

PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

2/2006

Anno XII - numero 2 - dicembre 2006

Rivista di inchieste teatrali

~~Si tratta di archiviare un caso. Un caso sospettoso che attende che arrivi qualcosa di terribilmente necessario e apolide non è mai un caso di cui ci si possa fidare. Fidare non fa rima con "O anima mia, non aspirare alla vita immortale, ma esaurisci il campo del possibile". Il possibile riposo con commozione di un'autunnale luce lattiginosa che vuole proteggersi dall'imbarazzo di confrontarsi con degli estranei. Estranei corpi alla mercé del volume del palcoscenico febbricitante che non accoglie quanto di meglio o di preferibile ma il tema dell'inutilità (e del falso, dell'inadeguato, del plagio, della copiatura, della citazione) che è provocato da uno sconforto di relazione con il mondo, e con i mondi. Mondi di un uragano mentale e di un'implacabile difficoltà hanno lanciato un boomerang per il pericolo di una scintilla con le parole di un testo teatrale di Werner Schwab (recente e già classico, che non ha più bisogno di noi) che auspica l'evidenza dello sforzo del linguaggio nel momento della sua rappresentazione. La rappresentazione è l'urto di un oggetto esterno sulla parte orizzontale dell'anima. L'anima si rivolge all'intelligenza e non declina più la grammatica della realtà inferiore. Inferiore alla predisposizione ai malumori e ai turbamenti, senza presidentesse ma con tanti nemici. Nemici non è il contrario di bello in sé. Se ora si è sbrigativamente congedati da qui, non c'è nessun enigma da sciogliere. Certo, si conosce già tutto, e male. Se si è dimenticato qualcosa, si conoscono almeno tutti gli strumenti per ottenere una risposta, tranne quella relativa all'unico sbaglio. Una saturazione di atti e di parole, con conclusione, perché bisogna essere dei bugiardi onesti. Ovvero la strategica stratificazione del linguaggio testuale e l'imbarazzo e la resistenza della scena a mostrarsi. Oppure la scotennatura dei meccanismi brutali e i disagi della letteratura teatrale nell'azione della scrittura. O anche parlare e fare, che non smentisce tacere e disfare. E perché no la metastasi del linguaggio che insozza la voragine del cervello e splende nella risata a crepappelle senza risentimento né privilegio: di un'umana volgarità e di una volgare umanità. Ne usufruisco e ne scoppio di tutto questo benessere. and yes I said yes I will Yes.~~

Spedizione in abbonamento postale - legge 662/96 art.2 - 70% DRT - DCB

SCRITTURE NASCOSTE

a cura di Gerardo Guccini

Contributi di: Franco Ruffini - Renata Molinari - Marco Paolini
Stefano Massini - Veronica Schiavo - Roberto Frattini Serafide - Fabio Acca



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

Questo numero è stato pubblicato con il contributo dell'Unità bolognese del progetto MIUR: ACTOR. Figure del performer in età moderna. Documentazione, teorie e tecniche.

ELENCO NUMERI PRECEDENTI PROVE DI DRAMMATURGIA:

- 1-2/95 (numeri progressivi 1-2):** Lettera a Vanda Monaco Westerstahl sull'esperienza teatrale, di Daniele Seragnoli; UN TEATRO MULTIETNICO. Il lavoro di Vanda Monaco Westerstahl, a cura di Eleonora Fumagalli; Viaggio d'un attore nella Commedia dell'arte, di Claudia Contin.
- 1/96 (numero progressivo 3):** A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo, con interventi di Alessandro Baricco, Laura Curino, Gerardo Guccini, Gabriele Vacis e la drammaturgia di "Affinità".
- 1/97 (numero progressivo 4):** L'orefice del "fra", di Ferdinando Taviani; IL DRAMATURG, di Max Herrmann-Neisse; IL "TEATRO STABILE" DI GIULIANO SCABIA, di Franco Acquaviva.
- 2/97 (numero progressivo 5):** STANISLAVSKIJ E ARTAUD, di Franco Ruffini; DOSSIER VASIL'EV, a cura di Alessio Bergamo, con interventi di A. Vasil'ev e Jurij Alschitz (inediti per l'Italia); LA CONFERENZA AL VIEUX COLMBIER. Vita vissuta d'Artaud l'imbecille di Antonin Artaud, brani selezionati tradotti, riassemblati e adattati da Enzo Moscato.
- 1/98 (numero progressivo 6):** LA COSTANZA DEL CORPO. Appunti su una poesia di testimonianza, di Giuliano Scabia; "CORPO ADOLESCENTE" (dedicato a Ryszard Cieslak), di Antonio Costa; Dacia Maraini e il teatro: una storia di trent'anni e più, di Laura Mariani; "IL MIO TEATRO" E "IL DIALOGO NEL ROMANZO", di Dacia Maraini; THIERRY SALMON E I NUOVI GRUPPI: DISCORSI NELLO SPAZIO SCENICO. Cronache del progetto "Crisalide-Eventi di Teatro", di Paolo Ruffini.
- 2/98 (numero progressivo 7):** IL "PERHINDERION" DELLE ALBE. Storie di un teatro tra Africa e dialetto, con testi inediti di Marco Martinelli, Nevio Spadoni, Cristina Ventrucci.
- 1/99 (numero progressivo 8):** IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA. Con un primo piano di Lenz Rifrazioni, di Pier Giorgio Nosari; A SUD DEL TEATRO. Colloquio con Franco Scaldati; PATRIMONIO SUD. Atti dell'incontro di Cagliari (17-10-1998); STOCCOLMA 1998. Memorie dell'anno teatrale, di Daniel Andersson e Vanda Monaco Westerstahl.
- 2/99 (numero progressivo 9):** TEATRO POPOLARE DI RICERCA di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono; UN SI' LUTTUOSO SHOW (O SLOW?) di Enzo Moscato; CHI HA SOGNATO IL SOGNO DI STRINDBERG? Di Willmar Sauter; STAFFAN GOTHE e "EH LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerstahl; LA STORIA IN CUCINA: IL QUARTETTO DI SPIRO GYORGY di Ilona Fried.
- 1/2000 (numero progressivo 10):** PROMEMORIA - Quattro dossiers a cura di Piergiorgio Giacché, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Daniele Seragnoli.
- 2/2000 (numero progressivo 11):** MITI - Drammaturgie intorno alla parola, testi di Fabrizio Arcuri e Elio Castellana, Mariano Dammacco, Paolo Puppa; ULTIMO INCONTRO CON GROTOWSKI di Laura Curino; IL TEATRO KATONA JÖZSEF DI BUDAPEST di Ilona Fried.
- 1/2001 (numero progressivo 12):** VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno; VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI a cura di Gerardo Guccini.
- 2/2001 (numero progressivo 13):** Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA, a cura di Cristina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi; SCRIVERE PER IL TEATRO di Lucia Leva; CONVERSAZIONE CON FANNY & ALEXANDER di Ilona Fried.
- 1/2002 (numero progressivo 14):** SANDRO LOMBARDI: IL MIO TESTORI a cura di Gerardo Guccini; ALTRI ANNI SETTANTA - Luoghi e figure di un teatro irregolare; ÁRPÁD SCHILLING: un teatro sulla difficoltà di esistere a cura di Ilona Fried; CONVERSAZIONE CON LAMINARIE a cura di Fabio Acca.
- 2/2002 (numero progressivo 15):** OMAGGIO A THIERRY SALMON a cura di Renata Molinari; UN INCONTRO CON SALVADOR TÀVORA, E LA CUADRA DE SEVILLA (a cura di Cira Santoro).
- 1/2003 (numero progressivo 16):** LA SCENA DEL DELITTO - Trame, ambienti, personaggi per un genere popolare; EMMA DANTE - Appunti sulla ricerca di un metodo con i testi di mPalermu e Carnezzera; UNA CONVERSAZIONE CON MAURIZIO SAIU a cura di Fabio Acca.
- 2/2003 (numero progressivo 17):** INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI a cura di Marco De Marinis; IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO a cura di Marco De Marinis; RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI a cura di Gerardo Guccini;
- 1/2004 (numero progressivo 18):** PER UNA NUOVA PERFORMANCE EPICA a cura di Gerardo Guccini, contributi di Kassim Bayatly, Gabriele Vacis, Pier Giorgio Nosari, Gerardo Guccini, Beniamino Sidoti, Simone Soriani, Silvia Bottiroli, Luigi Mastropalo, Vanda Monaco Westerstahl, Fabio Acca, Pierpaolo Piludu.
- 2/2004 (numero progressivo 19):** SULLA TRAGEDIA ENDOGONIDIA a cura di Adele Cacciagrano; CHIAROVEGGENZA. NAVICELLE CORSARE E ISTITUZIONI-FORTINO di Marco Martinelli; CINQUE "LIBRI" PER TORINO di Gabriele Vacis; GILGAMES DI TERESA LUDOVICO di Roberta Gandolfi; DALLE "AREE DISAGIATE" ALLA CRISI DEI TEATRI di Cira Santoro; INCONTRO CON FRANÇOIS KAHN SU BECKETT, GROTOWSKI E IL LABORATORIO di Lorenzo Mucci.
- 1/2005 (numero progressivo 20):** TEATRI MUSICALI - ALTRI GENERI - INTERAZIONI - RICERCA, a cura di Gerardo Guccini, con interventi di Riccardo Cocciantè, Armando Punzo, Salvatore Tramacere, di Raiz.
- 2/2005 (numero progressivo 21):** AI CONFINI DELLA "PERFORMANCE EPICA" a cura di Gerardo Guccini.
- 1/2006 (numero progressivo 22):** TEATRI CORSARI. PASOLINI E LAURA BETTI: parole, immagini, frammenti, atti a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti

PREZZO AL PUBBLICO FINO AL 2005: CIASCUNA COPIA EURO 3,58 (IVA ASSOLTA)

ABBONAMENTO 2 NUMERI 2005 : EURO 7,16 (IVA ASSOLTA)

PER I NUMERI DAL 2006 PREZZO AL PUBBLICO CIASCUNA COPIA EURO 4,50

ABBONAMENTO 2 NUMERI EURO 9,00 (IVA ASSOLTA)

SE VI INTERESSA RICEVERE LA NOSTRA PUBBLICAZIONE, VIPREGHIAMO DI INVIARE LA SOTTOSCRIZIONE A

CARATTERE, VIA B. PASSAROTTI 9/A, 40128 BOLOGNA -

C. P. POSTALE N. 31378508

VIPREGHIAMO INOLTRE DI AGGIUNGERE EURO 1,00 PER CIASCUN NUMERO SPEDITO.

PER ULTERIORI INFORMAZIONI: TEL. 051/37.43.27 caratterecomunicazione@virgilio.it

INDICE

Editoriale

Scritture nascoste:
per un diverso inquadramento della
testualità

*

**SCRITTURE NASCOSTE:
NOTE DI UN DRAMATURG**
di Renata Molinari

*

**IL SENSO PRIMA DELL'OPERA:
IL PROCESSO CREATIVO
DEL TEATRO DE LOS ANDES**
di Veronica Schiavo

*

**DOV'È LA SCRITTURA?
INCONTRO CON MARCO
PASOLINI**
a cura di Gerardo Guccini

*

**LA DIDASCALIA FRA AUTORE
E ATTORE**
di Stefano Massini

*

LA DANZA E IL RISERBO
di Roberto Frattini Serafide

*

**L'Osservatorio critico
a cura di Fabio Acca**
Il corpo ottuso della critica

*

Direttore Responsabile:
Claudio Meldolesi
Direttore Editoriale:
Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Danjel Andersson, Willmar Sauter (Univ. di Stoccolma), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Linda Zachrisson.

Stampa: Cartografica Artigiana/
Fe - Autorizz. Trib. di Bologna n.
6464 del 16/8/1995

CIMES Via Barberia, 4 40123 Bologna
Tel. 051/2092004 - Fax. 051/
2092001

In copertina:
Immagine dal programma di sala
di FINE includendo il testo di "Le
presidentesse" Werner Schwab, di
Luca Camilletti/Laboratorionove

*

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista ISSN 1592-
6680 (stampa) ISSN 1592-6834 (on-
line)

[www.muspe.unibo.it/period/
ppd/index](http://www.muspe.unibo.it/period/ppd/index)



Editoriale

Scritture nascoste: per un diverso inquadramento della testualità

Le pratiche teatrali presentano un'ampia gamma di tipologie testuali. Anche se siamo abituati a immaginare il testo scritto per la scena come un insieme di personaggi in azione, resi teatrali dal loro continuo dialogare, esistono scritture diverse traducibili in altri testi per la scena. Questo numero di Prove recupera le matrici sommerse di tale testualità, che generalmente affiora solo in forma di didascalia: si pensi ai flussi dell'oralità creativa propria alle prove, ai diari degli attori, ai piani di allestimento, alle narrazioni propedeutiche all'interpretazione, agli sviluppi di testualità parallele o di servizio... Dal punto di vista dello spettatore si tratta di *scritture nascoste*, spesso inaccessibili, ma non per questo meno essenziali. Le scritture nascoste possono infatti proliferare ai margini del testo, contribuire alla sua composizione oppure sostituire in tutto o in parte il dettato stesso, fornendo, in tal caso, reti di materiali significativi che orientano la visione registica e l'azione del performer.

Le scritture nascoste risultano da sempre intrinseche alle fasi della composizione drammatica, avendo per lo più contribuito ad esse approntando argomenti, scalette e prime stesure. Ma, a partire dal rinnovamento ottocentesco dello spettacolo e dell'interpretazione, queste tipologie testuali hanno incominciato ad articolarsi, acquisendo identità autonome dalla forma letteraria del dramma. Faremo due esempi: poiché il testo non sembrava più implicare con sufficiente efficacia gli elementi del suo allestimento, si sono scritti compendiosi apparati che descrivevano le scene, i costumi, i movimenti degli attori, gli effetti visivi e le impressioni che occorreva veicolare nel pubblico. E poiché la parte veniva percepita come un insieme di indizi, si sono predisposte composizioni intermedie, che portavano per gradi dal testo drammatico alla piena integrazione scenica fra attore e personaggio. Di qui le scritture degli effetti e le illuminanti analisi a base intuitiva dei grandi attori ottocenteschi. Poi, a partire dalla svolta registica, gli autonomi percorsi inventivi della pedagogia teatrale e delle prove sperimentali hanno alimentato una tipologia paradigmatica per la civiltà teatrale novecentesca: le trascrizioni delle sedute di lavoro del regista e degli attori.

Rivisitando le articolazioni della pedagogia di Stanislavskij, Franco Ruffini, in un saggio qui forzatamente riproposto in forma ridotta, ha rilevato l'esistenza di una interazione dialettica fra la pratica della narrazione e il *testo fisico* dell'attore. *Testo* che, da un lato, sviluppa indicazioni tratte dalla favola drammatica (le «circostanze date»), e, dall'altro, sfocia nel racconto particolareggiato del suo stesso svolgimento. Perciò le trascrizioni delle sedute di lavoro forniscono esempi significativi delle *narrazioni nascoste* degli attori, non senza dimostrare rapporti con la remota, ma non arcaica, radice della *performance epica* novecentesca. È questa una concordanza riscontrabile, all'interno di questo numero, nell'intervento di Marco Paolini, che, appunto, ricorda d'essersi avvicinato alla scrittura attraverso le sue improvvisazioni fisiche e orali puntigliosamente trascritte: un tipo di scrittura nascosta, che suppliva alla mancanza di riprese video e che è stato da queste superato.

Ai nostri giorni, nella fase storica del «dopo-dramma», le scritture nascoste agiscono con distinte modalità in diversi contesti teatrali: organizzano a livello di gruppo un immaginario trasmissibile (come accade nella prassi compositiva di César Brie, qui esposta da Veronica Schiavo) oppure accompagnano la ricerca di dramaturgie individualizzate, che, pur non escludendo per nulla il ritorno al testo, segnalano l'esigenza di supplire la mancanza di sistemi convenzionali comunemente accettati con integrazioni espressive, come le didascalie di Stefano Massini. Daltra parte, però, le *scritture nascoste* oppongono all'attuale revival di una scrittura drammatica invadente l'esercizio «di una dramaturgia che spiega il dramaturgo Roberto Frattini Serafide *non parla sé stessa* sulla scena». In ogni caso, sia che preparino il ritorno di una testualità esplicita sia che si appartino intenzionalmente dalla dimensione spettacolo, le scritture nascoste attestano come l'immaginario e le pulsioni dell'artista teatrale siano in gran parte rispondenti a una logica di tipo semantico, che dialoga naturalmente con la parola scritta. Non è una situazione immutabile. Chiudendo questo numero di «Prove», il saggio di Fabio Acca ricorda, infatti, come l'ammotolare della scrittura e il «suo cercare di nascondersi al di là di qualsiasi retorica del senso» confini con il predominio dell'immagine quale veicolo del mentale.

Questo editoriale tradirebbe, però, il suo mandato introduttivo se non precisasse che qualsiasi tipo di apparentamento a priori delle ricerche esposte corre il rischio di ridurre l'eccezionale apertura della nostra tematica. Non a caso queste scritture l'efficace e rapida scansione tipologica di Renata Molinari lo mostra con chiarezza usano volgersi a distanti ambiti, fra l'esistenza dell'uomo di teatro e i suoi esiti scenici e formali.

Postilla

Lo spazio a disposizione ha imposto a questa premessa uno sviluppo nettamente schematico, ma ci è parso lo stesso che il tema andasse proposto in un'unica sequenza.

Al di là delle approssimazioni, salta infatti agli occhi che il richiamo più interessante di queste fenomenologie rimanda alla loro indisponibilità a logiche unitarie e, al contempo, alla percezione che, al fondo di esse, palpino oscure, imprevedute continuità di nascondimento, più o meno organiche alla rappresentazione scenica: quasi che la storia contemporanea del teatro le avesse custodite in incognito per salvaguardare la capacità di sorpresa fra testo e scena. Parliamo infatti di risorse solo lambite dai loro specialisti e che nutrono probabilmente ogni atto creativo della scena e che, non a caso, hanno invogliato narratori maestri del Novecento al nascondimento del teatro nel romanzo, ma su questo torneremo in un prossimo numero.

CORPO-CHE-SCRIVE: L'ATTORE, IL RACCONTO, IL DRAMMA

di Franco Ruffini

Nota dell'autore

Nel n° 5 del 1988 di "Teatro e Storia" ho pubblicato un lungo saggio dal titolo *L'attore e il dramma*. L'intento era quello di esplorare l'ipotesi che si potesse parlare di "livello pre-espressivo", non solo in rapporto alla performance dell'attore, ma anche in rapporto al testo. L'ipotesi è poi caduta nel dimenticatoio. L'amico Gerardo Guccini ne riscontra oggi una possibile utilità per il cosiddetto "teatro di narrazione": si è impegnato quindi ad estrarre dal mio saggio la sintesi ragionata - che ho rivisto, e approvato - che qui di seguito si presenta.

Dal corpo al testo

Nel caso del poeta, la composizione (linguistica) e l'autore sono ben distinti. Ma non così per l'attore.

La sua composizione (fisica) esiste solo *con e nell'* autore': il corpo dell'attore è scrittore e materia di scrittura nelle proprie composizioni.

Questo doppio ruolo dell'attore: quale 'autore' compresente alla sua composizione (il che è vero anche per l'esecutore di musica, ad esempio) e quale 'materia di scrittura' (il che è specifica dell'attore), *confonde* l'autore sulla composizione, fino a farli apparire un'identica cosa.

Ed è proprio in rapporto a questa comprensibile confusione che è tanto più necessario fare chiarezza.

Incominciamo col rilevare che il corpo dell'attore in quanto autore non è la composizione (fisica) che esso scrive. La prospettiva testuale si rivela, a questo proposito, di grande utilità, consentendoci di inquadrare logicamente la sovrapposizione di *non-identità* e *compresenza*. Il testo, infatti, è un oggetto teorico che corrisponde a un oggetto concreto. Il che vuol dire che a uno stesso oggetto concreto possono correlarsi più oggetti teorici, più testi, a seconda del criterio adottato. Dunque, in linea di principio, non-semantico non vuol dire necessariamente né a-semantico né anti-semantico: il corpo-che-vive della presenza (al quale Barba riferisce la fondamentale nozione di pre-espressivo) non cancella né si oppone al corpo-che-scrive del senso.

L'espressivo, che promana dal secondo, è anch'esso, come il pre-espressivo che si manifesta nel primo, un livello di testualità della composizione fisica dell'attore. Complessivamente: il pre-espressivo ha un rapporto di autonomia dal senso ma al tempo stesso di orientamento sul senso.

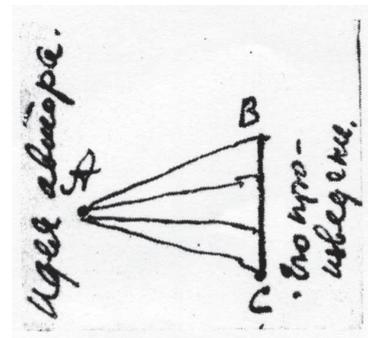
Parimenti efficace, nella prospettiva testuale, è la distinzione fra testo terminale e testo strumento. Riportata alla concretezza del processo di lavoro dell'attore e/o del regista, e dunque riferita al pre-espressivo come strumento, la nostra definizione si traduce infatti in una domanda: come può l'indipendenza dal senso essere condizione di una 'polivalenza semantica controllata'?

La caratteristica peculiare e interessante di questa autonomia è infatti quella di creare un'attesa del senso che non è pre-conoscenza né pura curiosità diegetica: un sentimento di pienezza armoniosa per cui il senso che non c'è (ancora) è come se ci fosse e, reciprocamente, il senso che appare è come se non ci fosse.

Senza la nozione di testo strumento sarebbe facile, e perfino gradevole, decollare verso speculazioni astratte, in cui l'effetto della dialettica senso/presenza, corpo-che-scrive/corpo-che-vive, diventi una sorta di prodigio anziché il fondamento, stupefacente se si vuole ma concreto, dell'esperienza dello spettatore a teatro, che varca continuamente nelle due direzioni la linea di demarcazione fra pre-espressivo ed espressivo: sedotto dalla comprensione, dalla presenza al senso; o illuminato dalla seduzione, dal senso alla presenza, in una trasmigrazione incessante che è, essa, il vero lavoro dello spettatore e la posta estrema del lavoro dell'attore. Quella di essere al contempo *corpo* (di esperienza) e *testo* (di inteliezione): *corpo malgrado* e *per il testo, testo malgrado e attraverso il corpo*, senza rinunciare ma senza alienarsi né all'uno né all'altro.

Se il centro di gravità della riflessione teatrale sull'attore si sposta dal corpo al testo, è da prevedere che le problematiche del corpo dell'attore si ridimensionino a settore particolare di un campo più vasto: il campo del testo o, meglio, il campo dei testi implicati dalla situazione extra-quotidiana di rappresentazione. Il corpo dell'attore in quanto corpo è ovviamente disomogeneo rispetto al testo linguistico. Ma il testo fisico (la composizione fisica istituita a testo) che il corpo dell'attore 'scrive', *in quanto testo*, è del tutto omogeneo al testo linguistico.

Ed è su questa strada, per quanto straniante possa apparire, che vanno ricercate le reali analogie, le interrelazioni profonde, tra i due abitanti costitutivi della scena: l'attore e il dramma.



Schizzo di Stanislavskij

Dramma e racconto

Nel descrivere la tabella di marcia per la messa in scena del *Revisore*, Stanislavskij fissa in ventiquattro tappe il lavoro complessivo dell'attore. Queste sono le prime quattro tappe:

1. Racconto (generico, non troppo particolareggiato) della favola del dramma.
2. *Recitare la favola dall'esterno* secondo azioni fisiche. [...] Le azioni fisiche (sommarie) vengono al loro volta giustificate (rese vere) per mezzo delle circostanze date [...].
3. Esercitazioni sul *passato*, sul *futuro* [...].
4. Racconto (più particolareggiato) delle azioni fisiche e della favola del dramma. Riesposizione più particolareggiata, precisa e approfondita delle circostanze date, impiego analogo del "se" (cito da Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1997, p. XXXII, i rimandi nel testo saranno indicati con L.A.).

Sul racconto e sulla sua importanza Stanislavskij insiste ulteriormente. Quando ancora le parole dell'autore sono costituite dal "ta-ta-ti-ra", l'attore deve "raccontare con parole proprie: 1) la linea del pensiero; 2) la linea delle immagini..." (L.A., p. XXXIV). La marcia di avvicinamento all'espressione si configura, così, come una sorta di spirale in cui ogni cerchio, sempre più piccolo, ripercorre comunque i passaggi dal tema alla messa in scena, dalla messa in scena al testo fisico pre-espessivo e da questo al racconto come livello pre-espessivo del dramma: o, stanislavskianamente, come sotto-testo che sempre più diventa idoneo a giustificare le parole dell'attore, cioè a "renderle vere".

L'oggetto concreto sul quale viene portato lo sguardo è il dramma, cioè un oggetto linguistico letterario; e non importa, lo ricordiamo ancora, che il dramma sia dato nella forma condensata di un tema o in forma estesa, come non importa che quest'ultima, la forma estesa, sia fissata e preesistente oppure no.

In ogni caso, la competenza richiesta per ricavare dal dramma il suo livello (testo) pre-espessivo non è (quanto meno: non è solo) di ordine linguistico-letterario. A renderlo evidente è la doppia faccia del racconto che, se da un lato guarda al dramma, dall'altro guarda (trasponendolo linguisticamente) al testo fisico pre-espessivo.

Guardare alla *drammaticità del dramma* è mirare in trasparenza alla *coerenza delle azioni fisiche* che lo 'agiscono', e dunque dei correlati psichici che lo giustificano. La drammaticità del dramma e l'organicità della composizione fisica si correlano e si confondono, a costituire la sorgente di un unico suono fondamentale: quello che Stanislavskij chiama la "voce della vita", "della realtà". Il suo percorso si può tradurre in uno schema di questo tipo, facilmente generalizzabile. Di fronte al tema (*dramma*), l'attore appronta una composizione fisica di riferimento (*messa in scena*); di questa elabora il *testo fisico pre-espessivo*, il cui *racconto* è il livello pre-espessivo del dramma.

Testo fisico, energia, racconto

"Una volta tutto il rialzo era coperto da un folto bosco, ma il barone, padrone del castello che si scorgeva in lontananza, dall'altra parte della valle, correva il pericolo continuo di essere attaccato dai feudatari vicini. Il bosco nascondeva alla vista i movimenti dell'esercito e poteva servire al nemico per un agguato. E il barone lo fece abbattere. Lasciarono solo la grande, vecchia quercia" (L.A., pp. 78-79). Ma ecco che "l'esercito del duca rivale marcia verso i possedimenti [...] del barone e sta già rimontando la montagna" dove si trova la quercia. "Il nemico sa che spesso [la] usano come posto di vedetta. [L'] abatteranno, [la] bruceranno" (L.A., p. 80). I sudditi del barone si precipitano in aiuto della quercia. Ai piedi dell'albero c'è battaglia furibonda...

Siamo quasi all'inizio del corso, Torzov / Stanislavskij sta lavorando sull'immaginazione. Il 'racconto' precedente è una parte delle "circostanze date" che Kostia inventa per alimentare l'azione innescata da "se io fossi una quercia". L'"antefatto" del disboscamento, il compito di sentinella dell'albero rimasto solitario, i servigi resi alla comunità, l'assalto nemico, la battaglia...: tutto questo non sta nel dramma-che-è-scritto; sta nel dramma-che-si-agisce, a testimonianza (e resoconto) di un 'essere in vita' che il dramma scritto richiede, per poter abitare efficacemente la scena, ma che non contiene.

Così le 'azioni agite' sono in eccesso rispetto alle 'azioni scritte', così l'energia-del-dramma-che-si-agisce è in eccesso rispetto a quella del dramma-che-è-scritto.

In quanto essa deve garantire ed alimentare non le azioni scritte, ma la loro coerenza: la totalità organica di cui gli episodi del dramma sono la parte 'esposta'. Costruire il *bios*, della composizione fisica e/o del dramma, è *nella sostanza* costruire questo surplus di energia e predisporre la mobilità: ri-creare la vita, prima (e malgrado) che a viverla sia una quercia su una collina nell'immaginazione di un attore nella *particolare* scena della scuola di Torzov / Stanislavskij.

Una "pellicola interiore"

Giunto quasi al termine del Lavoro sull'attore, Stanislavskij sintetizza così il compito dell'attore in scena: "Se pensiamo a un'immagine qualunque, a un oggetto 'dato', a un'azione prestabilita, se ricordiamo momenti vissuti nella vita reale o immaginaria, non solo li sentiamo, ma rivediamo tutto con l'occhio della

mente [...]. Tutto il testo del dramma sarà ininterrottamente accompagnato da immagini interiori e si formerà [...] una specie di pellicola che si proietta ininterrottamente sullo schermo della mente e ci guida mentre parliamo e agiamo sulla scena. Seguite queste immagini più attentamente possibile e descrivete, *usando le parole del testo*, quello che vedete e come lo vedete illustrato ogni volta che ripetete la parte. Le vostre parole comunicheranno immagini e non il testo scritto" (L.A., p. 358, il corsivo è nostro).

Nei termini del nostro discorso: di fronte al dramma, l'attore elabora la sequenza coerente delle sue azioni, il suo testo fisico pre-espressivo, quindi (ma, in realtà, la 'via fisica' e la 'via linguistica' procedono insieme) lo traspone in un racconto che, per la solidarietà interno-esterno, implica elementi di contenuto fisici e psichici.

Questo racconto è il testo pre-espressivo del dramma, o il sottotesto, se si preferisce.

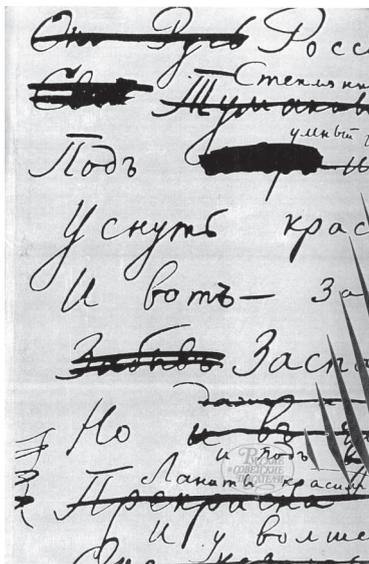
Naturalmente, l'attore non può verbalizzarlo mentre recita, come invece può fare, e *fa*, durante il processo di preparazione: e perciò lo trasforma in una sequenza di immagini mentali.

La "pellicola interiore" è ancora il testo pre-espressivo del dramma, solo trasformato in modo che possa essere usabile durante la recita.

L'attore fa scorrere davanti agli occhi della mente il suo film e, mentre lo agisce, lo descrive con le battute dell'autore.

SCRITTURE NASCOSTE: NOTE DI UN DRAMATURG

di Renata Molinari



Scrittura di Alexander Blok

La prima scrittura nascosta è quella che si chiama 'sottotesto'

Un tempo si diceva 'sottotesto', e si dice ancora. Il sottotesto è la scrittura nascosta per eccellenza, o meglio, è quella scrittura celata che appare solo quando ci si mette a "lavorare" un testo per la scena, quasi che il lavoro dell'attore funzionasse come un reagente in grado di rendere visibile – leggibili, appunto – i messaggi scritti con un particolare inchiostro simpatico. Nel racconto per azioni, questo inchiostro simpatico fissa tra le righe, negli spazi fra le battute, dentro le singole battute le intenzioni dei personaggi, le scene, le situazioni.

Strano il destino delle parole: simpatico, per leggere bisogna entrare in empatia....

La scrittura sui copioni

I copioni sono pieni delle tracce di questa empatia con la scrittura nascosta; oltre ai tagli strutturali, o di convenienza (ma alcuni tradiscono l'impossibilità di entrare in relazione con la scrittura nascosta), prima ancora delle indicazioni per l'interpretazione, i copioni, arricchiti dai segni tracciati da i teatranti, portano svelamenti progressivi, e sembrano anticipare il *leit motiv* che attraversa tutti i punti qui proposti: il rapporto *testo-racconto-scrittura*, con il sospetto che le scritture nascoste abbiano a fare più con l'oralità che con il testo, con l'oralità e con il paziente lavoro del copista...

Le scritture dentro i copioni

Quando dico le scritture dentro i copioni, intendo le scritture che agiscono in scena: non sono nascoste, no, ma agiscono 'di nascosto'. Vi ricordate le lettere (vere e finte) di *Re Lear*? E quella di Claudio, nell'*Amleto*? Una lettera segreta, una lettura segreta, un piccolo cambiamento segreto... e Rosencrantz e Guildenstern sono morti. E ancora: pensiamo alla lettera di Macbeth alla sua Lady. La lettura solitaria della lettera, consente agli spettatori di spiare le reazioni e le intenzioni più nascoste di Lady Macbeth. Bizzarro questo rapporto con la materialità esplicita della scrittura epistolare nella drammaturgia shakespeariana. È un peccato che gli autori contemporanei non amino tanto le lettere, eppure hanno gloriosamente dimostrato di essere delle perfette macchine drammaturgiche: motori d'azione, espedienti, immagini precise per lo spettatore. E come se ogni tanto la scrittura (con tutte le azioni ad essa legate) reclamasse la propria autonomia sulla scena, come certe conseguenze potessero generare solo dallo scrivere, letteralmente.

Forse anche per questo gli attori hanno scritto sempre tante lettere: c'è un'eco di questo nelle relazioni epistolari intorno alla scena. Oltre che per il nomadismo, si intende; e anche il rapporto fra nomadismo e scrittura, nascosta e no, sarebbe bello esplorare. E anche in scena, se gli autori snobbano la lettera, gli attori se ne riappropriano. Pensiamo a Totò, Peppino e la lettera... La punteggiatura, con loro, torna ad essere azione.

E noi torniamo alle nostre lettere... Pensiamo alla *Traviata*, al suo dramma racchiuso fra l'invio e la lettura di una lettera. E se proprio vogliamo esagerare, possiamo arrivare alla scrittura per eccellenza: al contratto. Il contratto di Shyloch: "c'è scritto: una libbra di carne..."

La scrittura come elemento di scena

Dalla scrittura come elemento drammaturgico si passa inevitabilmente alle scritture come elementi di scena: penso a certi spettacoli di Robert Lepage, ad *Agatha* di Thierry Salmon, ai corpi "scriventi" di tanti Kafka di Giorgio Barberio Corsetti, all'*Artaud*, di Federico Tiezzi, alle scritture "appese", sospese e dipinte (anche sui corpi) di tanti spettacoli della Valdoca... Esempi significativi, fra i molti che si possono portare: qualcuno potrebbe obiettare che qui la scrittura è esposta, non nascosta. Ma proprio questa esibizione 'attiva' della scrittura come elemento scenico, al pari della materialità della lettera come elemento drammaturgico, parla della parte nascosta dell'iceberg scrittura, nel teatro. Si espone - letteralmente - ciò che non si può o non si vuole più nascondere. Si espone, fisicamente, o si dice. Penso alle didascalie 'dette' in *Venezia salva* di Luca Ronconi, o alla grande invenzione scenica della sceneggiatura di *Lolita*, dello stesso Ronconi.

Come se la scrittura avesse, sulla pagina, una qualità alla quale la scena, in determinate fasi della sua ricerca non potesse rinunciare; e allora – fra i vari tentativi di trasposizione di questa qualità, il teatro fa omaggio all'atto elementare dello scrivere, lo riporta ai primi tentativi di lettura: si contano le sillabe, si costruiscono, compitando, appunto.

La scrittura come azione scenica ci rimanda al sottotesto delle premesse.

La costruzione del personaggio

Se ripartiamo dal sottotesto, il primo gradino (il fondamento?) nell'esplorazione

delle scritture nascoste ci rimanda a un racconto orale, quello legato alla costruzione del personaggio. Il racconto orale del personaggio viene fissato in segni fisici precisi. Non si tratta solo di nutrire – stanislavskianamente – la vita del personaggio con il vissuto dell'attore. Questi ricostruisce una biografia plausibile con il testo, la racconta attraverso personali esperienze di vita: soprattutto fissa il racconto non in una descrizione del personaggio, ma in una scrittura, in segni che scrivono il personaggio in scena, fissando il suo vocabolario fisico e verbale, le relazioni con gli altri personaggi e con il presente dello spettatore, i segreti, i tic. Ancora una volta è inevitabile sottolineare il rapporto, a teatro, fra scrittura e racconto, più che fra scrittura e testo. Forse è proprio qui l'ambito per eccellenza dell'attività del dramaturg. E dei suoi esercizi di scrittura per e con gli attori.

Esercizi di scrittura drammaturgica

Sono molto spesso vicini all'analisi critica di un testo, alla sua lettura strutturale, alla sua riscrittura. Proviamo a mettere in successione, i verbi del testo, le azioni del racconto, dimenticando la trama: quale struttura drammatica emerge? Che cosa accade se questo passaggio lo taglio, dove posso spostarlo? Chi può compiere queste azioni, oggi? Dunque, sono le azioni a costruire – non ad esprimere – il personaggio. E nella nuova successione, quale situazione rivelano? Scritture: pagine scritte, riscritte, copiate, tagliate, ricucite, per carpire un segreto del testo. Un lavoro monotono, faticoso, per niente creativo. Pagine e pagine scritte e buttate via, solo per poter vedere quello che cerchiamo in un testo, quello che non ci aspettiamo. Di tanto scrivere resta spso solo un gesto, una postura, un enunciato: precisi e affilati come un tagliacarte che libera le parole.

Non scrivere (per elaborare) quello che si è visto, ma scrivere per vedere. Questa è molto spesso la funzione degli esercizi di scrittura dentro una pratica drammaturgica. Scrivere, riscrivere, trascrivere: taglia e incolla, incolla letteralmente e con buona pace del computer. Molto di questo lavoro è ancora affidato – per quanto mi riguarda – alla penna, per non parlare della matita, così sensibile nell'assecondare l'impulso. E' una scrittura sovrapposta alla pagina, in margine, fra le righe, dentro il riquadro di una scena. La penna compone, nell'atto stesso di scrivere. Ma non è questo: comporre e seminare – l'atto dello scrivere che sta alla base della (nostra) letteratura?

Una nota tecnica: quanto più si smonta il testo, tanto più la scrittura drammaturgica si avvicina al libretto d'opera; i titoli delle singole scene sono attacchi di romanze.

Ancora esercizi: frasi che diventano titoli per improvvisare; è quanto accade molto spesso nella costruzione di un monologo per attore. Comporre: allora la scrittura nascosta è ricalcata sulla metrica, crea un ritmo, lo riproduce.

E' l'unica accezione in cui la scrittura nascosta mi sembra legata al testo, non al suo racconto.

La pedagogia, il racconto del percorso

Scrivere per dire quello che si è incontrato, attraverso quale procedimento. Formule, potremmo dire, attitudini d'esperienza, spesso trasformate in composizione scenica, scritture d'attore per insegnare, per dire quello che si è imparato.

I racconti interni

Quanti racconti, nel tempo delle prove, alcuni servono a cementare il gruppo, a costruire un linguaggio – una memoria comune, altre a fornire trame d'azione. Di tanto raccontare a volte resta solo un gesto, segni che indicano la strada, graffiti che illuminano il percorso.

Note di regia, note di drammaturgia

Attenzione, quando parliamo di "note di regia". Ci sono quelle dei programmi di sala, programmatiche, appunto, e quelle che i registi – alcuni registi – fanno dopo una seduta di lavoro. *Fanno vedere* quello che loro hanno visto e lo mettono in relazione con quello che si dovrebbe vedere; quelle del dramaturg *fanno vedere*, fissandolo sulla pagina, quello che lui ha ascoltato. Ma anche fissano (e riempiono) lo spazio fra quello che si è letto e quello che si deve sentire. Soprattutto se la drammaturgia implica un 'adattamento' da altro testo e altro linguaggio.

Le lettere degli attori, i diari e quaderni

Scritture nutrite dal teatro, che spalancano la porta dell'immaginazione e dell'intimità e fanno della relazione una mappa di tracce vitali.

Le scritture dopo lo spettacolo

Il programma di sala raccoglie le intenzioni dello spettacolo, la scrittura critica il suo esito, le scritture drammaturgiche nascoste, dentro o accanto allo spettacolo, fissano, per dirla col metodo delle azioni fisiche, gli impulsi che gli danno forma. Scritture dopo lo spettacolo: cosa è successo delle scritture (e delle letture) attivate da e per lo spettacolo? Quale spettacolo è nato?

Come si parla di uno spettacolo, come lo si scrive, come si descrive?

Le scritture seconde

Definizione a me cara, fin dall'inizio, all'origine della pratica drammaturgica. Il "sapore" della scrittura teatrale: non sono scritture "che vengono dopo", ma che hanno consapevolezza della loro consequenzialità e che su tale consapevolezza lavorano.

La traduzione

Heiner Müller parla delle scritture nascoste 'sprigionate' dagli errori di traduzione. Errori che in realtà agiscono sulla scena come *détour*, un allontanarsi dalla strada tracciata e fissata sulle mappe, sbagliando, forse; certo, spostando il fuoco d'attenzione, sono mirabilmente attivi in scena.

Improvvisazione e scrittura

L'improvvisazione nella scrittura non è paragonabile alla scrittura automatica. È piuttosto riscrittura, redazione orale, anche: vale per tutti il modello di Artaud e dei suoi incessanti rifacimenti di scrittura, vere drammaturgie verso la costruzione, la ricomposizione di sé. Una scrittura dettata, corretta, inventata. La riscrittura è sede per eccellenza di varianti, errori che diventano fonti di indagine. Ricordo quando lavoravo sulla *Pentesilea* di Kleist. Avevo raccolto, come si usa, diverse traduzioni del testo, in biblioteca. Su di una, una matita di ignoto lettore (ma non si fa!) aveva corretto "sono stanca da morire" con "sono stanca *di* morire". Fra quel *da* e quel *di*, si apriva uno straordinario spazio drammaturgico.

Story board

Avete mai provato a rimontare una storia attraverso *story board* diversi: quello del progetto luci, quello delle musiche, dei cambi scena? Scorrete le battute che fissano il testo secondo i movimenti dei mezzi considerati e divertitevi (o impallidite, dipende dal vostro ruolo) a trovare le falle drammaturgiche dello spettacolo, ma anche le diverse scritture i diversi livelli di composizione. Una scrittura nascosta che rivela le fragilità dell'impianto drammatico, richiamando perentoriamente alla coerenza.

Dietro un computer, lo scorrere delle battute

L'azione dello scrivere trasformata in azione del vedere, e paradossalmente torna la voce. È come dettare, e il vedere non riguarda solo quello che si è scritto, ma come si dispone lo scritto, come si forma, deforma e trasforma nello schermo illuminato. L'occhio si sostituisce alla mano, in uno scambio tanto frequente nel lavoro del dramaturg. Un giorno il mio computer ha all'improvviso prodotto davanti a me una pagina in una lingua sconosciuta. Per età e formazione, mi viene più spontaneo pensare alle diavolerie che ai virus: chi ha scritto questo, cosa racconta? Ho pensato a lungo, alla fine ho riconosciuto il primo (e ultimo) tentativo di fissare su computer il testo creato nel corso di una improvvisazione. Era *Des Passions*, di Thierry Salmon, recitata in francese e russo da una compagnia d'attori di madre lingua italiana, francese e russa. Io scrivevo, senza guardare lo schermo, senza il tempo per guardare, traducendo in scrittura quello che sentivo. Sbagliando anche, a pigiare sui tasti. Il computer non riconosceva le parole, forse ha corretto qualcosa in automatico. Certo non sapeva leggere questa scrittura...

Scritture nascoste e diversi racconti

Andare a cercare le scritture teatrali nascoste in un romanzo (si vedano a questo proposito gli atti del convegno di Milano "Il teatro nascosto nel romanzo" a cura di Teatro Aperto, pubblicati dal Principe Costante Edizioni nel 2005), in un fatto di cronaca, nell'immaginario di un autore, nella sua biografia... Qualcosa di simile esiste nell'arte della memoria. La casa che Cicerone suggerisce all'oratore di costruire per guidare la sua memoria, aiuta anche chi ascolta a leggere la scrittura nascosta. Abbiamo in contemporanea l'incedere nella casa e lo sviluppo dell'orazione e in questo fare la memoria dell'attore – ancora una volta, come per la costruzione del personaggio – è un ponte verso le scritture nascoste. La memoria e l'immagine: "loci", "formae", "notae", "simulacra", non solo rammentate, ma che fanno rammentare. Le immagini come sottotesto dello scrivere. "La formazione dei loci – secondo la mirabile ricostruzione di Frances A. Yates (*L'arte della memoria*, Einaudi, 1972, pagg. 8/9) – è della massima importanza, perché lo stesso sistema di loci può essere usato ripetutamente per ricordare materiale diverso. Le immagini che abbiamo collocate in essi per ricordare un sistema di cose svaniscono e si cancellano quando non ce ne serviamo più. Ma i loci restano nella memoria e possono essere utilizzati di nuovo, col collocarvi un altro complesso di immagini per un altro complesso di cose. I loci sono, insomma, come le tavolette cerate, che restano quando ciò che è scritto su di esse si cancella e sono pronte ad essere riscritte."

La sottolineatura dell'ultima frase è mia: è un modo per indicare una forma di scrittura nascosta che agisce costantemente nel mio lavoro teatrale, un lavoro in cui racconto e scrittura sembrano oggi avere sempre più il sopravvento sul testo. Abbiamo parlato all'inizio di inchiostro simpatico. Come funziona l'inchiostro simpatico? Spesso bisogna bruciare il foglio per leggerlo. Forse bisogna allontanarsi dalla scena, rinunciare ai nostri segni, lì, per leggersi le scritture nascoste.

DOV'È LA SCRITTURA? INCONTRO CON MARCO PAOLINI

a cura di Gerardo Guccini

Introduzione

Il teatro dei narratori ha radici profonde. Alle spalle degli artisti teatrali, che, a partire dai primi hanno Novanta, hanno rinnovato le possibilità della performance epica, ci sono le esperienze di gruppo degli anni Settanta e Ottanta, la scoperta della dialettica fra l'atto del teatro e il mondo sociale, i conflitti tra le tendenze del "post moderno" e del "terzo teatro", il rapporto con le scuole e il teatro ragazzi. Insomma, una molteplicità di tentativi e prassi più o meno consolidate, che oscillavano tra rinnovamento dei linguaggi e comunicazione con il pubblico. Ma quando Paolini, il 9 ottobre del 1997, dopo il debutto teatrale nel 1993, esordì in diretta su Rai 2 con l'ormai famosa trasmissione televisiva *Il racconto del Vajont*, la stampa non seppe come presentarlo. Più d'un giornalista parlò di lui come di "un attore di quarant'anni": evidentemente, l'unico dato che si potesse facilmente evincere dai comunicati redazionali. La sua storia non era nota, si ignorava che era parte integrante delle trasformazioni interne al teatro d'innovazione, e lo stesso teatro d'innovazione cui apparteneva appariva, probabilmente, come un'immagine sfocata e priva di riscontri.

Dopo il *Il racconto del Vajont*, Marco Paolini ha declinato una gamma amplissima di possibilità narrative. Ha proseguito la via de *Gli Album*, uscendo da una prospettiva narrativa centrata su un fatto inciso nella memoria comune, per recuperare lo stesso senso di comunità attraverso la narrazione di un'epica collettiva, dedicata alla crescita d'una comunità di adolescenti. A partire da *Adriatico* nasce così una serie di spettacoli (*Tiri in porta*, *Liberi tutti*, *Aprile '74*, *Stazioni di transito*), recentemente riproposti e ulteriormente integrati in un ciclo televisivo. A quest'epica collettiva si è però intrecciato un ritorno ai grandi temi della memoria civile, espressi con linguaggi sperimentali e attraverso collaborazioni, che filtrano eventi non declinabili in senso propriamente narrativo. *I-TIGI canto per Ustica*, per esempio, non è una storia con personaggi ed eventi concatenati in una successione di cause ed effetti che sfociano nella costruzione della catastrofe, come era stato per *Il racconto del Vajont*, perché sulla dinamica e le responsabilità di quell'avvenimento quasi nulla è stato accertato.

Alla presenza dell'atto teatrale, Paolini affianca altre forme di intervento che lo vedono protagonista di documentari, interviste filmate, video ricavati da spettacoli o appositamente girati, articoli, introduzioni, libri di cui è autore. Mi chiedo, a fronte di questo ventaglio di tipologie narrative e possibilità di azione, che si intersecano le une con le altre, come si collochi e se si possa cogliere il momento dell'atto compositivo. Le pubblicazioni, infatti, talvolta seguono l'elaborazione orale della narrazione, talvolta costituiscono contributi indipendenti che non hanno seguito performativo, talvolta ancora presentano materiali e dati che hanno accompagnato il lavoro del narratore senza confluire nel suo racconto. Il 'luogo' della composizione è, insomma, talmente mutevole e inafferrabile, da far dubitare della sua esistenza. Eppure ci sono gli spettacoli, i libri, i video... Forse, dovremmo abituarci a considerare l'oralità e la scrittura, l'immagine e la parola, l'azione e il pensiero come poli d'una continua dialettica che si condensa indifferentemente sul versante del video, della scena o della pagina.

Sul sito ufficiale di Marco Paolini (www.marcopaolini.it) si può notare, in trasparenza, la riproduzione di una scrittura manoscritta. Sono parole e frasi al confine fra calligrafia e grafica: le righe vanno a capo in base a criteri visivi, più che di declamazione o di dicitura orale, e le lettere hanno torniture spesse e precise da ideogramma. Paolini scrive immagini che, rielaborate e riscritte, possono prendere la via della performance, come quella della scrittura e della pubblicazione, quasi che il momento di aggregazione delle idee confinasse con diversi campi di applicazione.

Gabriele Vacis, regista de *Il racconto del Vajont* e di *Adriatico*, nonché artefice di innumerevoli eventi fra i quali l'inaugurazione delle Olimpiadi invernali di Torino, osserva in un suo recente libro dal titolo *Il corpo in scena*: "Carmelo Bene non le pronuncia le parole, se le scalpella addosso. Il suo corpo, in scena, diventa un muro su cui incidere le parole dei poeti. E quando il suo corpo è diventato un muro coperto di graffiti? Lo abbatte. Ma è il suo stesso corpo che abbatte questo muro che è anche il suo corpo"¹.

In uno degli appunti dei quaderni di Marco Paolini si legge: "Io non riesco / a nutrirmi delle informazioni anche se vorrei farlo / la finestra domestica sul mon-

24/10/96

Sul primo piano di lavoro in corso
non mi freude, non pote essere c'è una
fatica enorme a stabilire una relazione intellettuale
non osano, i rischi le ripetizioni, le ovvietà
del metodo democratico o comunque di
un lavoro fondato sulla parola sono lì in agguato
sen' abbiamo avuto la buona idea
dei casi da porre di come le mode
prevedano il loro esito, l'avvento di
nuove cose... un modo di calcolazione
il tempo - un punto di vista - (quello
di un sogno di buio?) anche in *Blade
Runner* si parla molto di animale,
e i cavalli non c'è unica tetta che
l'istola si è ripopolati di cavalli
modificazioni del paesaggio.
Alla mia lettera per me solo
risposte intine "personali ricade."
Ehe non ho ben letto perché mi
recusano "inteli", nessuno ha
colto il messaggio nel fronte storico
oppure il mio avvertimento li ha
scoraggiati dal farlo... non.
[Michela mi chiede del testo di *Vajont*
o *Aprile*... Olivier propone un
incontro con *Uspant* che dove fare?]

Per adesso qui in vivio devo esaminare
questa prima fase e far produrre dei nascosti

Appunti di Marco Paolini

1 Gabriele Vacis, *Il corpo in scena. The acting body*, Torino 2006, p. 66.

2 Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 154-155.

do non mi / dà quasi mai conoscenze utili alla mia carta / sono solo le storie, gli incontri, i libri / condivisi con qualcuno, le relazioni elettive / le coincidenze fortunate che finiscono sulle / carte che sto diventando / io sono il muro della cattedrale del medioevo. / Tutti sapevano leggere le allegorie sul muro / della cattedrale ogni figura aveva un nome / la cattedrale era il muro del racconto / io mi faccio leggere, come non lo so / spiegare a parole ma è questione / di tecnica personale¹².

Se c'è un muro che non crolla per definizione, che permane nella sostanza e nell'immaginario, è quello delle cattedrali. Da una parte, dunque, abbiamo l'immagine di una parola incisa nel corpo, che si evidenzia nell'atto della sua decostruzione; dall'altra, invece, c'è l'immagine del narratore che si fa comunicazione, discorso in forma di presenza.

Mi pare che entrambe le immagini riguardino Marco Paolini ed evidenzino una categoria centrale del suo teatro, cioè il senso della testimonianza, che intreccia l'argomento della narrazione al vissuto del narratore, facendo di questi un'identità infiltrata, in stato di crisi permanente, e un organismo semantico, che traduce in segni corporei il suo rifarsi e vivere assieme all'argomento.

(G.G.)

Dov'è la scrittura?

La natura del teatro è sfuggente. La scrittura che conta è quella che non resta.

All'inizio del mio percorso, avevo deciso di fare teatro, non l'attore, che è diverso, e mi andava bene di fare tutti i mestieri del teatro.

Il teatro "dei narratori" non è nato dal fatto che gente come me, o come Gabriele Vacis, non trovava scritture, nel senso di provini. Grazie al cielo, ho fatto solo due provini in vita mia: uno sul serio e uno per sfizio. Quello sul serio è andato bene e mi hanno preso come Capitano della Commedia dell'Arte nell'esperienza con il Tag Teatro in giro per l'Europa; quello dove non mi hanno preso era un provino con Glauco Mauri. Non avevo parti e così, invece di mostrargli il personaggio, gli raccontai la storia di Tommaso Salvini, grande attore italiano dell'Ottocento. Mauri mi disse: "Mi sembra che fai bene a continuare con quel teatro che fai tu". E aveva ragione.

Nei gruppi con cui ho lavorato si praticava l'improvvisazione, intesa come esercitazione per imparare ad eseguire frasi corporee secondo l'insegnamento di Grotowski, in cui "articolazione di frase" significava imparare a riconoscere i segni nelle azioni, non nei gesti. Questi non mutano, l'azione fisica invece è una forza che, applicata in un punto, sposta un discorso, l'equilibrio del corpo e dello spazio, e modifica anche la percezione dello spettatore. La danza, per esempio, è composta di azioni fisiche che contengono gesti. Tutti i teatri codificati sono strutturati su partiture di azioni fisiche.

Ci allenavamo quindi su partiture di azioni fisiche molto prima di fare lo stesso con quelle composte da parole. In che modo? Imparando a trascrivere. Dovevo saper trascrivere la mia partitura, ma anche i miei compagni di gruppo in certi momenti erano spettatori del mio lavoro con un quaderno, e viceversa. Gabriele Vacis, quando facevo parte di Laboratorio Teatro Settimo, era il regista del gruppo, ma mai avrebbe potuto da solo trascrivere le partiture di tutti gli attori. La scrittura durante le prove era molto labile, la si fissava per appunti su diari, per poi ricostruirla passando attraverso la fiducia e lo scambio di informazioni con altre persone. Spesso faticavo a credere di aver detto o fatto ciò che i miei compagni avevano trascritto, ma nella difficoltà di tradurre, a volte si riusciva a capire meglio il proprio operare. In un certo senso, quindi, la scrittura è entrata nel teatro di gruppo perché non c'erano i video.

Questa era la pedagogia per imparare a scrivere in teatro, applicata sia alle azioni che alla parola; non è molto diversa da quella che seguo adesso.

La vera scrittura si attua nella ripetizione scenica, nei tentativi di fissare e di riprodurre precisamente le cose importanti, e non nel momento eccezionale dell'ispirazione e della creazione. Chiunque è in grado di eseguire un'improvvisazione fantastica, senza però riuscire a ripeterla.

Sono cresciuto in un teatro di gruppo in cui non si stabiliva mai una scadenza per l'uscita dello spettacolo, in cui, dopo centinaia di prove, finalmente l'opera veniva rappresentata ad un pubblico inizialmente privilegiato, per paura di mostrare castronerie.

Questa logica presupponeva grande disciplina, perché per un periodo lunghissimo non includeva il riscontro del pubblico, e anche il fatto che, strada facendo, certe opere potessero anche non giungere a termine.

Da *Il racconto del Vajont* in poi, nato quando stavo per lasciare il Laboratorio Teatro Settimo, ho adottato un'altra modalità, non per rifiuto di quella precedente – anche se ero stanco di far parte di un gruppo e avevo voglia di iniziare un percorso d'autore – ma semplicemente perché *Il racconto del Vajont* non era un testo teatrale. All'inizio era un esercizio di memoria orale su un fatto pubblico rimosso nella

coscienza collettiva, verso il quale non avevo alcun compito, né istituzionale né personale, di restaurare tale vuoto di memoria.

Inizialmente, per comporre *Il racconto del Vajont*, avevo semplicemente bisogno di me stesso, di un blocco di fogli da distribuire su di un tavolo e di una lavagna. Il libro di Tina Merlin *Sulla pelle viva*, che costituisce una testimonianza precisa sul caso del Vajont, mi serviva da riferimento da cui in un primo momento trarre informazioni importanti.

Successivamente, durante le svariate prove in pubblico di quella che era già una prima struttura del racconto, è accaduto che proprio tra il pubblico emergessero altri "autori": testimoni, persone con esperienze da raccontare, tecnici, in grado di modificare, correggere e chiarire magari soltanto un particolare del testo, un aspetto geologico, ingegneristico, testimoniale o giuridico. Cosicché, di volta in volta, mi accorgevo dei miei errori di giudizio commessi nel semplificare un racconto complesso quale era il Vajont.

Ogni volta che lo raccontavo, non lo consideravo come finito, ma come l'ennesima prova svolta in pubblico; ed elaborata la vergogna derivante dagli sbagli commessi, il tutto funzionava perfettamente. *Il racconto del Vajont* si è arricchito di informazioni provenienti da diverse fonti, costringendo talvolta l'attore a modificare strutture linguistiche ed estetiche alle quali si era affezionato e a cercare di evitare il caos.

Per questo ho adoperato un metodo di scrittura per cui, sera per sera, mantenevo il testo costante, isolavo l'informazione variata dopo aver incontrato qualcuno che mi aveva ragionevolmente convinto a cambiarla, individuavo la parte da modificare, e, arrivato fino al punto della riga precedente, mi mettevo in testa una sorta di post-it. Sapevo che in quella zona dovevo improvvisare, ma sapevo anche che, qualsiasi cosa avessi mostrato, l'improvvisazione doveva finire e riprendere dalla fine della frase sostituita. Avevo differenze di lunghezza, ma era necessario evitare di far cedere il tutto.

L'improvvisazione era, dunque, confinata in un esercizio di montaggio mentale live. L'ho utilizzata per spettacoli successivi come *I-TIGI canto per Ustica*, *I-TIGI racconto per Ustica*, *Parlamento Chimico*, lavori d'inchiesta, e oramai non mi spaventava più.

La vera scrittura si attua sera per sera nelle continue prove, nel correggere, nei tentativi di selezione delle parole. La ripetizione è l'essenza, il cuore, il motore del mio mestiere, e ne è anche il limite, perché ne resta soltanto l'eco in chi l'ha condivisa una sera a teatro.

Solitamente non provo a lungo, ho bisogno invece di avere fin da subito "pubblici-bersaglio", persone che assistono per la prima volta alla mia narrazione. Ho due alternative: o mi affido ad un regista, oppure uso dieci, venti, trenta facce diverse e le loro reazioni per costruire una mia personale regia, sicuramente ci impiego più tempo, ma questa è la via che ho scelto.

Il "Sergente" e "Schweyk"

Per *Il Sergente* ho adottato un altro tipo di scrittura. Quando ho deciso di raccontare l'opera, avevo ragioni personali che mi portavano a riferirmi specificatamente a *Il sergente della neve* di Mario Rigoni Stern. Erano centonovanta pagine, pochissime rispetto ad un milione e mezzo di cartelle di atti processuali alla base di *Parlamento Chimico*. Il testo di Rigoni Stern è bello, chiaro, asciutto.

Esistevano due progetti abortiti su tale opera, uno di Giorgio Strehler, l'altro di Ermanno Olmi. Mentre studiavo non intuivo perché avessero abbandonato i progetti, poi, dopo quasi un mese di esercizio e di riduzioni, ho capito che quella descritta nel romanzo di Rigoni Stern era una vicenda umana talmente estrema che centonovantasette pagine ne costituivano una sintesi folgorante, ma piana, senza accenti e cambiamenti di tono. Dove risiedeva la sua forza? Nell'eloquenza delle situazioni e nella costruzione priva di giudizi del diario. Non c'era, come nei libri di Nuto Ravelli, un'esplosione d'ira nei confronti del potere politico e militare, qui c'era invece una cronaca talmente eloquente da diventare un groppo per il lettore e per chi disgraziatamente ci stava lavorando sopra. Avevo persino problemi fisici dati dall'incapacità di risolvere quel testo, ma se da qualche parte non lo trasformavo, io non ne uscivo. Era un disastro.

All'inizio avevo intuito alcune cose: mi piacevano i parallelismi, quindi, siccome provo un amore sviscerato per *Anabasi* di Senofonte, ne ho montato frammenti con parti del testo di Rigoni.

Inoltre, mi interessava Ruzante, allora ho pensato all'idea del reduce per esprimere un'Italia miserabile.

Infine, possedevo un'immagine della ritirata di Russia proveniente dai "Peanuts" di Charles Schulz, e in particolare da Pig Pen, che cammina in una nuvoletta di rifiuti. Così ho associato la ritirata di Russia all'immagine di un uomo che cammina in una nuvola di rifiuti umani.

Ma io, essendo spietato e non facendo il regista, pur avendo materiale inedito non montato di Rigoni, non ho voluto usare la sua voce o la sua immagine in scena, e neppure immagini della ritirata di Russia. Ne risultava però un lavoro troppo serio, troppo composto e preciso.

Perciò ho provato a romperlo partendo da Brecht, da *Schweyk nella seconda guerra*

mondiale. I tedeschi hanno elaborato il lutto, Brecht c'è riuscito e lo ha descritto in maniera grottesca, mentre in Italia nessuno ne è stato capace. Mentre tentavo di riunire tutti questi linguaggi, mi accorgevo però che essi cozzavano tra di loro senza dialogo, e per questo ho interrotto le prove e mi sono recato in Russia. Era il mese di novembre del 2004. Dopo poco sono rientrato a casa perché incombevano le prove e il debutto a Milano. Lo spettacolo era molto diverso da quello attuale che ha debuttato a gennaio del 2006.

La mia idea di epica era necessaria per raccontare l'opera, ma come potevo applicarla ad una messinscena che non ha la drammaturgia di Brecht e che non prevede l'uso della tecnica di straniamento? Anche se normalmente nei miei spettacoli l'effetto di straniamento è presente, il mio teatro è di altro genere, è di memoria, di evocazione. Inoltre, come fare epica e straniamento su un racconto che non appartiene alla mia generazione e alla mia società?

Intraprendendo la strada del teatro epico sono diventato più spietato e non potendo applicare semplicemente ad un diario il linguaggio del realismo, ho usato altre chiavi: soluzioni grottesche, citazioni cinematografiche. Per esempio, ad un certo punto interpreto Charlot, oppure mi servo di una *loop station* e di un microfono per creare una colonna sonora di voci corali, cose, queste, che prima della collaborazione con il trio musicale "I Mercanti di liquore" non avrei osato fare.

Questa è la sfida che mi sono posto. Risultato: del testo di Mario Rigoni Stern sono rimaste quindici righe. Rigoni l'ha visto e mi ha detto: "Eh, noi non ridevamo mica così tanto!".

Il Sergente è uno spettacolo spurio, non pulito e cristallino; ha cose che piacciono e altre che feriscono, ma soprattutto è uno dei modi che posseggo per non ripetermi.

"I mercanti di liquore"

Ho la sensazione che i teatri tendano ciclicamente a richiudersi, come accade alle strutture della società quando si cristallizzano.

Cosa vuole nascondere la nostra società o la televisione con tutto questo scintillio? Che sta invecchiando. Pur rispettando il mio mestiere, nell'invecchiare sono terrorizzato dall'eventualità che esso sia soltanto una ripetizione; non voglio invecchiare dentro teatri che si richiudono dopo aver fatto passare aria nuova. Quando ho cominciato a comparire nelle stagioni teatrali, i direttori avevano difficoltà a far accettare agli abbonati uno spettacolo di un unico attore. Non si fidavano. Poi con *Il Milione* li avevo convinti, perché, oltre a me, c'erano anche quattro musicisti e una scenografia. *Il Milione* è stato il cavallo di Troia per entrare nei teatri che non si fidavano.

Pochi anni dopo sono tornato negli stessi teatri con *Parlamento Chimico* (2002) e con *I-TIGI racconto per Ustica* (2001). Volevo dimostrare a me stesso che si poteva coinvolgere il pubblico in un dibattito, una discussione. Ora, quando porto in scena spettacoli più leggeri, mi dicono: "Eh... era meglio quando faceva *Il racconto del Vajont*". Una parte del pubblico non sopporta che io mi esibisca nei concerti con "I Mercanti di liquore". Allora rispondo: "ok, guardate, non è escluso che prima o poi io non faccia uno spettacolo porno, ci sto seriamente pensando...".

Nessuno deve farsi "etichettare". Se ti dicono che sei civile, applicano un giudizio simile a quello che in un salotto di provincia potevano dare ad una persona che arrivava senza mezzi propri e che però aveva studiato: un "pretino" tirato dentro ad una società aristocratica veniva accettato perché parlava il latino, ma restava "pretino". Non devi essere il giullare di nessun sistema. La lezione di Pasolini è questa. Egli ha sempre fatto ciò che voleva, o comunque ci ha sempre provato, non importa se non ti piacciono il *Decameron* o *Le mille e una notte* o altre cose volgari. Non importa, fai il volgare! Ma oggi non esistono più tabù sessuali come all'epoca di Pasolini, e allora va bene, facciamo uno spettacolo di necrologi, di annunci funebri per vivi, visto che l'ultimo tabù è la morte. Siamo in tempi di aviaria e allora si potrebbe creare uno spettacolo-catalogo di ognuno dei membri autorevoli di questa società e poi rassicurare il pubblico affermando che non si tratta di morti, nonostante le apparenze.

A volte corro il rischio di essere troppo per bene. Ognuno deve essere come è, senza drogare se stesso per apparire diverso. Ma attenzione, mai farsi mettere in scatola troppo presto!

La mia collaborazione con "I Mercanti di liquore" è un percorso attivo ed è una bella sfida. Giocare con loro è un modo per non farsi chiudere in una scatola. Ce ne sono altri, servono tutti.

Dal teatro alla televisione: "Il racconto del Vajont" e "Il Milione"

Gli esiti del mio lavoro in televisione non sono tutti uguali. Le differenze e le sfumature contano. Non mi pongo il problema, dando voce a storie rimosse o dimenticate dalla coscienza collettiva, di come proporre il contrario di ciò che normalmente la televisione trasmette. *Il racconto del Vajont* è molto diverso da *Il Milione*, nel linguaggio e nella struttura.

Il Milione è un racconto asciutto, non teatrale, anche se il teatro è comunque presente, dal momento che interpreto il coro e non un personaggio. La mia drammaturgia pone infatti il coro a protagonista, per cui tutti i personaggi della vicenda hanno la stessa forza o quasi, antagonisti compresi, secondo un equilibrio

che attraversa un unico corpo. Un ulteriore rafforzamento viene dal fatto che il mio è un teatro di evocazione e perciò simile – se così posso definirlo – ad una sorta di “cinema mentale”, sicuramente più potente del cinema tradizionale. Ciò significa che ho più mezzi di quelli utilizzati nei colossal americani, perché con tre parole riesco a produrre spostamenti di luogo e di tempo che nella convenzione del cinema, sempre ansiosa di definire luogo, azione e tempo, per l’articolazione del racconto, non sarebbero possibili. Nel racconto mentale si costruiscono scivolamenti e contropiani esclusi dalla sintassi del cinema e della televisione; nella velocità della creazione del racconto faccio dialogare i personaggi senza neppure cambiare la direzione del volto.

Attraverso la “demagogia” è possibile inventare immaginari potenti. Il racconto è “demagogia” in grado di creare sogni ben strutturati, un vero e proprio film nella testa della gente.

Il racconto del Vajont ha avuto un buon esito televisivo. Per la prima volta, infatti, mi ritrovavo a narrare in quel contesto e quando l’inquadratura si allargava, dialogava con me, e mi rispondeva bene. Eravamo lì, nel giorno dell’anniversario, nell’ora maledetta in cui le cose sono successe. Era sufficiente per toccare anche la coscienza dei più distratti. Portare in televisione *Il Milione*, invece, sarebbe stata una presunzione assoluta, perché l’uso del dialetto veneziano avrebbe tagliato fuori una parte di italiani non disposti ad ascoltare un idioma dialettale diverso dal proprio. Il mezzo televisivo, infatti, non consente ai diversi alfabeti di mescolarsi e tollerarsi tra di loro. Chiunque a teatro accetta di ascoltare un idioma o una lingua straniera anche se non la capisce, ma l’utente televisivo no: ha il potere assoluto di distrarsi rapidamente con un dito, cambiando canale.

La diretta del *Vajont* era costata alla Rai una clausola, da me pretesa, per andare in onda, e cioè di non fare pubblicità durante la trasmissione. In quel momento “storico”, il direttore di Rai 2, Carlo Freccero, poteva assumersi la responsabilità di far saltare i contratti commerciali di una prima serata. Vi pare possibile che oggi, nove anni dopo, si possa verificare una simile circostanza? La televisione nel 1997 non era strutturata come quella attuale e l’evoluzione in pochi anni è stata micidiale. Il mio rapporto con questo mezzo è cambiato nel corso degli anni.

Il Milione è andato in onda su Rai 2 in diretta dall’Arsenale di Venezia nel 1998. Dopodiché ho deciso di non concedere più dirette, disgustato da quella regia televisiva. Io parlavo una lingua, ma il regista ne parlava un’altra, non concordata con me, cambiata in corso d’opera, che ha modificato la comunicazione dello spettacolo.

Era un racconto con una base musicale, e invece è stato trasmesso una specie di concerto. Il regista, per ragioni ideologiche, ha deciso che le inquadrature non potessero durare più di sei secondi, perciò ha voluto più camere rispetto a quelle utilizzate per *Il racconto del Vajont*. Inoltre, l’illuminazione è stata raddoppiata, senza rispettare i parametri particolari stabiliti con il direttore della fotografia per non stravolgere lo spettacolo.

Il responsabile della fonica, a sua volta, dovendo mandare un segnale compresso durante la diretta – la compressione del segnale funziona come per le radio, per cui i pianissimi si sentono forte. Con questo strumento si può esagerare o modificare la realtà. Cos’è reale, del resto, in una trasmissione televisiva? – ha abbassato il volume della musica, come se provenisse da un’altra stanza, e alzato quello del microfono del “protagonista”, per non rischiare che non si sentisse una parola.

Come se non bastasse, il regista non si è fidato di me, probabilmente perché parlavo per due ore. Così, a metà della frase di ciò che stavo raccontando, le altre telecamere si spostavano sul dettaglio della chitarra, come nei concerti, chitarra che, tra l’altro, non si sentiva, perché ne era stato abbassato l’audio.

Solo un deficiente che non ha nulla da fare resta inchiodato a guardare un videoclip di due ore e mezza!

Ritengo che soltanto una persona in grado di condividere fino in fondo l’esperienza del “dietro le quinte” garantisca la fedeltà nei confronti dello spettacolo dal vivo. Il teatro, in televisione, avrebbe grandi possibilità di coinvolgere lo spettatore in tante storie e occasioni, purché ci sia dall’altra parte la fiducia sufficiente, la stessa che si dà a chi gioca una partita in cui rischiare: una partita si gioca in campo, uno spettacolo teatrale si gioca frontalmente.

La televisione non può pretendere di diventare, oltre che mezzo, anche codice linguistico dominante nei confronti dei linguaggi che le transitano attraverso. Questo è un grande equivoco del nostro tempo.

“Report” e “Gli Album”

Dal momento che non acconsento più alla forma della diretta, cerco altri modi per dialogare con la televisione, senza occuparmi del palinsesto: uno di questi è la trasmissione d’inchiesta di Rai 3 *Report*, ideata da Milena Gabanelli; l’altro è quello de *Gli Album*, mandati in onda in seconda serata sempre su Rai 3 e per i quali non avevo bisogno di particolari condizioni pubblicitarie, come era accaduto per *Il racconto del Vajont* o per *I-TIGI canto per Ustica*.

Originariamente il progetto de *Gli Album* era più ampio, poi, su sedici puntate realizzate ne sono andate in onda soltanto dodici, a causa di un vincolo proveniente dal fatto che due di esse riguardanti l’infanzia di Nicola, il bambino protagonista,

erano ispirate ai fumetti del *Petit Nicholas* di René Goscinny (l'autore di Astérix). Quando ancora lavoravo con Gabriele Vacis al "Laboratorio Teatro Settimo", mi ero innamorato di questi raccontini, dai quali ho tratto molti spunti e ispirazioni senza mai chiedere il permesso a Goscinny. Finché li utilizzavo da teatrante qualsiasi, al signor Goscinny non poteva di certo interessare, ma nel momento in cui realizzavo un prodotto per la televisione, la mia responsabilità era maggiore. Ho quindi chiesto i diritti alla figlia di Goscinny, la quale per ragioni sentimentali non ha potuto cederli per nessun tipo di traduzione filmica o televisiva.

Nella storia originaria raccontata ne *Gli Album*, il bambino Nicola, di otto anni, nasceva nel 1964 e arrivava fino al 1984. Si trattava di raccontare vent'anni di storia in sedici puntate, dagli anni Sessanta attraverso gli anni Settanta, aveva un senso più completo che non partire dal '73-'74. Tolle le prime quattro puntate restano le altre, ma la storia così è un po' monca. Ho però fiducia, perché tra settantadue anni i diritti scadono.

Il rapporto con il virtuale

Mi pare che nessuno di noi comici, o giornalisti, o artisti oggi – al di là della censura, che in realtà non spaventa più nessuno – abbia la possibilità di modificare il contenitore in cui ci troviamo. Credo sia in atto una saggia e tardiva restaurazione di tipo fondamentalista. Non vedo nessun presupposto di rivoluzione, né di progetto culturale. Forse un soffio di novità, in questo senso, potrà nascere da esperienze come i "Blog" di Beppe Grillo, spazi virtuali e sociali meno controllati di altri. Nel nostro secolo forse è possibile produrre fratture nel modo di pensare proprio attraverso la rete. Per quanto riguarda Beppe Grillo, è interessante nel suo percorso artistico il dialogo tra il live, costituito dai teatri, e il virtuale, luogo in cui anche chi non è presente non è escluso.

Io non sono capace di usare il virtuale, so benissimo che l'intensità prodotta a teatro è importante e mi ci dedico. Sarà per nostalgia, ma mi sento più legato alla macchina del Novecento e mi affascinano la terza, la quarta, la quinta, la sesta dimensione, ovvero quelle cose che non appaiono nella rappresentazione virtuale o piatta. Vado in cerca di dettagli, talvolta sono storie e particolari che rendono vivo un blues, un andamento. Riesco soltanto a servirmi di un piccolo media, il teatro, più forte dell'usura della televisione. Il teatro, di per sé, non dà origine ad una rivoluzione culturale, riesce però a far sentire costantemente i cittadini meno soli, ad arricchirli di una positiva sensazione di coralità e di condivisione, che li fa star bene.

Il teatro è un luogo civico ancora potente. Se la scuola lo fosse altrettanto e in modo permanente, se nella vita i momenti passati insieme a tanta altra gente fossero più rilevanti rispetto a quelli passati chiusi in coppia o da soli in un clan familiare, sarebbe più facile comunicare con le persone e farle incantare.

NOTA

Trascrizione e cura redazionale a cura di Silvia Fangarezzi

IL SENSO PRIMA DELL'OPERA: IL PROCESSO CREATIVO DEL TEATRO DE LOS ANDES

di Veronica Schiavo

César Brie, fondando il Teatro de los Andes nel 1991, era consapevole di dover mettere in discussione tutto ciò che aveva appreso durante la sua formazione attorica e registica e di dover nuovamente verificare sulla scena le sue idee e il suo modo di fare teatro. Non aveva intenzione infatti di importare in Bolivia un teatro europeo, estraneo alla situazione boliviana; voleva invece “creare un ponte tra le tecniche teatrali – che potremmo definire occidentali – e le fonti culturali andine”¹, cercando di fondare un teatro nuovo che riuscisse a “plasmare in nuove forme le nuove domande” nate dal contatto con una cultura, una situazione sociale e politica completamente differenti rispetto a quelle europee. La stessa composizione interetnica del gruppo di attori presupponeva un lavoro di scambio e di contaminazione tra i diversi codici espressivi e culturali. Il regista si propose quindi di guidare il gruppo attraverso una pedagogia intesa come “creatività in atto”², ovvero come luogo della ricerca e della dialettica dove trovare risposta al bisogno di tecniche, di regole “che non si hanno e a cui si crede di volta in volta e non una volta per tutte”³ e che definiscono gli strumenti espressivi, e quindi il linguaggio, del gruppo.

L'idea di attore che i membri del Teatro de los Andes vogliono incarnare è quella di un artista completo, capace di cantare, suonare, ballare, parlare, creare poesia scenica e soprattutto in grado di interrogarsi sulle tecniche, sul modo di sfruttarle e su quello che, attraverso tali tecniche, ci si propone di trasmettere.

Il metodo di lavoro adottato per la creazione di molti spettacoli del Teatro de los Andes nasce quindi dalla sistematizzazione di un processo che si è consolidato attraverso gli anni e che corrisponde alle diverse tappe di una creazione collettiva basata sulla capacità metaforica degli attori, coordinata e diretta – attraverso la selezione, il montaggio e la scrittura della partitura verbale – dal regista. Secondo la concezione di César Brie, infatti, gli attori devono essere come poeti in grado di creare materiale metaforico, immagini concrete ed evocative che siano gli equivalenti scenici di emozioni ed idee, di azioni e fatti reali.

Tale metodo di lavoro non corrisponde ad uno schema rigido, aprioristico e infallibile, ma al contrario si tratta di una tecnica in continua evoluzione, definita attraverso la pratica scenica e che in essa trova la sua costante verifica.

L'avvio del processo creativo, volto alla realizzazione di uno spettacolo, è di norma caratterizzato da una prima fase in cui gli attori e il regista indagano i temi proposti attraverso la creazione di immagini sceniche, ferme (tipo *tableaux vivant*) o in movimento⁴. Per agevolare il lavoro César Brie propone per ogni tematica una serie di semplici domande, a cui gli attori rispondono rapidamente, come in una sorta di gioco per associazioni mentali. La lista delle risposte ha la funzione di agevolare la ricerca e di stimolare l'intelligenza, la memoria e la fantasia dei componenti del gruppo. Queste parole, che vengono lette all'inizio delle prove, rappresentano solo il primo passo verso la composizione di un'opera complessa, ma ne prevedono, in qualche modo, il senso più intimo e profondo. Rappresentano inoltre, per gli attori, un riferimento concreto che consente loro di ancorare tematiche generiche, e perciò apparentemente astratte, ad immagini, situazioni, oggetti, suoni, odori specifici. Le risposte contengono quindi già i semi delle immagini, che possono svilupparsi in scena in maniere differenti.

Gli attori, con la partecipazione di Brie, creano le metafore sceniche lavorando come se fossero pittori: i corpi e la voce degli attori – o più raramente il proprio corpo e la propria voce⁵ – divengono in questo modo colori e pennelli, così come lo spazio scenico – di cui il regista ha precedentemente definito i limiti e l'orientamento (ovvero dove si disporranno gli spettatori) – la tela su cui comporre.

In questo modo, per esempio, il tema dell'assenza – su cui il gruppo ha lavorato per la creazione dell'ultimo spettacolo presentato in Italia la scorsa primavera dal titolo *Otra vez Marcelo* – diviene l'immagine di una donna che, con aria assorta e quasi assente, osserva una partita di scacchi lasciata a metà. Un uomo scalzo, ma ben vestito, si avvicina lentamente alle sue spalle, le prende la mano e la guida nella mossa successiva – forse proprio quella decisa – le bacia il capo e la lascia quindi nuovamente sola sulla scena, lo sguardo fisso e concentrato, come se di nulla si fosse accorta. Oppure diviene una tavola pronta per la cena, due bicchieri, due piatti, due forchette, due sedie di cui una sola occupata. Sull'altra una giacca, lasciata lì in un tempo altro, di cui rimane solo una labile traccia. Il tema dell'assenza richiama anche quello della distanza da percorrere, per esempio, su un sentiero fatto di



César Brie in *Colon*

scarpe vecchie, che un uomo attento costruisce per una donna che avanza scalza e incerta, guardando dritta avanti a sé⁶.

Il tema della morte, invece, presente in maniera rilevante in quasi tutta l'opera di Brie e del Teatro de los Andes, si può trasformare in scena nell'immagine di una donna che disegna su un tavolo, con della sabbia, la figura stilizzata di una bambina. Lentamente poi inclina il tavolo, l'immagine piano si dissolve, diventando polvere sparsa sul pavimento.

Già in questa fase quindi, che si potrebbe definire germinale, vengono utilizzati degli oggetti e dei costumi, che entrano di fatto a far parte sin da questo momento del tessuto drammaturgico. Questi elementi vengono utilizzati in modo tale da potenziare la carica poetica ed evocativa delle immagini. Ogni oggetto o costume assolve infatti a molteplici funzioni, assumendo una valenza polimorfica basata sulla capacità degli attori di "giocare" con essi e dunque di trasformarli. La scoperta di un possibile utilizzo di questi elementi, che si potrebbe definire "non convenzionale", aiuta quindi a creare nuove possibilità di scrittura scenica e di senso. In alcuni casi, come per esempio per lo spettacolo *En un sol amarillo*⁷ un'immagine particolarmente articolata, che presupponeva l'utilizzo di diversi elementi, è stata fondamentale per la definizione della scenografia. L'attore Lucas Achirico, alla richiesta di trovare un equivalente scenico del terremoto, legò con corde e ganci un tavolo, una sedia, una finestra e una porta di legno – oggetti poveri, elementari, quelli che Kantor definirebbe "realtà di rango inferiore", "bassifondi nella gerarchia degli oggetti"⁸ – lasciandoli penzolare al soffitto. L'idea era quella di ribaltare gli effetti del terremoto – sollevare in aria anziché scaraventare a terra – per trasformarli in metafora scenica. Gli oggetti, così sistemati sulla scena, divennero degli strumenti creativi capaci di svelare nuove possibilità di scrittura scenica.

Anche alcune delle musiche, dei canti e delle danze, possono comparire già in questa prima fase del lavoro creativo; è, di fatto, abbastanza naturale per gli attori del Teatro de los Andes utilizzare tutti gli strumenti espressivi appresi e approfonditi durante il training e durante la propria formazione personale.

Parallelamente alla costruzione di immagini vengono svolte delle improvvisazioni che muovono, a loro volta, dalle suggestioni delle domande e risposte iniziali. A differenza del lavoro sulle immagini, si tratta di un flusso creativo non precedentemente meditato, in cui gli attori agiscono e reagiscono nello spazio scenico seguendo alcune linee di forza che rappresentano l'unica costrizione alla libertà creativa e che servono a dare un ordine spaziale alle azioni. Alle volte César Brie interviene utilizzando delle musiche che supportano o contraddicono il ritmo sulla scena, in modo tale da creare nuovi stimoli a cui gli attori possano reagire.

In questo modo, dopo alcuni giorni di lavoro, il regista dispone di una gran quantità di materiale metaforico, dal quale selezionerà ciò che gli sembra più interessante per poter continuare l'indagine. Solitamente infatti viene stesa una lista di immagini e di azioni emerse durante le prove, da cui vengono isolati degli elementi che dovranno rientrare, possibilmente anche con variazioni e sfumature diverse – una delle tecniche più frequenti è per esempio la ripetizione di un'azione da parte di più attori, che diviene in questo modo corale e spesso di una maggior forza e incisività – durante le improvvisazioni successive. I materiali vengono raffinati, ulteriormente ridotti, sino a che non si giunge all'essenziale, all'ossatura dello spettacolo, secondo quel procedimento che César Brie, citando Faulkner, definisce "*kill your darling*", ovvero tagliare il superfluo, sacrificando anche del materiale che si ama, facendo emergere solo ciò che è necessario. In seguito a questa prima selezione vengono costruite delle sequenze sempre più elaborate a cui sono attribuiti dei titoli che ne sintetizzano il senso e il tema centrale.

La costruzione della partitura verbale è guidata e determinata dal lavoro in sala e anch'essa procede secondo il doppio movimento di accumulo e in seguito di *setaccio*⁹, una sorta di "gioco di Penelope", che caratterizza tutti gli aspetti e le fasi della costruzione dell'opera: arricchire la scena per poi impoverirla, accumulare per poi disperdere, al fine di trovare l'equilibrio e l'essenzialità¹⁰. I testi proposti da César Brie vengono infatti sempre verificati sulla scena prima di essere fissati; il regista accoglie le proposte degli stessi attori, modifica e sintetizza le sue parole, riscrive più volte le battute, sino a quando non viene trovata una perfetta consonanza tra la partitura fisica e quella verbale. Alle volte i testi sorgono naturalmente sulla scena, suggeriti dalle parole dette dagli attori durante le improvvisazioni, oppure vengono scritti nel momento stesso in cui gli attori mostrano una scena al regista, che quindi costruisce il testo "come se fosse la camicia degli attori"¹¹, proprio mentre osserva il loro lavoro, come è avvenuto, per esempio, per la quinta scena del secondo atto di *En un sol amarillo*, in cui tre grotteschi funzionari statali (interpretati da Daniel Aguirre, Lucas Achirico e Gonzalo Callejas) illustrano il funzionamento di una casa componibile per terremotati, dove il water portatile può essere utilizzato anche come casco in caso di ulteriori scosse e infine, se collegato alla televisione, come antenna. Altre volte, invece, la scrittura richiede una lavorazione lunga e complessa che può prevedere una fase di studio e di approfondimento attraverso l'utilizzo di altri testi di diversa natura – può trattarsi infatti di testi drammatici, poetici, di romanzi, ma

anche di saggi, documenti, testi scientifici, come è avvenuto nel caso dello spettacolo sul terremoto in Bolivia *En un sol amarillo* – che implicitamente o esplicitamente possono confluire nell’opera. Il più delle volte questi testi passano dalle mani del regista a quelle degli attori (o viceversa), sempre alla ricerca di nuovi stimoli creativi, e diventano una sorta di referenza nascosta, implicita, che orienta il lavoro e apre nuove possibilità di senso e, di conseguenza, di scrittura scenica.

Anche i richiami all’universo andino e alla storia della Bolivia possono rientrare nel lavoro in seguito ad uno studio sistematico e approfondito di testi di antropologia, sociologia, storia ed estetica – come per l’opera *Las abarcas del tiempo*, montata nel 1995 – ma anche in maniera non premeditata, per il fatto che sono presenti nel patrimonio culturale ed espressivo degli attori boliviani del gruppo e perchè fanno parte, in maniera rilevante, dell’ambiente in cui gli artisti vivono.

Come avviene per le immagini e per le improvvisazioni, spesso vengono sacrificate parti intere di testo perché, nell’economia dell’opera, risultano essere superflue o semplicemente perché non si riesce a farle rientrare nel ritmo e nell’intonazione generale del lavoro. Si tratta di elementi che possono venir tagliati in qualsiasi fase della creazione, a volte anche a ridosso della prova generale o, in alcuni casi, dopo il confronto con il pubblico. Questi materiali, queste parole, di fatto non più presenti nell’opera, rimangono vivi ad un livello più profondo, ovvero nella memoria degli attori. Lo spettacolo è infatti un mondo molto più complesso di quanto infine appaia allo spettatore, ci sono risvolti, significati nascosti, azioni rimaste implicite che costituiscono in un certo senso il sottotesto dell’opera – costruito però tagliando, sintetizzando, piuttosto che cercando di aprire il testo, scoprendone la possibile vita che in esso è celata; alle volte questo universo si lascia intravedere anche dal pubblico, o per lo meno da una parte di esso, altre volte invece scompare completamente.

L’ultima fase di lavoro sull’opera è rappresentata dal montaggio delle sequenze di azioni, musica e testo. Creando un ordine, che segue la sensibilità estetica di Brie – il quale utilizza spesso la tecnica del grottesco, accostando scene con registri opposti, in modo da creare un andamento sempre in bilico tra il comico e il drammatico – e il significato intimo dell’opera, le diverse parti vengono montate insieme. Attraverso punti di raccordo e quindi anche tramite l’utilizzo delle luci, della musica e degli elementi della scenografia, viene restituita organicità al lavoro che è, a questo punto, pronto per il confronto con il pubblico.

I lavori del Teatro de los Andes perciò prendono forma attraverso un lavoro di ricerca collettivo, volto a creare una poesia dello spazio che non rinunci però alla comunicazione con il pubblico, ovvero con il testimone dell’atto teatrale. In questo modo l’aspetto narrativo e comunicativo viene veicolato e trasmesso da immagini metaforiche, al tempo stesso chiare e complesse, fruibili ed analizzabili a più livelli.

Un matrimonio per procura, in cui gli sposi sono divisi a causa della repressione politica – come nel caso di Cristina e Marcelo Quiroga Santa Cruz, i protagonisti di *Otra Vez Marcelo* – trova, grazie a questo tipo di lavoro, il suo equivalente scenico in una sposa che danza come fosse una marionetta, indossando le grandi scarpe e la giacca dello sposo che l’abbraccia rendendola una figura goffa, triste e profondamente poetica. Oppure la distanza forzata dei due amanti diventa un filo per il bucato dove scorrono le lettere che si scambiano da un lato all’altro della scena.

Il testo, in questi due casi, accompagna l’immagine raccontando la storia, ma a volte può avvenire il contrario, ovvero che le immagini mostrino la storia, mentre le parole evocano la poesia, che arricchisce la scena di significati e riferimenti nascosti. Vi è comunque sempre la ricerca di un contrappunto tra partitura fisica e partitura verbale, in modo tale che non vi sia ridondanza.

In queste creazioni collettive, non viene negata però la funzione del regista, il quale è innanzitutto il primo spettatore¹² e ha il compito di occuparsi della scrittura della partitura verbale e del “montaggio di montaggi”, ovvero di dare coerenza e sintesi al lavoro collettivo.

1 C. Brie, *Sobre el Teatro de los Andes*, trad. it. *Sul Teatro de los Andes*, presentazione più volte utilizzata in opuscoli informativi e programmi di sala.

2 Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 47.

3 *Ibidem*, p. 48.

4 Cfr. C. Brie, *Sobre la Puesta en Escena, “El tonto del pueblo”*, n. 1, marzo 1996, pp. 84-93.

5 In questa fase gli attori sentono più forte l’esigenza di osservare le proprie immagini, o meglio metafore visive, trasposte sulla scena. È perciò molto più frequente che gli attori chiedano ai propri compagni di incarnarle, comportandosi di fatto come dei registi.

6 Tali immagini si riferiscono ad un laboratorio svoltosi nella casa teatro di Yotala (dove il gruppo vive e lavora) nel febbraio 2005. Questo lavoro, pur non confluendo nell’opera, rappresentò una fase propedeutica alla creazione, in cui si iniziò ad indagare i temi centrali dello spettacolo ispirato alla vita e al pensiero dell’intellettuale boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz.

7 Lo spettacolo è stato portato in tournée in Italia nel 2005 con il titolo *Dentro un sole giallo*. Per l’occasione è stata realizzata anche la seguente pubblicazione: C. Brie, *Dentro un sole giallo*, traduzione a cura di Silvia Raccampo, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 2005.

8 T. Kantor, *L’idea di imballaggio*, in *Il teatro della morte*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 75.

9 È questo un termine appartenente al linguaggio di lavoro utilizzato da Brie e dai suoi attori. Il regista ha anche fondato in Italia, nel 2004, un gruppo teatrale con alcuni suoi allievi (Teatro del Setaccio), con cui ha realizzato l’opera *Il cielo degli altri*. Cfr. C. Brie, *Verso il cielo degli altri*, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 2005.

10 Cfr. G. Vacis, *Lo spazio della comprensione*, in P. Bignami - G. Azzaroni, *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 51-55, dove vi è una interessante riflessione su un metodo di lavoro affine.

11 Da una conversazione dell’autrice con César Brie, Yotala, Bolivia, 20 febbraio 2005.

12 Viene qui ripresa la concezione del regista quale primo spettatore, o spettatore necessario dell’attore, idea che va definendosi attraverso diverse esperienze del secolo scorso e che vede nelle teorizzazioni di Grotowski e Barba il suo sviluppo più organico. Per quanto riguarda Grotowski, è possibile citare per esempio il testo di una sua conferenza che porta proprio il titolo *Il regista come spettatore di professione* del 1984. Cfr. anche E. Barba, *Teatro – Solitudine, mestiere e rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 242-243 e E. Barba, *La canoa di carta*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 16, e M. De Marinis, *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 56-60.

LA DIDASCALIA FRA AUTORE E ATTORE

di Stefano Massini



Immagine da *Memoria del Boia*

Il mio rapporto con le didascalie mi ha offerto numerose occasioni di confronto e dibattito con altri autori, talvolta perfino con toni accesi. Anche per questo colgo volentieri l'opportunità di riflettere in forma scritta su un tema che mi sta piuttosto a cuore.

Vorrei iniziare con una premessa ovvia, eppure importante: il problema del ruolo della didascalia si colloca nel più ampio spazio delle considerazioni sulla fruibilità del testo teatrale inteso come materia leggibile al di là della sua restituzione scenica. Se l'esistenza di un testo fosse – per così dire – limitata alla sua funzione di copione, il problema forse si porrebbe in termini molto diversi. L'opzione – invece – di una possibile vita editoriale apre più di uno spiraglio alla necessità di quelle indicazioni extra-dialogo che compensino l'assenza di un complemento scenografico (il cui apporto, seppure minimale o rimesso alla capacità evocativa dell'attore, è parte integrante dell'evento teatrale).

È altrettanto ovvio che nessuna considerazione sulla didascalia – così come su tutti gli altri polimorfi aspetti della drammaturgia – può prescindere da considerazioni di tipo storico o culturale, né dalle determinazioni di gusto e genere che contraddistinguono la singola personalità creativa (valga a titolo di esempio la proverbiale vaghezza indistinta dei testi beckettiani in cui tutto è consapevolmente imprecisato, oppure la destrutturazione del reale operata da Testori o Pasolini, fino alla negazione programmatica della didascalia praticata da autori come Martin Crimp).

Avendo posto queste premesse, resta però il fatto che esiste ancora una diatriba piuttosto viva sull'uso delle indicazioni extra-dialogiche, la cui presenza in un testo teatrale sembra far scattare subito l'accusa di anacronismo. Su questo conviene forse riflettere, limitando comunque il campo alla dimensione scenica del testo piuttosto che alle sue regole di fruizione editoriale.

Questa considerazione non mi sembra marginale, a maggior ragione dal momento in cui il dibattito sulla didascalia parte esattamente dalla sua presunta utilità/inutilità ai fini della resa sul palco. Si sostiene infatti da più parti – direi che forse è la prima motivazione addotta dai detrattori della didascalia – che ogni indicazione data dal drammaturgo in margine al vero e proprio tessuto dialogico abbia del superfluo se non addirittura del velleitario, e tale drastica conclusione nasce dal rapporto – dal *modus* di rapporto – che si immagina sussistere fra il drammaturgo e il regista, ovvero fra il momento della scrittura e l'evenienza conseguente della messinscena: mi sono sentito ripetere più volte che "la didascalia non ha alcun senso dal momento che nessuno mai la rispetterà né nell'interpretazione né nel disegno di regia".

In primo luogo credo che non si possa né si debba generalizzare, bensì analizzare la complessa rete di possibilità che nascono da una relazione sempre diversa fra i due momenti suddetti. Voglio dire che lo stesso grado di necessità della didascalia può variare a seconda del percorso a cui è destinato il testo teatrale, ovvero del livello di prossimità che esiste fra autore e regista: se le due figure coincidono, è molto probabile che sia ridotto al minimo il bisogno di verbalizzare quegli elementi di contesto che fanno già parte della "visione" del demiurgo (fatta salva però la possibilità che quelle indicazioni si rendano opportune in una successiva oggettivazione editoriale). Nel caso in cui tuttavia le figure dell'autore e del regista risultassero scisse, l'autore potrebbe – e si noti che uso il condizionale – avvertire il bisogno di corredare il dialogo con alcune indicazioni di contesto, a suo parere qualificanti.

È in questa circostanza che si pone il problema del valore effettivo della didascalia, e della sua concreta capacità di essere ingrediente sostanziale e non orpello accessorio ai fini della trasposizione scenica. Nel mio caso concordo perfettamente con chi dubita che le didascalie abbiano valore vincolante per registi e attori lontani dall'autore. Il punto è che la didascalia non dovrebbe nascere – credo – con l'aspettativa di essere una norma o una condizione per la rappresentazione del testo, bensì un elemento di tipo descrittivo che valga da suggestione, da stimolo, da impulso alla condivisione di un affresco emotivo che nasce nella fantasia di un autore e non può essere consegnato esclusivamente al testo dialogico. Tento di spiegarmi: finché la didascalia ha il grigio valore di elencare il mobilio di una stanza o la posizione architettonica degli ingressi in scena, essa mi appare come un relitto naturalistico destinato ad essere fatalmente scavalcato da un lessico teatrale che al

dettaglio preferisce la stilizzazione, al catalogo la sintesi (ed è interessante in questo senso il caso di Thomas Bernhard, le cui frequenti elencazioni didascaliche di arredi e oggettistica – “Der Schein trägt”, “Ritter, Dene, Voss”, ecc. – non hanno valore di imperativo realistico, quanto invece di formidabile contrapposizione fra la destrutturazione linguistica e l'apparente canonicità del contesto). Un drammaturgo che pretendesse l'esatta adesione delle messinscena alle sue siffatte didascalie, sarebbe perennemente condannato alla delusione (è noto che le didascalie più puntuali di Pirandello o di Eduardo De Filippo ormai vengono altrettanto puntualmente eluse a favore di ricerche scenografiche meno immediate e più efficaci). Niente potrebbe intervenire a farmi sostenere la legittimità di una simile forma di didascalia, tanto più quando essa sconfini in aleatorie indicazioni di intonazione laconicamente spifferate fra parentesi in incipit di battuta.

Ma senza dubbio il discorso cambia se alla descrizione realistica si sostituisce l'atmosfera d'insieme, l'affresco percettivo di uno spazio (o di più spazi) raccontato al di là della mera istantanea visiva, bensì in una dimensione tridimensionale di sensazioni cromatiche, olfattive, acustiche, la cui restituzione peraltro si affida molto più alla metafora che non all'inventario verista. Io ho trent'anni e non posso vantare esperienze di lungo corso, ma soltanto riportare l'osservazione empirica di determinati risultati con determinati metodi di approccio ai miei testi teatrali. E confesso che ho sempre vissuto come un trauma l'impossibilità di consegnare interamente agli interpreti la totalità di quel quadro pittorico in movimento che corrisponde dentro di me ad ognuno dei miei testi. Anche per questo mi sono sempre avvicinato al teatro con la sensazione che il testo inteso come esclusivo dialogo sia un nucleo propulsore debole per attivare negli attori quell'alchimia emozionale che dovrebbe condurli a partecipare (etimologicamente: “prendere ruolo”) della “visione” originaria dell'autore (ancora etimologicamente: “ispiratore”). In questo senso la didascalia iniziale in cui tento di dipingere l'atmosfera del mio spazio mi aiuta molto a far scendere gli attori in quella certa ben definita situazione (e relazione) in cui il dialogo è un punto di arrivo e non di partenza.

Credo che l'esemplificazione possa aiutare a comprendere il senso di questa riflessione: mi accade raramente di percepire l'urgenza di dar vita a certe parole piuttosto che altre, mentre molto più spesso – potrei dire sempre – avverto come primo stimolo creativo una suggestione di tipo spaziale. Questa suggestione può essere declinata in due diverse modalità.

La prima è quella di uno stimolo diretto a raccontare il legame di necessità che immagino fra un determinato spazio e le vicende umane che può contenere. È ad esempio il caso di un progetto drammaturgico in tre parti che si intitola esattamente *La gabbia* e prevede la stesura di tre dialoghi collocati in una identica cornice (il parlatorio di un carcere): in tal caso la circostanza ambientale è stata il primo stimolo alla stesura, e la didascalia iniziale adempie al compito essenziale di immettere gli interpreti nell'atmosfera che differenzia nei tre testi lo stesso luogo (le 13:00 di una giornata afosa estiva oppure una plumbea serata di pioggia piuttosto che una notte di neon e plastica). Mi rendo conto che l'idea di questa *Trilogia del Parlatorio* affonda le radici proprio in una scommessa drammaturgica di tipo narrativo: raccontare le vicende umane “contenute” in un luogo, come il parlatorio, per me molto intrigante in quanto adibito alla precipua funzione di ospitare dialoghi. È evidente che soltanto attraverso la didascalia posso sforzarmi di comunicare agli interpreti l'importanza di questo denominatore spaziale che nella sua apparente staticità riunisce le pluralità del dialogo. Si aggiunga inoltre che in un microspazio come il parlatorio, acquistano una portata rilevante tutti quei piccoli dettagli la cui presenza è ingigantita dallo zoom dell'inquadratura drammaturgica (ho sentito il bisogno fortissimo di evocare in apertura di GABBIA I la sensazione claustrofobica di un “parallelepipedo compresso e compresso fra i due rettangoli di una piccola porta e di un'enorme finestra”, mentre in GABBIA 2 era essenziale il cono di “luce gialla elettrica vomitato da una lampada”).

La seconda modalità di queste primarie “suggestioni spaziali” non ha a che fare con un “locus” propriamente detto (come nel caso della *Gabbia*), quanto invece con una più generale (ma non generica) indicazione sensoriale. I primi esempi che mi vengono in mente sono quelli dei miei *Memorie del boia* e *L'odore assordante del bianco*. Nel primo caso lo stimolo iniziale fu una forte sensazione olfattiva, mista a polvere e muffa: l'individuazione della vicenda del carnefice Sanson si è collocata posteriormente a questa scintilla, ed ha assunto l'aspetto di una occasione per sviluppare in termini drammatici quella iniziale fortissima sensazione (e la didascalia iniziale ne sviluppa l'intensità tentando di consegnarne l'importanza). Analoga forza ebbe per *L'odore assordante del bianco* la suggestione cromatica poi espressa nel titolo stesso, da cui si può dedurre la necessaria funzione di una didascalia introduttiva: quando mi soffermo a descrivere la totalità abbagliante di quel colore non-colore tento di utilizzare la didascalia come una fondamentale premessa registica che uniformerà il lavoro interpretativo sul dialogo fra i personaggi, divenendone parte integrante e non orpello accessorio. Ho avuto una prova di questo rapporto quando ho assistito al lavoro sintetico di messinscena proprio de *L'odore assordante del bianco*

curato da Renata Molinari per l'edizione 2005 del Premio Riccione. In quella occasione ricordo che mi sorprese molto la coraggiosa scelta registica di far recitare agli attori l'intera didascalia iniziale del mio testo, assegnandole così un valore inaspettato di parità con il tessuto dialogico successivo. Mentre assistevo all'operazione, riflettevo dunque sul fatto che è del tutto opinabile applicare ai testi teatrali una gerarchia di fasce d'importanza per cui il dialogo sarebbe "Serie A" e la didascalia una sottospecie. Naturalmente questo risente della *weltanschauung* dello stesso drammaturgo, e della sua volontà stilistica di trattare la didascalia come parte integrante della creazione artistica. Nel caso in cui egli faccia propria questa equivalenza (etimologica) fra didascalia e dialogo, niente potrebbe autorizzare a scardinare l'unità dell'opera declassandone segmenti (ricordo con piacere una recente edizione de *Les Bonnes* di Genet in cui le didascalie venivano recitate da una voce fuori campo e si manifestavano con squisita coerenza stilistica rispetto al resto, fino a culminare nella folgorante indicazione finale di quelle "mani intrecciate come manette").

Nel mio piccolo – ed è forse questo un elemento di peculiarità continuo a ritenere – la didascalia come uno spazio legittimo di espressione artistica, indipendentemente dal fatto che essa venga oggettivata in forma scenica come nel caso suddetto di Riccione: dedico alla sua stesura un'attenzione anche stilistica, nella consapevolezza che essa abdichi alla sua funzione informativa e ne incarni una nuova di "tramite" per gli interpreti. Resto infatti convinto che la straordinaria difficoltà del lavoro teatrale stia nella sua genetica dipendenza da una forma complessa di mediazione, in nome della quale un'opera compiuta (drammaturgica) giunge alla fruizione del pubblico soltanto attraverso un ulteriore diaframma creativo (la messinscena) che ne scompone e ricompone i codici: questa fase delicatissima può essere autentica soltanto se si propone (con qualsiasi esito, anche il più eterodosso rispetto al testo originario) di indagare a ritroso il percorso espressivo che ha condotto l'autore ad oggettivare in forma definitiva la propria urgenza narrativa. La didascalia può essere un ingrediente essenziale per portare gli interpreti sulle tracce di quel percorso espressivo di cui le battute sono soltanto proverbiale punta di iceberg. A questo si aggiunga che l'attenzione per l'ambiente/spazio – inteso come foriero di significato e non solo come panorama di sfondo – si sta a mio parere trasformando in un potenziale tratto distintivo del linguaggio teatrale, dal momento che il montaggio cinetelevisivo tende sempre di più a ridurre lo spazio delle sequenze narrative (da due a dieci minuti al massimo) con una conseguente parcellizzazione di atmosfere e continue ridefinizioni delle coordinate spazio-temporali. La tendenza della mediosfera (generalmente contaminata dal virus di un'era distratta) è pertanto quella di prescindere dall'analisi contestuale, come si può peraltro osservare nella scarsità di dettagli che caratterizza la fotografia pubblicitaria piuttosto che la grafica di grande comunicazione. Il rischio è quello di limitarsi a leggere lo stigma piuttosto che il fenomeno, sottovalutandone (o addirittura ignorandone) l'inquadramento in un sistema necessario d'insieme. Sotto tale luce la didascalia teatrale – ripeto: lontana dal suo valore autoritario di diktat pre-registico – assume un formidabile compito in dolorosa controtendenza, poiché si traduce in un pungolo rivolto agli interpreti esposti al rischio della generalizzazione.

Come giovane drammaturgo mi sento di sostenere la specifica indipendenza del linguaggio teatrale rispetto a quello cine-televisivo (ammessa e non concessa la semplificazione per comodità di disamina). Ma tale rivendicazione si tinge indubbiamente di banale se non è sostenuta da concrete scelte di officina drammaturgica. Nel mio caso ho optato per un tipo di scrittura teatrale che in ostinate unità di luogo e tempo anatomizza specifici rapporti umani con spazi larghi di dialogo (soltanto il teatro può permettersi questa accurata dissezione chirurgica, che polemicamente blocca l'obiettivo su una determinata situazione e li resti per tutto il tempo dello spettacolo). Questa opzione richiede tuttavia un forte legame di coesione fra tutti gli elementi che definiscono la "situazione", e riocci al valore fondante della didascalia come amalgama contestuale e scivolo introduttivo nel microsistema del testo.

Le moderne teorie della percezione ci insegnano che soltanto percentuali minoritarie di informazioni vengono apprese dal linguaggio verbale di chi ci parla, mentre è notevole l'importanza dei cosiddetti codici prossemici, quindi dell'azione denotata in uno spazio definito. In una secolare cultura razionale come la nostra, in cui la parola è pressoché vertice dell'attività intellettuale, risulta difficile accettare l'idea che trascrivere le sole battute di un dialogo reale non sarà mai sufficiente a raccontare quel dialogo nella sua effettiva portata di scambio e confronto. Il teatro di ricerca degli anni '70-'80 ha rivoluzionato il linguaggio teatrale scoprendo la centralità del corpo e del movimento come vettore significante, ma si è ingenerata per ragioni complesse una profonda frattura di incomunicabilità fra gli esiti di questa ottima ricerca (che poi ha confluìto nel teatro-danza) ed una drammaturgia che restava idealmente ancorata ad un tipo di teatro esclusivamente di parola e incapace di confrontarsi con tutto ciò che non fosse battuta. La mia sensazione è che

prima di consegnare agli interpreti un dialogo inteso come griglia di battute, sia determinante animare un utero, un involucro ambientale in cui l'attore esista innanzitutto come corpo in movimento, come materia emotiva (dunque fisica), le cui parole (suono di un corpo in un dato spazio) abbiano legittimità di esistere come evoluzione e conseguenza di quello stesso ambiente. Non si tratta di ripristinare la maieutica stanislavskijana nella sua esigenza continua di contestualizzazione, anche perché è noto che l'obiettivo primario di tale metodo era un realismo psicologico tout-court la cui cifra espressiva difficilmente si potrebbe trasporre sui percorsi drammaturgici del nostro tempo: la finalità che mi sembra più impellente è invece quella di sconfiggere la passività emotiva dell'attore, la sua tendenza a ricorrere a ritratti preconfezionati piuttosto che a nuove creazioni vive, permeate di un materiale umano autentico e non stereotipato. Diciamo che – almeno ai miei occhi – l'unica alternativa ad una regia piatta è una regia di tipo pedagogico, i cui sforzi si concentrino sulla verità (non verosimiglianza) dell'essere in scena: senza questo tipo di approccio, è la stessa drammaturgia a correre il rischio di una frequente dequalificazione.

Se si ragiona in questi termini, la didascalia assume allora il ruolo pedagogico di contribuire ad evocare negli interpreti questo utero di sensazioni, all'interno del quale non avrebbe alcun senso limitarsi a definire realisticamente le modalità dell'arredo o dell'attrezzatura. E valga da esempio lo straordinario uso che ne fa Bernard-Marie Koltès in *Combat de nègre et de chiens*, dove la didascalia iniziale ci offre fra l'altro una potente suggestione acustica dei rumori dei sorveglianti: "i richiami delle guardie: scocchi di lingua, di gola, colpi di ferro sul ferro, di ferro sul legno, piccole grida, singhiozzi, canti brevi, fischi che corrono sui fili spinati, come scherzi o messaggi in codice, una barriera stesa attorno al campo contro i rumori della foresta" (traduzione Saverio Vertone, Ubulibri, 1991).

LA DANZA E IL RISERBO

di Roberto Frattini Serafide



Immagine di *Hail Tanz*

"Mentre che l'vento, come fa, si tace."

Se è fallimentare l'idea che la scrittura, optando per la danza, abdichi a se stessa, è altrettanto catastrofica sul piano teorico e operativo la credenza, veicolata da una lettura erronea del Tanztheater recente, che il mestiere del *dramaturg* sia di provvedere ai dialoghi quando il progetto dello spettacolo ne include.

Nei titoli scaturiti dalla collaborazione con Caterina Sagna, il tasso di mimesi (diciamo l'ammontare del parlato) è piuttosto variabile: in *Sorelline* (2001), si limitava alla ristesura, tra il pornografico e il cinico, di alcune note filastrocche; in *Relazione Pubblica* (2002), all'opposto, era debordante: bersagliava il "parlarsi addosso" di certa danza contemporanea, e fu composto con lo scellerato gusto di aderire, anche nei massimi sistemi, al livello-chiacchiericcio del dibattito, mentre la scrittura dinoccolava al massimo i tic idiomatici dei singoli interpreti; *Heil Tanz* (2004) agglutinava a un dialogo falsamente spontaneo ampie radure di soliloquio in favelle multiple (dal comizio, al predicazzo, all'aforisma, alla confessione) e chiudeva sfacciatamente in versi. *Basso Ostinato* (2006) fa ritorno alle modalità silenziose: il parlato, volutamente triviale, è fortemente debitore delle tecniche di improvvisazione guidata, e le poche aggiunte a quel parlato marcano vertiginose escursioni di tono (dall'epidittico al didattico al lirico al grottesco), ma rispettando la struttura metrica, ritmica e rimica della conversazione originaria (che chiamiamo, con spiccia solennità, il nostro "incunabolo"); si è trattato, in altre parole, di concepire delle "variazioni" (giri di basso) che risultassero "ostinatamente" isometriche, e che trattassero il *common speech* sprovvisto di ritmo del dialogo-incunabolo, alla stregua di una griglia prosodica. Prevediamo un futuro sempre più tacito. Nego che la lavorazione degli spettacoli meno parlati sia stata drammaturgicamente più agile. Peggio, è sicuramente falso che il "silenzio" di certi spettacoli, tra i nostri, abbia implicato una flessione della scrittura. E per "scrittura" non intendo certo quella ridda di appunti, canovacci, scartafacci e brogliacci che si accumula ai margini di qualunque operazione creativa, ma un'attività timidamente attigua a ciò che gli antichi chiamavano *poiesis*. Un'*écriture* che, per così dire, arrossisce nei suoi velami formali.

I lavori senza dialogo non erano semplicemente "scritti" - erano *dannatamente* scritti: in materia di letteratura, il silenzio non fa da deterrente, ma da catalizzatore.

Se la drammaturgia si misurasse dal discrimine tra testo parlato (mimesi) e ipotesto o testo di servizio (diegesi), il *dramaturg* sarebbe in danza un esangue compilatore di didascalie cinetiche; o un professionista della parafrasi; o, ancora, il portiere che, presso l'uscio sbarrato della dicibilità, detiene e amministra tutte le "chiavi" dello spettacolo. Dubito che il *sensu* della danza teatrale possa riassumersi in una misera *sensatezza* delegata al linguaggio, o che, finché ne sia chiaro il senso scritto, la danza possa mantenersi "oscura".

Di questo passo il "silenzio della drammaturgia" verrebbe assimilato a quel "silenzio dei drammaturghi" che segnò, tra anni '50 e '60, una considerevole atrofia della scrittura drammatica, e che fu sintomo di una revisione generale della cosa-teatro avvenuta negli stessi decenni.

Ora, c'è tra le due tipologie di silenzio lo stesso scarto che tra un'insonnia cronica, cioè uno stato di veglia, e un letargo stagionale. Se accentuo con petulanza quello scarto, è perché mi pare che, lungi dall'emulare il letargo storico dei drammaturghi, la prassi delle drammaturgie silenziose (e "insonni"), sia piuttosto in linea con l'interruzione di quel letargo. Che vi sia insomma una singolare coincidenza di modi tra l'improvviso revival di una scrittura drammatica "invadente" e l'esercizio nascente di una drammaturgia che *non parla se stessa* sulla scena. Tra una certa *facondia* della prima e un certo silenzio della seconda.

Proprio questa sintonia induce a rivisitare il silenzio della drammaturgia come la modalità assoluta di un certo "riserbo relativo" (talora una riserva) della scrittura in rapporto alla performance, che attraversa tutta la teatralità occidentale; il punto esatto in cui *qualcosa*, della scrittura, si apparta dalla rappresentazione, in una zona grigia o fantasmatica che, senza essere un'assenza, sta di qua dalla presenza.

La *zona del silenzio* costituisce l'inamovibile rimosso della teatralità occidentale; il vero perturbante di ogni consolatorio vademecum sulle relazioni tra scrittura drammatica e performatività. E se è vero che include molte delle scritture di servizio che corredano il dialogo, non si esaurisce negli indici diegetici del dramma su pagina: è testo, non ipotesto.

Così, anziché irrigidirci nella sclerosi mimesi-diegesi, o nella storpia idea che le competenze dell'uno e dell'altro, *dramaturg* e coreografo, si definiscano nella rispettiva gestione di significato e significante (un cinismo che né la scrittura né la danza hanno meritato), proviamo a indagare più semplicemente lo spazio di quel silenzio come la dimensione in cui la *drammaturgia ridiventa scrittura*, e a definirne il riserbo. Ricordando *en passant* che quello tra il non scrivere e il tacere rimane pur sempre un'abisso; e che è pieno fino all'orlo di parole.

Molta della letteratura teatrale tardo-novecentesca inscena appunto la tardiva sommos-

sa dell'ipotesto: qualcosa come un impulso della scrittura, sabotato ogni discriminazione preconcetta tra *scritto e parlato*, a sfondare il muro del suono; in pochi decenni, e in assetti culturali molto diversi, la mimesi drammatica si intride di modalità diegetiche (si pensi solo al teatro di narrazione), mentre la diegesi da copione si accende di umori mimetici, di arbitri poetici, di gesti letterari; la "soglia" tra il detto e il taciuto collassa; il rapporto tra drammaturgia e performance cessa insomma di essere sclerotico per farsi felicemente schizoide, giacché l'autonomia poetica che la scrittura vi rivendica suggerisce *anche* una forma di invadenza operativa. Così, se l'interprete in senso lato è costretto a rilevare nella didascalia "iperletteraria" una coerenza ben più minacciosa che la falsa coerenza delle vecchie didascalie scritte perché il pubblico non le "ascoltasse", è indubbio che la nuova drammaturgia sembri declinare i servizi della performance, che domandi insomma la sua performatività a una *gesticolazione* della frase riposta nell'aldiquà di ogni gesto – la scrittura – o nel suo immediato aldilà – la lettura.

Ora, non si tratta del riflusso di una polemica stantia sulla supremazia del testo (per cui ai decenni sudati del teatro corporeo subentrerebbe la stagione secca del nuovo teatro di Parola), ma del sovvertimento premeditato, e persino un po' disperato, di quel pensiero logico che stabilisce tra testo ed esecuzione un nesso di tipo causale (il testo come *arché*, causa di un effetto che *sarà* lo spettacolo). Striando di gesti poetici le scritture ancillari, la nuova drammaturgia punta a caricare il testo di una "effettualità" che non sta più nella reticenza della parola quanto al suo complementamento fisico, ma nel suo essere atto, fatto, effetto – e gesto – più di qualunque azione o produzione; e *prima* di qualunque gesto. Il testo di servizio diventa una pseudologia fantastica, da cui il demone della scrittura tout court ha esautorato, o ex-autorato, il protocollo della scrittura drammatica. Così la drammaturgia riscopre una sua opacità, una vischiosità che manda letteralmente in tilt le meccaniche del *metterinscena*: e lo fa additando un elemento di sinistro taylorismo non tanto nei sistemi di produzione vigenti, quanto nella modalità esegetica dell'inventato scambio tra testo e spettacolo, per cui lo spettacolo "spiegherebbe" il testo come un effetto enuncia la sua causa.

Sono note le anchilosi che questo *modus operandi* ha generato in Italia, dove principio di causalità e meccanica esegetica collimarono per una buona porzione di secolo grazie alla strategia del *doppio percorso*, ben enunciata da Meldolesi nella formula dello spettacolo come "lettura critica" del testo. Meno noto, ma altrettanto vero, è che l'esegesi scenica così regolata si limitasse a colmare i silenzi della drammaturgia con altra drammaturgia surrettizia, drammaturgia che d'altronde, per quel suo essere compiutamente parafrasabile – e una parafrasi essa stessa – aveva tutto a che vedere con il linguaggio ma quasi nulla a che spartire con la vera scrittura, che non è verbosità in potenza, ma verbalità in atto.

Ora, per quanto dietro a uno spettacolo di danza vi sia un esteso background di letture, è demenziale la credenza che il drammaturgo, poiché lo specifico lo ammutolisce, debba naturalmente riciclarsi in esegeta delle fonti libresche (o ci si aspetti da lui che preallerti il coreografo sulla genealogia letteraria – dunque sulla *freschezza* – di questa o quell'idea). Tra i nostri, il solo spettacolo che, in qualche modo, rappresentasse una "riduzione" era *Sorelline* del 2002, assai *liberalmente* ispirato a *Piccole Donne*. La scelleratezza della fonte ovviamente facilitò, in quel caso, un approccio soggettivo e tutt'altro che "critico", una condanna senza giudizio. Ma in altri contesti fonti altrimenti nobili vengono invocate con la stessa disinvoltura: si tratta sempre di un ampio ventaglio di referenze, dalla narrativa, alla poesia, alla saggistica, alle scritture private, ai pettegolezzi del vicinato. Di recente compulsammo, con abietta letizia, rapporti di medicina forense e annunci mortuari. Tendiamo a non stabilire alcuna gerarchia tra le fonti, perché di norma non deduciamo quozienti di "servibilità" dalla maggiore o minore aderenza dei generi a un canone estetico: di più, l'alta letteratura, se è buona, non *si cede* tanto facilmente alle bisogne di quella speciale trasfigurazione che è la danza.

All'opposto, ciò che nell'economia del trattato scientifico risulta collaterale o esornativo (similitudini, incantamenti passeggeri dell'esposizione, inconsulte accensioni letterarie, aneddoti) può rivelare un'incredibile luccicanza se spostato di livello, *trascorso* nelle forme di pensiero della danza. L'inconscio della prosa scientifica può insomma balzare alla coscienza dell'immagine; ciò che è involontario può letteralmente de-liberarsi nell'evidenza straniante e sintetica del movimento. Il lavoro di lettura punta a istituire nei paraggi dello spettacolo non un sapere critico stabile e presente, ma una rete totalmente immaginale di retrospizioni o di previsioni: in nessun caso una tesi; un formulario magico, piuttosto, un grimorio le cui ricette sappiano intrugliare disparatamente ali di pipistrello, sangue di neonati e metalli preziosi, con finalità nerissime e improbabili; in breve, un finto calcolo di effetti.

In Italia il prestigio del fare non ha mai scardinato quello del commentare. Così la verbosità travestita della "messinscena critica" non solo ha legittimato una duratura vocazione alla verbosità in tanta critica nostrana, ma ha preparato il poderoso feedback destinato posteriormente a situare in Italia uno degli scenari più vitali per la rinascita del Teatro di Parola: di una poetica, cioè, che in tutto consiste fuorché in un'apologia del linguaggio parafrastico o di quell'esegesi un po' sorda chiamata a officiare nelle liturgie del doppio percorso, che né acconsentiva né assomigliava al *silenzio drammaturgico* cui mi riferisco. Chi si illude che lo spettacolo "illustri" il pensiero del testo, sarà portato a credere che, nel caso limite di una drammaturgia "muta", il testo debba illustrare il

pensiero dello spettacolo. Nel nostro lavoro abbiamo sempre cercato di evitare questa corrispondenza di amorosi sensi, questa mutualità un po' codina. Prendiamo il caso improprio ma lampante delle "scritture" di accompagnamento (programmi di sala, comunicati, stesura di progetti ecc): è piuttosto facile che, trattandosi di sintetizzare le linee del lavoro per chi non lo ha ancora né visto né acquistato, il redattore si lasci tentare dal commento; in fondo lo spettacolo è già lì, chiaro come un fatto. Ora, giacché riteniamo profondamente sleale pretendere che la scrittura svolga il lavoro sporco dell'intelligibilità, e sappiamo quanto sia pericolosa ogni assimilazione automatica tra danza e linguaggio, il nostro vezzo (un vizio per molti) è spesso stato di rendere felicemente inservibili proprio quegli utensili testuali che sono le "soglie scritte" dello spettacolo. Operazione particolarmente eclatante in *Relazione Pubblica*, dove a uno spettacolo incentrato sulla falsificazione di uno spettacolo e sul linguaggio come grande azzeratore della danza, si accostava un programma di sala bellamente falsificato in ogni sua parte, un vero tarocco. Altrove (*Heil Tanz*) il programma era una manipolazione teppistica del senso dell'opera. E nel caso più estremo (*Basso Ostinato*) il programma diceva in tempo reale la propria de-funzione mentre cercava di esporre a grandi linee la defunzione dello spettacolo stesso. Programmatori e teatri non sempre hanno gradito: si vuole che, in un punto o nell'altro, l'opera venga meno alla sua oscurità; si crede che le parole stiano lì a questo scopo; e si pretende che il drammaturgo tradisca un segreto; che cioè apra una fessura nella perfetta complicità, complessità, complicazione del connubio di segni tra danza e scrittura. Ma perché mai una scrittura che ha taciuto fino adesso dovrebbe di colpo vuotare il sacco? Questo preteso "guardarsi dall'esterno" non è una negazione della reticenza stessa come modo d'essere della scrittura *dentro* e *dietro* la danza? Seppur cerimoniosamente offerte, le chiavi della città non aprono un bel niente.

Nel soprassalto tardonovecentesco della letteratura drammatica l'autore denotava una certa resistenza a eclissarsi dietro il parlato, rigettando la neutralità che è la base di ogni mimesi, e proclamando un imperturbabile "Io", tanto più ingordo quanto più colonizzava le parti di testo cui era tradizionalmente estraneo il lavoro stilistico. Lo stesso periodo segnò il dilatarsi della zona grigia. Nasceva, prolifica, la stirpe lavorativa del *dramaturg* – prestito dal tedesco che risolverebbe l'imbarazzo di definire uno scrittore che però non è autore, e che qualche volta è solo un esegeta al soldo di registi o coreografi "confusi". Non ne ripercorrerò il mansionario: la divisione del lavoro ottimizza la produzione e incrementa l'occupazione, ma introduce spesso nei fatti artistici quel rallentamento ideativo che vorrebbe evitare. Perché il bisogno che la genera non sempre è artistico. E se tanta drammaturgia al servizio della danza non è realmente figlia della scrittura, sono altrettanti i coreografi capaci, senza alcun contributo specialistico, di una dannata verbosità nell'imbastire la loro personale scrittura di servizio.

In danza la scrittura "nascosta" non è un dato recente: per ben tre secoli il balletto ha fatto leva sull'efficienza semantica di libretti la cui stesura precedeva infallibilmente il montaggio della coreografia, con un indice di prescrittività molto elevato – il testo poteva includere dialoghi anche estesi. Ma persino i parafernalia del librettismo diventavano apparati, istruzioni per l'uso. Il pubblico li compulsava per "capirci qualcosa".

Finché la drammaturgia della danza si tiene nei limiti della parafrasi, della narrazione e della didascalia, indipendentemente da epoche e stili, non sarà che una drammaturgia declassata, una servetta ubiqua e sentenziosa.

Perché dunque celebrare una comunanza di motivi tra la drammaturgia corsara dell'ultima metà di secolo, nel teatro di Parola, in quello di Poesia, in quello di Narrazione, e la colluvie di drammaturgie non sempre silenti che nello stesso periodo ha sommerso la prassi teatrale? Perché l'invadenza della drammaturgia, quando non è afasia mascherata, e il suo silenzio, quando non è verboso, coincidono in un parametro che è la ragione stessa dell'empatia tra scritture così distanti, quella tutta "dischiusa" del teatro di parola, e quella tutta "rinchiusa" del teatro di danza: il parametro in questione è – credo – la densità figurale.

Risaliamo al modello logico che monopolizza l'ermeneutica: l'istituzione di una catena di causalità tra scrittura e azione. Se il senso di quella causalità fosse una specie di temporizzazione del rapporto (prima la scrittura, poi la performance), sarebbe ovvio additare la novità delle ultime "scritture leggere" nel fascino di una drammaturgia che va *facendosi* nel fare dell'azione, e che si lascia modellare dalle contingenze del processo creativo: la credenza in questa come pietra filosofale della creazione recente spiega il singolare pudore con cui da qualche tempo si parla di opere e la gran disinvoltura nel riferirsi a tutto (e al tutto che è la danza) in termini di progetto o *work in progress*. Ma questa complicità nella cronicità del fare teatro non è soltanto secondaria; è anche, a conti fatti, opzionale. Nel lavoro di Caterina Sagna quasi sempre *tutta* la scrittura precede il montaggio. Non ci sentiamo, per questo, specialmente attardati. Quanto ai modi di quella scrittura previa, si può paragonarla con successo a una specie di romanzo epistolare: che scaturisca dalla conversazione viva o dallo sdipanarsi a distanza di due riflessioni parallele, la sua concrezione scritta non ha mai la forma brutta del taccuino. I famigerati contenuti, anche in queste comunicazioni interne, vengono sempre ordinati, o meglio disordinati, da un approccio volutamente letterario, qualcosa come una sovrabbondanza, un'esuberanza del segno scritto. E non solo per affezione a un protocollo che pure non ci spiace, ma perché per ragioni operative anteponiamo al significato puro la metafora o la catena di metafore che gli spacca la schiena. Molto

spesso la metafora si è rivelata più longeva, ai fini dell'ideazione, che il referente. Per la stessa ragione, quella scrittura ama oscillare tra i registri più disparati, come se cercasse a tentoni l'esatta temperatura della danza che sarà; se può da un lato risolversi in formule apertamente conative (talora uno scanzonato turpiloquio), neppure le sono estranee le intermittenze liriche. A volte è inevitabile annotare in versi lo "stato dei lavori". Di regola scriviamo troppo. Perché il troppo stroppia, e questo cerchiamo: la danza in certe lacerazioni della scrittura, e viceversa. Proprio attraverso quella scrittura "desiderativa" il senso dello spettacolo insegue, e precede costantemente, se stesso. Ed è dalla pesca a strascico tra le sue sfrenate metamorfosi che si raccoglie un residuo di testo, diciamo un copione. Tutta la scrittura che riesce ad adempiersi in danza scompare felicemente: tutta quella che non riesce ad addivenire a questa contrazione, può chiedere di essere detta, se il disavanzo tra i suoi sensi e i sensi dell'azione fa "senso" rispetto al lavoro. Dette in uno spettacolo di danza, le parole non sono mai "coerenti" con la danza stessa, perché non risolvono un problema di senso-lo pongono. E giacché il lavoro degli ultimi quattro anni ha raccontato le distorsioni in cui la danza incorre quando abbraccia i modi dei linguaggi "positivi" (l'educazione, la critica, il potere, la religione), era naturale che, paradossalmente, negli spettacoli di quella fase si parlasse molto, e che il parlato fosse, salvo rare eccezioni, la *pointe* oscena di una scrittura che si era frattanto rifugiata altrove, e che faceva capolino da dietro la danza con le sole pudenda.

Addentriamoci ulteriormente, messe da parte le tempistiche, nelle cause di una sinergia così peculiare tra danza e scrittura.

Per la deperibilità dell'atto a fronte dell'immarcescenza dello scritto, che istituisce il testo – nel lignaggio di cause che è la storia teatrale – come un *prima* ma anche come un *dopo*-performance, l'Occidente ebraico e cristiano ha aggiunto fatalmente al complesso del testo come causa e dell'azione come effetto il modello di uno scarto più metafisico fra trascendenza e immanenza; opzione che se in prima istanza assegnava al Verbo del testo le perduranti qualità del divino, finiva a un secondo livello per assimilare la persona stessa dell'Autore, il grande Assente della performance, a uno scomodo succedaneo di dio padre. E poiché il crisma della trascendenza si applicava in maniera fluttuante e con alterne fortune all'autore e/o al testo, era prevedibile che il '900, il secolo di tutte le immanenze, ricavando da ogni trascendenza un'impressione di slealtà cosmica, si desse alla salvaguardia del *qui* e *ora* con un'articolata strategia sacrificale, che colpiva il *deus absconditus* ora nella persona dell'autore (che la prima grande riforma, da Stanislavskij a Brecht, surrogò nel dispotismo vicariale del regista), ora nel corpo del testo (che la seconda grande riforma, da Grotovsky a Brook, cannibalizzò nel corpo dell'interprete, o nel corpo tout court).

Ma perché la deflazione del testo avrebbe dovuto implicare l'estinzione della scrittura? Questione secolarmente spinosa, soprattutto in seno alla danza, dove la trascendenza del testo era ed è molto più che un'utile metafora di civiltà; dove trascendenza e silenzio erano e sono costitutivamente sinonimi; dove ambedue, la trascendenza della scrittura e il silenzio musicato che la traduceva, sconfinavano per ovvie ragioni nell'illegittimità. Il Dio-testo, qui, è un imbucato da sempre. Si sa che il librettista classico fu sollevato dall'incarico con un'esecuzione spiccia e nottivaga, nelle brulle periferie del sistema culturale, quando già albeggiava il secolo. La sua scomparsa fu senza clamori e senza storia. Niente di paragonabile alle concitazioni da regicidio che circondavano, di lì a poco, la morte dell'Autore drammatico.

Il *dramaturg* assume l'inconsistenza in dosi omeopatiche. E questo strano mitridatismo ha rappresentato a lungo la sua unica trascendenza. Ma appunto il fatto che la divinità del Testo-e-chi-lo-scrisse sia un'usurpazione, invita a leggerne la scomparsa, nel caso specifico della danza, più come una rimozione, che come un'estinzione: la sua gratuità, la sua invisibilità, ne facevano, e ne fanno, qualcosa di analogo a un impulso; qualcosa, insomma, come un inconscio assoluto della danza, che non era mai stata letteratura, ma che sotto sotto era ancora scrittura, perché stava al silenzio della scrittura (il silenzio di una struttura) come a un istinto irrealizzato la sua falsa, incongrua realizzazione in sogno.

Dunque la sua mancata realizzazione *nella* danza basterebbe a decretare l'irrealtà della scrittura *per* la danza. Votata com'è a un silenzio forzoso, il suo primo sintomo è una contrazione infinita della *langue* a fronte di un'estensione infinita della *parole*. Più semplicemente, è infruttuoso da un punto di vista operativo, e gesuitico da un punto di vista segnico che questa peculiare scrittura cerchi di darsi un orientamento strumentale o comunicazionale, giacché – *comunque sia* – la danza la disattenderà. Ora, se in danza l'inadempienza descritta appare sistematica, ciò non dipende certo, o non dipende del tutto, da un gap di linguaggio, ma dal fatto che l'inadempienza *in sé* è il primo propulsore della cosa chiamata danza; della danza, cioè, come *forma disattesa*, irrequietezza di un segno, sede di uno sfarsi costante, prima che di un farsi della forma; della danza come vicissitudine di un segno che non arriva mai a dilagare in linguaggio, a costituirsi in *langue*. Danza e scrittura non s'incontrano nella risicata tangenza tra due linguaggi, ma in una comune sterpaglia segnica che prolifera senza distinzioni nell'*extramuros* di tutti i linguaggi, e il cui potere infestante è ciò che determina nella scrittura uno sbilanciamento verso l'ipertrofia della *parole*, e nella danza quell'isteria, quella psicasteria di un significante sempre orfano di significato che è, anch'essa e sempre, lo Sbilanciamento per

autonomia, la legge di ogni danza.

L'intransitività degli scambi tra danza e scrittura, patologicamente simile a una "fuga delle idee", deve il suo onirismo al fatto che un significante presunto (la danza) non sta significando, qui, un significato accertabile (la scrittura), ma sta piuttosto de-signando un altro significante, e ciascuno dei due stenta a riconoscere nell'altro il significato che fa lo sgambetto, che *sbilancia* entrambi.

Onirica è appunto la qualità infinitiva della catena dei significanti: è ciò che obbliga la scrittura a essere sempre un atto, e mai un fatto. La stessa intuizione indusse Mallarmé e Valéry a celebrare nella danza il limite estremo, l'utopia di un concetto di scrittura basato sul definitivo affrancamento dello stile in quanto movimentazione del linguaggio, libero serpeggiare – ispirato com'era dalla danza *Serpentina* di Loie Fuller – di un segno esentato dall'incombenza del significare.

Accettata l'intransitività, è lecito aggirare il chiacchiericcio davvero becero sul divario tra danza astratta e danza a programma, e ribadire che persino la danza più programmatica, più narrativa, più "essoterica" non sta mai parlando di qualcosa – ne sta tacendo. La sua unica chiave è il riserbo. In verità, non c'è arte più pudica.

Perché se il cancelliere che disserra le soglie tra danza e scrittura è un corto circuito tra participi presenti e sempre inadempiti del significare, è forse possibile cogliere in quell'inadempienza il prolungarsi di un silenzio, di un riserbo che suggeriscono un adempimento *altro* al capo opposto del linguaggio comunemente inteso. Diciamo, per ora, nell'antilinguaggio.

Lo schema dell'Adempimento è la Figura: il germe fondazionale della Modernità, isolato da Auerbach negli studi danteschi, non è soltanto la segreta chiave di volta del sistema-danza occidentale (e il motivo, per molti aspetti, del dispiegarsi di quel sistema in una Storia), ma anche l'unica maniera di giustificare l'adiacenza tra danza e scrittura scansando le trappole del pensiero logico-causale.

Auerbach rintraccia in Dante un progetto di mediazione pragmatica, a tutti i livelli, tra un articolo di trascendenza e un articolo di immanenza: Dio e mondo, mondo e oltremondo, profezie e Vangeli, classicità e contemporaneità, dottrina e storia, fede ed esperienza, biografia e allegoria, testo e immagine, senso e sensazione; l'infinita genealogia dell'adempimento, dove ogni figura saluta nel suo adempimento un'altra figura, da adempiersi in altro. Tutto questo sul circuito cosmico del grande poema trans-figurativo, la cui principale novità era da additarsi nel carattere appunto pragmatico e tensivo della trasfigurazione che vi si narrava, non grazie al tematico risolversi dell'accidente terrestre in sostanza eterna, ma grazie piuttosto al riformularsi del *corpo* del primo in *figura* della seconda. E questa incandescenza figurale, che smuove per esempio nella Beatrice terrena la Figura Unica, la sintesi enigmatica di tutte le Beatrici possibili, questo incelare celando di Dante, era modellato da Auerbach nel calco dinamico dell'*ascensus*, del volo; in una, emblematicamente, delle metafore recidive della danza, dalla *saltatio* latina all'*envol par la danse* di Gautier, dagli attori fluttuanti ai labirinti volanti dell'ultimo '900. Onel tipo dinamico della *descensus*, la *nekyia* o *katabasis*, addentramento e caduta: altra cupa schiatta di Tersicore, questa della contiguità segreta tra danza e morte, dalle danze labirintiche, ai fantasmata cinquecenteschi, alle Willi romantiche, ai dialoghi lucianei di Valéry. Una cronaca di spettri e ascensioni (cronaca, in fondo, di un millenario furto o involamento – *vol* o *envol* – di immagini, di figure), tutta come mimata dalle linee di forza di un solo poema sintetizzando il quale Auerbach stesso rasentava, per un felice azzardo stilistico, il ballettismo: "Ma quando si è riusciti ad avere una visione d'insieme, allora i cento Canti, nello splendore delle terzine, nel loro sempre rinnovato intrecciarsi e sciogliersi, svelano la leggerezza di sogno e l'inattingibilità della perfezione che sembra librarsi senza fatica, come una *danza di figure ultraterrene*".

Concettualizzata in ambito retorico e dinamizzata, la Figura, ciò che dà sensorialità, evidenza, corpo al linguaggio, ciò che innesca le sue oscillazioni semantiche e flessioni morfologiche in poesia, è anche la membrana che riconcilia scrittura e danza nella promessa, meglio, nella profezia sempre ingannevole di un reciproco adempimento, la cui modalità non può essere che oscura, vertiginosa e, in qualche modo, dogmatica. *Heil Tanz* del 2004 era, tra le altre cose, un esempio abbastanza evidente di questo procedere della scrittura dal *common speech* alle creste della Figura. Chiudeva, sintomaticamente, con un monologo in versi che ribattezzammo "il monologo dell'*Appeso*" perché l'interprete, a testa in giù e a un metro dal suolo, riproduceva il *Pendu*, dodicesimo arcano dei Tarocchi, Figura per autonomia, essendo il tarocco una macchina divinatoria, l'oscuro e truffaldino adempimento di un qualche senso in un'immagine che chiede, alle parole e ai fatti, altro adempimento. Ci sembra che quell'effigie (così simile a un ballerino rovesciato) rappresentasse al meglio una drastica, reciproca sospensione di quel senso che danza e scrittura cercano di veicolare, ambedue, *per figure*: un corpo appeso, trasceso e, a conti fatti, un povero Cristo: la trascendenza di una scrittura che si annullerebbe a capofitto nell'evidenza del corpo, da un lato; la trascendenza di una danza che si annullerebbe a capofitto nell'evidenza della lettera, dall'altro. Alla fine, solo gravità interrotta, silenzio e immobilità. E' a tutt'oggi ciò che meglio ritrae la strana co-implicazione in atto tra questa coreografa e il suo drammaturgo.

Schema, phasma, fantasmata, posa, passo, attitude sono, nella nomenclatura della danza,

lemmi che denunciano, in momenti disinti, l'unico impulso a congelare in un vocabolario la trans-figuralità selvaggia, troppo simile a una dannazione, del corpo in movimento; sono, insomma, aporie, *dinamogrammi*, arabesche. Non è un caso che i capisaldi di quell'abecedario impossibile fossero *figure*, e che la sua fosse una morfologia *figurata*: la danza non guarda al linguaggio che dall'orlo vertiginoso di ogni grammatica, la retorica. E dal suo punto di vista l'*enargeia* (la plastica chiarezza) di cui parlava Aristotele, è un orizzonte ambiguo, un'aspirazione, più che un fatto. La cadaverizzazione è ancora il solo modo di convertire il corpo, *soma*, in segno, *sema*. E poiché appunto l'idea di passo ammortizza un'angoscia del linguaggio, l'eloquenza che il passo sovrappone alla danza reale rifà l'eloquenza beffarda di un monumento funebre verso il corpo che rappresenta eclissandolo. Una smorta, immota chiarezza. Tuttavia perché scomodare Dante? Dove sarebbe, nella summa eloquentemente squadernata dell'universo dantesco, quel riserbo che abbiamo incautamente posto al vertice di una certa tipologia drammaturgica?

Ma il "trasumanare" non muove proprio in questa direzione? L'affinamento della visione, il turgore delle figure, il loro adempimento progressivo, non ha come punto di fuga, nella visione di Dio, la figura-limite della pura luce in quanto *figura delle figure*, summa di un'accecante apparire, e il prodursi di un'evidenza così estrema da far collassare la sensorialità nel suo contrario? E l'esito linguistico di quest'ultimo atto non è la renitenza del poeta a de-scriverlo, il suo finale riserbo, il balzo conclusivo della figura dalla lettera al silenzio?

In greco antico *tropos* designava tanto lo straniamento della norma di linguaggio (*tropos* come figura retorica), quanto le varianti di atteggiamento del corpo fuori dalla neutralità della stazione eretta. Applicato all'oratoria, *tropos* designava con precisione quegli aspetti dell'*actio* (la mimica, la prossemica) che nelle arringhe corredevano la lettura del testo con un sovrasegno corporeo. Così, già in ambito greco la parola *tropos* da un lato accentuava l'attestarsi della figura su aspetti sovrasegmentali, silenziosi del testo; dall'altro istituiva un legame subliminare ma persistente tra la retorica come aspirazione a una corporalità testuale e la danza come aspirazione a una testualità corporea. Se il paragone con la retorica ha un risultato certo, è di ribaltare l'antico adagio della danza come *linguaggio del corpo* in un'idea più veritiera di ambedue, danza e retorica, come *corpo del linguaggio*.

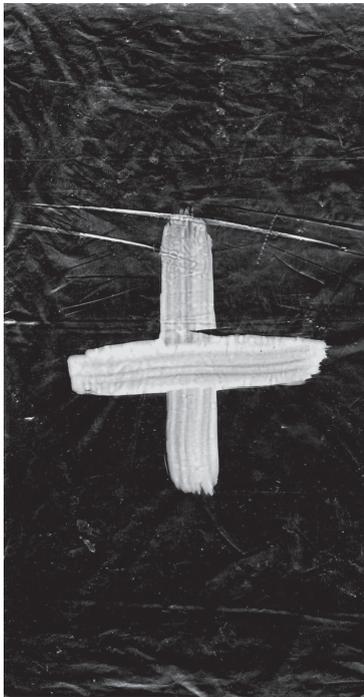
Paradosso dai molti ricorsi storici: Mallarmé e Valéry sono solo l'incidenza più recente di un'affezione retorica che ha colpito la danza in tutti i punti sensibili del suo sviluppo, dai teorici del Ballet de Cour alle elucubrazioni di Delsarte (quando la danza moderna uscì frignando dal grembo di una teoria che contemperava, con stupefacente recidività, oratoria, retorica, teologia e movimento). Per non parlare dell'enorme supporto che la teoria retorica qui sfiorata offre all'interpretazione di alcuni capolavori "oscuri" del post-classicismo recente, da Hans van Manen (*Black Cake*), a Jiri Kyr'jan (*Bella figura*) e a William Forsythe (*Enemy in the figure*, *Stext* e altri).

Parlo di affezione perché quella densità tropica e figurale, che designa in apparenza un sintomo di iperletterarietà, è invece l'indice più esorbitante di un afflato del testo a essere *presenza corporale* di qua dalla rappresentazione che lo ri-presenta. E se fa fede la riflessione di Matte Blanco sulla figuralità poetica come compromesso tra le asimmetrie della logica diurna (col suo linguaggio strumentale), e le simmetrie senza fine della logica notturna (col suo antilinguaggio, la sua puerilità, il suo sabotaggio di ogni strategia comunicativa); se è attendibile l'idea che il "farsi figura" costituisce il punto critico di ogni attività o formazione spirituale, di ogni follia, di ogni creazione, allora esiste un asse lungo il quale allineare sogno, patologia, gioco, danza ed esperienza poetica. Quell'asse è l'irresistibile impulso del linguaggio a essere adempiuto nella non-comunicazionalità, nella sensuosità del senso; è l'impulso del linguaggio a uscire da sé; a tacersi in qualcosa che, se non sempre è *un* corpo, è sempre corpo.

Vi sarebbe molto da aggiungere; altri snodi, e nodi da sciogliere. Molta drammaturgia è possibile, soprattutto in danza dove, più che altrove, ogni drammaturgia è per legge impossibile. Senza aspirare perciò neanche lontanamente al respiro del poema sacro, o ad altre classi di divinità, la drammaturgia che sola si applica alla danza e che la danza dis-dice, quella drammaturgia, per destino e per amore di ciò che la zittisce, è ancora – o è comunque – una specie di poesia. Tace, ma desidera.

E taccio anch'io.

Il corpo ottuso della critica



L'involucro plastico creato da Teatrino Clandestino per il programma di sala de *La bestemmia*.

La questione del senso applicata alle pratiche performative, si riaffaccia sulla scena della discussione teorica intorno al teatro con una ciclicità evidentemente necessaria¹. Quasi non ci si volesse rassegnare all'opacità con cui il corpo e la sua presenza continua a segnare il territorio dell'arte.

Di questa mai sopita dialettica è sintomo, negli ultimi anni, l'affermarsi di una doppia tendenza, che vede da una parte l'ormai consolidato universo della "nuova performance epica"² come catalizzatore di una rinnovata vitalità del testo drammatico e della sua tradizione; dall'altra l'incidenza, sempre più emergente, di un teatro "post drammatico" che, confinando (se non eliminando del tutto) il testo nelle periferie dei processi creativi degli artisti, propone una diversa drammaturgia fondata sull'articolazione di testi altri-dal-testo. Una cosmogonia di immagini, parole, segni, simboli, suoni, riferimenti a comporre un flusso di "scrittura" estremamente aperto e composito, che riformula radicalmente - destrutturandoli - i termini di una drammaturgia meccanicamente associata alla restituzione del "senso". O meglio, di *quel* senso veicolato da una prospettiva logocentrica, alla quale siamo per lo più esposti.

Tanto quanto la "performance epica", con il suo carattere popolare, trova origine e forza nel mettere in atto soluzioni narrative immediatamente accessibili, riportando il senso e la sua percezione al centro della dinamica drammatica; così il teatro "post drammatico" pratica una via quasi *enigmistica*, in cui le forme, le figure, gli innesti sonori che costituiscono la griglia dello spettacolo chiedono allo spettatore una capacità differente di concatenazione, chiamandolo a riempire le caselle del testo, insieme alla possibilità che queste rimangano vuote.

La danza contemporanea, con il suo originale lavoro intorno all'evasione del senso e delle strutture codificate della scrittura, è stata in qualche modo la disciplina pilota, che ha accompagnato - se non proprio risolto - l'affermazione di questa sorta di teatro post novecentesco³. E questo grazie al suo sistematico interrogarsi sulle possibilità stesse di evasione dal territorio narrativo della comunicazione, posizionandosi piuttosto in una traiettoria di autoeferenzialità fisica, del performer così come del dispositivo che lo contiene.

Il comportamentismo che aveva segnato più di una generazione di artisti sin dalla nascita della performance come genere, è stato progressivamente sostituito da una sorta di isolazionismo, che alla *rappresentazione*, ancora per certi versi narrativa, di un paesaggio creaturale dell'essere, preferisce la più fredda, oggettiva *presentazione* di un tracciato fisico, sia esso manipolatorio, muscolare, ginnico, o puramente ambientale⁴.

Per quanto riguarda la scena italiana degli ultimi anni, lo sviluppo di questa evoluzione potrebbe essere simbolicamente fatta risalire al seminale *Amleto* (1992) della Società Raffaello Sanzio. In netta contrapposizione con la precedente sovrastrutturazione linguistica che aveva caratterizzato il lavoro della compagnia, Romeo Castellucci qui sonda le possibilità di un'applicazione autistica del linguaggio scenico, insieme della parola e della presenza del performer. Una scelta che lascia spazio anche ad una condizione di azzeramento della comunicazione, per far esplodere la potenza di una presenza come "soma", con i suoi valori immediati di concretezza. A dispetto dell'ingombrante tradizione shakespeariana, il testo viene sottoposto ad un processo di instupidimento, attraverso il quale "far precipitare il linguaggio di un gradino ancora più in basso, fino a soppesare e ricondurre la parola a materia"⁵.

Più recentemente, facendo riferimento al proprio percorso artistico con MK, Michele di Stefano ha parlato invece di "corpo ottuso" per nominare la particolare resistenza del corpo del performer all'organizzazione di un senso altro dal suo immanente compiersi fisico-ritmico:

*la concretezza [della creazione] sta nel suo non rimandare ad altro, nell'assorbire senso per costruirsi anziché riflettere sul senso. Questa opacità del corpo in funzione dell'abolizione del discorso sul corpo contiene in sé un paradosso: nonostante la condizione - lo stato - del singolo possa essere definito 'pieno', tutto il processo creativo è orientato sul vuoto, visto che il contenitore altro non è che un cavo, un conduttore di potenza.*⁶

La parola "ottuso", di barthesiana memoria⁷, ci aiuta a comprendere appieno il tipo di impostazione a cui ci riferiamo nel cercare di nominare le ricorrenze di un canone "post drammatico" e post novecentesco. Superata la soglia di un'empatia emotiva con lo spettatore; o la corrispondenza possibile, nel performer, tra un livello fisico e mentale (cioè della sua "organicità"); come ancora un principio che possa tradurre il senso di una presenza in un discorso sull'azione: il teatro "post

drammatico" esplora le infinite condizioni di indicibilità del corpo. Uno stato proprio di inorganicità, in cui – facendo ancora una volta sponda con le parole di Di Stefano – la "comunicazione vuole risolversi nell'evidenza dell'enigma"⁸, e dove il sistema teatro diviene il luogo privilegiato in cui misurare questo silenzio.

Anche la scrittura, laddove ha resistito alla conflittualità con il qui-ed-ora del corpo e allo strapotere storico dell'immagine, non è rimasta estranea a questa fascinazione fisica, facendosi essa stessa "corpo", alimentando cioè i margini di evasione del senso, per assumere una condizione di performatività applicata. Come tale essa non è scissa da quello che è il contesto più marcatamente spettacolare di una poetica in atto, o tantomeno caricata di una funzione esplicativa, bensì va intesa come una sua diretta emanazione.

In questa direzione è utile e interessante osservare alcune testualità cosiddette "di servizio", che solitamente accompagnano lo spettatore al momento del suo incontro con lo spettacolo, o nelle quali ritrovare, a distanza di tempo, i suoi segni. Infatti, è ormai consuetudine, soprattutto per chi frequenta i luoghi della ricerca, gettare un occhio distratto a queste forme di comunicazione, giudicate spesso come accessorie, provocatorie, se non proprio irritanti nel loro mirare a un obiettivo tutt'altro che prosaico. Fogli, pubblicazioni, flyer, cataloghi che, sempre più spesso, sono intrisi della medesima materia "ottusa" di cui è composta la creazione sulla scena, ma che in realtà rivelano, proprio nel silenzio del senso, la loro perfetta reciprocità drammatica con il presunto originale. In altre parole, piccole dramaturgie capaci di interpretare la poetica dell'artista. Quindi esse stesse vere e proprie "opere", nutrite del medesimo immaginario che attraversa la creazione scenica, ma che tuttavia risultano autonome nel porsi con precisione al di fuori di essa, in un formato differente e perciò non gerarchicamente strutturato rispetto allo spettacolo.

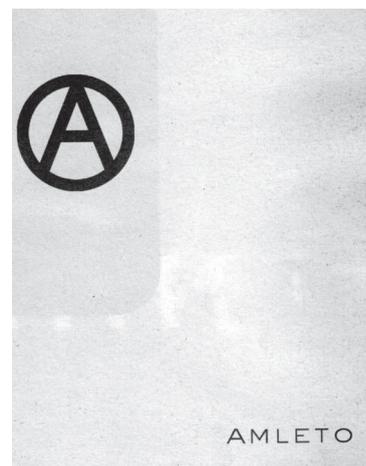
La sensibilità con cui un maestro come Romeo Castellucci ha saputo interpretare questa forma d'arte è perfettamente coerente alla propria poetica. Basterebbe sfogliare il bellissimo *Epitaph*⁹ in cui, programmaticamente orfano della parola e della sua rappresentazione, il regista ricomponne il viaggio teatrale che precede la *Tragedia Endogonia*. Così come questa si affida alla sparizione della parola per far affiorare una teoria immaginifica del tragico puntando sulla circolazione ossessiva di immagini e composizioni cromatiche, *Epitaph* trasfonde la medesima attitudine in un concerto di elementi foto-grafici, che resituiscono l'essenza di una spettacolarità fisica dell'immagine, quasi l'idea stessa di spettacolo avesse una vita parallela proprio nell'esaltazione massima dei suoi tanti *frames* visivi. Non una volontà catalogatoria, o storicizzante, ma la libera e originale reinterpretazione di un percorso poetico. La scrittura affiora qua e là come residuo, a segnalare iconicamente alcuni passaggi drammatici delle figure, o a dare una scansione temporale al procedere delle immagini. Parole come lapidi, che si piantano sulla coscienza ricettiva di chi le guarda; figure che lasciano spazi vuoti, bianchi, che circolano liberamente nell'organigramma dell'impianto redazionale, fino a investire quello che dovrebbe essere ancora un "lettore", nel loro prendere campo in tutta la pagina. Un oggetto emotivamente potente, pronto a evocare una sonorità detonante, un ritmo spezzato del pensiero a confronto con il rigenerarsi di una mitologia teatrale.

Diverso, e per certi versi più estremo, per la volontà di non misurarsi affatto con un ritorno emotivo, <Otto> di Kinkaleri¹⁰. Qui l'espulsione di una plasticità emozionale del "lettore" è programmaticamente esposta dalla breve introduzione tecnica:

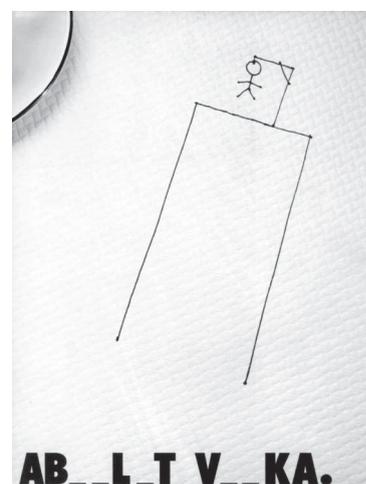
80 pagine, di formato 24x17 in carta patinata opaca di grammatura 170, di cui 54 sono immagini a pieno formato in quadricromia e le 26 rimanenti di testo. Legatura in broccatura cucita a filo di rete con copertina in cartoncino rigido plastificato di consistenza pari a 320 grammi per centimetro quadro che riporta oltre all'immagine detta per l'appunto "di copertina", il titolo <Otto>.

Non una sterile ossessione da bibliofili, bensì la volontà autoriale di porre il lettore nelle condizioni di percepire il libro come "oggetto", come spazio, o volume concreto di lavoro, ancora una volta "ottuso" nell'esporsi esclusivamente come oggettività immediata.

Del resto, come abbiamo visto per Castellucci, anche in questo caso siamo di fronte ad una forma di reciprocità dramaturgica applicata a formati differenti dallo spettacolo, sorta di "spettacoli in forma di libro". Infatti, la trilogia "sul nulla" che dal 2001 al 2004 ha impegnato Kinkaleri alla ricerca di un grado zero della significazione - *My love for you will never die* (2001), <OTTO> (2003) e infine *I Cenci / Spettacolo* (2004) - partecipano alla medesima, formidabile sensibilità riscontrabile nel "libro", nel costruire catene poetiche che emergono direttamente dalla condizione di presenza in cui versano i corpi come gli oggetti. Se osserviamo il lavoro performativo del gruppo, ogni piccolo elemento, sia esso fisico, gestuale o ancora materico, distende come un campo magnetico intorno allo spettatore, organizzandosi in un segno potente. La propulsione di questa efficacia non è mai determinata dal possibile senso, o dal valore simbolico eventualmente mediato, ma da una vera e propria cattura dell'attenzione, che con le parole di Jean Baudrillard potremmo definire di "designazione e messinscena erotica". Un processo di feticizzazione,



Un'immagine da *Epitaph*, 2003.



Un'immagine da *Otto*, 2003.

1 Cfr., ad esempio, il dossier *La danza, la più impopolare delle arti*, in "Lo Straniero", n. 73, luglio 2006, pp. 78-104.

2 Con il termine nuova performance epica si intende quella serie di pratiche sceniche che declinano a diverso modo, ognuna con la propria originalità e specificità espressiva, il territorio della narrazione. Cfr. i diversi contributi contenuti in *Per una nuova performance epica*, "Prove di Drammaturgia", n. 1/2004, e anche in *Ai confini della performance epica*, "Prove di Drammaturgia", n. 2/2005.

3 Devo a Gerardo Guccini la nozione di teatro post novecentesco. Di questo si è discusso in un recente seminario condotto da Marco De Marinis, i cui contributi, tra i quali il mio *L'attore e il suo dopo*, sono di prossima pubblicazione sul n. 13 di "Culture Teatrali".

4 A titolo esemplificativo, la scena di riferimento può efficacemente essere indicata dal paesaggio curato da Silvia Fanti/Xing in *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003.

5 Romeo Castellucci, *Amleto secondo Romeo Castellucci*, in Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 99.

6 MK, *Corpo ottuso*, in Silvia Fanti/Xing, *op.cit.*, p. 203.

7 Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

8 MK, *op. cit.*, p. 204.

9 Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, *Epitaph*, Milano, Ubulibri/Les Solitaires Intempestifs, 2003.

10 Kinkaleri, <Otto>, Firenze, Maschietto Editore, 2003.

11 Una riproduzione parziale del programma di sala, insieme ad alcune interessanti considerazioni dell'autore, si possono ritrovare in Jacopo Lanteri, *Non basta più nulla, alla fine*, conversazione con Luca Camilletti sullo spettacolo *Fine* (incluso il testo *Le presidentesse* di Werner Schwab), in "Art'o", n. 21, autunno 2006, pp. 52-57.

la cui composizione definitiva si identifica nello spettacolo come scrittura scenica originale. A questo contribuisce la partita che l'azione gioca con un tempo beckettiano dell'attesa, esaltando ogni dettaglio dell'espressione scenica.

Parallelamente, la serialità apparente con cui si susseguono le figure selezionate nel libro – che non riproducono, salvo un unico caso, momenti dello spettacolo omonimo – si situa nel medesimo stato percettivo. Le cinquantaquattro immagini sprigionano una tensione diabolicamente eccitante: pornografica per autoreferenzialità, adescante fino al limite del disgusto, o della nausea, nell'essere così frontalmente "esatte", nel mirare senza cedimenti al centro della percezione sensoriale di chi le osserva. Eppure mai de-finite. In un certo senso "ambigue", per la capacità di rilanciare al lettore una rinnovata carica sensuale.

L'"ottusità", l'"opacità" – questa volta letterale – può anche riguardare solo l'involucro, come ben testimonia il *packaging* pseudo-erotico creato nel 2003 da Teatrino Clandestino per il programma di sala de *La bestemmia*, seconda tappa del progetto *Madri Assassine*. Una busta di plastica nera, con l'immane croce rossa della compagnia dipinta a mano sul fronte, designa un oggetto misterioso, che il segno della pennellata e il particolare formato conducono subito nel terreno di un artigianato d'autore. La particolare impermeabilità, la chiusura ermetica della busta impone al lettore un gesto estremo e definitivo, che implica lo strappo irrimediabile, che solo permette di acquisire fisicamente le note scritte per lo spettacolo. Anche se queste in sé risultano abbastanza didascaliche (un frammento di testo drammatico, i *credits* dello spettacolo, un estratto da un'intervista al regista Pietro Babina, un calendario dei prossimi appuntamenti del progetto, i contatti della compagnia), è ciò che ne precede la lettura a ricordare l'oggettività materiale di una scrittura, fruibile solo nella misura in cui la volontà del lettore supera l'*impasse* della lacerazione oggettiva del contenitore.

La negazione della scrittura, invece, con i suoi slittamenti semantici, torna iconograficamente in primo piano nell'eccellente programma di sala di *Fine* (incluso il testo *Le presidentesse* di Werner Schwab) firmato nel 2005 da Luca Camilletti per Laboratorio Nove. Le parole, in forma poetica, che compongono il testo incluso nel piccolo oggetto cartaceo (vedi l'immagine in copertina di questo numero), impongono al lettore un doppio gioco. In prima istanza, la deriva pretestuosa del "buon senso" applicato alla codificazione di un possibile contenuto; seguito da un ulteriore ostacolo, questa volta grafico-visivo: una linea si sovrappone al medesimo testo, complicandone, se non proprio impedendone, la lettura materiale. A questa visione negativa del testo è invece contrapposta la figuratività trasparente di una serie di immagini, che espongono la natura idilliaca e perfetta di una ideale terra del nord, con i suoi cieli tersi, gli animali liberi, e una serenità paesaggistica diffusa¹¹. Proprio questo alternarsi di aperture e chiusure, questo rapporto ambivalente tra testo-che-si-fa-immagine e immagine-che-si-fa-testo sintetizza fedelmente l'impostazione drammaturgica dello spettacolo, fondato sul doppio registro di una scrittura scenica originale, mediata da un altrettanto originale dispositivo scenico, che non segue affatto il procedere del testo di Schwab a cui è associata. Il testo corre parallelamente all'azione e alle immagini che si alternano sulla scena, come universi impermeabili, per poi magicamente (casualmente?) incontrarsi in alcuni segmenti, senza alcuna propedeuticità dell'uno rispetto all'altra, o viceversa. Nelle medesime proporzioni con cui è impostata la regia dello spettacolo, anche il programma di sala richiede al lettore-spettatore un'attenzione al sistema con cui la scrittura si fa muta, e tuttavia ancor più esplicitamente poetica nel suo cercare di nascondersi al di là di qualsiasi retorica del senso.

PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

49ª EDIZIONE 2007



REGOLAMENTO

- art. 1)** Il Premio Riccione per il Teatro viene attribuito ogni due anni a un'opera originale in lingua italiana di autore vivente, mai rappresentata come spettacolo in luogo pubblico, come contributo allo sviluppo della drammaturgia contemporanea.
- art. 2)** Il Premio è aperto a tutte le forme di drammaturgia teatrale e non esclusivamente al teatro di parola. Sono liberi il numero dei personaggi e le durate dei testi. Non sono ammesse opere tradotte da altre lingue, né adattamenti e trasposizioni da testi narrativi o drammaturgici, salvo il caso che la Giuria ne riconosca l'assoluta autonomia creativa.
- art. 3)** La partecipazione al concorso prevede una quota di iscrizione per spese di segreteria pari a € 30,00 da versare sul c/c postale n° 60670460 intestato a Associazione Riccione Teatro, indicando nella causale il titolo dell'opera.
- art. 4)** Il concorso è aperto per l'edizione 2007 ai testi spediti (o consegnati direttamente) alla segreteria entro il 05 febbraio 2007. Fa fede il timbro postale.
- art. 5)** La Giuria per il 2007 è così composta: Franco Quadri (presidente), Roberto Andò, Anna Bonaiuto, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Renato Palazzi, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Luca Ronconi, Renzo Tian; Segretaria Francesca Airaudò.
La Giuria si avvarrà della collaborazione di una Commissione di selezione preliminare - proposta, coordinata e presieduta dal Presidente della stessa Giuria.
- art. 6)** Al testo prescelto dalla Giuria sarà assegnato un premio indivisibile di 7.500 euro; sono dunque esclusi gli ex-aequo.
- art. 7)** La Giuria inoltre attribuirà:
il Premio Pier Vittorio Tondelli, di 2.500 euro, al testo di un giovane autore nato dopo il 31 dicembre 1976;
il Premio speciale della Giuria intitolato a Paolo Bignami e a Gianni Quondamatteo, ideatori del Premio Riccione;
il Premio Marisa Fabbri, istituito per ricordare una grande attrice e un'amica, destinato a indicare un'opera particolarmente impegnata nella ricerca di un linguaggio aperto e poetico.
- art. 8)** Eventuali segnalazioni possono venire conferite ad altri lavori presentati, con apposite motivazioni.
- art. 9)** Non verrà accettato più di un testo da parte di ciascun concorrente.
- art. 10)** *Data la ricorrenza del 60° anniversario del Premio, a questa edizione possono partecipare anche autori che abbiano già conseguito il primo premio in precedenti edizioni. Restano escluse dalla selezione le opere già inviate dagli autori a precedenti edizioni del Premio o che abbiano conseguito il primo premio in altri concorsi. Non sono ammessi testi anonimi ovvero sotto pseudonimo. Gli autori dovranno dichiarare sotto la loro responsabilità che il loro testo non sia stato inviato a precedenti edizioni del premio e che non abbia conseguito il 1° premio in altri concorsi; qualora, successivamente all'iscrizione del testo, consegua il 1° premio in altri concorsi l'autore si impegna a comunicarlo immediatamente alla segreteria del Premio Riccione.*
- art. 11)** Il premio di produzione di 30.000 euro per concorso alle spese di allestimento sarà assegnato al progetto indicato dall'autore vincitore. Il progetto di messinscena dovrà ottenere l'approvazione di una Commissione formata dal Presidente di Riccione Teatro, il Direttore di Riccione Teatro, il Presidente della Giuria e un altro giurato indicato dal Presidente della Giuria (in caso di parità prevale il voto del Presidente di Riccione Teatro), tenendo conto dei requisiti artistici della proposta, della sua realizzabilità, delle possibilità di diffusione, al fine di ottenere la più efficace promozione della nuova drammaturgia.
Il progetto di produzione dovrà essere presentato a Riccione Teatro improrogabilmente entro il 31 dicembre 2007, pena la decadenza del premio di produzione. Il premio di produzione di 30.000 euro verrà conferito all'atto della prima rappresentazione pubblica. Il produttore del testo premiato si impegna a citare il Premio Riccione per il Teatro nei comunicati e in tutto il materiale di pubblicità e informazione sia a stampa che su altri media, nulla escluso. Si impegna inoltre a comunicare prima del debutto ogni eventuale e successiva modifica del progetto inviando tempestivamente e comunque prima del debutto a Riccione Teatro copia di tutto il materiale a stampa e su altri supporti o formati (siti web ecc.) recante la menzione "testo vincitore della 49ª edizione del Premio Riccione per il Teatro" oltre al logo di Riccione Teatro. In accordo con gli autori premiati e segnalati e nel rispetto della legislazione vigente sul diritto d'autore, Riccione Teatro provvederà alla massima diffusione dei testi vincitori o segnalati.
- art. 12)** I copioni (in dieci esemplari dattiloscritti, numerati e uniti nelle pagine), la scheda di partecipazione, compilata in maniera leggibile in ogni sua parte in carattere stampatello maiuscolo e la prova dell'avvenuto versamento della quota di partecipazione, dovranno essere indirizzati alla segreteria del Premio Riccione per il Teatro, presso il Municipio di Riccione, V.le Vittorio Emanuele II, 2 - 47838 Riccione RN, tel. 0541 694425, oppure consegnati direttamente presso Villa Lodi Fè in Viale delle Magnolie, 2 - Riccione (davanti alla stazione ferroviaria). I copioni inviati non verranno restituiti. La segreteria declina ogni responsabilità per disguidi o smarrimenti. Gli autori autorizzano Riccione Teatro a conservare presso i propri archivi copia del testo inviato, per finalità di consultazione, per motivi di studio senza scopo di lucro.
- art. 13)** *La Giuria attribuirà inoltre - fuori concorso - il "Premio Speciale Aldo Trionfo" a quei teatranti - artisti della scena o della pagina, singoli o gruppi, studiosi o tecnici - che si siano distinti nel conciliare gli opposti, coniugando la tradizione con la ricerca. La scelta sarà fatta dalla Giuria, integrata per l'occasione da Fabio Bruschi, Direttore di Riccione Teatro, da Giorgio Panni, Tonino Conte e Emanuele Luzzati per il Teatro della Tosse di Genova.*
- art. 14)** La premiazione avrà luogo a Riccione a fine giugno 2007. I partecipanti con la sottoscrizione della scheda di partecipazione* debitamente compilata e firmata, dichiarano di accettare integralmente le sopradescritte condizioni del bando e autorizzano l'utilizzo dei dati personali ai sensi del Codice della Privacy (D. LGS. N. 196/2003). In aggiunta ai dieci copioni si invitano i concorrenti ad inviare il testo in CD ROM formato rtf.

* la scheda di partecipazione è allegata al bando. Potrà inoltre essere scaricata dal sito www.riccioneteatro.it oppure richiesta alla segreteria del premio.

