

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

**DRAMMA VS
POSTDRAMMATICO:
POLARITÀ
A CONFRONTO**

*a cura di
Gerardo Guccini*



contributi di

Fabio Acca
Fabrizio Arcuri
Anna Barsotti
Enrico Casagrande
Marco De Marinis
Piersandra Di Matteo

Gerardo Guccini
Hans-Thies Lehmann
Lorenzo Mango
Marco Martinelli

Renata M. Molinari
Daniela Nicolò
Nicholas Ridout
Jean-Pierre Sarrazac
Dario Tomasello
Valentina Valentini



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BERGAMO
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicola Mainardi, Chiara Mascardi

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

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

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Pubblicazione realizzata in collaborazione con:



e grazie al contributo di



La grafica della copertina è di Cristiano Minelli.
Immagine di copertina: particolare dalla locandina prodotta da Motus per *Let the sunshine in!* (*antigone*) Contest #1, disegno di Andrea Bruno.

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2010
via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

- p. 3 **EDITORIALE**
*In conclusione al progetto "Scritture per la scena":
l'incontenibile nozione di "polarità"*
- 4 **COSA SIGNIFICA TEATRO POSTDRAMMATICO?**
di Hans-Thies Lehmann
- 8 **UN INCONTRO CON HANS-THIES LEHMANN**
*Discussione sul teatro pop, l'iper-regia, il chortheater,
Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico.*
- 12 **DRAMMA VS POSTDRAMMATICO**
*Atti del Convegno Internazionale di Studi
a cura di Marco De Marinis e Gerardo Guccini*
- 12 Marco De Marinis, *La prospettiva postdrammatica:
Novecento e oltre*
- 16 Jean-Pierre Sarrazac, *Il Nuovo corpo del dramma*
- 22 Piersandra Di Matteo, *Il post(o) del dramma*
- 26 Anna Barsotti, *Emma attraverso lo specchio: postdrammatico vs drammatico*
- 32 Dario Tomasello, *Teatro della necessità/Teatro della
disperazione nel tempo del postdrammatico: il caso
Scimone-Sframeli*
- 36 Valentina Valentini, *Dispositivi dell'oralità*
- 39 Lorenzo Mango, *Il problema del dramma nell'epoca
del postdrammatico*
- 44 Nicholas Ridout, *Una prospettiva anglosassone sul po-
st-drammatico: la ritestualizzazione del mondo*
- 46 Gerardo Guccini, *Per una fisiologia del testo, ovvero il
primato dell'actio*
- 51 **OLTRE IL DRAMMA.**
L'ATTORE NELLO SPAZIO DEL DRAMATURG
di Renata M. Molinari
- 58 **SEMINARI SULLA REALTÀ**
*Traiettorie verso l'esistente nelle drammaturgie di
Motus, Accademia degli Artefatti, Teatro delle Albe
a cura di Fabio Acca*
- 59 *Lo zero e la X*
Conversazione con Daniela Nicolò e Enrico Casa-
grande/Motus
- 64 *Lo spazio bianco della scena*
Conversazione con Fabrizio Arcuri/Accademia degli
Artefatti
- 67 *Essere stranieri, ovvero la colomba di Kant*
Conversazione con Marco Martinelli/
Teatro delle Albe

Prezzo al pubblico: € 10,00 (Iva assolta)
Per abbonamento annuale (2 numeri): € 13,00 (Iva assolta)
Modalità di pagamento: • versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404
intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L0760
11400000095117404 • bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei
Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato,
agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157
Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

Il prezzo dell'abbonamento annuale rimane invariato (€ 9,00) per chi l'avesse
già rinnovato entro giugno 2010.



EDITORIALE

In conclusione al progetto "Scritture per la scena": l'incontenibile nozione di "polarità"

Questo numero raccoglie gli esiti testuali dell'articolazione conclusiva del progetto "Scritture per la scena", che il CIMES ha condotto, a partire dal 2008, assieme al Centro UNIVERSITEATRALI dell'Università di Messina e al Premio Riccione. Come i nostri lettori ricorderanno, la prima parte del progetto ("Il ruolo dell'autore nel teatro post-novecentesco") è stata documentata nel n. 2/2009, dove figurano un ampio scritto autobiografico di Vittorio Franceschi, un dossier dedicato agli autori evidenziati dal Premio Tondelli (con contributi di Silvia Bottioli, Stefano Massini, Gerardo Guccini, Letizia Russo e Maria Teresa Berardelli) e l'ampia indagine di Dario Tomasello sulle contemporanee drammaturgie siciliane e del sud continentale.

Ora, la presente articolazione ("Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto") rapporta le possibilità rigenerate della scrittura drammatica a forme, estetiche e impostazioni storiografiche, che non si focalizzano più sul testo drammatico. Nonostante la prestigiosa presenza del teorico del postdrammatico, Hans-Thies Lehmann, e gli interventi di studiosi formati alla scuola bartolucciana del postmoderno, quali Lorenzo Mango e Valentina Valentini, non si sono però evidenziati valori in conflitto o contrapposizioni irriducibili. Anzi, l'atteggiamento che maggiormente si evince da questi esiti testuali è quello d'una dialettica che si esprime per sintesi propositive e aperte a nuove ricezioni. Se Lehmann osserva che vi possono essere testi postdrammatici rappresentati drammaticamente e, viceversa, testi drammatici rappresentati in modo postdrammatico, Sarrazac, nel sostenere la lunga durata del rinnovamento drammatico ottocentesco, da Ibsen e Strindberg a noi, apre il testo alle proprietà postdrammatiche del caos contemporaneo. Segni, indubbiamente, d'una equilibrata maturità degli studi, ma anche del fatto che il dramma e il postdrammatico s'innestano ormai l'uno all'altro, e con esiti decisamente evidenti, al livello delle pratiche teatrali. È perciò possibile discutere le modalità e addirittura l'opportunità di questo meticcio estetico/culturale, non negarlo.

Fin dall'inizio, il progetto "Scritture per la scena" ha ricavato dall'empirica osservazione dei mutamenti in atto l'esigenza di individuare il dramma e il postdrammatico in quanto polarità d'un campo di forze sostanzialmente unitario che ne combina le sollecitazioni. Processi di composizione, pur basati su improvvisazioni fisiche e verbali, sono infatti sfociati in oggetti testuali fruibili in autonomia; mentre formazioni/guida nell'esplorazione della performace postdrammatica si sono significativamente

saldate a drammaturgie d'autore dimostrando l'elevato grado di compatibilità delle proprie tecniche.

Confrontato al novecentesco conflitto fra *dramma* e *teatro*, che contrapponeva i sostenitori dell'autore ai fautori dell'autonomia dei linguaggi scenici, l'attuale confronto fra dramma e postdrammatico si ambienta diversamente nell'orizzonte degli studi e nei percorsi dei singoli studiosi perché il drammatico, al quale fa riferimento, è – all'opposto dell'idea letteraria di *dramma* – manifestazione diretta e spesso inscindibile del teatrale. Si tratta, cioè, di "scritture sceniche" testualmente espresse; di drammaturgie consuntive (S. Ferrone) che raccolgono le risultanze verbali di processi aperti agli apporti dell'*ensemble*; di continui passaggi nelle due direzioni – come osserva Anna Barsotti a proposito di Emma Dante – fra «la lingua dei testi» e «la lingua degli spettacoli».

Il presente numero di «Prove» si divide in quattro parti, raggruppabili due a due su versanti distinti e complementari. L'intervento di Lehmann e gli Atti del Convegno "Dramma vs postdrammatico" riguardano la lettura teorica e storicista del fenomeno; mentre, la relazione di Renata Molinari, che connette il suo lavoro di drammaturg agli approfondimenti condotti con Claudio Meldolesi attorno a tale inesplorata funzione, e, in seguito, le interviste a Motus, Fabrizio Arcuri e Marco Martinelli, comprese nel dossier *Seminari sulla realtà*, testimoniano i percorsi della parola scenica «fra quei livelli di stratificazione di codici e di intrecci dinamici dell'esperienza di cui è composta la società contemporanea» (vedi qui il contributo di Fabio Acca).

Vorrei osservare che, intorno a questa tematica complessiva, il pensiero degli studi e i processi del teatro si corrispondono strettamente, e che se ciò accade lo si deve probabilmente al fatto che il campo di forze che esprime le polarità del dramma e del postdrammatico, non è in primo luogo il teatro, ma la realtà che viviamo. È l'impossibilità di racchiudere il tempo storico e le forze del sociale in paradigmi narrativi, che solleva, dice Lehmann, l'istinto del postdrammatico; è il riproporsi della conflittualità e delle violenze come strumento di conquista/conservazione del potere, che estrae il dramma dall'ombra della nostalgia e ne rende nuovamente attuali le funzioni evocative e di nominazione, fermo restando «che negli autori oggi più interessanti vediamo [...] all'opera [...] dei ben precisi procedimenti postdrammatici» (vedi qui il contributo di Marco De Marinis). È il vivere di teatro che si incarica di combinare le due polarità.

Gerardo Guccini

di Hans-Thies Lehmann

Prima di tutto vorrei ringraziare tutti coloro che hanno consentito lo svolgimento di questo incontro: i colleghi Marco De Marinis e Gerardo Guccini, Sonia Antinori, Fabio Acca e Annalisa Sacchi. Spero che il mio intervento non sia troppo lungo perché, visto che sono volato sopra le Alpi, vorrei avere occasione e tempo per poter instaurare con voi un dibattito.

Incominciamo col chiarire gli equivoci: il teatro postdrammatico è stato a volte interpretato in maniera erronea come un teatro *dopo* il testo o *senza* il testo. Non capisco come sia potuto accadere. In realtà, nel mio libro si afferma il contrario. Anche dal punto di vista logico è abbastanza irrazionale pensare che un autore come me, che per decenni ha lavorato su Brecht, Heiner Müller e altri drammaturghi, possa rinunciare completamente al testo e ipotizzare il suo superamento. Trovo importante incominciare con questa premessa, visto anche il contesto sulle scritture teatrali in cui mi trovo ospite. Da Robert Wilson a Tadeusz Kantor, da Jan Fabre a Jan Lauwers, dalla Societas Raffaello Sanzio fino al Théâtre du Radeau, al gruppo Forced Entertainment, a René Pollesch, da ogni parte si sono stabiliti nuovi linguaggi teatrali che non hanno nulla a che vedere con il dramma tradizionale. C'è il teatro delle immagini, il teatro delle voci, il teatro dei cori, il teatro monologante, la performance a lungo termine (o *long time performance*), il teatro multidisciplinare e multimediale, nuove forme di documenta-



Hans-Thies Lehmann

rismo, il teatro con attori non professionisti, il Verbatim Theatre dai forti contenuti informativi, e il teatro pop. In modo parallelo a quanto accade sul piano delle arti figurative, della video arte e della danza, si sono presentate forme che utilizzano i nuovi mezzi, come internet e il computer, che ricorrono al gioco e all'archeologia, sviluppano le ibride soluzioni dell'installazione teatrale; ma si sono anche prodotti processi e strutture organizzati in maniera narrativa, performance e azioni recitative, teatri del corpo, contaminazioni tra film e teatro, aperture del teatro alle dinamiche della festa politica, spettacoli che esibiscono elementi di carattere documentario, situazioni intime che avvengono all'interno d'una casa privata o di una camera d'albergo. Peter Szondi, che naturalmente quasi tutti voi conoscerete, aveva indagato teoricamente la crisi del "dramma moderno".

Gli aspetti problematici di questa questione riflettono la realtà sociopolitica del mondo contemporaneo, dove le decisioni – come è ormai riconosciuto – risultano da tensioni tra blocchi di forza anonimi, da conflitti fra strutture, da geostrategie, da coalizioni economiche. È come se sulla scena storica non agissero quasi più protagonisti personali; in realtà, i protagonisti della politica si sono ridotti a funzionari delle relazioni che influiscono ben poco sulle dinamiche sociali ed economiche. Pensiamo, ad esempio, alla figura di Barack Obama che ha dovuto contenere e mediare i suoi progetti di riforma e la sua personalità a contatto con le istituzioni politiche.

Nel momento in cui le decisioni rilevanti per l'intera società vengono prese in maniera sempre minore dai protagonisti evidenti della vita politica, e non scaturiscono più da una dialettica, da uno scambio dialogico, il dramma come forma avrà serie difficoltà a includere e comprendere gli elementi del punto di vista sociale. Anzi, quanto più la rappresentazione drammatica rivendica la propria rilevanza e centralità, tanto più diviene inconsistente. La forma drammatica vive essenzialmente di conflitti, che possono essere astratti, filosofici, religiosi, oppure concreti, incarnati dagli interessi o dalle rivalità tra gli antagonisti. La categoria della contrapposizione è visibile nei poeti dell'antichità e attraversa i classici della tradizione europea fino ai conflitti morali dell'età borghese e al Novecento. La sua crisi vuole forse significare che le figure postdrammatiche alludono o sottintendono un'epoca sociale senza veri conflitti? Non possiamo negare il sospetto che la stanchezza della forma drammatica sia in qualche modo collegata all'incapacità di pensare la realtà come connotata dal conflitto. Anche i discorsi pubblici, molto spesso, sono pervasi da problematiche superficiali ripetute fino alla nausea, mentre le domande fondamentali sulla convivenza e sulla forma da dare alla vita sociale vengono improntate allo schema del *politicamente corretto*, che ne esaurisce la pregnanza e impedisce di trasformarle in discorsi sul conflitto.

I rapporti fra l'incapacità sociale di fondare un discorso sulla conflittualità e le forme del teatro postdrammatico dovrebbero venire ulteriormente analizzati.

È abbastanza facile comprendere che ci troviamo ancora in un'epoca di pesanti conflitti, e che i conflitti sono veramente alla base della coesistenza sociale, ma la loro natura si è talmente modificata che anche la situazione più conflittuale non trova più modo di rispecchiarsi nella forma drammatica della collisione. Non si riescono più a identificare gli agenti delle azioni sociali, non è possibile individuare un nemico. Gli aspetti sociali e politici sembrano rispecchiarsi in modo più efficace e adeguato nelle forme filmiche, multimediali e documentarie, piuttosto che in quelle del dramma, reso inattuale dalla sua imminente vocazione alla personalizzazione.

Anche semplicemente in base a questi sviluppi socio-politici, si possono dedurre le ragioni della crisi del dramma, estendendole, in linea di principio, agli sviluppi del discorso filosofico, che decostruisce i concetti di dialettica, sintesi e significanza, oppure li sostituisce addirittura con un pensiero fatto di blocchi, di linee di fuga e di molteplicità.

Sembra che il teatro, quindi, ritenendosi ancora un'arte, debba trovare forme adeguate in risposta alle sollecitazioni del presente. E questo pone una difficoltà ulteriore, perché, senz'altro, esiste un desiderio del dramma, che oggi tende a soddisfarsi sempre più al cinema, nei film per la televisione o nelle forme di documentazione drammatizzata, sempre meno a teatro. Le dinamiche compositive per fare film di successo sono già evidentemente incluse nelle regole drammatiche della tradizione. Qualche anno fa è uscito un libro di Ari Hiltunen intitolato *Aristotele ad Hollywood* (2002): lì si spiegava come, con piccole variazioni, le regole della poetica potessero venire utilmente impiegate per fare un film di successo, che piacesse al pubblico. Molto spesso i film – anche se, naturalmente, esistono numerose eccezioni – non si pongono il problema di svolgere una approfondita riflessione artistica sulla realtà, e non cercano di problematizzare la visione che ne abbiamo né di mettere in discussione le ingannevoli modalità di approccio che schematizzano le forme dell'esistente, ma si pongono il compito di divertire il pubblico distraendolo da una realtà che è diventata più seria e problematica che mai. Dal momento che il teatro si vede come qualcosa di più che un'industria del divertimento e si considera piuttosto una pratica che ha l'obiettivo di costituirsi in quanto forma d'arte, considerando le differenze che intercorrono tra la conoscenza, la percezione e l'esperienza della realtà, da un lato, e la struttura del drammatico, dall'altro, non può far altro che cercare diverse e più adeguate forme espressive.

Le forme del dramma ci appaiono ovvie e scontate perché, in realtà, corrispondono alla specifica tradizione europea; si deve, quindi, sempre ricordare che esistono anche altre culture teatrali, che non hanno sviluppato il modello tipicamente europeo della rappresentazione drammatica. In Asia, India, Indonesia non si può parlare del dramma come di una rappresentazione dei caratteri dei personaggi e dell'azione drammatica come di una mimica basata sulla parola parlata. In realtà, anche in Euro-



René Pollesch, *Tod Eines Praktikanten* (2007)

pa, la durata del teatro drammatico è stata estremamente breve. Rispetto al teatro antico, con le sue maschere, i suoi cori, i suoi caratteri festivi e molto prossimi al rituale, le sue azioni reattive e spesso ridotte alla lamentazione, il dramma, così come lo conosciamo fin dal Rinascimento, è qualcosa di molto lontano, tanto che ne potremmo parlare, facendo solo una piccola forzatura, come di una forma *predrammatica*. Molto spesso la nostra percezione del teatro antico è sbagliata e falsificata, perché tendiamo a vederlo con gli "occhiali" di Aristotele, che non prevedeva in considerazione la musica, i cori e altri elementi fondamentali come i movimenti danzati e le macchine. In questo senso, la nostra immagine delle tragedie antiche può dirsi letteralizzata.

È solo a cominciare dal Rinascimento che il teatro sviluppa il nucleo centrale del dramma, emancipandosi dalle narrazioni religiose e dalla cultura della festa, dove la danza, la celebrazione dei principi, la pompa, la meraviglia visiva e la musica erano gli elementi principali. Un teatro essenzialmente drammatico è fiorito in forme relativamente pure fino al diciannovesimo secolo, poi, già nel Novecento, è stato messo in discussione. Sottolineo, in maniera un po' provocatoria, che la forma drammatica dello spettacolo, nella storia del teatro europeo, si è sviluppata e compiuta nell'arco di circa due secoli. Il teatro, prima di allora, è stato a lungo una forma d'arte sui generis, nell'ambito della quale il testo e la messa in scena delle finzioni dialogico/drammatiche erano soltanto un aspetto, neanche il più importante. L'utilizzo degli spazi, gli elementi simbolici, gli oggetti, i corpi, il ritmo, la musica e i suoni erano la vera sostanza dell'atto comunicativo, sia che questo si svolgesse nell'ambito della festa, sia che fosse essenzialmente politico, sia che valorizzasse l'intima psicologia di una determinata comunità.

Facciamo un balzo dalla fase del predrammatico alla situazione attuale. Molti elementi del teatro postdrammatico erano già presenti nelle avanguardie storiche, ma, pur essendo restati sostanzialmente gli stessi, hanno acquisito un valore ancora più significativo nell'epoca della multimedialità diffusa a livello di massa. Se diciamo, con Guy Debord, che il problema politico di fondo della nostra civiltà è forse quello di essersi convertita in una *società dello spettacolo*, si potrebbe allora ritenere che non c'è una

funzione più importante, per l'arte di oggi, che quella di mettere in discussione lo stato del borghese come spettatore, come voyeur, come ricevente passivo di processi di messa in scena della realtà. La problematizzazione dei modi percettivi e di comprensione può sia passare attraverso una complessità che esige la partecipazione attiva dello spettatore, che venire veicolata da modi giocosi che sottolineino i contatti stabiliti dalla situazione teatrale. Bisogna però precisare che anche in questa forma giocosa ci possono essere, esattamente come nell'altra, impulsi a disturbare o a interrompere l'evento. È infatti fondamentale, per gran parte del teatro postdrammatico, evidenziare enfaticamente quella che potremmo chiamare l'asse del teatro, intendendo con tale espressione quella linea di contatto che si stabilisce tra l'attore, o colui che agisce, e il pubblico. Linea assolutamente predominante rispetto all'asse della messa in scena, cioè al dialogo fra i protagonisti che avviene all'interno del dramma realizzato. Può trattarsi di una reazione conflittuale, polemica o provocatoria, di un dibattito virtuale o anche reale, di momenti di lotta e opposizione; oppure può essere un contatto festoso, com'è proprio del teatro pop. Porto l'esempio d'uno spettacolo che ho visto recentemente; si intitolava *No dice* ed era realizzato da un gruppo americano dell'Oklahoma che aveva ricavato la propria denominazione da un titolo di Kafka: *Nature Theater of Oklahoma* (capitolo del romanzo *America*). I membri del gruppo avevano registrato centinaia di ore di telefonate reali ricavandone una performance di conversazioni sulla scena. Si trattava di testi molto quotidiani, che, in qualche modo, riuscivano a trasmettere la poesia e la tragedia della quotidianità. Ma la cosa fondamentale per la ricezione del lavoro era che, appena entrato a teatro, ricevevi un panino spalmato e qualcosa da bere. Non alla fine, all'inizio. Si veniva così a stabilire, in modo affatto naturale e spontaneo, un rapporto comunitario in cui si esperiva qualcosa insieme agli attori. Se si ritiene che l'evento vissuto in rapporto di collettività sia più importante dell'opera, si potrebbe anche riconoscere che, in un certo qual modo, la pratica

teatrale è sempre stata lungo questa linea. Non è dunque azzardato dire che *il teatro è stato sempre, o in molte delle sue espressioni, postdrammatico*. Vorrei infine ricordare che studi recenti riconoscono che l'aspetto selvaggio, disordinato, interattivo e festoso del teatro è sempre stato dominante nel corso della storia; molto più di quanto gli stessi teorici del teatro abbiano voluto accettare.

Negli anni Sessanta, le pratiche teatrali avevano veramente assunto aspetti arcaici, selvatici e festivi, che non avevano nulla a che vedere con la letteratura. Questo aspetto del teatro, che dal punto di vista estetico e teorico è stato sempre considerato di secondo rango, è immediatamente diventato un *a-priori* imprescindibile nell'ambiente della cultura mediatica. Non esiste, in questo senso, nessuna contraddizione tra l'asserzione secondo cui il teatro postdrammatico è esistito da sempre – e (nota bene) anche il predrammatico – e l'asserzione che vede nel postdrammatico la connotazione culturale di un'epoca e non semplicemente un indice di contemporaneità. Questo vocabolo indica che nel teatro si è verificato quello che in altre arti è già successo e continua a succedere, e cioè che si è aperta una fase completamente collegata all'emersione della cultura mediatica, la quale porta lo stesso teatro all'interno di una prospettiva che si situa, per l'appunto, al di là di quella drammatica. Per Aristotele, la messa in scena del testo era l'aspetto meno artistico della tragedia, e riteneva, come si sa, che l'effetto della tragedia, cioè la catarsi, si potesse conseguire con una semplice lettura. All'ombra del pensiero aristotelico, nel Rinascimento l'azione teatrale viene sostanzialmente intesa come una declamazione del testo, anche se, in ogni caso, svolta davanti a imponenti sfondi scenografici. L'attore, all'epoca, è essenzialmente un declamatore che riesce a dominare l'azione retorica. Il teatro, il dramma, la retorica, non dimentichiamolo, erano strettamente connessi gli uni agli altri. Quando il corpo dell'attore, nel diciassettesimo e diciottesimo secolo, incomincia a entrare in gioco in maniera significativa, si sviluppa un'eloquentia corporis basata sugli elementi visibili della comunicazione.

Nel mondo mediatico della contemporaneità, l'aspetto dominante diventa, invece, il *face to face*, la situazione in atto, l'accadimento del teatro. Si affermano perciò le realtà fisiche, corporee; la tensione a condividere il loro irradiarsi energico; la sovversione di ogni significato ad opera della sensualità della performance; i piccoli e grandi sconvolgimenti che possono venire provocati dal coinvolgimento dall'asse teatrale performer/spettatore.

La poetica aristotelica prevedeva che la composizione tragica si risolvesse in un'unità con un inizio, un centro e una fine. Voi forse conoscete questo simpatico aneddoto, che illumina l'incongruità di tale unitarietà drammatica a fronte della spersonalizzazione e del carattere inafferrabile del presente. Godard viene attaccato da un critico che gli dice: «Signor Godard, voi dovete sapere che un film deve avere un inizio, un centro e una fine». E lui: «Sì, è vero, ma non necessariamente in questa sequenza». Non è un caso che il modello drammatico di inizio-centro-fine si

sia storicamente apparentato con la percezione cristiana del tempo, che comprendeva il percorso del mondo tra la genesi e l'apocalisse. Paul Ricoeur ha sottolineato come la teologia cristiana abbia continuamente portato nuove forze vitali al modello aristotelico, rendendo convincente ed energica la forma classica del dramma. La domanda che si solleva a questo punto è la seguente: inserito nei paradigmi artistici e culturali di altre civiltà, come si sarebbe sviluppato lo specifico europeo dramma?

Ai giorni nostri, il teatro deve logicamente disinteressarsi al concetto aristotelico di unità, perché, come è stato precedentemente esposto, il rapporto tra osservatore e oggetto è diventato centrale, mentre l'opera conclusa in se stessa ha perso senso e importanza. Anche nelle più abituali pratiche registiche, laddove il dramma viene conservato e messo in scena, si può cogliere come la definizione delle situazioni teatrali prediliga la possibilità di nuove chance comunicative rispetto alla mera presentazione di un'opera. D'altra parte, le implicazioni dell'opera come composizione drammatica *chiusa* veicolano asserzioni e modalità obsolete. Partire da personaggi individuati prevede e limita le possibilità della significazione drammatica: gli accadimenti vengono spiegati come azioni dei soggetti e non si rivelano in quanto identità processuali; la centralità del dialogo ribadisce l'illusoria essenzialità della sfera intersoggettiva e del discorso interpersonale. Quindi, si può anche paradossalmente dire che il dramma è stato superato, nonostante esista un certo desiderio del dramma.

La psicologia della percezione insegna che gli apparati ricettivi dell'essere umano traducono spontaneamente in strutture e forme gli impulsi ricevuti. Addirittura l'informale ticchettio di un orologio viene da noi sentito nel momento in cui lo drammatizziamo automaticamente in un movimento ternario tic/-/tac, tic/-/tac. La percezione

costruisce un piccolo dramma con un inizio, una modesta genesi (TIC), una pausa, e infine una altrettanto modesta apocalisse (TAC). Inizio/centro/fine. È un esempio che illustra molto bene come il desiderio di una forma drammatica si faccia strada e manifesti anche in un'apparente mancanza di forma. Una produzione dei Forced Entertainment di Tim Etchells, un gruppo che lavora costantemente con il concetto di postdrammatico sperimentando col pubblico impulsi e giochi relazionali molto complessi, aveva un titolo decisamente significativo: *Bloody mess*. Lo spettacolo presentava un caos meraviglioso di rumori e silenzi, pause e cronometrie; e dentro questo caos si svolgeva il tentativo di un clown che cercava, sempre sconfitto, di raccontare la storia del mondo con un inizio e una fine. Naturalmente, veniva di continuo interrotto, ma non si dava per vinto e riprendeva a raccontare. Che cosa ci dice il suo comportamento? Possiamo avere a che fare con la frammentazione, l'anarchia, il disordine, il labirinto, la decostruzione, il montaggio discontinuo, il collage, e, nonostante tutto, il nostro stimolo alla drammatizzazione trova comunque il modo di soddisfarsi.

E allora, perché creare enormi e ordinate costellazioni drammatiche che hanno implicazione sull'ordine del mondo e alle quali non possiamo più credere, quando la funzionalità del nostro apparato percettivo già, in qualche modo, sopperisce al nostro desiderio di dramma? E allora, perché non cedere con molta tranquillità ai media dell'intrattenimento il dramma, e mantenere nel teatro degli spazi di riflessione che possono trovare nuove forme rappresentative?

Relazione tenuta nell'ambito del progetto «Scritture per la Scena» (4.12.09, Bologna, Laboratori DMS/Auditorium). Il testo, trascritto dalla traduzione di Sonia Antinori, è stato rivisto dall'autore.



Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia Edogonidia* (2003)

Gli studi di Hans-Thies Lehmann sulle nuove forme teatrali sviluppatasi a partire dalla fine degli anni Sessanta sono divenuti un punto di riferimento imprescindibile nella discussione internazionale sul teatro contemporaneo. Il suo fondamentale testo *Postdramatic Theatre*, inspiegabilmente ancora inedito in Italia a distanza di più di dieci anni dalla sua prima edizione tedesca, ci parla del teatro dopo il dramma. Secondo Lehmann, a dispetto della loro diversità, le nuove forme e le nuove estetiche teatrali hanno in comune una qualità essenziale: non si focalizzano più sul testo drammatico. Piuttosto condividono – come afferma la studiosa Valentina Valentini – alcuni tratti, come «l'assenza di sintesi; l'avversione alla compiutezza, l'inclinazione all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso; la nuova concezione di performance text che esso sottintende; la non gerarchizzazione dei segni teatrali e la loro simultaneità; l'affermazione della presenza corporea; l'irruzione in scena». Col suo studio, Lehmann ci offre una indagine storica combinata a un unico approccio teoretico.

Hans-Thies Lehmann ha studiato letteratura comparata con Peter Szondi a Berlino ed è stato docente presso la Libera Università di Berlino e presso l'Istituto di Letteratura Comparata. Dal 1979 al 1982 è stato Visiting Professor presso l'Università di Amsterdam. Dal 1983 al 1988 ha insegnato presso l'Istituto di Studi Applicati di Teatro alla Gießen University ed è stato nominato professore di studi teatrali presso la Goethe-Universität di Francoforte, dove insegna dal 1988. Ha insegnato anche in Austria, USA, Francia, Polonia, Giappone, Lituania. Unanimemente riconosciuto in Europa come uno dei principali teorici di estetica teatrale in ambito contemporaneo, ha pubblicato numerose opere in Germania e in altri paesi, tra cui i libri *Postdramatisches Theater* (1999), *Mythos und Theater: die im subjekts konstitution des Diskurs der Tragödie antiken* (1991), *Schreiben Das Politische: Essays theatertexten zu* (2002), *Heiner Müller Handbuch* (2004). È attualmente Presidente della International Brecht Society, membro del comitato della International Heiner Müller Society, e membro del consiglio di redazione di «Performance Research».

F. A.

UN INCONTRO CON HANS-THIES LEHMANN

Discussione sul teatro pop, l'iper-regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico

Fabio Acca – Mi interessa chiedere al professor Lehmann in che misura il problema della regia intercetta e definisce il postdrammatico. Inoltre vorrei capire meglio cosa intende per teatro pop. C'è infatti un'area, legata soprattutto ai performance studies, che si sta interrogando da un po' di tempo su questo problema. Sono quindi curioso di sapere se i riferimenti sono o meno gli stessi.

Lehmann – Negli ultimi dieci anni, molti aspetti del postdrammatico sono stati assorbiti dal sistema teatrale, specie tedesco. Per questo, i concetti di "postdrammatico" e "regia" vengono spesso usati in maniera equivalente. Anch'io riconosco che fra l'uno e l'altro vi sono molte aperture e possibilità di rapporto. L'evoluzione della regia, ad esempio, dipende dalle grandi avanguardie che vedevano nel teatro un'arte autonoma dal testo e provvista di propri valori. Quindi, le evoluzioni della regia e del postdrammatico sono, per certi versi, inseparabili.

Adesso ci sono anche teatri che praticano una regia meno "dittatoriale" e accentratrice. Teatri per cui sono piuttosto essenziali le esperienze degli attori, le loro idee, i loro apporti e stimoli, che, nel venire trasmessi al pubblico, superano il modello del discorso teatrale in cui il regista, come un pianista, manovrava tutto e tutti. Da un lato, si stanno quindi sviluppando l'autonomia degli attori ed un ruolo registico i cui compiti ricordano quelli del coach, che non gioca personalmente la partita ma allena i giocatori e li mette nella condizione di dare il meglio di se stessi di fronte al pubblico. Dall'altro, persiste il regista demiurgo. Concordo, al proposito, con l'indicazione di Marco De Marinis che propone di definire iper-registico il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Ovunque nel mondo, questa formazione è diventata un punto di riferimento essenziale: sia che la si ami sia che la si odi, fa comunque discutere. Anche nel teatro tedesco, in questi ultimi anni, si è prodotto nell'evoluzione della figura del regista qualcosa di simile – seppure con modi diversi e diverse caratteristiche formali. Osservo, infatti, che si fanno sempre più messe in scena gigantesche e impattanti. Penso che i grandi istituti teatrali ritengano di poter lottare contro la concorrenza degli altri media attraverso questa specie di espansione. È una possibilità del teatro di regia che mi lascia perplesso. Cioè, la centralità del regista può essere autentica e dare impulsi significativi oppure, come in questi casi, essere inautentica e risolversi in spettacoli molto superficiali. Parallelamente, come dicevo, si afferma la tendenza a rivalutare il lavoro d'ensemble della compagnia riprendendo certe modalità degli anni Sessanta, e a combattere il ruolo dittatoriale del regista. Ci sono molte compagnie, come, ad esempio, i Rimini Protokoll, dove si pone fortemente l'accento sul lavoro collettivo dell'ensemble. Questo spirito di collaborazione è penetrato anche nei grandi teatri, dove, talvolta, i registi collaborano effettivamente con gli attori nella creazione. Un altro aspetto connesso alla questione registica è il rap-

porto con gli autori, che in questo momento in Germania stanno sollevando discrete polemiche. Molti giovani autori lamentano il fatto che, con i loro testi, si faccia un po' quello che si vuole. Credo sia un problema irrisolvibile. Da un lato, si comprendono le esigenze degli autori che, almeno alla prima rappresentazione, vorrebbero vedere il testo rappresentato così come lo hanno immaginato; dall'altro, gli autori dovrebbero essere contenti se, certe volte, un regista provvisto di grande fantasia immaginativa (questo è il punto) riesce a mettere in scena i testi attribuendo loro valori impreveduti e ulteriori. Sarebbe logico se, per una o due messe in scena, con diverse regie e teatri, l'autore avesse la possibilità di interagire con il regista. Dopo questa fase iniziale, il testo potrebbe venire considerato come materiale per la scena e circolare in quanto tale senza che ci dovesse essere ancora un'opzione di riconoscimento da parte dell'autore o cose di questo tipo. È una questione infinita. Ricordo che, negli anni Ottanta, una regista americana voleva mettere in scena un testo di Beckett nella metropolitana, e che l'autore si oppose perché riteneva che non fosse possibile rappresentarlo se non nella maniera da lui prevista.

Giorgio De Gasperi – Ho tre domande. La prima è un po' metaforica. Sappiamo che Brecht quando scriveva le sue opere pensava ad una società possibile. Vorrei allora chiedere quale società può oggi risultare da tutte le proiezioni e sinapsi (rappresentazioni, forme, esperienze) di un cervello di tipo brechtiano. Con la seconda domanda mi permetto di essere un po' provocatorio. Visto che in questo momento storico si sta facendo sempre più riferimento all'esistenza e alle dinamiche di un'intelligenza collettiva, mi chiedo cosa, all'interno di questa intelligenza, produce il dramma o, quanto meno, il bisogno di dramma. Siamo sempre dentro il sistema tripartito del tic/-/tac o esistono altre possibilità? Schechner, ad esempio, parla di eventi di effervescenza performativa che si producono a macchia di leopardo. Chiudo ricordando la domanda, che è rimasta inevasa, sul teatro pop. Grazie.

Lehmann – Trovo le questioni provocatorie e significative. Incominciamo con Brecht. Penso che un teatro possibile si debba sempre definire in relazione ad una possibile società, ma in questo momento, dal punto di vista sociologico, non abbiamo modo di prevedere gli sviluppi del mondo sociale. È per questa ragione che insisto su un teatro del disturbo e dell'interruzione piuttosto che su un teatro della visione come quello di Brecht. Credo sia profondamente vera l'affermazione di Heiner Müller secondo cui il compito dell'arte è di rendere la realtà impossibile. È questo gesto che ci fa felici o scontenti, e che, nella scontentezza, ci riunisce comunitariamente. Utilizzando una formula non proprio ortodossa, penso che il teatro postdrammatico possa essere considerato un teatro postepico, nel senso brechtiano di "epico". Quello che,

però, è irrimediabilmente cambiato è l'aspetto produttivo del teatro. Brecht poteva ancora pensare, con uno spettacolo, di avere effetto sulla coscienza del pubblico senza dovere perciò cambiare le strutture autoritarie del teatro, che, anche al Berliner, per quanto modificate, rimanevano fondamentalmente le stesse. Oggi il teatro deve essere qualcosa che facciamo insieme. Non crediamo più all'estetica delle forme alte. Il teatro epico era ancora una forma alta, noi siamo in un'epoca connotata dall'estetica dell'attenzione. Non vogliamo una danza simile al balletto classico, ma una danza che ci renda sensibili e attenti a quel piccolo gesto, restituendoci le sensibilità e le nevrosi di questa società. Non si tratta più di creare grandi forme, ma di mettere a fuoco determinate capacità percettive, di affinare l'attenzione. Credo che su questo piano si possano forse incontrare diverse idee di teatro. D'altra parte, secondo me, il teatro ha molte case. E se ci sono comedianti che lavorano sul testo con efficacia e competenza tecnica, perché rinunciarvi? Quello su cui dobbiamo comunque riflettere sono le contemporanee forme di attenzione e le nuove modalità produttive del teatro. Può suonare post-marxista, ma lo accetto. Vengo all'ultima questione. In Germania si usa il termine "teatro pop" per diverse forme ed esperienze, ad esempio, per il teatro di René Pollesch. Ci sono molti gruppi che fanno un teatro vicino alla cultura pop, riuscendo ad afferrare temi, che presentano, a volte, un'estrema profondità. Ci sono giochi e allusioni a Internet e ad altri aspetti dei mondi in cui viviamo; si fa riferimento al fatto che non esiste più una suddivisione tra la sfera lavorativa e quella del privato. Ma, attraverso la risata della cultura pop, si solleva uno sguardo particolarmente sensibile e consapevole alle tragedie in cui siamo immersi. Trovo che, molto spesso, tutto questo sia più vitale dei grandiosi spettacoli delle grandi istituzioni teatrali, dove la tradizione viene riprodotta per se stessa. Non so se era questa la risposta che cercava. Per quanto mi riguarda, l'ho formulata associando osservazioni contenute nelle ultime tre domande.

Giuseppe Liotta – Data la situazione attuale del teatro, che sembra confinato in una dimensione residuale e labirintica di destrutturazione e minimalismo, il desiderio del dramma potrà essere intercettato solo dal cinema e dagli altri mezzi di comunicazione oppure riusciamo a intravedere diverse forme di soluzione e uscita? È cioè plausibile che il teatro possa afferrare il desiderio del dramma e svolgerlo al proprio interno? Un'altra questione interessante è quella suggerita da De Marinis, che rimette l'attore a capo della vita teatrale. Si tratta forse di una via che potrà nuovamente intercettare questo desiderio del dramma.

Lehmann – Sono domande fondamentali ed io vorrei essere un profeta per poter vedere gli sviluppi futuri del teatro. Da un lato, è indiscutibile che il mondo dei media continuerà ad espandersi e che la tecnologia dominerà

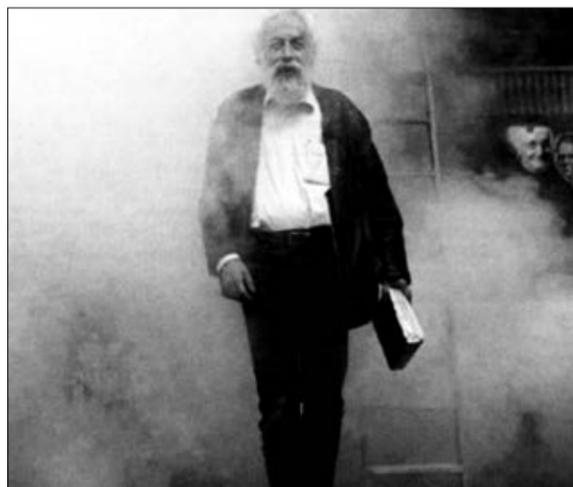
sempre di più i vari aspetti della vita. D'altra parte, però, sussiste l'aspetto antropologico del teatro, che non riguarda soltanto l'istinto per il dramma, ma anche quello per la comunicazione. Secondo me, le possibilità future del teatro risiedono nella sua specificità, che gli impedisce di chiudersi in se stesso come se fosse su un'isola e lo porta a dialogare con le altre realtà. Non sono così pessimista come Schechner, che già dieci anni fa diceva che il teatro nel XXI secolo sarebbe stato come il quartetto d'archi, e cioè una forma seguita da un pubblico molto limitato. D'altra parte, l'idea che vedeva nel teatro un mezzo di comunicazione di massa è sicuramente finita. Al suo posto si sta sviluppando una promettente pluralità di gruppi, che creano realtà circoscritte, però molteplici, che vivono l'una affianco all'altra. Ritengo molto improbabile, in futuro, un ritorno pedissequo al teatro della tradizione e al drammatico, quello che posso immaginare è piuttosto un teatro post-post-drammatico dove, chissà con quali forme adesso impossibile da prevedere, troveranno espressione le storie, i contenuti, i testi. Anche in considerazione delle tensioni politiche, che si vanno facendo sempre più forti, immagino un teatro che possa svilupparsi nei luoghi della comunità, dove si apprenda a responsabilizzarsi rispetto anche a quelli che sono i grandi temi. Immagino, ad esempio, forme che riprendono l'antico dramma a stazioni. Fino all'affermazione del teatro rituale, non esistevano, in fin dei conti, rituali senza processione. Oppure immagino altre forme di aggregazione che presentino forti valenze politiche. In questi anni, è venuta a mancare l'attenzione per la parola e per il suo valore poetico. Ci si è dedicati ad aspetti che erano stati tralasciati nel corso della storia ed avevano bisogno di essere affrontati, per cui si sono cercate altre strade. Ma l'attenzione per il valore della parola poetica, è qualcosa che mi piacerebbe vedere tornare.

Questa è, per me, una questione delicata: in Germania, infatti, il sollevare la questione della parola poetica a teatro nasconde, assai spesso, la tendenza a restaurare le forme tradizionali dei grandi poeti drammatici. Non è certamente questo il mio intento. Come esempio positivo di una nuova attenzione per la parola poetica, vorrei piuttosto citare un'esperienza in cui è stata letta a teatro tutta l'*Iliade*. Si tratta di un'iniziativa molto significativa anche dal punto di vista politico, perché richiede allo spettatore diversi tipi di attenzione e percezione temporale. Come ho già detto, esiste una drammaturgia dello spettatore, ma esiste anche una drammaturgia del tempo. Ogni teatro vivo comincia con un disturbo del tempo usuale, quindi dubito che si possano avere forme di teatro vivo continuando ad adattarsi agli abituali standard temporali.

Sonia Antinori – Mi piacerebbe si approfondisse il discorso sulla figura dell'attore, che, da un lato, entra in crisi sino a quasi sparire, mentre, dall'altro, acquista, come si diceva, nuovo peso e importanza nei riguardi del regista.

Lehmann – Tenendo conferenze nelle scuole di teatro, ho avuto modo di appurare che molti docenti di recitazione temono che il postdrammatico nuoccia al futuro dei loro allievi. È una preoccupazione più che comprensibile. In primo luogo, gli studenti/attori si preoccupano, infatti, di apprendere come recitare ruoli che, nel postdrammatico, perdono centralità e interesse. Ma io non dico che la capacità di recitare ruoli sia destinata a scomparire, dico, semplicemente, che è diventata meno importante rispetto ad altri elementi di relazione che si sono venuti a stabilire tra la persona dell'attore e quello che avviene in scena. Esistono notevoli possibilità di contatto tra quello che è l'attore tradizionale e quello che potrebbe essere chiamato un comunicatore. Non credo che il teatro postdrammatico faccia scomparire le capacità tradizionali degli attori; al contrario, immagino che questi avranno bisogno di più tecniche, di più prospettive, di più risorse personali e iniziative da svolgere in proprio. Schematicamente, possiamo riassumere le capacità dell'attore in due aspetti fondamentali: quello dell'impersonare e quello del comunicare. Adesso, dunque, è semplicemente in corso uno spostamento di senso e di attenzione dall'impersonare al comunicare, ma questo non significa che le capacità di impersonare diventeranno inutili.

Un altro aspetto al quale ho precedentemente alluso è il fatto che l'attore sia diventato, in molti casi, autore. Esiste un teatro postdrammatico all'interno del quale il regista utilizza gli attori come se fossero marionette da manovrare. Pur essendo un teatro anche molto bello – pensiamo, ad esempio, a Robert Wilson – le sue modalità ripropongono gli atteggiamenti autoritari della regia tradizionale. Ma ci sono tanti altri teatri in cui gli attori o i danzatori partecipano in modo significativo e critico all'individuazione dei loro compiti. Ritengo – ma questa è forse la mia personale utopia – che, nel teatro, le gerarchie possano venire superate attraverso forme di collaborazione di questo tipo. Nella società, però, i cambiamenti devono succedere a un livello politico.



Rimini Protokoll, *Das Kapital* (2007)

Domanda – Sono una studentessa di anglistica e sto scrivendo una tesi su Martin Crimp, che lei cita come esempio di teatro postdrammatico. Volevo sapere cosa pensa della ricezione del postdrammatico in ambito anglosassone. Ho potuto appurare personalmente, intervistando Crimp, come la definizione di postdramma, in quel contesto, venga generalmente trascurata.

Lehmann – Anche se non seguo dettagliatamente Crimp, sono al corrente delle discussioni attualmente in corso in Inghilterra. Per esempio, si è tenuta poco tempo fa a Londra, presso la scuola di "Speech and Drama" una conferenza sulla recitazione nel postdrammatico. D'altra parte, in Germania, nella prima metà degli anni Novanta c'era stato un forte dibattito sul libro *In-yer-face theatre* di Alek Sierz. Per me, la figura artisticamente più significativa di tutta quest'ondata è Sarah Kane. Se dovessi indicare un esempio di testo postdrammatico, sceglierei *4:48 Psychosis* di Sarah Kane. Praticamente, in Inghilterra, già da Shakespeare, c'è sempre stato un legame fra la realtà e le forme del teatro. È un dato che va semplicemente riconosciuto: la linea della tradizione inglese è diversa da quella tedesca.

Una cosa che non ho ancora sottolineato, e che figura nel mio libro, è che ci può essere un teatro postdrammatico con testi drammatici e che, viceversa, si possono inscenare testi postdrammatici in una maniera molto classica. Una struttura testuale non dà mai alcuna garanzia circa la sua realizzazione scenica. Ritengo che anche una forma di scrittura in cui l'autore si indirizza direttamente al pubblico non implichi necessariamente una forma scenica postdrammatica: il teatro non è prevedibile dal testo.

Charlotte Ossicini – Volevo farle una domanda sul concetto di *chortheater*. Mi interessa capire se, tra le varie integrazioni di postdrammatico e predrammatico, sia in qualche modo inquadrabile il ritorno alla pratica di un teatro corale. Ho visto che anche una rivista specializzata come «Theater der Zeit» continua a parlare di *chorzeiten* come di un elemento nuovo, che ripristina il rapporto tra pubblico e attori e induce una recitazione a metà tra estraniamento e anche interpretazione.

Lehmann – Sono molto contento di questa domanda. In realtà si pensava che il coro, a parte le esperienze di Brecht e Heiner Müller, fosse una possibilità sostanzialmente morta dal punto di vista teatrale. Negli ultimi dieci o quindici anni, l'atteggiamento al proposito è però cambiato in maniera radicale. Ci sono ora tantissime esperienze teatrali che utilizzano il coro sviluppandone le possibilità comunicative e di interazione drammatica. C'è chi lavora con cori di disoccupati e chi utilizza i cori all'interno delle tragedie greche, accentuandone però in maniera molto innovativa le possibilità di denuncia politica. Questo dimostra molto bene come, in realtà, il drammatico e il postdrammatico non possono essere

considerate categorie contrapposte, anche se ci può essere, per esempio, una prevalenza postdrammatica nella struttura.

Gerardo Guccini – Nel corso del suo intervento ha ricordato che elementi postdrammatici erano già presenti nelle avanguardie storiche e che, però, l'età multimediale ha conferito loro ben altro rilievo. Mi sembra dunque opportuno chiedersi se, nel Novecento, l'uniformità del postdrammatico è frutto di una continuità, per cui i valori delle avanguardie si trasmettono organicamente al teatro prodotto dai loro figli dell'età multimediale, o è il risultato di un rigenerarsi su diverse basi, che, in tal caso, nasconderebbe sotto il manto dell'uniformità teorica una radicale cesura tra la realtà delle avanguardie e quella del teatro postdrammatico. Il caso di Romeo Castellucci è rappresentativo di questa problematica: dal punto di vista degli storici, Castellucci può venire considerato una manifestazione attuale delle poetiche di Craig, per l'appunto, come diceva De Marinis, un esempio di iper-regia, mentre dal punto di vista di Castellucci stesso, che cita fra i suoi ascendenti fotografi, filosofi e artisti figurativi, la distanza che lo separa dalle avanguardie teatrali è molto maggiore dei momenti di affinità. Allora, quale delle due cose prevale: la continuità o la rigenerazione?

Lehmann – È una domanda molto interessante a cui io non so dare una risposta precisa, ma che mi suscita alcune associazioni che vorrei condividere. Poco fa, ho parlato di come gli stessi mezzi mutino di significato nel contesto delle nuove tecnologie. Ma altrettanto importante è il mutamento della posizione e della coscienza politiche. Gli esponenti dell'avanguardia si vedevano proiettati nel futuro, facevano parte di una cultura che stava nascendo e che, come dice la stessa parola, precedeva il presente, gli stava davanti. Adesso gli esponenti del postdrammatico non condividono la stessa fiducia in qualcosa che avverrà. Ci sono sempre nuove tendenze: noi della generazione del Sessantotto, avevamo tendenze marxiste; da qualche tempo esistono altre forme d'engagement politico. Adesso ho l'impressione che le cose veramente importanti e di rilevanza politica non avvengono più nei



Societas Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare* (1997)

partiti, ma all'interno di costellazioni di poteri differenti e, se vogliamo, liminali. C'è tutta una serie di enormi problematiche – come la globalizzazione, i diversi sistemi di vita e le dominazioni economiche – che le possibilità della comunicazione teatrale possono penetrare nella loro diversità svolgendo un ruolo molto significativo. Quindi, tornando alla questione di base, per me esiste sì una continuità che è quella dei mezzi, ma esiste anche una cesura legata al cambiamento degli aspetti tecnologici e del contesto politico globale.

Esiste poi l'elemento dell'interculturalità: anche questo è profondamente cambiato. A fronte delle altre culture il nostro punto di vista si è relativizzato; diversamente, gli esponenti delle avanguardie storiche avevano consapevolezza e linee di azione molto più stabili. Quindi, io come storico riesco a includere Romeo Castellucci all'interno di una linea di evoluzione e continuità. D'altra parte, essendo anche legato alla grande tragedia, capisco come lui possa dire: "Io con le avanguardie storiche non ho niente a che fare".

La discussione si è svolta a seguito dell'incontro con H.-T. Lehmann. Quando possibile, si è scelto di riportare i nomi degli interlocutori.

La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre
di Marco De Marinis

La prospettiva post-drammatica

Il sottotitolo del seminario è fondamentale per dissipare possibili equivoci suscitati dal titolo. “Dramma” e “postdrammatico” sono da considerarsi, appunto, delle polarità, cioè degli estremi teorici, tra i quali si situa un continuum di (numerosi, numerosissime) posizioni concrete intermedie.

Del resto, non è più tempo di guerre di religione, pro o contro il testo drammatico, o di scontri ideologici astratti fra drammaturgisti e spettacolisti (come vennero chiamate nei primi anni Ottanta).

Il problema vero non è più testo sì/testo no, cioè scegliere fra un teatro che si serve del testo (e, quasi sempre, serve il testo) e un teatro che fa a meno del testo. Da tempo, ormai, il problema vero, sia a livello teorico sia sul piano delle pratiche, è quale testo, scritto come, e poi, soprattutto, quale uso scenico del o dei testi.

Qui interviene utilmente la nozione di “teatro post-drammatico”, lanciata più di dieci anni fa da Hans-Thies Lehmann¹. Ma, a questo proposito, in primis non possono essere trascurati i contributi offerti da Claudio Meldolesi, purtroppo scomparso qualche mese fa, che da anni parlava di “dopo dramma”, “forma sospesa del dramma” e, più di recente, di “drammaturgie individualizzate” (senza dimenticare il suo fondamentale libro sul Dramaturg, composto insieme a Renata Molinari, e apparso nel 2007)².

In secondo luogo, non per rivendicare primogeniture sempre dubbie in questo genere di cose, mi piace ricordare come sia Valentina Valentini che lo scrivente parlassero già di “post-drammaturgia” nella seconda metà degli anni Ottanta³. Lo facemmo entrambi per nominare un fenomeno che si stava verificando allora nell’ambito della nuova scena italiana.

In particolare, il mio contributo aveva per oggetto il ritorno (anomalo) al testo e alla parola da parte dei gruppi leaders dell’avanguardia teatrale italiana in quegli anni: Magazzini (da un certo momento, non più Criminali), La Gaia Scienza, Teatro della Valdoca e altri. La sua tesi consisteva nel sostenere che questo ritorno fosse caratterizzato da modalità nuove, anomale appunto, di scrittura drammatica e di utilizzazione teatrale del testo:

- testo concepito come pensiero-idea, e/o come pura materia fonica, suono-voce, piuttosto che come significato-intreccio-personaggio;
- sperimentazione linguistica, fino alla proposta di lingue inventate, come la Generalissima della Societas Raffaello Sanzio;
- ricorso a testi non drammatici (come quelli di Kafka, per La Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti).

Ripeto. Ricordo questi precedenti italiani (ma chissà quanti altri nel mondo ce ne saranno stati) senza l’intenzione di voler sminuire minimamente la novità e l’origi-

nalità del libro di Lehmann, che del resto parla di teatro post-drammatico e non di post-drammaturgia. Ammetto di conoscere il lavoro di Lehmann solo nella edizione francese⁴. Lo ritengo un’opera molto importante ed è davvero strano e deplorabile che non sia ancora stata tradotta in italiano. Ne parlerò più approfonditamente nella seconda parte di questo intervento.

Per ora, per parte mia, come nozione storico-critica, preferisco servirmi di quella di «prospettiva postdrammatica», per indicare una prospettiva attiva lungo tutto il Novecento, e oltre, a tre livelli principali: la composizione drammatica, la messa in scena, gli studi.

1. *Il livello della composizione drammatica.* Qui la prospettiva post-drammatica coincide in buona sostanza con la radicale presa d’atto contemporanea della crisi della forma-dramma e dei suoi statuti classici-tradizionali. Questa prospettiva è attiva fin dalle avanguardie storiche, fin da Jarry insomma, trova sicuramente in Brecht uno snodo decisivo ma emerge in maniera dirimpante solo con il cosiddetto Teatro dell’assurdo e in particolare con Beckett (si può parlare, anche a questo proposito, di un *prima* e un *dopo* Beckett).

Per altro il massimo teorico della crisi del dramma moderno resta Peter Szondi, il cui aureo libretto esce nel 1956 e delimita la sua trattazione fra 1880 e 1950: per questo Beckett, che debutta in scena con *En attendant Godot* nel 1953, ne risulta escluso⁵. Insomma, abbiamo bisogno da tempo di una *Teoria del dramma moderno II* (1950-2000 e oltre), che parta da Beckett e che ancora non esiste (non è questo, infatti, l’obiettivo del libro di Lehmann, come vedremo più avanti). Sicuramente ci stava lavorando Meldolesi e molti suoi contributi dell’ultimo quindicennio rappresentano dei tentativi parziali in questa direzione. Forse potrebbe arrivarci da Jean-Pierre Sarrazac e dalla sua équipe, ai quali dobbiamo fra l’altro un importante *Lexique du drame moderne et contemporain*⁶.

In ogni caso, una *Teoria del dramma moderno II* dovrebbe occuparsi degli esiti recenti della prospettiva post-drammatica sul piano della scrittura, esiti – va chiarito – intermedi o anche altri rispetto alla polarità *salvataggio/soluzione* proposta da Szondi. Ne ricordo soltanto due: a) la soluzione del teatro-narrazione, con il “narratore” solista⁷; b) il depotenziamento-destrutturazione dall’interno della forma-dramma, nell’apparente rispetto dei suoi statuti (dialogo, plot, personaggio, conflitto etc): Martin Crimp, Jean-Luc Lagarce, Richard Maxwell, Tim Crouch, Matěj Visniec, Marco Martinelli e altri⁸.

2. *Livello della messa in scena.* Il secondo livello sul quale vedo attiva una prospettiva postdrammatica, fin dal primo Novecento, è quello della messa in scena. Qui essa consiste nel superamento, sempre precario e sempre in discussione, dell’ideologia testocentrica sottesa alle pratiche maggioritarie del teatro di regia.

Spesso si è parlato, in particolare per certe proposte del secondo Novecento, di teatro *senza* o *contro* il testo, per alludere a esperienze che o fanno completamente a meno della parola (e sono poche, nonostante tutto, se non allarghiamo lo sguardo fino ai bordi del panorama teatrale contemporaneo, per esempio verso le proposte della *performance art*) o nelle quali, molto più frequentemente, al posto di un vero e proprio testo drammatico da mettere in scena ci sono dei materiali letterari, magari provenienti da una pluralità di opere, anche non drammatiche (come si è appena visto), e magari non esistenti tutti fin dall’inizio ma, almeno in parte, emergenti nel corso del processo creativo, come risultato di una vera e propria drammaturgia di scena, a cui l’intero collettivo teatrale può collaborare, a cominciare, ovviamente, dagli stessi attori.

In altri termini, la tendenza largamente prevalente della scena contemporanea non è quella all’abolizione della parola o del testo ma, appunto, quella verso una prospettiva post-drammatica, cioè verso il superamento di un teatro interamente ed esclusivamente finalizzato alla rappresentazione di un’opera drammatica, ciò che possiamo chiamare teatro testocentrico, ovvero teatro *dell’per* il testo, e di cui la regia come prassi scenica maggioritaria ha in effetti permesso per la prima volta la realizzazione pratica su vasta scala, dopo secoli di preannunci.

Assistiamo così alla riproposizione di forme e modalità di teatro *col* testo, simili ma non identiche a quelle che avevano già caratterizzato la scena moderna fra Seicento e Ottocento come *teatro delle parti e dei ruoli*. Soltanto simili perché, naturalmente, c’è di mezzo l’avvento della regia, come acquisizione irreversibile e punto di non ritorno, almeno per quanto è dato di capire oggi, anche nelle cosiddette elaborazioni post-registiche, a causa dei cambiamenti profondi da essa prodotti nel gusto, nella sensibilità e nell’immaginario spettatoriali.

Eugenio Barba, parlando del lavoro drammaturgico sotteso allo spettacolo dell’Odin Teatret *Mythos* (1998), ha avuto modo di precisare con grande efficacia le differenze fra queste due fondamentali modalità di lavoro teatrale, del teatro *per* il testo e del teatro *col* testo: «Ci sono infiniti modi di lavorare in teatro su un testo letterario. Ma possono tutti essere raccolti in due tendenze: lavorare per il testo, lavorare con il testo.

Lavorare per il testo significa assumere l’opera letteraria come il valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, accompagnamento musicale vengono usati per far brillare la qualità e la complessità dell’opera, i suoi sottintesi, i suoi legami con il contesto d’origine e il contesto attuale, la sua capacità di irraggiarsi in diverse direzioni e dimensioni. [...] Amo il teatro che segue questa via fino in fondo. Ma lo pratico raramente. Mi limiterò, quindi, all’altra tendenza. [...] Lavorare con il testo vuol dire scegliere una o più opere letterarie non per mettersi al loro servizio, ma per elaborarle come una sostanza che deve alimentare un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo viene usato come uno dei livelli o delle componenti che costituiscono la vita del risultato scenico».

Esempi eccelsi e paradigmatici di teatro *col* testo in questa accezione sono spettacoli mitici del nuovo teatro della seconda metà del secolo, come: *Il principe costante* (da Calderon-Slowacki), del 1965, e, ancor di più, *Apocalypsis cum figuris* (che per la prima volta aboliva il riferimento unico di partenza), del 1969, entrambi di Grotowski; *Paradise Now* (1968), del Living Theatre, il *Mahabharata* di Brook-Carrière (1985), *Ceneri di Brecht* (1980 e 1982) e *Oxyrinchus Evangeliet* (1985), dell’Odin Teatret (oltre al già citato *Mythos*); *1789* (1970), *1793* (1972) e *L’âge d’or* (1975) del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine.

3. *Livello degli studi teatrali.* Il terzo e ultimo livello su cui è attiva da tempo una prospettiva post-drammatica è quello degli studi teatrali. Qui la messa a frutto di tale prospettiva ha comportato soprattutto: a) una profonda ridefinizione del testo drammatico come oggetto storico-teatrale, invece che storico-letterario; b) la drastica revisione in senso non testocentrico dei rapporti drama-spettacolo nella storia del teatro occidentale (nei secoli dell’avvento e del consolidamento della sua moderna fenomenologia, fra il XVII e il XIX, il teatro occidentale non è stato – come troppo spesso si è detto e ancora talvolta si ripete – un teatro *del/per* il testo ma – lo si è appena ricordato – un teatro *col* testo, più specificamente definibile come teatro delle parti e dei ruoli; c) lo spostamento dell’attenzione dai prodotti drammatici ai processi di composizione drammatica.



Jerzy Grotowski in una litografia di Roland Grünberg

In conclusione di questa prima parte del mio intervento vorrei accennare brevemente ad alcune delle nozioni nuove emerse grazie all'avvento di una prospettiva post-drammatica negli studi teatrali e, in particolare, in quelli sulla drammaturgia:

- 1) La nozione di "spazio letterario del teatro", proposta da Ferdinando Taviani. Dovrebbe essere ormai evidente a tutti che il rapporto testo drammatico-spettacolo non esaurisce il complesso delle relazioni letteratura-teatro nella nostra cultura. Da qui l'importanza dell'ormai classica nozione di Taviani: «[...] la nozione di spazio letterario del teatro non è così ovvia come sembra. Non indica solo l'insieme dei testi letterari drammatici, ma tutta quella letteratura che *fa teatro* anche senza dramma: facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto. [...] Lo spazio letterario del teatro comprende tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura. È un luogo turbolento d'oggetti mutanti, che comprende, come s'è detto, le visioni, ma anche la letteratura degli attori, le loro memorie e autobiografie, la trattatistica, tutto quello che a partire dal teatro diventa racconto cronaca memoria»⁹.
- 2) La nozione, altrettanto celebre, di "drammaturgia consuntiva", proposta da Siro Ferrone¹⁰. Con il passaggio da un punto di vista (esclusivamente) incentrato sul prodotto a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul processo, va in crisi l'idea totalizzante di un testo drammatico a priori (preventivo) rispetto allo spettacolo ed emerge la consuntività come carattere tipico, direi strutturale (anche grazie all'avvento e diffusione dell'editoria teatrale), della drammaturgia europea fra Seicento e Ottocento, con esiti ovviamente, anche in questo caso, radicali, nel Novecento (si pensi, per esempio, ai già citati *Apocalypsis cum Figuris*, *Paradise Now* e *Min Fars Hus*). Ha sostanzialmente ragione Guccini a sostenere che, in certo senso, «ogni scrittura drammatica è consuntiva»¹¹. Questa consapevolezza ormai diffusa è appunto uno degli effetti sugli studi della prospettiva post-drammatica di cui stiamo parlando. Per altro, è poi decisivo distinguere, sul piano storico, vari gradi e forme di consuntività.
- 3) La nozione di "drammaturgia dell'attore", sviluppata nell'ambiente dell'ISTA¹². In effetti, grazie allo spostamento d'ottica di cui sto parlando, la drammaturgia cessa di essere un affare del solo autore per diventare – come ha scritto molto bene Claudio Meldolesi – «un oggetto mobile fra autore e attore»¹³. A questo proposito, è ormai appena il caso di precisare che per "drammaturgia dell'attore" non dobbiamo intendere soltanto la scrittura drammatica dell'attore-autore ma anche, più ampiamente, il lavoro attoriale sulla parte, visto appunto come un vero e proprio lavoro drammaturgico, di invenzione-composizione di azioni fisiche e vocali, basato su tecniche fisiche, espressive e di montaggio, *analoghe* se non *omologhe* a quelle della scrittura letteraria drammatica.



Robert Wilson

Il Teatro postdrammatico di Lehmann

Ho già sottolineato sopra i meriti e l'importanza di quest'opera del teatrologo tedesco uscita nel 1999. Si tratta adesso di fornire alcune pezze d'appoggio al riguardo, che servano anche, possibilmente, a fare chiarezza sui non pochi fraintendimenti che questo libro, o piuttosto la nozione che esso lancia fin dal titolo, ha provocato nei dieci anni trascorsi dalla sua prima apparizione.

La prima precisazione non può non riguardare il fatto che, a ben guardare, si tratta di *tre libri in uno*:

- 1) *Il Teatro postdrammatico* è stato letto soprattutto come un'ipotesi critica e teorica sulla più stretta attualità, cioè sulle tendenze in atto nel campo teatrale, meglio: nell'ambito delle performing arts, alla fine del secolo, negli anni Novanta. Invece si tratta di un libro anche e soprattutto storico, che si occupa del *passato* (sia pure recente). Non ha un sottotitolo ma se lo avesse potrebbe essere: *un bilancio del Novecento teatrale*. Ovviamente un bilancio orientato, soggettivo, parziale, come tutti i bilanci che siano ragionamenti storico-critici e non puri e inerti accumuli di dati e di nomi¹⁴.
- 2) Naturalmente in questo libro c'è anche il tentativo di leggere-interpretare delle tendenze in atto negli anni in cui è stato scritto, cioè nel *presente*.
- 3) Infine esso contiene delle previsioni-scommesse sul *futuro* (prossimo), cioè sugli sviluppi successivi e gli esiti possibili di alcune tendenze in atto nel momento in cui è stato scritto e pubblicato. Naturalmente in dieci anni abbondanti ormai trascorsi dalla sua pubblicazione originaria invogliano a verificare in quale misura queste previsioni, o scommesse, risultino azzeccate.

Seconda precisazione importante. Com'è ovvio, anche per le ragioni appena dette, Lehmann non ha inventato la *cosa*, il teatro post-drammatico, ma solo il *nome*.

Un po' com'è avvenuto con Martin Esslin per il Teatro dell'assurdo o, per fare un esempio di tutt'altro genere, con Eugenio Barba per l'Antropologia teatrale. E tuttavia, come sappiamo bene, dare un nome a un fenomeno culturale, o a una tendenza artistica, contribuisce inevitabilmente a influenzarli o, almeno, a influenzare il nostro modo di leggerli (Heisenberg: principio di indeterminazione). È comunque innegabile che la definizione-formula in questione abbia fatto e faccia tendenza, come si suol dire, da dieci anni, sia sul piano pratico che su quello critico-teorico (come altre definizioni-formule fortunate: teatro epico, teatro-immagine, terzo teatro, fisical theatre, teatro-danza, teatro multimediale etc.)

Terza precisazione importante. Molti altri equivoci rispetto a questo libro sono nati dall'aver supposto che esso si occupasse esclusivamente, o principalmente, delle conseguenze, nel teatro contemporaneo, della crisi novecentesca della forma-dramma. Ora, nonostante il titolo, non è così.

Certo, il libro di Lehmann si occupa anche di questo, cioè delle conseguenze della crisi della forma-dramma (riassumibili nell'emarginazione del testo e della parola in ampi settori dello spettacolo teatrale contemporaneo); ma esso si occupa non meno della crisi della forma-rappresentazione e della forma-messa in scena.

In altri termini, il vero oggetto di questo libro non è il superamento del testo e della parola ma il superamento, nel teatro contemporaneo, della rappresentazione e della messa in scena: un superamento – è il caso di precisarlo – che è in realtà, molto spesso, un autosuperamento messo in atto dall'interno della messa in scena contemporanea, e cioè del teatro di regia in buona sostanza, sulla base ovviamente di numerose e forti sollecitazioni esterne: danza, performance art, arti visive, sperimentazioni musicali, cinema, media e new media.

Per superamento della messa in scena e della rappresentazione intendo quel fenomeno molto ampio e articolato in base al quale la composizione scenica, cioè la drammaturgia o scrittura dello spettacolo, ha cercato di modellarsi su principi e procedimenti nuovi: anti-narrativi, anti-mimetici, anti-illustrativi, che hanno messo in crisi,



Eimuntas Nekrošius

sia pure in misura diversa a seconda dei casi, i capisaldi della rappresentazione teatrale, sia registica che pre-registica: la compiutezza e unitarietà diegetica, insomma la fabula, il personaggio, la finzione stessa. Lehmann li chiama dispositivi post-drammatici: frammentazione, incompiutezza, discontinuità, simultaneità, sospensione del senso, opacizzazione dei segni etc.¹⁵.

Questi procedimenti o dispositivi (o segni) indubbiamente si sono molto avvantaggiati dell'abbandono di un testo drammatico preventivo e quindi appaiono più evidenti laddove la creazione scenica ha eliminato o marginalizzato il dramma.

Tuttavia, si rifletta sui seguenti due punti:

- 1) non sempre l'abbandono del testo e della parola ha garantito e garantisce, di per sé, esiti postdrammatici in ordine al superamento della rappresentazione e della messa in scena;
- 2) per converso, tali esiti postdrammatici spesso sono stati e vengono tuttora raggiunti continuando a lavorare *su di un o a partire da* un testo drammatico. Registi come Robert Wilson, Luca Ronconi, Vassiliev, Nekrošius, Ostermeier, Castellucci, Emma Dante, per non citare che pochi nomi illustri, mi pare lo dimostrino *ad abundantiam*.

D'altro canto è ben noto che, nel corso del Novecento, anche gli autori hanno messo in atto, a livello della scrittura drammatica, dei procedimenti post-drammatici, destabilizzando i cardini della forma-dramma (secondo Sarrazac: dialogo, favola, mimesi e personaggio). Rinvio a quanto ho detto in proposito sopra, nella prima parte di questo intervento.

Quando oggi si parla, forse un po' affrettatamente, di *ritorno dell'autore e all'autore*¹⁶, bisognerebbe subito aggiungere che non si tratta quasi mai, almeno nei casi più interessanti, di un puro e semplice restauro della forma-dramma. Negli autori oggi più interessanti vediamo infatti all'opera – sulla scia dei "pionieri" Brecht, Beckett, Ionesco e poi Genet, Pinter, Müller, Koltés, Copi, Bernhard, Jelinek, Fassbinder, Schwab – dei ben precisi procedimenti postdrammatici, miranti ad esempio – come si diceva in precedenza – al depotenziamento della parola e alla debilitazione dall'interno della forma-dramma, nell'apparente rispetto dei suoi statuti i cardini: dialogo, favola, personaggio, mimesi: Forced Entertainment, Richard Maxwell con i New York City Players, Sarah Kane, Mark Ravenhill, oltre a quelli già citati sopra.

¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

² Cfr. almeno *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, in «Teatro e Storia», 27, 2006, pp. 269-292; *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

³ Valentina Valentini, *La drammaturgia del disgelo*, in «Frigidai-re», maggio 1986; Marco De Marinis, *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, in «Nuovo Teatro», 2/3, 1986-1987, pp. 27-30.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduzione di Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

⁵ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950* (1956), Torino, Einaudi, 1962, con un'introduzione di Cesare Cases.

⁶ Belval, Circé, 2005.

⁷ Rimando in proposito ai numerosi contributi di Gerardo Guccini.

⁸ Per evitare di appesantire troppo l'apparato bibliografico di questo contributo, mi limito a segnalare, come particolarmente significativi anche da un punto di vista metodologico, due soli contributi, su Maxwell e Visniec: Piersandra Di Matteo, *Anomalia, normalità e sovversione. I cardini paradigmatici del teatro di rappresentazione nella scena postdrammatica di Richard Maxwell*, in «Culture Teatrali» 18, primavera 2008 [ma in realtà 2010], pp. 66-74 (numero monografico su *Rappresentazione/Theatrum Philosophicum: due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di Marco De Marinis); Gerardo Guccini, *Pensare i corpi. I teatri di Visniec*, in Matěj Visniec, *Drammi di resistenza culturale*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 5-65.

⁹ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 13-15.

¹⁰ La nozione di "testo consuntivo" è stata proposta da Ferone a partire dalla metà degli anni Ottanta (cfr., in particolare, *Introduzione a Commedie dell'Arte*, 2 voll., Milano, Mursia, 1985) ed è una di quelle alla base delle sue ricerche successive. Si veda, ad esempio, lo scritto *Drammaturgia consuntiva*, in AA. VV., *Non cala il sipario*, Bari, Laterza, 1992. Comunque, per parte mia, già dal 1982, parlavo di testi drammatici a posteriori, chiamandoli "testi-residuo" (cfr. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 32-36).

¹¹ Gerardo Guccini, *Pensare i corpi*, cit., p. 9.

¹² Cfr. Marco De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.

¹³ Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreca-te dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 67.

¹⁴ Il sottotitolo in questione appartiene a un libro dello scrivente, uscito l'anno dopo quello di Lehmann, e che propone una prospettiva storico-critica diversa ma non incompatibile rispetto a quella dello studioso tedesco: cfr. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

¹⁵ Cfr. *Le Théâtre postdramatique*, cit., in particolare, il capitolo *Segni teatrali postdrammatici*, parzialmente tradotto in «Biblioteca Teatrale», 74-76, 2005, pp. 23-47, con il titolo *Segni teatrali del teatro post-drammatico*.

¹⁶ Il tema è stato posto da qualche tempo, con rigore e pertinenza, sulla rivista «Prove di Drammaturgia», diretta fino alla sua scomparsa da Claudio Meldolesi insieme a Gerardo Guccini, ma, manco a dirlo, esso è da anni il cavallo di battaglia di una teatrologia nostrana di estrazione storico-letteraria, che ha il suo punto di riferimento nella rivista «Il Castello di Elsinore». Importante mi sembra, in ogni caso, la riflessione che vi ha dedicato recentemente Gerardo Guccini, *Pensare i corpi*, cit., pp. 11-12. Guccini scrive fra l'altro, partendo da una citazione da un saggio di Ruffini del 1988: «Nel 1988 la teatrologia ha riconosciuto

che le teorie teatrali sono fatti del teatro nella storia, al pari di altri fatti, come la produzione drammaturgica, le rappresentazioni, i modi recitativi degli attori, ecc.'. Ora, dopo vent'anni di continuo distanziamento ideologico del dramma testuale dal teatro, sarebbe opportuno invertire i termini della considerazione, ricordando che anche le produzioni drammaturgiche sono fatti del teatro nella storia, al pari delle teorie teatrali» (*ibid.*). Tutto giusto. Ma andrebbe ricordato che il distanziamento ideologico di cui parla Guccini, e che per la verità data dagli anni Settanta almeno, era stato messo in atto (con qualche eccesso, lo si può tranquillamente riconoscere adesso) contro le pretese testocentriche della vecchia teatrologia, alla Silvio d'Amico per intenderci, per la quale la produzione drammaturgica non era – correttamente – un fatto del teatro nella storia ma tout court il teatro nella storia. Sulla questione può essere ancora utile il mio *Il testo drammatico: un riesame*, in *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 95-102.

Il Nuovo corpo del dramma di Jean-Pierre Sarrazac

Recentemente, il regista Thomas Ostermeier reputava «superata» la teoria del postdrammatico, ritenendo che «i conflitti nelle società contemporanee diventano di nuovo tanto forti che il dramma torna prepotentemente nella vita, e il teatro deve dunque farsene eco»¹. Da parte mia, ammetto benissimo – per averla io stesso riscontrata, come regista, dal 1981 – l'esistenza di spettacoli paradrammatici, all'interno dei quali il teatro si emancipa dalla letteratura drammatica, come avviene nella corrente del "teatro-racconto" iniziata in Francia da Antoine Vitez. Rimprovero, invece, al postdrammatico di presentarsi come *post*-drammatico e di presupporre così l'obsolescenza o la morte del dramma. Infatti, io contesto una certa tradizione hegel-marxista che, da Lukàcs ad Adorno, riconosce, in un primo tempo, la decadenza del dramma poi, in un secondo tempo, il suo superamento. Insensibile alla modernità delle ultime opere di Ibsen e dell'opera drammatica di Strindberg, Lukàcs stigmatizza il declino del realismo nelle drammaturgie alla svolta del XX secolo: «Il dramma moderno, scrive, adatta le sue modalità artistiche agli aspetti più insignificanti della sua materia, ai momenti più prosaici della vita quotidiana. Quindi la monotona banalità della vita diventa il tema raffigurato artisticamente; essa mette in risalto proprio quegli aspetti del soggetto che sono avversi al dramma. Si producono delle opere che dal punto di vista drammatico si situano ad un livello inferiore rispetto alla vita che raffigurano»². Quanto ad Adorno, egli intende dimostrare la morte del dramma attraverso l'autopsia che ne avrebbe fatto Beckett in *Finale di partita*: «I dati costitutivi del dramma compaiono dopo morti: esposizione, intreccio, azione, peripezia e catastrofe, divenuti oramai elementi scomposti, fanno ritorno in una necropsia drammaturgica; la catastrofe, per esempio, viene sostituita dall'informazio-

ne che non c'è più calmante. Quei fattori costitutivi sono crollati insieme col senso che una volta costituiva il polo di scarico del dramma»³.

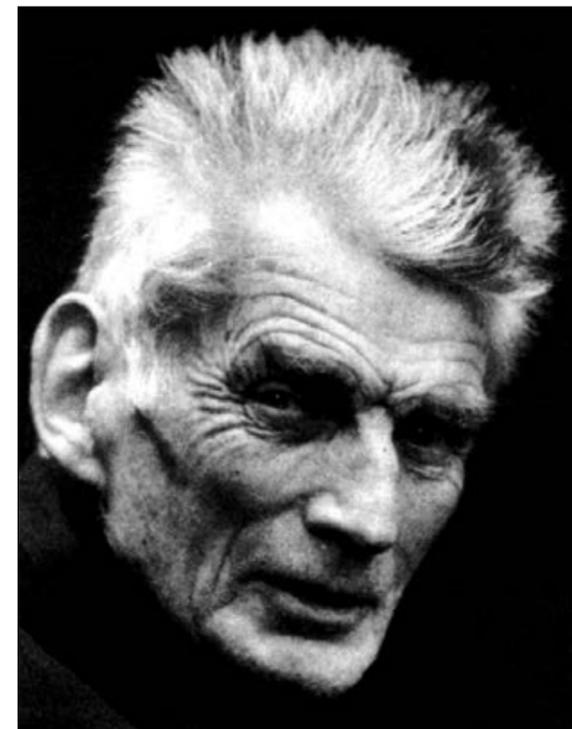
Nell'ottica di Adorno, il dramma moderno non può scegliere che tra due strade sbagliate, quella affatto psicologica o quella della parabola (brechtiana) che ritiene «infantile». E, in entrambi i casi, passa a lato delle realtà essenziali dell'epoca e del principio che le regola: l'*anonimato*. Nonostante questo, bisogna notare che il dramma di cui Beckett, secondo Adorno, si sarebbe incaricato di fare l'autopsia, il dramma che il filosofo tedesco descrive con semplificazioni caricaturali – intreccio, nodo, peripezia, catastrofe, etc. –, è in realtà un dramma morto da tempo, una sorta di cadavere aristotelo-hegeliano. Un «bell'animale» marcito da molto tempo. Una «pièce bien faite» già obsoleta da sempre...

Acuto osservatore del teatro ancora in fase di crescita, Lehmann, volendo ricondurre l'estetica teatrale contemporanea al suo concetto di «post-drammatico», giunge, anche lui frettolosamente, a concludere che il dramma è morto e che al suo posto si trova un «nuovo testo teatrale»: «Il nuovo testo teatrale [...] è spesso un testo di teatro che ha smesso di essere drammatico. Il ritirarsi della rappresentazione drammatica nella coscienza della nostra società e in quella degli artisti è in tutti i casi innegabile e dimostra che qualcosa in questo modello non riguarda più l'esperienza. Bisogna constatare la scomparsa dell'impulso del dramma – poco importa se la causa risieda nella sua usura, nel fatto che esso ostenti modi di agire che non figurano da nessuna altra parte o anche che esso dipinga un'immagine obsoleta dei conflitti sociali o personali»⁴.

L'illusione teleologica

Nella sua *Teoria del dramma moderno*, di cui non si potrebbe negare il legame con il pensiero di Lukàcs e dell'hegel-marxismo, Szondi si rivela più avveduto, più aperto: sostituisce alla nozione di *crisi* quella di decadenza e parla di «periodo di transizione» piuttosto che di «periodo avverso al dramma» (Lukàcs). Arriva anche a concedere, a proposito della drammaturgia di Ibsen, ma anche del romanzo di Stendhal, della pittura di Cézanne o della musica di Wagner, che «anche una situazione transitoria permette la più alta perfezione»⁵. Il teorico pone però un limite: per quanto possano essere eccellenti, le opere di tali creatori non possono «essere prese come modelli per gli artisti successivi». In breve, quelle opere – in particolare i drammi di Maeterlinck, di Ibsen, di Hauptmann – non procedono nel senso della Storia...

Contemporaneo al Brecht del *Piccolo Organon*, il cui magistero teorico si espande su tutto il mondo, Szondi è obnubilato dal divenire epico del dramma. Riconosce con onestà e discernimento le qualità letterarie, drammaturgiche e filosofiche dei teatri di Ibsen, Čechov, Strindberg e altri, ma, per quanto concerne l'avvenire del dramma, scommette su tutta una serie di (più o meno effettive) «soluzioni», dall'espressionismo ad Arthur Miller, al centro delle quali ritroviamo «la forma epica del



Samuel Beckett

teatro» messa in pratica e teorizzata dal fondatore del Berliner Ensemble. Da un punto di vista postmoderno, potremmo dire che Szondi rimane segnato dallo spirito teleologico che caratterizza il pensiero di Hegel e buona parte dell'estetica marxista, Lukàcs in testa. Secondo lui, la crisi del dramma non può che risolversi in tre tempi: dapprima, un'entrata in crisi in cui i pilastri del dramma ereditati dalla tradizione – azione al presente, relazione interpersonale, dialogo –, si sfaldano e iniziano a crollare; in un secondo tempo, dei tentativi di salvataggio e ripristino in cui la vecchia forma drammatica si sforza di contenere i nuovi soggetti, che hanno tutti una dimensione epica; infine, i tentativi di soluzione già enunciati. Se c'è un punto sul quale Szondi si dimostra incrollabile, nella sua fede hegel-lukacsiana, è l'identità tra la forma e il contenuto.

Ora, per rendere conto delle mutazioni della forma drammatica avvenute tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il presente, dobbiamo far intervenire un fattore al quale né Szondi, né Lukàcs, né Hegel avrebbero mai pensato: il *regno del disordine*. È necessario prendere in considerazione il fatto che, dopo Ibsen, Strindberg e Čechov fino a Kane, Fosse, Lagarce o Danis, la drammaturgia moderna e contemporanea non ha mai smesso di *ospitare il disordine*.

Al genio di Beckett va il merito di aver guardato in faccia il mostro. Per l'autore di *Aspettando Godot*, si tratta di: «ammettere il disordine» in seno alla creazione teatrale: «Si può parlare solo di ciò che si ha di fronte a sé, e in questo momento c'è solo un pasticcio... è lì e bisogna lasciarlo entrare». Ma, precisa l'autore di *Finale di parti-*

ta, «la forma e il disordine restano separati, questo non si riduce a quella. È perché la forma stessa diventa una preoccupazione; perché essa esiste come problema indipendente della materia che compone. Trovare una forma che si adatti al pasticcio, questo è attualmente il compito dell'artista...»⁶.

La forma esistente «in quanto fenomeno indipendente dalla materia che compone», la produzione di forme in grado di rendere il «pasticcio» che è il mondo contemporaneo coinvolge i creatori in un corpo a corpo permanente con questo disordine fondamentale. Da qui l'impressione di entropia, di caos che si prova spesso alla lettura dei testi drammatici che si scrivono oggi. Impresione che da sola rende piuttosto problematico il loro passaggio alla scena. O, al contrario, la sensazione che questi testi siano sufficienti a se stessi, che il legame con il teatro si sia definitivamente interrotto.

Questo disordine con il quale si trovano a confrontarsi Beckett e tanti altri autori, è la massificazione legata alla società industriale, che peggiora sempre più nel nostro mondo post-industriale, è la perdita di senso dell'universo postmoderno, è lo stato generale del pianeta nell'ora della globalizzazione. È la devastazione generalizzata. È l'eco senza fine di Auschwitz e di Hiroshima. Ma, se si guarda più indietro, non si può che constatare che gli autori dell'inizio del XX secolo – quelli che furono contemporanei alla Prima Guerra mondiale – gli espressionisti, i dadaisti, i surrealisti, Artaud... – dovettero gestire nelle loro opere, non certamente meno dei loro successori, questa fondamentale inadeguatezza, questa divaricazione tra forma e contenuto generata dal principio del disordine. E si potrebbe risalire a Schopenhauer, a Nietzsche e alla morte di Dio, che porta alcune opere della fine della svolta del XX secolo – ad esempio *Verso Damasco* di Strindberg – fino al punto dell'implosione.

Ormai, in materia di drammaturgia, niente appare semplice. È la fine del principio hegeliano di identità di forma e contenuto al quale un Peter Szondi continua ad aggrapparsi. Entriamo in un'era di complessità dalla quale non siamo mai usciti. Questo esattamente perché «i-mita-re» è diventato o impossibile (per i veri artisti) o mortifero. Non esiste più un modello drammaturgico al quale riferirsi. Non esiste che un anti-modello: la pièce «bien faite» contro la quale Zola conduceva la sua battaglia. Ma la «pièce bien faite» non è che l'ultimo mutamento di una tradizione neo-aristotelica originata nel Rinascimento. Di un paradigma del dramma in via d'estinzione al quale Szondi dà il nome di «dramma assoluto». Dramma assoluto fondato sull'«azione interpersonale nella sua presenza» e conforme al modello aristotelico-hegeliano di un'azione drammatica lineare, completa e, soprattutto, «ordinata». Ora, l'abbiamo già detto, è con il disordine che ormai bisogna fare i conti. È il disordine – quello che mina le sacrosante regole e ogni idea di unità – che bisogna far entrare in gioco.

Tra la fine del XIX secolo e il nostro tempo, tutto avviene come se la forma drammatica non smettesse di crollare

su se stessa, di essere vittima di una specie di collasso. In ogni nuova opera, questa stessa forma drammatica, per ricomporsi, deve *reinventarsi*. La creazione drammatica è così diventata un campo d'esperienza permanente, un laboratorio di forme. L'oggetto di una reinvenzione continua. La sua vitalità ha questo prezzo. Per conseguenza, la nozione di crisi come l'ha formulata Szondi, non basta più a rendere conto delle mutazioni incessanti della forma drammatica. A meno che non si parli di una crisi endemica. Di una crisi senza soluzione. Tanto vale allora tentare di circoscrivere questo processo quasi simultaneo di collasso e di risanamento che caratterizza la vita della forma drammatica da più di un secolo.

Il nuovo paradigma del dramma

Alla nozione di crisi penso sia, oggi, più appropriato sostituire quella di cambiamento del paradigma, a seguito d'una rottura. Vorrei quindi tentare di inquadrare l'avvento, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, di un nuovo paradigma della forma drammatica al quale do il nome di «dramma-della-vita» in opposizione al «dramma-nella-vita» (quest'ultimo troppo simile al «dramma assoluto» di Szondi) che l'ha preceduto. Insisterò quindi sul momento della rottura. Lo storico e filosofo delle scienze Thomas S. Kuhn rileva, nello sviluppo delle arti e della letteratura come in quello delle scienze, «una successione di periodi tradizionalisti, punteggiati da rotture non cumulative» e segnala «la divisione in periodi separati da rotture rivoluzionarie nello stile, il gusto e le strutture istituzionali»⁷. Kuhn nota anche che «il passaggio da un paradigma in stato di crisi a un nuovo paradigma dal quale possa nascere una nuova tradizione [...] è lontano dall'essere un processo cumulativo, realizzabile a partire da varianti o da estensioni del vecchio paradigma. È piuttosto una ricostruzione di tutto un settore su nuove fondamenta»⁸.

La mia ipotesi è che le basi del dramma moderno siano state poste durante gli anni Ottanta dell'Ottocento, momento di rottura nella storia del dramma, in cui Szondi vede i primi segni della «crisi» di cui si fa teorico. E preciserò che, nel mio discorso, questa denominazione di «dramma moderno» è estendibile al dramma contemporaneo, e perfino immediatamente contemporaneo, nella misura in cui – così mi sembra – la creazione drammatica presente continua a basarsi su queste nuove fondamenta che essa non fa che approfondire ulteriormente. Per essere più concreti, penso che ci sia, sul piano drammaturgico, infinitamente meno distanza tra una pièce di Sarah Kane o di Jon Fosse e una pièce di Strindberg che tra l'ultimo dramma romantico e l'ultimo dramma borghese e non conta quale pièce di Strindberg o di Čechov. Non c'è alcun dubbio che esistano delle ondate successive della modernità del dramma, di cui l'ultima, che dissipa le illusioni teleologiche «moderne», proprie di un certo brechtismo, in un divenire epico unilaterale della forma drammatica, può essere definita «postmoderna». Non per questo è necessario escludere il contemporaneo dal nuovo paradigma di dramma la cui fondazione risale alla svolta del

XX secolo. Essere contemporaneo, dopotutto, significa mantenersi il più vicino possibile alla propria origine. E l'origine della creazione drammatica contemporanea, noi la troviamo per l'appunto nella rottura, nel cambiamento di paradigma che si sono prodotti con autori come Ibsen, Strindberg, Čechov, Pirandello, Brecht... Per rendere l'idea sarei tentato di contrapporre al «XX secolo breve» degli storici della politica e degli avvenimenti planetari, che va dalla fine della Prima Guerra mondiale alla caduta del muro di Berlino, il «XX secolo lungo» della nuova forma drammatica, che si estende dagli anni Ottanta dell'Ottocento a oggi – e può essere oltre.

Identificare la nozione di «dramma moderno» è un'impresa delle più ardue. La difficoltà principale riguarda la cancellazione inerente i limiti stessi della forma drammatica. Il dramma moderno e contemporaneo non è più conforme al «bell'animale» caro ad Aristotele. Non ci sono più contorni organici. Non se ne può definire l'anatomia. È, insisto, un dramma alle prese con il disordine. Fondamentalmente irregolare, non si riproduce, in modo paradossale, che per ibridazioni successive. E così si sottrae a qualsiasi identificazione...

Durante gli anni Ottanta dell'Ottocento si è quindi prodotto un cambiamento di paradigma: il passaggio dal dramma-nella-vita al dramma-della-vita. Un cambiamento di unità di misura e di senso del dramma. Non c'è più una grande azione organica con un inizio, un centro e una fine, che hanno luogo durante una «giornata fatale» e si svolgono nel senso della vita e della morte, bensì un'azione frantumata che copre tutta una vita – e perfino la cronaca di una vita, spesso la più quotidiana – andando contromano, *contro-vita*. Osserviamo, quindi, cambiamenti di estensione, ma anche di ritmo interno, interruzioni, flashback, anticipazioni, ripetizioni-variazione, soluzioni opzionali (messe dell'azione al condizionale, esplorazioni dei possibili): operazioni tutte che figurano con grande frequenza nelle opere moderne e contemporanee, dove infrangono la sacrosanta progressione drammatica.

In che misura il dramma-della-vita, che si potrebbe paragonare alla «tragedia universalmente umana» di Schopenhauer, alla «Passione dell'uomo» secondo Mallarmé e Claudel o al «superdramma» teorizzato dall'Espressionista Yvan Goll – è ancora un dramma? In altri termini, quali confini possiamo fissare all'eterogeneità del testo teatrale contemporaneo? Al di là di quali limiti non si tratterebbe più di forma drammatica? E cioè, a partire da quale dose di elementi allogenici si cade in quello che Hans-Thies Lehmann chiama *post-drammatico* e che, per parte mia, preferisco definire – per eliminare ogni equivoco sulla «morte del dramma» – teatro «para» o «extra-drammatico»? Quale grado di irregolarità e di scarto rispetto alla tradizione del teatro dialogico può integrare la forma drammatica moderna e contemporanea senza che questa si autodistrugga? Perché la questione alla base di tutto è anche l'irrefrenabile pulsione all'irregolarità che anima la nostra drammaturgia.

È crollato il dogma wagneriano secondo il quale la forma drammatica non si manifesterebbe «in modo intellegibile che nel massimo dell'unità»⁹. Il principale responsabile di questa espansione che ha deformato il dramma e messo in pericolo la sua unità, è il romanzo – la sostanza del romanzo – che costituisce, dalla fine del Medioevo all'epoca moderna, il vero nutrimento del dramma. Wagner, intendendo resistere a questa «romanzizzazione» (Bachtin) del dramma, trova ed applica una sua soluzione: il ritorno al mito. Non il mito greco, né il mito cristiano, ma «la Saga nazionale dei popoli dell'Europa moderna, e prima di tutte [quella] dei [popoli] tedeschi»¹⁰. Ora, bisogna constatare che il geniale dramma musicale wagneriano ancorato alle leggende nazionali germaniche ci affascina ancora di più perché è rimasto senza discendenza, almeno sul piano drammatico, e che il divenire del dramma moderno aggira attentamente questa grande montagna isolata. In compenso, la romanzizzazione del dramma segue il suo corso, mandando in malora l'azione unitaria.

Un corpo frammentato

Se esiste ancora un *corpo* del dramma, è un corpo frammentato. Adorno non può fare l'autopsia del dramma moderno e contemporaneo per la semplice ragione che questo corpo, in realtà ancora vivo, è smembrato, sospeso nel vuoto. L'ingresso del dramma nella modernità è in effetti concomitante all'avvento della regia moderna: il dramma ammette la sua incompletezza, le sue aperture; fa appello alla scena.

Per farsi un'idea del nuovo corpo del dramma, è utile risalire a una delle origini più certe della nostra modernità teatrale: le opere di Strindberg dopo *Inferno*. I «giochi del sogno», di cui George Steiner, per denigrarli, ha potuto scrivere che «queste pièce-fantasma sono dei fantasmi di pièce».

Dimentichiamo l'aspetto polemico del giudizio di Steiner e rovesciamo la formula. Domandiamoci se la maggior parte delle opere più notevoli della nostra modernità e della nostra contemporaneità, non siano, infatti, dei «fantasmi di pièce» se le si paragona a quelle del vecchio paradigma – il dramma-nella-vita o il «dramma assoluto» di cui parla Szondi. In altri termini, come e sotto l'effetto di quale principio si realizza la liquidazione della suddetta unità d'azione? Liquidazione che provoca la frattura del corpo del dramma, la separazione, lo scollamento delle sue parti, che perdono in un colpo solo lo statuto di «parti» per diventare «frammenti» più o meno autonomi all'interno di una struttura necessariamente allentata, non più dell'ordine della sintassi ma della paratassi?...

In realtà, il termine *frammento* è da utilizzare più al singolare che al plurale e in tutt'altro senso rispetto a quello di suddivisione interna di una pièce. Con Strindberg e sotto le influenze, spesso commiste, delle filosofie di Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche, il dramma interiorizza l'innovativa scoperta che, per riprendere la formula di Lo Sconosciuto di *Verso Damasco*, «È un frammento, la vita. Non eravamo lì quando è cominciata. Non saremo lì

quando finirà». Intuizione di un uomo «preso come una pedina nel gioco del significante» (Lacan), il dramma-della-vita non potrebbe quindi essere compreso, se posso dire nella sua «globalità», che come frammento. Nella sua stessa incompiutezza. Ciò che scompare con l'avvento del nuovo paradigma – il dramma-della-vita – è contemporaneamente la concezione del dramma come totalità organica e l'antico canone del dramma secondo Aristotele e Hegel. La forma drammatica fuoriesce da tutti i canoni e, in particolar modo, da quella posizione mediana tra forma epica e forma lirica che gli aveva assegnato la teorizzazione poetica, da Aristotele – il «bell'animale» – a Hegel: «Si può dire, in generale, che dal punto di vista dell'estensione la poesia drammatica occupa un posto di mezzo tra l'epopea, tutta in espansione, e la poesia lirica, contratta e condensata»¹¹. Ormai, la forma drammatica attiene al paradosso d'essere, nello stesso tempo, «spiegata» (come la poesia epica) e «contratta e condensata» (seguendo l'esempio della poesia lirica).

Siamo entrati in un'era drammaturgica in cui *grande e piccolo* si confondono o si combinano. Le pièce più lunghe – dei veri e propri «mostri drammatici», come *Verso Damasco* o *La scarpina di raso* – sono anche le più scisse. Tendono a presentarsi come un montaggio, come una «rassegna» di forme brevi. Certo, Brecht rimetterà all'ordine del giorno la nozione di «grande forma» («epica del teatro»), ma bisogna chiedersi se non si tratti di una forma di rifiuto, di una rievocazione criptata del suo interesse per la piccola forma. Strutturate come delle cronache (la cui temporalità è, da Aristotele, totalmente inadatta alla tragedia), sezionate in quadri ampiamente autonomi, le sue «grandi opere», sia che si tratti di *Madre Coraggio* o de *La vita di Galileo*, continuano a guardare alla piccola forma e, nella loro costruzione, non si allontanano fondamentalmente da *Terrore e miseria del Terzo Reich*, un susseguirsi di sketch sui primi anni della Germania nazista.

L'ossimoro – brevità ampia, ampiezza breve – si impone



Sarah Kane

come la raffigurazione del corpo improbabile e fantomatico del dramma. Da Strindberg a Brecht, passando per Claudel, le opere diventano assemblaggi di piccole forme. Assemblaggi di grande ampiezza, che mirano ad afferrare il dramma-della-vita. Nell'ultimo Claudel, in particolare, il potente progetto di descrivere il percorso di una vita intera – trattata come una leggenda, come una vita di santo – non presenta elementi costanti se non le continue interruzioni del flusso narrativo, che rispondono al fine di smontare in quadri quella vita. Ancora più risolutamente di Brecht, l'autore de *La scarpina di raso* pratica una vera messa in opera della biografia dei suoi protagonisti fittizi o realmente esistiti, sia che si tratti di Rodrigo, di Prodezza, di Cristoforo Colombo o di Giovanna d'Arco. Come ne *L'isola dei morti* di Strindberg, il Claudel delle ultime pièce pratica una retrospettiva assoluta. Non smette di interrompere il continuum biografico e di proporre in questo modo una sorta di approccio antologico alla vita dei suoi personaggi: «Per comprendere una vita come per comprendere un paesaggio, bisogna scegliere il punto di vista e non ne esiste uno migliore dell'apice. L'apice della vita di Giovanna d'Arco è la sua morte, è il rogo di Rouen [...] Così i moribondi, si dice, nell'ultima ora vedono dispiegarsi tutti gli avvenimenti della loro vita, alla quale la conclusione imminente conferisce un senso definitivo»¹².

La prima mozione della scrittura claudeliana impianta dunque, davanti allo spettatore, il *paesaggio di una vita* e permettere così allo sguardo di passare «da un orizzonte all'altro e dalla fine all'inizio». Quanto alla seconda, essa consiste nello striare questo paesaggio, nel dividerlo in scene brevi – ultra brevi, nel caso dell'oratorio drammatico *Giovanna d'Arco al rogo* (1934) – che appaiono e scompaiono come in un caleidoscopio. *Giovanna d'Arco...*: Scena IV, Giovanna in balia delle bestie; V, Giovanna al palo; VI, Il Re o l'invenzione del gioco di carte; VII, Caterina e Margherita, etc... *Il libro di Cristoforo Colombo*: Prima parte, scena 10, «La vocazione di Cristoforo Colombo»; 11, «Cristoforo Colombo alla fine della terra»; 12, «Cristoforo Colombo e i suoi creditori»; 13, «Cristoforo Colombo costruisce il seggio del Re»; 14, «Isabella e Santiago», etc.

Presenza dell'autore-rapsodo

A teatro, ci dice la tradizione, l'autore si deve eclissare completamente davanti ai suoi personaggi. Essere assente. Nel romanzo, al contrario, l'autore è onnisciente. Egli si assume apertamente la responsabilità del racconto o delega questo compito a un narratore che deciderà la successione dell'azione, delle descrizioni e dei dialoghi. Qual è l'istanza che, nella forma drammatica moderna e contemporanea, si insinua nel concerto dei personaggi e regola tutte queste operazioni di assemblaggio e montaggio di elementi diversi che derivano dalla romanizzazione del dramma? Qual è la voce, in qualche misura *di troppo*, che si fa sentire non *alla base* ma piuttosto *a fianco* di quelle dei personaggi?... Non quella dell'autore,

nel senso di *auctoritas*. La voce che si sente in tante opere moderne e contemporanee, da Strindberg a Kane e Fosse, è una voce inquieta, erratica, imprevedibile. Sovversiva, spesso. Voce prima dell'autore. Voce che risale all'oralità delle origini. Voce del *rapsodo*, che fa ritorno, che si insinua nella finzione.

La poetica del teatro, da Aristotele a Hegel, aveva bandito il rapsodo. A lui era stata attribuita un'idea di mescolanza, di ibridazione, di impurità – alternare continuamente rappresentazione e racconto, *mimesi e diegesi* – incompatibile con quella di tragedia. Ora, non possiamo che constatare che il rapsodo è tornato con forza. E con finezza. Che egli ha disseminato la sua presenza nel corpo del dramma. Del rapsodo nell'ambito dell'opera epica, Goethe dice che «Nessun [personaggio] può prendere la parola, a meno che lui non gliel'abbia precedentemente data». Ma non succede la stessa cosa oggi in un contesto drammatico? Il rapsodo non ricopre, in molte opere drammatiche moderne e contemporanee, questa stessa funzione di distribuzione della parola? Invisibile e, allo stesso tempo, onnipresente, il rapsodo costruisce la scena con i personaggi – si legga *conduce* la scena.

Constatando la dissoluzione, nel dramma moderno, della relazione dialettica oggetto-soggetto del dramma postulata da Hegel («Questa oggettività [...] giunge dal soggetto, così come questa soggettività [...] giunge ad essere rappresentata nella sua realizzazione e nella sua validità oggettiva»), l'autore della *Teoria del dramma moderno* mette in evidenza la comparsa, in seno alla forma drammatica, di un «io epico» che si ritiene oggettivi il mondo in cui si evolve – e soprattutto il mondo sul quale esercita il suo sguardo. Ma ciò che Szondi non sembra poter prevedere, almeno all'epoca della *Teoria*, è che questo soggetto epico possa essere ugualmente – e nello stesso tempo – un soggetto drammatico e un soggetto lirico. In breve, un soggetto rapsodico. L'analisi di Szondi inciampa su *La sonata degli spettri* di Strindberg. Considerando che il personaggio del Direttore Hummel consacra la comparsa del «soggetto epico» nel teatro moderno, Szondi ritiene che Strindberg affondi la sua stessa invenzione drammaturgica nel secondo atto, con la morte di Hummel. Ciò che Szondi si rifiuta di considerare, è la dimensione plurale, proteiforme di Hummel, che può essere nello stesso tempo – nei limiti del gioco del sogno – fuori e dentro, sognatore e sognato, sguardo e guardato, narratore e personaggio. Come l'Agnes del *Sogno*, scritto qualche anno prima, Hummel presenta questa capacità di sdoppiamento che gli permette di essere, talvolta nello stesso momento, personaggio e rapsodo. A queste due figure di Strindberg e, dopo di loro, a numerosi personaggi del teatro moderno e contemporaneo si potrebbe riconoscere la stessa capacità che il personaggio della guida, in *Piccola città* di Thomas Wilder, attribuiva a Emily, che torna a vivere il giorno dei suoi dodici anni: «Non solo tu lo vivrai, ma ti guarderai mentre lo vivi». Nella sua estrema plasmabilità, il soggetto rapsodico infonde nell'opera drammatica una libertà infinita. La pulsione rapsodica è,



August Strindberg

per definizione, generatrice della più libera forma, il che non significa assenza di forma.

«Da tutti questi movimenti sparsi io so che si prepara un accordo, poiché essi sono già tanto uniti da discordare»¹³: è un'esperta di armonia, Dona Musique, che pronuncia queste parole ne *La scarpina di raso*. Portavoce più o meno designato di Claudel, Musique, mette qui in evidenza una poetica dell'*unione nella discordanza*. Poetica rapsodica per eccellenza che potrebbe essere rivendicata dalla maggior parte degli autori del XX e dell'inizio del XXI secolo. Il principio rapsodico non si limita all'immissione del rapsodo tra i personaggi; esso si estende evidentemente anche all'effetto di questa presenza intrusiva: lo *smembramento* del corpo del dramma – come quello di Dioniso – smembrato e ricomposto all'infinito. La pulsione rapsodica interrompe incessantemente il corso dell'opera; taglia nel vivo e, lì dove, nella forma aristotelico-hegeliana e nel suo prodotto: la «pièce bien faite», aveva uno svolgimento organico, crea un ritaglio, quasi una scarnificazione. È necessario ricordare in questa sede che *raptein*, in greco antico, significa «cucire»? – l'autore – rapsodo taglia e assembla, il tutto lasciando vedere chiaramente le cuciture, ciò che va a stracciare, a fare a pezzi.

È così – oltre il margine del suo testo e al limite dell'invisibilità – che l'autore-rapsodo plasma il corpo fantomatico del dramma.

¹ Thomas Ostermeier, *Introduction et entretien par Sylvie Chalaye*, Actes Sud-Papiers, coll. Mettre en scène, Arles, 2006.

² Georges Lukács, *Le Roman historique*, Payot, Bibliothèque historique, Paris, 1965.

³ Theodor W. Adorno, *Versuch Endspiel Zu Verstehen* (1961), trad. it., *Capire "Finale di Partita"*, in Sergio Colomba, *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 15-56:37.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Circé, Penser le théâtre, 2006.

⁶ Samuel Beckett, confidence faite à Tom F. Driver, in Pierre Mélése, *Beckett*, Seghers, Théâtre de tous les temps, 2, 1966.

⁷ Th. S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, Champs sciences, 791.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Richard Wagner, *Œuvres en prose*, t.4, Librairie Charles Delagrave, Paris, 1907.

¹⁰ *Ibidem*. Le sottolineature sono di Wagner.

¹¹ Hegel, *Esthétique 4*, Champs Flammarion, Paris, 1979.

¹² Paul Claudel, *Théâtre II*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, 1965.

¹³ Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, Troisième journée, scène 1, *Théâtre II* cit., p. 790.

Il post(o) del dramma di Piersandra Di Matteo

1. Drammaturgie del dopo-dramma

L'angolo prospettico dal quale guardiamo le esperienze sceniche postdrammatiche, o forse sarebbe meglio dire, il *punctum* di vista dal quale tentiamo di entrare in questa materia cangiante ha per oggetto le diverse configurazioni dello spazio della verbalità nei fenomeni teatrali postnovocenteschi¹. Configurazioni che dischiudono argomenti di non facile gestione, primo fra tutti il rapporto tra teatro e scrittura², e quindi quello sempre scottante del testo drammatico.

Il principio costante del teatro postdrammatico è, secondo Hans-Thies Lehmann, la degerarchizzazione dei testi parziali che compongono il testo spettacolare, e il perno essenziale, su cui ruota questa non-gerarchia, è che essa contraddice in modo eclatante la tradizione regolata dall'ordinamento dei segni scenici nel loro sviluppo diegetico. Se Lehmann nel designare tale paradigma propone di fare i conti, in prima battuta, con un superamento definitivo tanto della pratica, quanto dell'idea di un teatro basato sul testo drammatico d'ascendenza aristotelica, nella sua fortunata panoramica fenomenologica, *Postdrammatische Theaterzeichen*³, individua come elementi ricorrenti e distintivi: un'avversione alla compiutezza, un'inclinazione all'eccesso, alla deformazione, al disorientamento (fino al paradosso), l'attivazione di strategie di simultaneità, musicalizzazione, drammaturgia visuale, capaci di mettere in gioco inedite espressioni della corporeità, l'irruzione del reale sullo sfondo della relazione

evento/situazione. In tale contesto, in cui il segno teatrale è inteso in tutte le dimensioni della sua significatività, non soltanto in quanto latore di informazioni da fissare in modo inequivoco, si comincia a fare strada la necessità di analizzare anche il testo verbale, senza l'ipotesi di liquidare la questione del testo nella sua presunta delegittimazione o espunzione.

Se il punto di partenza è la *crisi del dramma* come forma letteraria dell'accadere presente e intersoggettivo, una volta portate a dissoluzione le forme classicamente dialogiche di battute e didascalie, una volta detronizzati i segni linguistici organizzati in un'alternanza dialogica, fattori su cui si incardinano la deissi, la diegesi scenica della fabula drammatica (nate in modo che l'uomo potesse rispecchiare se stesso attraverso la riproduzione dei "meri rapporti interumani", premessa szondiana del dramma moderno), il testo nel teatro del secondo Novecento, scopre progressivamente di poter conservare una sua peculiarità all'interno dei diversi linguaggi che compongono la *scrittura scenica*, a costo di perdere la sua consistenza di dramma, a costo di sacrificare le marche che tradizionalmente connotano lo spettacolo teatrale facendo spesso del dialogo il luogo conclamato della crisi. Ma è proprio questa «situazione desertica, priva di luoghi di riferimento» – nota Claudio Meldolesi – ad aver generato un terreno vitale «che porta a immaginare un mondo innescato dalla variabilità poetica»⁴, ad aver creato cioè le condizioni perché si potesse articolare quello che è oggi uno spettro complesso della *verbalità* nel teatro contemporaneo, che necessita di essere ricompreso dentro più ampi fenomeni di *complessificazione della comunicazione* (di massa), essi stessi marcati dall'impiego di una testualità iconizzata, visiva e sonorizzata.

La *verbalità* – sia essa parola scritta o orale, proiettata o inscritta nel corpo, parola-vocalità, -resto, -evacuazione, pronuncia, canto – nella scena "trasmutata" ha un suo posto preciso, spesso misconosciuto, sotto la scure del testocentrismo, o per l'eccessiva attenzione rivolta a valorizzare i tratti dell'innovazione visuale di alcune esperienze, o per la tentazione di includere indiscriminatamente dentro facili etichette, realtà dalle matrici differenti, in nome di un malinteso senso del pluralismo.



New York City Players/Richard Maxwell, *House*, 1998 (fotografia di David Quantic)



New York City Players/Richard Maxwell, *Good Samaritans*, 2004

Erroneamente si è praticato un orizzonte critico soggetto al sillogismo secondo cui il teatro sprovvisto di testo drammatico, di fatto fosse liquidabile come *teatro senza testo*, e si è finito per negare allo spettacolo la sua precipua *testualità*. Il dibattito storiografico sul testo drammatico e su *Madame drammaturgia* – come preferiva chiamarla Meldolesi – tornato in voga in particolare nell'ultimo decennio, non può non essere ricompreso dentro un orizzonte che contempra la fattualità della scena in rapporto al tema dell'"Altro" come cuneo del dialogico, dove sia in gioco il problema della totalità e della frammentazione come pretesto per rifondare – in ambito teatrale – la comprensione della realtà e spostare l'immaginario in un *fuori* dalla scena, partendo dalla demistificazione delle pratiche rappresentative.

Se guardiamo, con occhio panoramico, le prassi sceniche postnovocentesche, notiamo come esse abbiano dato vita a un teatro contrassegnato largamente da *testualità, parole, lingue e alfabeti*⁵, capaci di mettere in moto i processi di significazione pluricodice dello spettacolo, a patto di sperimentarne diverse morfologie: *sub specie* decostruzione, processi di transcodifica, strategie di riscrittura e destrutturazione, intarsi multimediali, disarticolazione-alterazione della materia verbale nel tessuto prosodico ed enunciazionale, pratiche di spazializzazione sonora del testo, dispositivi in cui la parola si sformalizza in sistemi sonico-ambientali, complessi processi di "musicalizzazione" della lingua. Le tattiche impiegate per riconfigurare il verbale, nello spazio scenico in assenza di testo drammatico, danno corso, cioè, a una *testualità polimorfà*, la cui funzione è quella di riscoprire, da un lato, il corpo materico della parola e dall'altro di aprire e problematizzare, attraverso il linguaggio – spesso con strategie metariflessive – la questione del senso. Si tratta di pratiche capaci di congiungere testi, autori, materiali verbali di diversa provenienza, d'ascendenza extrateatrale (cronache, ritagli

di giornale, trattati filosofici e scientifici, romanzi contemporanei, verbali clinici di madri assassine) riattivati spesso in un montaggio – si pensi alle strategie degli anni Novanta tese a creare un *clash* concettuale – che rivela il carattere non intuitivo, ma "costruito" del tessuto verbale, che si struttura (o destruttura) come *texture* a più livelli, intesa come sistema aperto, campo rizomatico dalle molteplici fughe (previste e non previste, cognitive ed emotive). *Texture* appunto, come trama nella quale la lingua si presentifica come corpo *scritto ed espresso*, dove il linguaggio si fa materia da plasmare, rifondare, e la scrittura processo la cui funzione non è più soltanto quella di comunicare o esprimere, ma anche di imporre un aldilà del linguaggio, non solamente in quanto risuonatore pluridiscorsivo della lingua "altrui", ma in quanto strategia di *minorazione* della lingua *maggiore*, spesso per mezzo di poliglossia o meticcio linguistico. Processi che comprendono esperimenti di mescolazione tesi a far collassare la lingua dentro le proprie maglie morfologiche e sintattiche, ma anche a esplorare quanto c'è di *nonsense* e di *witzig* nella lingua, fino al limite in cui la parola è sottoposta a un processo di *cosificazione*, assunta nel suo "tenore somatico" cioè impaginata nella *tramatura* scenica in funzione di *oggetto*, entità "cosale". Non è raro trovare casi in cui la parola, la singola lettera entra in gioco come elemento "solido": un'insegna luminosa, una didascalia proiettata, cartelli scritti, uno *screen*, un box letter. Il *Dopo-dramma*, sconfessati gli intenti nostalgici e l'apocalisse dello sguardo postumo, a nostro avviso, non vuol affatto dire teatro senza testo, poiché la crisi della forma dramma non ha implicato la crisi della scrittura o della parola semplicemente perché il dramma ha rinunciato alle sue codificazioni precedenti. «Viviamo in un'epoca postdrammatica non perché non si scrivono più drammi, ma perché si scrivono drammi senza i codici classici del dramma»⁶.

Due exempla

1. Un cospicuo numero di *texture* verbali che abitano lo spazio postdrammatico si inscrivono dentro un bilanciamento di segni verbali e blocchi testuali non tarati secondo le leggi del controllo e della misura, soggette, per Lehmann, alla dialettica dell'*abbondanza* e dell'*astinenza*. Spesso questa modalità si riscontra in quelle pratiche sceniche affette da *forme del tacere* di ascendenza beckettiana, da un'ipertrofia didascalica di stampo più magrittiano-kossuthiano che brechtiano, che pure si compongono di veri dossier notazionali o drammaturgici come deragliamento del senso in immagini, disegni, diagrammi, sinossi, indicazioni bibliografiche. Ne sono espressione quelle esperienze teatral-performative che hanno fatto del minimalismo afasico (o/e aprassico) il segno, spesso inevitabile, di una scena che nasce non solo per negarsi in quanto rappresentazione, ma per mostrarsi come esito ultimo di un luogo che sperimenta lo sfinimento del dialogo, l'esclusione di una forma d'interiorizzazione dell'Altro, la negazione di un'alternanza delle condizioni di trasmissione e ricezione. La presenza dell'Altro, comunque essa sia considerata, è una sorgente entropica nel teatro contemporaneo. Si tratta di fenomeni che pongono problematiche relative a un più generale *fallimento della referenza*: declinata nelle forme del rifiuto di parlare o nella situazione in cui il soggetto, parlando o scrivendo con il proprio corpo, non riesce a costruirsi un proprio mondo.

Possiamo riscontrare questi aspetti sia nelle drammaturgie sceniche fatte di atti senza parole di Kinkaleri, sia nei lavori del gruppo americano Nature Theatre of Oklahoma, dove la relazione parole-immagini si articola per superfetazione e bulimia verbale contrapposta a una certa icasticità olfrastica della scena, e viceversa. Valgano come *exempla* esplicativi le strategie teatrali di Forced Entertainment. Il gruppo dei sei di Shaffild, guidato da Tim Etchells, è fautore di un teatro arguto e concettuale, le cui performance, a torto liquidate come produzioni minimali e senza parole, articolano una complessa riflessione sul linguaggio e le sue derive. In un diaframma tutto giocato tra non senso e con-senso, la scena dei Forced, da oltre vent'anni, connota il proprio percorso attraverso azioni accattivanti, atteggiamenti irriverenti, collisioni di segni, traiettorie a ridosso del testo, che mettono in gioco processi di dissolvenza dell'identità, esplorano false mitologie del quotidiano, costeggiano o propongono immersioni negli incubi della vita metropolitana. L'accento della loro ricerca è posto sull'immediatezza con cui si riceve e si cede un qualsiasi messaggio, mettendo in gioco, una più ampia problematica che riguarda gli effetti della comunicazione mass-mediale, un'implicita critica all'omologazione indotta dai messaggi televisivi come strumento primo della diffusione informativa e culturale. Le *texture* verbali, a cui i Forced danno vita, mescolano, non a caso, riferimenti linguistici tipici dei *talk show*, dialoghi impaginati come irrisorie parodie di *quiz*, atmosfere triviali da bar rionale, con sottili intellettualismi, storie della tradi-



New York City Players/Richard Maxwell, *Ode to the Man who Kneels*, 2007 (fotografia di Michael Shmelling)

zione letteraria riscritte ed epicizzate per svelarne anche un risvolto grottesco e irriverente.

È chiaro che gli spettacoli del gruppo si collocano nello spazio di una dichiarata avversione alla compiutezza, che inclina all'estenuazione (per durata e procedure di ripetizione) del segno scenico (*in primis* quello verbale), al disorientamento cognitivo innescato attraverso la strategia divertita del paradosso che si genera in performance di lunga durata. Oppure è percorsa la via della concisione capace di stigmatizzare, attraverso tracciati scenici punitiformi, comportamenti compulsivi, psicopatologie del quotidiano che individuano fenomeni di criticità identitaria. È in questo senso che Sarah Gorman parla del loro teatro come una sorta di "mappatura" della realtà comunicazionale ed espressiva sempre giocata sul limite del paradosso⁷.

In *And On The Thousandth Night* (2000), il classico *Mille e una notte* viene restituito come una sorta di disastroso e improbabile *vaudeville*. Otto performer allineati e vestiti da Re e Regine di fortuna (con mantelli di raso e corone di cartone) aprono la scena con un grande benvenuto che presto sprofonda in nere predizioni del futuro. La scena si compone di blocchi narrativi frontali, che muovono dallo straordinario al banale, che miselano imprevedibili intrecci di film, storie religiose, racconti d'infanzia, scherzi e miti moderni, fino a includere vicende d'amore e di sesso, in un *melting pot* di materiali testuali spuri, accostati a formare un *racconto-deriva*, sfocato nella cornice parodica dell'affabulazione narrativa. L'impiego di strategie postdrammatiche incentrate sull'abbandono (mai nostalgico), o il recupero (spesso ostentato) di forme e spazi teatrali sono modi per forzarne la cornice attraverso una gamma di accelerazioni e forti rallentamenti, frammentazioni, jump-cut e collage inediti di testi di diversa provenienza. È possibile assistere, quindi, a *performance* fuori formato della durata di 6 ore come accade in *12 am: Awake & Looking Down*, in cui cinque performer, con fogli di cartone e un gran numero di abiti usati, vestendosi e svestendosi, reinventano le proprie identità in uno spazio mortificato dal silenzio. È proprio il nesso didascalico, determinato dalle scritte apposte al "personaggio" e alla "situazione", ad attivare processi plurimi di significazione.

I lavori, più in generale, nascono da una reinvenzione collettiva di materiali (immagini, testi, costumi, suggestioni, ecc...), ma se il punto di partenza è una pratica condivisa, spetta a Etchells trasformare idee, tracce, confuse ed eccentriche, in una formalizzazione capace di dare l'impressione di un caotico assemblaggio, come il *sintomo* di una ri-presentazione del fluttuante mondo contemporaneo.

Se *Speak bitterness* (1994) innesca il gioco della confessione, *Quizoola!* (1996) si configura come una negoziazione in tempo reale tra realtà e finzione. Tre performer, improbabili clown seduti al centro di un cerchio di lampadine, si interrogano a vicenda per ore rivolgendosi le 2000 domande senza consequenzialità logica, provocando nello spettatore uno sfinimento fisico, percettivo (e linguistico). Altro *estenuato* gioco dell'impossibilità del raccontare è il tentativo di tracciare una storia dell'umanità con tanto di uomo delle caverne dotato di parrucca posticcina, come in *The world in picture* (2006). In un amalgama altamente comico, le caverne coesistono con le pratiche dello shopping al centro commerciale, con immagini scaricate da internet e frammenti testuali che giocano come chiavi d'accesso per restituire solo una storia dell'uomo incompleta e ridicolizzata. Altro caso esemplificativo è *Exquisite Pain* (2005), nato a partire dall'opera-libro di Sophie Calle *La douleur exquisite*. La scena prevede solo due attori, due tavoli allineati, due copioni, due schermi sullo fondo che scandiscono didascalicamente l'autobiografico viaggio nell'angoscia di un amore finito. Abbandonata l'idea di drammatizzare il testo, l'azione scenica consiste nella sola lettura di due testi che vedono contrapporsi (già nel concept grafico del libro) brevi monologhi ripetuti, nuclei di memoria emotiva che rimbalzano di continuo vedendo opporsi da un lato la storia di una borsa di studio, di un soggiorno in Giappone e l'appuntamento mancato dell'amante, e dall'altro le cronache di incidenti stradali, affetti tragicamente scomparsi, morti improvvise e feti malformati, raccontati dall'altro performer.

Un vero "intrattenimento forzato" nasce allora da un lavoro di raccolta-trascrizione-editing di testi. In questo quadro, il performer, finto clown, finto re, finto uomo delle caverne, abita lo spazio scenico con una fisicità immediata, si situa dentro una cornice capace di conservare quella aleatorietà tipicamente improvvisativa, ma che è, nella sostanza, il frutto di una sapiente misurazione di sottili equilibri compositivi e testuali. Laddove non si può dare luogo a uno scambio (dialogico) si procede alla creazione sovrabbondante di formule stereotipate, interi discorsi il cui scopo è di prolungare la comunicazione, col tentativo di ridurre la sensazione d'estraneità dell'altro. È «una parola depotenziata, una parola che non dice e non vuole dire nulla, una parola che, nella sua mancanza di originalità espressiva, vuole sia superare la momentanea sensazione di estraneità, sia preservarsi da quell'impegno che, in quanto parola di qualcuno, sempre assume. La vuota chiacchiera risponde a questa esigenza di fondare una microcomunità occasionale tra estranei che restano estranei»⁸.

2. Se per molti artisti è, oggi, impossibile pensare al teatro come alla messinscena di un testo, credere al suo artificio al di là della potenza del testo stesso, così come confidare nella presunta verità "biografica" o "esistenziale" del personaggio, la strada da percorrere non è, in realtà, solo quella della negazione del testo drammatico, ma una sua ri-funzionalizzazione critica. Esempiare è, in questo senso, il caso di Richard Maxwell⁹. Fondatore del New York City Players, Maxwell nel suo lavoro di regista e drammaturgo rende tangibile una possibilità in cui il testo drammatico, non dimettendosi e senza essere neppure l'unico depositario della codificazione dello spettacolo, si dispone ad un *oltraggio prosodico*, senza mostrarne in maniera conclamata la ferita (neppure in chiave meta-riflessiva) se non per spie, lapsus, cioè errori di linguaggio e di scrittura. A prima vista, infatti, le sue produzioni spettacolari, come i suoi testi scritti, sembrano convalidare la prassi scenico-registica propria del teatro di rappresentazione – in quanto ri-presentazione e ri-produzione di un testo drammatico che pre-esiste in una forma scritta compiuta e autosufficiente –, ma entrando nelle maglie dei suoi spettacoli, è possibile individuare una serie di *elementi destabilizzatori* che saturano la scena di elementi deboli, apparentemente privi di logico legame con il tracciato diegetico e dialogico. Il suo teatro porta allo scoperto i livelli di problematizzazione a cui è giunta la nozione di dramma, rivelandosi come un invito a riconsiderare le sue stesse categorie, senza scalfirne l'involucro più tradizionale. Pur non agendo in direzione di una convalida delle prassi consolidate e tradizionalmente acquisite, gli spettacoli del New York City Players operano, cioè, una sorta di sovversione – segnica, tematica e quindi concettuale – del già dato, proprio a partire dalla conservazione di tutti gli elementi costitutivi del teatro drammatico (testo, mimesi, intreccio, personaggio, finzione). Maxwell concerta gli elementi scenici, operando nei suoi testi con la strategia del "frintendimento" facendo della scena il luogo del "travisare", compiuto per via di una non scontata disaggregazione degli elementi canonici, dei rapporti attore-spettatore e attore-attore, di un depauperamento del potenziale intenzionale del testo. Operazioni che interrogano problematicamente sul senso del teatro, la sua funzione, la contrattualità e le competenze spettatoriali.



New York City Players/Richard Maxwell, *The End of Reality*, 2006

Gli interpreti articolano semplicemente i testi dei suoi drammi informati sintatticamente al contemporaneo *nordamerican everyday speech* e punteggiati dall'uso di tratti gergali che pescano da linguaggi specialistici; come alla prese con un manuale d'istruzione, restituiscono una partitura testuale scandita da versi occulti, portando all'apice la costruzione di un tessuto verbale, già ritmicamente cadenzato, in una sorta di *litania del quotidiano*, senza caricare l'espressione di alcuna emozione o mettendo in atto una foga che suonerebbe *fuori luogo*, incrinando il portato di senso della situazione conversazionale.

Le specificità linguistiche, riscontrabili nella drammaturgia scritta, sono soggette a una complessa e imprevedibile alterazione prosodica che può conferire massima stilizzazione emotiva a un costruito organico o dare la sensazione di un flusso coerente, laddove le battute sono segnate da un andamento anacolutico. In tal modo il flusso informativo risulta capace di compromettere lo sviluppo logico dell'azione, ma non tale da scombinare la pertinenza narrativa delle vicende (sempre ridotte al minimo). Anche le canzoni a struttura ricorsiva di carattere strofico, composte dallo stesso Maxwell, producono cesure ritmiche nelle serrate sequenze testuali, attivando, da un lato, uno *spazio critico* rispetto alla tradizione del teatro musicale americano e dall'altro *avvertendo* gli spettatori di una forma di disfunzionamento scenico.

Non si può fare a meno di riscontrare che la qualità scenica del NYCP è il prodotto di un legame non sbrogliato tra una serie di matrici che mescolano differenti orientamenti operativi. Tessuta come un campo di forze – al contempo centripete e centrifughe – la scena si tiene in uno stato di ambiguo equilibrio, in cui le componenti destabilizzatrici e quelle normalizzanti – vale a dire ciò che aspira a persistere intatto per forza di inerzia (personaggio, testo, mimesi, intreccio, significato, finzione) e ciò che spinge verso l'affermazione di una preminenza, assegnata all'evento scenico presente e materiale laddove le nozioni di *plot*, personaggio, (disfunzione del) dialogo – sono fraglie in cui produrre l'irrompere di un'enigmaticità capace di creare spazi promiscui in cui la scena è, a un tempo, realistica e antinaturalistica, efficace e inadeguata.

¹ Cfr. M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro. L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno 2005, pp. 7-28.

² M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Bari-Roma, Laterza, 2004.

³ H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; parzialmente tradotto in italiano in Id., *Segni teatrali del teatro post-drammatico. Sottrazione della sintesi*, in «Biblioteca Teatrale», 74-75, (a cura di V. Valentini), aprile-maggio 2005, pp. 23-47. Versione da noi consultata: *Postdrammatic Theatre*, trad. a cura di K. Jürs-Munby, London-New York, Routledge, 2006.

⁴ Cfr. C. Meldolesi, *Appunti sul dopo-dramma. Dalla "morte della tragedia" a quella del codice occidentale di scrittura per le*

scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia, in «Prove di Drammaturgia», n. 2/2001, p. 7.

⁵ Da intendersi come particelle "molecolari" in opposizione alla struttura "molare" (il dramma canonicamente inteso).

⁶ C. Meldolesi, *Romanzo e vita scenica. La coesistenza delle forme*, in Teatro Aperto (a cura di), *Il teatro nascosto nel romanzo*, atti del Convegno Walkie-Talkie 2004, Milano, Il principe costante, 2005, pp. 29-30.

⁷ S. Gorman, *Chronicles of the Indeterminate. Ordering Chaos in the Retrospectives of Forced Entertainment*, in «Performance Research», n. 10-11, 2005, p. 85.

⁸ R. Ronchi, *Teoria critica della comunicazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 39-40.

⁹ Cfr. di chi scrive, *Anomalia, normalità e sovversione. I cardini paradigmatici del teatro di rappresentazione nella scena postdrammatica di Richard Maxwell*, in «Culture Teatrali», n. 18, primavera 2008, pp. 66-73.

Emma attraverso lo specchio: postdrammatico VS drammatico di Anna Barsotti

1. Emma è naturalmente la Dante, e lo specchio potrebbe essere anche geograficamente lo stretto, attraversato la prima volta da una giovane siciliana, aspirante attrice, per fare le cose sul serio (secondo la spinta materna) nell'ambito del teatro regolare (l'Accademia d'Arte Drammatica a Roma); la seconda volta, all'incontrario, per sfuggire a quella regolarità estenuante perché ripetitiva, e assistendo la madre moribonda rinascere nell'organismo laboratoriale della Compagnia Sud Costa Occidentale (1999); la terza rivalicato, con l'approdo dello studio su *mPalermu* ad una sorta di nuova spettacolarità, allo scopo di correre il rischio di mostrare quell'esperienza, come lei stessa dice, agli «stranieri», ovvero agli italiani, e più tardi, ma non molto, agli europei e al mondo.

Gli attraversamenti, avanti-indietro, continueranno poi, oltrepassando appunto non solo il mare che separa l'Isola dal continente, ma anche le Alpi, secondo un itinerario abbastanza canonico per gli artisti siciliani attratti dall'Europa, ma conservando nell'esodo o nelle fughe, lei e i suoi compagni "storici", la difficile base siciliana, palermitana.

Stretto come specchio, come strumento di ricerca della propria, sfuggente, identità, che rimanda immagini viventi ma destinate a infrangersi, o a suggerirci che siamo "stranieri" a noi stessi; e pure nel senso del rovesciamento meraviglioso (*miroir*), "miracoloso". Per la Dante, dalla prima fuga per crescere alla seconda per morire e rinascere, alla terza per comunicare all'*altrove* il senso collettivo di quella rinascita. Con variazioni strutturali, progettuali e produttive, oltre che artistiche, che hanno trasformato il suo teatro o meglio quello della Sud Costa Occidentale in caso, campo di battaglia per la critica piuttosto che per gli spettatori.

2. Mi rendo conto di come il sottotitolo di questo intervento possa suscitare perplessità negli studiosi del postdrammatico puro, negli integralisti (per così dire); come sia forse improprio parlare di post-drammatico VS dramma in riferimento alla Dante, nella prospettiva almeno di un percorso (ma non d'una bipolarità storico teatrale che ormai implica per la maggioranza degli studiosi, a partire da Meldolesi, altre definizioni o soluzioni intermedie). Eppure gli attraversamenti dello stretto/specchio contengono un percorso che è quello di un'attrice-autrice (secondo la mia definizione)¹ profondamente siciliana ed eterogenea ad un tempo, che dopo le primissime esperienze con Michele Perriera va ad imparare la "tecnica" nientemeno che in Accademia, recita nelle fila del teatro di regia, ma è attratta dal teatro d'insieme, Guicciardini e il Gruppo della Rocca (che non la soddisfa) e Gabriele Vacis (che lei continua a riconoscere come suo maestro, soprattutto per l'esercizio della "schiera"). E al teatro d'insieme resta legata anche nell'anno in cui si mette in *stand-by*, delusa o peggio dalla mancanza di "necessità" del teatro di giro. In quell'anno di sosta, vicina all'abbandono, frequenta come cantante a Roma un laboratorio di Cesare Ronconi.

Se il ritorno nell'Isola, ed in una Palermo da ri-conoscere sembra appunto coincidere con l'abbandono del campo teatrale, ne nasce, come già detto, un'esperienza opposta, che solo in senso lato potremmo definire post-drammatica: l'incontro con Roberto Attanasio, amico del fratello morto prematuramente nel 1995 (la morte, trauma ricorrente nella sua prima biografia, si trasforma in *leit-motiv* da alcuni definito kantoriano) la spingerà a rigenerarsi, nella sua terra, come capobanda di giovani ansiosi, anch'essi, di uscire nell'ambito performativo dai canoni del teatro (pre-scritto) e dell'attore (solo interprete). La fase d'incubazione del gruppo nell'ex carcere femminile di Via Mongitore, da cui scaturiranno *performances* disordinatamente nate dall'ispirazione di testi perlopiù non drammatici (*Insulti* e *La principessa sul pisello*, da David Foster Wallas e Valerie Solinas) frantumati («schegge impazzite») e rimontati in una prospettiva anche itinerante, "a cappello", nei pub, nelle case, nelle terrazze cittadine, porterà i più forti, e i più vocati, dei suoi accoliti, Sabino Civilleri, Manuela Lo Sicco, poi Gaetano Bruno..., a creare lo spettacolo-climax, forse il più sperimentale: *mPalermu* (2001). Quello che infatti spingerà il gruppo a passare lo stretto e lo specchio verso le diverse tappe del Premio Scenario.

Che si tratti d'una *performance* originata da una sorta di drammaturgia collettiva, ma sotto la guida vulcanica e torturante d'una mammasantissima sanguigna («Deve esserci un disagio negli attori, in me [...]. E questo disagio deve essere "violentato"») con la pretesa per sé e per gli altri della «testimonianza» e del «martirio»³, è reso non solo dalle dichiarazioni dei co-autori ma anche da episodi come quello dell'origine del "miracolo dell'acqua". Sabino, nella miseria e nella penombra dell'iniziale non-luogo, costretto a mangiare e rimangiare «mottini» andati



mPalermu (fotografia Di Giuseppe di Stefano)

a male, esplose prima come uomo che come persona scenica (Giammarco) nella protesta «haiu siti!», provocando l'idea della (provvisoria) catarsi acquorea. Ognuno del gruppo apporta la propria specificità, sulla scorta d'un rapporto arte-vita tutt'altro che mimetico, talvolta rovesciato. «Persone» e non personaggi.

3. Anche perciò ho sottotitolato post-drammatico VS drammatico, pur se l'idea scatenante è dell'autrice, che la mette in mano ai suoi compagni d'avventura e di martirio, affinché ne offrano diverse incarnazioni, tra cui scegliere, per ricomporre il *puzzle*; e dunque l'intervento finale è il suo.

Nel percorso azzardato dal mio libro, *La lingua teatrale di Emma Dante*, si scopre, d'altra parte, una specie di *double face* nella costituzione della *Trilogia (mPalermu, Carnezzeria, Vita mia)*⁴. Qui non parlerò particolarmente della lingua verbale, punto di partenza invece della stessa ricerca; il punto di vista è piuttosto quello del tema in discussione, da me trasformato e rovesciato per due motivi riguardanti il teatro della Sud Costa Occidentale, e che lo distinguono da altri coevi e perfino conterranei.

Penso, per esempio, al teatro di Scimone-Sframeli, la cui drammaturgia nasce dall'esigenza d'attore, del primo, di recitare propri testi («Ho iniziato a scrivere di teatro per il bisogno di recitare»⁵), ma anziché procedere da un laboratorio alle prove, fino ad una testualità scritta, da quest'ultima incomincia, pur con le variazioni del caso. E nel caso di Scimone, all'inizio, dal rapporto con Sframeli: «è chiaro che avere come punto di riferimento un attore così [...] forte e straordinario come Francesco, mi aiuta molto. Però i testi e i personaggi [...] non sono soltanto scritti per [lui], infatti poi li mettono in scena anche altri attori»⁶. Ad ogni modo: «La mia è una scrittura d'attore [...] nel senso che già in fase di scrittura si pensa al corpo. E non solo, anche al ritmo e alla musicalità»⁷.

4. Per ritornare alla Dante, e ai motivi del mio rovesciamento speculare del conflitto/confronto fra dramma e post-drammatico, il primo è stato appena accennato. Non si riferisce soltanto alla genesi laboratoriale degli spettacoli, ma alla natura processuale della stessa genesi:

una strategia di pratica scenica dove risultato, e processo appunto, di costruzione non sono già previsti né contenuti nel testo drammatico, ma scaturiscono anche dalle improvvisazioni non del tutto libere dei compagni, perché provocate da un "ritmo", nella loro trasfigurazione non soltanto corporea in «persone», «fantasmini» o «idioti», anziché personaggi.

D'altra parte, l'intervento della creatrice-capo si colloca, principalmente, all'inizio e alla fine di tale processo, preceduto ad ogni modo dalla sua formazione pratica delle persone attoriche: *training*, azioni fisiche e vocali, giochi, variamente attinti, mescolati e ricreati, in modo via via più consapevole da Stanislavskij ad Artaud a Kantor, Grotowski, l'Odin fino a Vacis. Dove il mestiere è teatro, dissociazione, malattia, ma anche gioco vitale contro la morte. Input e condensazione finale appartengono a lei, nel mezzo agiscono i contributi individuali e collettivi dei co-autori, in alcuni dei quali lei stessa si rispecchia o si ricerca, come in Manuela Lo Sicco: timida-aggressiva Rosalia in *mPalermu* (2001), Nina vergine madre e puttana in *Carnezzzeria* (2002), mammasantissima bestiale e gelida in *Cani di bancata* (2006). «Quello sguardo di Manuela che diventa lo sguardo di qualcun altro... Questo è il fantasma [...]. Io, qualche volta, quando facevo l'attrice avevo sfiorato questa 'trasformazione': ma l'ho scoperta nei miei attori»⁸. E, da parte sua, Manuela per trasformarsi nella Mammasantissima ricorre ancora a un doppio sguardo; ha guardato, dall'alto del trono dove era stata apparentemente abbandonata, Emma «seduta per terra» a lavorare con i «cani»: quindi «io vedevo lei e loro ed ho studiato proprio [...] come guardava gli altri mentre facevano le azioni e come li doveva portare per farli muovere [...]. Il corpo è nato da un'improvvisazione [...], la respirazione [...], la schifezza animale, la bava». Ma «l'anima» della capomafia «non deriva solo dal suo corpo [...] perché mammasantissima ha una testa e un corpo»⁹. Un rispecchiamento, al femminile, angoscioso e perturbante.

Se dunque, nella fase generativa, si riconoscono tratti stilistici o segni teatrali che avvicinano al post-drammatico (secondo Lehmann¹⁰), dall'*inclinazione all'estremo* (anche sotto forma di violenza) alla *deformazione fisica* e psichi-

ca, al *disorientamento* dell'attore (la scomposizione della "schiera" precipitata nel "labirinto") prima ancora dello spettatore, la tensione costante al *paradosso*, alla fine è "come se"¹¹ la cornice di richiudesse, per quanto sia riapra ogni sera mediante l'indispensabile rapporto col pubblico, ambiguamente rappresentato e reale, in un gioco d'attrazione e spaesamento.

5. Alcuni di questi stilemi trascinano tuttavia dal progetto al processo al prodotto (che c'è in questo teatro, varianti a parte dello spettacolo *in acto*), a partire dalla *non-gerarchizzazione dei segni teatrali* in senso ampio, «avec la parataxe» (p. 135). Suoni, rumori, luci interferiscono con la parola, che anche per l'uso polifonico del dialetto sporcato dalla lingua, o viceversa, sortisce appunto l'effetto d'una *sovradeterminazione musicale* del discorso degli attori, facendone emergere particolarità etniche e culturali, attraverso «l'expérience de la *simultanéité*» (ib.). Nell'*incipit* di *mPalermu*, buio, orme sonore, un richiamarsi che incomincia per voce sola, cantilena emersa come da un vicolo, quindi un intrecciarsi di battute in napo-palermitano, nell'impatto acustico quasi incomprensibili. Voci prive di identità, il buio totale favorisce questo fenomeno di anonimato e di polifonia indecifrabile. Sembra paralinguistica pura, anche se non lo è, ma delinea il motivo del risveglio. In *Vita mia* il racconto della mascherata infantile dei tre figli, nel testo a stampa ma già nel copione in pseudoitaliano, non risulta tale nello spettacolo per il movimento circolare dei corpi e l'inflessione o velocità della *phonè*, il parlarsi addosso delle persone sceniche. Un effetto di simultaneità che disorienta la ricezione. Nel flash-back onirico di Sabino-Toruccio (*Carnezzzeria*) la rievocazione dello stupro paterno nel corpo decomposto colpisce perché elabora «l'immagine de son agonie» (p. 264); e nella ricorso di voci che danno fiato, su registri dissonanti e stridenti, a specie di inni sacri e litanie, le parole, pur dette in italiano dal primo agnello sacrificale della famiglia Cuore, perdono rilievo nell'esistenza simultanea della «seconda scena sonora».

Tracce post-drammatiche della genesi degli spettacoli riguardano l'ambito della *musicalizzazione*: la musica e il canto, registrati o dal vivo, fanno parte del processo preparatorio, siano utilizzati o scartati nella forma esecutiva; in molti casi possono essere visti come didascalie sonore delle azioni. Spaziando fra campi diversi e privilegiano alternanza o contaminazione (dai canti popolari rivisitati dai Fratelli Mancuso ad influenze musicali contemporanee, ancora etniche, di Nuclearte, a classici come la *Marcia di Radetzky* di Strauss e la *Sinfonia n. 7* di Beethoven) il suono non si limita a connotare il parlato ma interagisce con esso. Perciò lo stesso dialetto "bastardo", che in *mPalermu* prevale, anche per la sua mescolanza con la musica diventa lingua teatrale, danza della lingua del corpo in movimento o in stasi, maschera organica attraverso l'informe delle ecolalie e delle glossalie. Quanto a *Vita mia* durante la svestizione-vestizione di Chicco da parte della Madre, fino alla sua composizione sul letto di morte, si-

multaneamente all'azione si svolge un dialogo fra piano-forte e violino, sulle le note di *Spiegel im Spiegel* di Arvo Part; salgono insieme decrescendo e crescendo, a volte incrociandosi, e sembrano quasi indirizzare movimenti ed emozioni degli attori persone (anziché accompagnarli). Talvolta «si sacrifica la sintesi per raggiungere dall'altra parte una concentrazione che porta a momenti intensi»¹²; basta pensare alle due scene traumatiche di rivelazione in *Carnezzzeria*, quella di Sabino-Toruccio appunto, e quella di Manuela-Nina nel semifinale. E indubbiamente certi spettacoli della Sud Costa Occidentale appaiono «davantage présence que représentation, davantage expérience partagée [...]» (p. 29), se Meldolesi e Guccini scrivono: «Di particolare c'è però nel teatro di Emma Dante un'azione scenica plurale e concertata che sostanzia la dialettica fra i personaggi e la loro comunità sociale. Dialettica che si esprime per movimenti meccanici o sussulti nervosi, fino a manifestare alla sua origine un atto di compenetrazione misterioso»¹³.

Gli spettacoli conservano, del processo, quell'impulso di energie che li ha generati. L'assoluto silenzio che marca il primo piano di violenza inaudita, ancora di Sabino, in «La piccola abbuffata», deriva dalla spinta ritmica della canzone dei Mancuso che nel primo studio scandiva l'azione. L'energia accumulata dall'attore, sulla base musicale, conferisce carnalità a quel silenzio forzato in cui la fame si trasforma infine in rigetto che assimila nell'effetto scenico il colore dell'intruglio, più ancora che al vomito, alla merda, di cui resta impiastriata la sua maschera triviale e piangente.

6. Ad ogni modo il secondo motivo che mi ha portato a rovesciare il titolo riguarda l'ambigua necessità che (ri)porta al testo una teatrante come la Dante, laddove la strategia di lavoro sembrerebbe negarlo. Quindi i testi scritti e pubblicati con varianti prima in «Prove di Drammaturgia» (*mPalermu*, *Carnezzzeria*) e poi in volume (ex novo solo *Vita mia*). Anche se esiste una versione intermedia dei primi due, che anzi costituisce l'unica precedente stesura del terzo: l'inedito copione per lo spettacolo.

La collazione per *mPalermu* e *Carnezzzeria* fra la prima edizione in rivista (IX, n. 1, 2003), il copione (2005) e

l'ultima stampa (2007) mi ha condotto a rilevare varianti sul piano del rapporto dialetto-italiano, ma anche su quello che chiamo, complessivamente, la "lingua teatrale" della Dante, e che comprende tutti i codici dello spettacolo, nello spettacolo tendenzialmente non-gerarchizzati. In tale prospettiva si vede come, specialmente per *Carnezzzeria*, il passaggio dalla dimensione agita, visiva e uditiva, a quella della pubblicazione "tramite libro"¹⁴ (e per libro intendo appunto l'edizione del 2007 della *Trilogia*) possa determinare sia una rivendicazione autoriale, in senso singolo, del prodotto drammaturgico, sia la riduzione dei segni stilistici che nello spettacolo (solo in parte trascritto nel copione) possono avvicinarsi al post-drammatico.

Più volte, analizzando gli spettacoli – visti dal vivo e poi riesaminati in video – osservo come la drammaturgia scritta non riesca a comprendere la ricchezza di segni della "presentazione" scenica. Anche nelle varie versioni spettacolari emergono tratti che virano verso il drammatico, se pure nel senso d'una istanza narrativa non-lineare, difficilmente sintetizzabile, non con-causale ma analogica. Già su questo piano l'inizio e la fine contrassegnano, in *mPalermu*, il racconto più paratattico d'una giornata particolare ed emblematica, dal "risveglio" d'una famiglia eterogenea e senza padre al "grande sonno" che l'arresta sulla soglia d'una tentata evasione (dalla casa, dalla Città, dall'Isola, dal boccascena trasparente ma frontale al pubblico); o quello d'un episodio cruciale d'altra famiglia senza padre e senza madre, tre fratelli ed una sorella incinta, trasmigrati solo allo scopo di recitare, per quest'ultima, in una scena-piazza un grottesco matrimonio riparatore che servirà al suo abbandono e condurrà al suo suicidio alla rovescia.

Più difficile sintetizzare la *fabula* di *Vita mia* (2004), l'unico testo – forse non a caso – mancante d'una prima pubblicazione in rivista ma di cui si può confrontare il copione e l'ultima stampa. Perché è la simultaneità e la scomposizione del tempo «qui encombre l'appareil de perception» (p. 137), creando deliberatamente lo spaesamento dello spettatore; immesso dapprima in una silenziosa realtà, soltanto agita dagli sguardi e dai cenni delle persone attoriche, e poi via via risucchiato nel vortice d'una cerimonia funebre dove il morto (l'agnello sacrificale o l'angelo) appare non solo agli occhi della Mater Tellus ma anche dei due fratelli maggiori, e dello stesso pubblico, il più vivo e dinamico, chiacchierone, almeno fino alla scena che ne rievoca (allusivamente nello spettacolo, un po' naturalisticamente nel libro) l'incidente letale.

E la genesi post-drammatica, o improvvisativa, della struttura stessa di *Vita mia* pare determinata o suggerita dall'idea di rovesciare il pieno in vuoto, la *presenza* nel letto centrale (centripeto e centrifugo) d'una figura, il più giovane figlio morto, in *assenza*; da riempire man mano di giochi pericolosi quanto ludici, acrobatici (fisicofollia che attraversa tutti gli spettacoli della Dante), fino alla, solo relativa, immobilità finale. Un'idea che viene alla



Emanuela Lo Sicco in *Carnezzzeria* (fotografia di Giuseppe Di Stefano)



Emanuela Lo Sicco in *Carnezzzeria* (fotografia di Giuseppe Di Stefano)

creatrice-capo, ma ancora una volta dalla trasformazione in “fantasmino” (quasi alla lettera) d’uno degli attori, anzi da un uditore, Giacomino Guarneri, che con la sua vitalità la ispira, trascorrendo dal campo del “reale” in quello “artistico”. Tanto più, dunque, in questo caso i segni vicini o affini al post-drammatico tracimano nel drammatico, se è un estraneo, quasi un intruso (nella stessa compagnia) a concorrere alla definizione dello spettacolo e poi del testo.

D’altra parte, come anticipato, specialmente nel caso di *Carnezzeria* l’ultimo passaggio, dal copione al libro, sembra portare all’estremo un processo di drammatizzazione che non è più nemmeno consuntiva, ma piuttosto letteraria. Se il percorso a ritroso verso l’autorialità è testimoniato nell’intera *Trilogia* dagli apparati che corredano i testi (prologo della Dante, exergo da Ortese, Landolfi, Rilke, note esplicative di termini dialettali, didascalie più estese per tradurre verbalmente le azioni a soggetto), in questo soprattutto si legge – è la parola – una tentazione dell’autrice verso la narritività (e che contrasta non poco con la discontinuità dello spettacolo).

L’esempio più significativo è offerto dalla specie di monologo in cui Nina, uscendo dalla scena indiatolata che la trasforma da pupa in vendita per le fiere di paese (com’era nell’idea iniziale dello spettacolo) in puttana e poi in ambigua Madonna del Soccorso, dopo un silenzio, rivolta agli invitati in sala, dà luogo alla rivelazione cruciale; monologo che s’allunga nell’ultima stampa, rispetto alla prima e al copione (perlopiù corrispondenti allo spettacolo) per l’inserzione nell’*incipit* d’una strofa, esplicativa

ma dispersiva nei confronti dell’effetto straniante e crudamente lirico della scena: «Questo bambino è buono! È già la terza volta che vuole uscire. Ma io lo trattengo e lui va a dormire [...]» (ed. 2007, p. 204). Mentre, appunto, il dettato della prima stampa e del copione inizia:

Questo bambino è santo! Una notte ho fatto un sogno. Ho sognato delle grandi ali dorate e quando Paride mi ha svegliato ero tutta bagnata. (Pausa) Io e Paride dormiamo nello stesso letto, nel letto matrimoniale, quello dei miei genitori. Ogni tanto pure Ignazio e Toruccio ci vengono a trovare. Dormiamo tutti insieme.

(ed. 2003, p. 32; ined. 2005, p. 25).

E pure in seguito si ha l’impressione che l’attrice-autrice (anche se non interprete di persona) nel divenire donna di libro abbia ceduto alla tentazione di chiarire il “personaggio” a livello psicologico; laddove nella prima edizione (come per *mPalermu* più simile a un canovaccio) e nel copione, più ancora nello spettacolo, Nina-Manuela Lo Sicco s’imprime attraverso folgorazioni successive. Il tutto – perfino l’incesto con i fratelli (“Ho sognato delle grandi ali dorate”) – sacralizzato da una demenza che non è soltanto tale, ma quella dei piccolo-grandi visionari che rovesciano le più meschine o atroci realtà. Ammette la stessa Dante, *Carnezzeria* è stato ri-scritto nella prospettiva del libro, pensando alla “circuitazione” dello spettacolo, soprattutto del testo, attraverso altri interpreti. Invece i suoi non sono solo interpreti ma appunto “persone” sceniche.

7. Per concludere, il percorso della Sud Costa occidentale verso il teatro di Emma Dante (pubblicato tramite libro) si differenzia da altri percorsi da me esaminati nel centennio appena trascorso. D’accordo con Sarrazac che il Novecento non sia un “secolo breve”, ma lungo, dalla fine Ottocento e non ancora concluso, sono tuttavia convinta che il “dopo dramma” (Meldolesi) succeda a forme non solo “epicizzanti” (in senso brechtiano) ma anche variamente “relativizzanti”¹⁵ (penso a d’Annunzio prima ancora che Pirandello, per l’Italia). Vi si collocano in periodi diversi e solo in parte coincidenti sia la “drammaturgia consuntiva” di Eduardo De Filippo sia i “testi mobili” di Fo: il primo trasfonde la propria origine e pratica attoriale, e capocomicale, in edizioni scritte variare, esse stesse, per conservare tracce delle mutevoli versioni e visioni degli spettacoli; il secondo varia solo nelle proposte sceniche le sue opere, ché nella stampa non si modificano, con l’eccezione fondamentale di *Mistero buffo*. Monologo multivocale e polimorfo scaturito sostanzialmente dall’*actio* drammaturgica d’un “attore plurale” (Maurizio Grande), il quale arriverà a registrare le proprie *performances* per trasformarle in testo (di cui dice di non poter fare a meno).

La Dante è, come ma diversamente dagli altri due (anche per il periodo storico da lei vissuto) un’attrice-autrice, che incorpora gli aspetti più innovativi della regia senza conformarsi; con una pratica attoriale sia nell’appendi-



Cani di bancata (fotografia di Giuseppe Di Stefano)

stato e nelle esperienze del teatro regolare, sia nella fase di incubazione laboratoriale che le ha permesso di reincarnarsi negli attori da lei formati. Attratta dall’attorialità, e dalla cantattorialità, com’è confermato dalla sua presenza sul palco di *Le pulle* (sia pure in veste demiurgica). Perciò si inserisce in quella linea che rappresenta a mio avviso il filone più originale della nostra arte scenica di un XX secolo che prosegue (non senza scarti) nel XXI.

D’altra parte, gli spettacoli della Sud Costa Occidentale nel 2001 inaugurano il secondo millennio, senza per ciò rinnegare «la nostra tradizione teatrale», con la quale la Dante dichiara di sentire la «necessità» di confrontarsi, anzi «proprio di studiarla»¹⁶; assumendo dunque un atteggiamento diverso rispetto ad altri gruppi del «teatro 90» e a quelli stessi del «teatro 2000»¹⁷, e rifiutando anche decisamente l’ipotesi di un pubblico elitario; pur aspirando forse a raggiungere – anche attraverso la provocazione di immagini, movimenti, *langue brute* (Banu) – una «comunione dei diversi»¹⁸. All’origine non c’è un testo scritto, neppure un canovaccio, ma un’idea capitale e un gruppo, che si sente una famiglia, attraverso il quale quell’idea (o “desiderio”) della Madre capocomicale, si trasforma e si conforma anche; poi, mentre quel gruppo si trasforma esso stesso, non facendo più – come all’inizio – prigionieri, ma anzi allargandosi con qualche rimpianto dei primi adepti, l’esigenza di raccogliere i testi drammatici nati da quel periodo in un libro. «Emma ha compreso il suo metodo e ora lo sta affinando [...], anche con altri attori», e quando la «nostra storia si consumerà [...], allora ci abbandoneremo. I gruppi finiscono [...], però mi dispiace da pazzi...»¹⁹: ha detto Sabino,

che pure ha partecipato coi nuovi, insieme a Manuela, all’affresco politico metaforico di *Cani di bancata* (2006) ed anche con Ersilia Lombardo al favoloso civile, cantato e danzato, di *Le pulle* (2009). Dove peraltro continua la sperimentazione linguistica, con significative mescolanze napoletane, provata in *mPalermu*, ed ora incarnata negli inserti di Carmine Maringola.

Negli ultimi due casi continua anche la pubblicazione di un testo scritto in rivista («Hystrio», XX, 1/2007; XXIII, 1/2010); non possiamo sapere ancora cosa succederà poi... Col primo libro termina comunque una fase del percorso e del gruppo.

¹ Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 13-18; Id., *La lingua teatrale di Emma Dante*. “mPalermu”, “Carnezzeria”, “Vita mia”, Pisa, ETS, 2009.

² Emma Dante, *La strada scomoda del teatro*, intervista di Andrea Porcheddu e Patrizia Bologna, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 54.

³ Secondo la definizione di Artaud, riproposta da de Berardinis e re-interpretata da Marco De Marinis, *La Duse, il nuovo teatro italiano e il degrado attuale dell’arte attorica*, in Maria I. Biggi e Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 575.

⁴ Cfr. Emma Dante, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007.

⁵ Spiro Scimone, *In teatro la lingua bisognerebbe inventarla*, in Neri Binazzi, Silvia Calamai (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*. Atti della giornata di studio: Prato, 12 marzo 2004, Padova, Unipress, 2006, p. 53.

⁶ Id., *Intervista all’attore-autore* di Valeria Ercolini, 30 novembre 2008, in *Fra la Sicilia e il resto del mondo: il teatro di Spiro Scimone*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Pisa, Relatrice Anna Barsotti, a.a. 2008/2009.

⁷ Id. in Stefano Labate, *Scimone, la mia scrittura d’attore*, in «La nuova provincia», 4 luglio 2006. Cfr. ora Dario Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, 2010.

⁸ Emma Dante, *La strada scomoda del teatro*, cit., p. 39.

⁹ Manuela Lo Sicco, Intervista di Elena Galletti, 22 maggio 2009, in *La figura della donna nel teatro di Emma Dante: Manuela Lo Sicco*, Laurea Triennale, Università degli Studi di Pisa, Relatrice Anna Barsotti, a.a. 2008/2009.

¹⁰ Qui cito da Hans-Thies Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, in «Biblioteca Teatrale», n. s., *Il teatro di fine millennio* (presentazione di Valentina Valentini), n. 74-76, 2005, pp. 23-47; ediz. originale: Id., *Postdramatische Theaterzeichen*, in Id., *Postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999, pp. 139-79. Altrove da Id., *Le Théâtre postdramatique*, traduzione francese di Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche, 2002, inserendo l’indicazione delle pagine, fra parentesi, nel testo.

¹¹ Cfr. Juri M. Lotman, *Semiotica della scena*, trad. it., «Strumenti critici», n. 44, 1981.



Vita mia (fotografia di Giuseppe Di Stefano)

¹² Hans-Thies Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, cit., p. 25.

¹³ Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, *Emma Dante: Apunti sulla ricerca di un metodo. Presentazione*, in «Prove di Drammaturgia», IX, n. 1, 2003, p. 20.

¹⁴ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995.

¹⁵ Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, trad. it., Torino, Einaudi, 1962.

¹⁶ Emma Dante, *Intervista a Emma Dante* di Paolo Randazzo, in «Drammaturgia», sito web www.dramma.it, 2005.

¹⁷ Cfr. Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci, *I gruppi 90*, in «Il Patalogo 19. Annuario 1996 del teatro», Milano, Ubulibri, 1996 e Antonio Calbi (a cura di), *Teatri 90. La scena ardita dei nuovi gruppi*, catalogo del festival Teatri 90, Milano, Teatri 90, 1997-1998-1999. Cfr. inoltre Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano. 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988, e Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

¹⁸ Hans-Thies Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, cit., p. 25.

¹⁹ *Uno spazio dove tutto è possibile. Intervista a Sabino Civillieri*, a cura di Paola Bologna, in *Palermo dentro*, cit., p. 181.

Teatro della necessità/Teatro della disperazione nel tempo del postdrammatico: il caso Scimone-Sframeli di Dario Tomasello

«Nelle forme teatrali postdrammatiche, il testo quando (e se) è trasposto sulla scena, non diviene ormai che un elemento tra gli altri, in una totalità e in una complessità prossemica, musicale e visuale. La frattura tra l'ambito testuale e quello teatrale può amplificarsi sino ad una divergenza apertamente esibita, persino sino ad una totale assenza di relazione»¹.

Nonostante il tono perentorio delle dichiarazioni di Lehmann, il carattere parziale, ridimensionato, o del tutto sconnesso della componente testuale, vive di una rapsodica fortuna nel clima travagliato del teatro europeo degli ultimi anni.

D'altra parte, nell'ambito dell'attuale panorama teatrale italiano, si assiste ad un fenomeno macroscopico: il ritorno al testo come evento centrale di una generazione sempre più consistente di drammaturghi, che, ben lungi dal riproporre posizioni "passatiste", sottraggono anzi ai registi il ruolo di alfieri della svolta postdrammatica².

Il carattere di *de-gerarchizzazione*, implicato fortemente nella stessa nozione di postdrammatico³, attraversa infatti, anche nella dimensione testuale, i processi compositivi del teatro contemporaneo e forse costituisce, meglio di altri esempi, la caratteristica ibridazione tra stilemi e vocazioni eterogenee del nostro tempo. Un dato che probabilmente impedisce di formalizzare qualsivoglia manicheismo tra *drammatico* e *postdrammatico*.

In particolare, nel teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli c'è il senso di una misura centrifuga del linguaggio che ha le sue radici in una sicilianità vissuta non esattamente dentro la tradizione, ma in una posizione liminare, lungo i bordi, com'è tipico di un'esperienza attoriale e drammaturgica di frontiera. I due attori verificano con il proprio lavoro una condizione interiore di confine, di non luogo, capace di riverberarsi nella tensione surreale e feroce di *pièces* dal successo ormai internazionale.

La difficoltà più macroscopica nell'accostarsi al lavoro del duo peloritano, sta nell'affannoso quanto travagliato rituale di ricostruzione di una genealogia plausibile per le soluzioni drammaturgiche adottate. In quest'ottica, il caso Scimone-Sframeli si colloca nella fenomenologia più generale di un rapporto vieppiù problematico, ineludibile eppure fortemente censurato, con le eventuali paternità illustri di una linea siciliana⁴. Anche se l'impressione prevalente è che, a fronte di una debolezza atavica della drammaturgia nazionale, i siciliani non facciano eccezione e la leva fortunata di questi ultimi anni debba, per forza di cose, costituire il capitolo iniziale di una storia tutta da scrivere.

Aspettando Godot, nella versione vernacolare scimoniana del 1994, diviene una sfida al canone per eccellenza del novecento, nel nome di una spontanea necessità d'identificazione. È un anelito che, contestualmente, vive di due intuizioni parallele: su un versante narrativo la certezza di avere reperito il vademecum più efficace per i successivi plot, su un versante formale il ritorno alle radici del patrimonio linguistico isolano. Non è un caso che nell'acquisizione progressiva di un proprio carattere drammaturgico, Spiro Scimone e Francesco Sframeli, proprio a partire da *Aspettando Godot*, abbiano lavorato sulla possibilità di verificare nella propria lingua madre (il dialetto messinese) il respiro di una pronuncia originale delle proprie invenzioni. Dice Scimone: «Anche come esercizio è importante tradurre. Quando io ho tradotto Beckett in messinese, tramite la traduzione italiana di Carlo Fruttero, qualcosa è scattato in me. Certo veniamo dal teatro popolare e Beckett, come ho scoperto traducendolo, è popolare»⁵.



Bar di Spiro Scimone (fotografia di Cannone Ulisse)

Così, l'incontro con Beckett rivela al duo la natura della propria vocazione. Ma questo non sarebbe mai avvenuto se l'episodico cimento con *Aspettando Godot*, ancora confinato al livello di un'esercitazione seppur di alto profilo, non avesse trovato sviluppo nella collaborazione con Carlo Cecchi. Durante la sua fulminante stagione palermitana, in una fase di profondo ripensamento delle ragioni radicali del proprio mestiere, infatti, Cecchi decide di dirigere, nel 1994, *Nunzio*, l'opera prima scimoniana. Il percorso del grande attore fiorentino e quello di Scimone e Sframeli s'incrociano in un istmo destinato a cambiare per sempre la storia della compagnia. Proprio dopo il passo inaugurale e decisivo di *Nunzio*, l'influenza di Cecchi peserà notevolmente nella scelta di un ricollegamento alla parabola pinteriana-beckettiana (esattamente nei termini in cui il maestro la riassume in merito alla direzione del suo itinerario): «mi sono formato in tempi in cui si pensava che il teatro fosse necessario non solo per noi che lo facevamo ma anche per chi veniva a vederlo: da lì son venute prima le cantine, poi le periferie, i nuovi spazi... Poi, dalla fine degli anni '70, seguendo una vicenda non solo mia, divenuta in qualche modo emblematica per chi fa teatro in questo paese, ho attraversato anni di grande solitudine, più che di solitudine, dove la mia necessità di attore e regista di comunicare con qualcuno, che è il pubblico, mi sembrava quasi perduta: *Finale di partita* fu la sintesi di questa esperienza che si era aperta col *Compleanno*, cioè una stanzetta e una minaccia, da Pinter a Beckett»⁶.

Sotto l'egida di Carlo Cecchi, Scimone e Sframeli partecipano alla Trilogia shakespeariana destinata ad uno storico ciclo triennale al Teatro Garibaldi di Palermo. Da *Amleto* (debutto il 10 settembre 1996) a *Sogno di una notte d'estate* (debutto il 2 settembre 1997) e *Misura per misura* (debutto il 2 settembre 1998). Il passaggio attraverso Shakespeare diviene necessario per una rigenerazione post-beckettiana di Cecchi e sigla definitivamente, nel nome del maestro toscano, il quadro dei riferimenti della compagnia⁷.

L'accusa di un beckettismo di maniera per gli esiti delle *performances* della compagnia appare a questo punto oziosa, giacché il processo di assimilazione del modello non è l'esito di un'emulazione più o meno manieristica, ma il risultato di un'esperienza vissuta ben dentro un alveo condiviso con uno dei più importanti attori italiani del secondo dopoguerra. Allo stesso modo, Scimone e Sframeli usano processi di intensificazione e li incardinano su strutture sentenziose, su quel dire (illusivo? elusivo?) o commentare che finisce per essere la drammatica condizione di una realtà dove nessuno è mai completamente autore, nessuno è mai completamente personaggio. Sul supporto già sufficientemente collaudato della solitudine e del disadattamento, l'autore dispiega, esemplificandolo negli insistenti scontri verbali del microcosmo gravitante intorno al cortile, il motivo della miseria, della fame, dei conflitti sociali. Questa è la vera sigla distintiva della compagnia rispetto al conclamato modello beckettiano ed è una distinzione per nulla trascurabile, giacché da una



Bar di Spiro Scimone (fotografia di Cannone Ulisse)

parte il rarefatto clima scimoniano è sottratto all'aspirazione ad una qualsivoglia attesa metafisica (che sia soteriologica o venata di un più perturbante gnosticismo), dall'altra è realmente incarnato in un bisogno, tramato di urgenze viscerali e genitali. *Bisogno e necessità* sono i due termini più adoperati, nel tentativo di spiegare il proprio lavoro, da Scimone e Sframeli e non si riferiscono ad un vago formulario ma ad una precisa missione, all'esigenza di raccontare un mondo sotterraneo di rabbiosi derelitti: «Il nostro – afferma Sframeli – è un teatro della disperazione, ne abbiamo riferita tanta e tanta ne resta da riferire. Moriremo raccontando questa disperazione»⁸.

Entro questa manifesta desolazione, vive il miracolo del teatro, la gioia di scoprirsi trasformati e liberi almeno nei confini circoscritti della scena, nel territorio segnato del testo: «C'è una frase di Brook – prosegue Sframeli – che dice: Tienti forte e lasciati andare con dolcezza, io l'ho interpretata come: aggrappati ad un testo e poi vai, libero. Ad un certo punto durante *Il Cortile* ho sentito una strana sensazione, come un crack, era come essere immersi in una partitura musicale, sentivo le note, era bellissimo. L'ho raccontato a Carlo (Cecchi) che mi ha detto: "non la cercare più questa cosa, è venuta una volta e tornerà, ma non la cercare più" ed infatti io non la cerco»⁹.

L'ascendente di Peter Brook (del Brook dell'infinito lavoro su Shakespeare) ha indubbiamente esercitato un influsso su questa esigenza di portare l'indagine, senza remore e senza paura, dentro il ventre del mondo¹⁰.

La dimensione dell'assurdo¹¹, nel lavoro di Scimone e Sframeli, si connota, dunque, di una peculiare vocazio-



La festa di Spiro Scimone (fotografia di Andrea Coclite)

ne materica, viscerale, sospesa tra atterrita tentazione ad uno stupefatto silenzio e orrorosa deflagrazione isterica¹². Anche in questo caso, a suffragio della specifica caratura del duo, sta la memoria delle origini, così sapientemente riepilogate da Insana, voce fondamentale della letteratura italiana contemporanea: «I messinesi, soprannominati 'Buddaci' come il pesce dello Stretto che sta con la bocca aperta, cominciano un discorso e lo girano in lungo e in largo, come per inconcludenza, ma il fatto è che temono di essere zittiti dai boati e dagli scoppi della terra, quando la voce si strozza in gola e nessuno fiata, finché non finisce il silenzio di uomini e bestie, e scoprono che il terremoto gli è passato sulla testa e sotto i piedi, e pallidi riprendono fiato e hanno la voce che trema, e soltanto allora urlano e pregano e imprecano, ringraziano i santi o li bestemmiano, e il sonno non è più lo stesso, la sensazione del sangue che si ghiaccia nelle vene è incancellabile, e anche quando l'abitudine a vivere in mezzo a tali sconvolgimenti sembra saldamente radicata, è vero che non è così, perché la morte è sempre presente [...]»¹³. La condizione di attesa non è né il mezzo né il fine per i personaggi di Scimone e Sframeli abitati da un buio profondo, privo di qualsivoglia escatologia¹⁴. Il corpo dell'attore di conseguenza, anticipando la scabra aridità di una parola perennemente sospesa sulla vertigine del silenzio, si fissa in gesti scarni e reiterati, si piega su se stesso, si accartocchia alla ricerca di un grado zero del movimento e delle facoltà espressive. Ne risulta un curioso,

quanto coerente, quadro d'insieme, fatto di gesti vani e senza scampo, pronti ad alludere ad un orizzonte di calma disperazione che la parola asseconda senza riuscire a scongiurarla mai del tutto.

Lungi dal rappresentare un vezzo, il comodo adeguamento alla stereotipia di una posa tipicamente novecentesca, la vocazione al frammento, alla voce spezzata, sospesa, rappresenta in Scimone e Sframeli la risultante presente di una radicata abitudine comunitaria alla subordinazione.

Da questo punto di vista, *Aspettando Godot*, nonostante sia ancora il risultato di una messinscena affidata a mani altrui, costituisce davvero il momento di svolta, capace di mettere in cortocircuito l'astrazione rarefatta del dettato beckettiano con il tratto efficacemente popolare dei due artisti messinesi, con tutte le controversie che ciò comporta e che già una delle prime recensioni, non poté fare a meno di notare: «[...] la più attraente opera di Samuel Beckett [...] viene adesso riproposta [...] in una singolare versione: quella in dialetto siciliano, curata dai messinesi Spiro Scimone e Francesco Sframeli (entrambi pure nei panni clowneschi di Vladimiro ed Estragone), mutandola da quella nota tradotta per Einaudi da Carlo Fruttero. Con questo nuovo abito, la pièce di Beckett acquista delle valenze nuove. Sembra quasi, in alcuni tratti, voglia ricollegarsi alla maledizione che grava su *I Malavoglia* verghiani e i personaggi qui raffigurati sembrano dei sopravvissuti di quella sventurata famiglia di Acitrezza, che nell'attesa di Godot, quasi un immaginario segno della provvidenza, spera in un cambiamento della propria esistenza. [...] I risultati della messinscena di Massimo Navone sono apprezzabili, ma netti appaiono i contrasti fra il dialetto siciliano, già in sé una lingua dura e realista e le atmosfere dell'opera beckettiana tendente all'assurdo e alla meta fisicità»¹⁵.

Quello di cui l'estensore della recensione non riesce a capacitarsi è l'abbinamento ardito tra le atmosfere metafisiche dell'irlandese e l'appartenenza fieramente greve che, soprattutto ma non solo, l'espedito del dialetto rivela. Questo, tuttavia, è destinato a divenire proprio il dato caratterizzante la maturità del percorso drammaturgico dei due artisti. La capacità, cioè, di aver individuato la fisionomia dell'assurdo nelle pieghe ben riposte di una sicilianità popolana e popolare. Anzi, tanto più ignara quanto più efficace in quanto forma di nervosa autodifesa (da se stessi? dalla propria ignavia?), d'istintiva protezione da un'efferata invincibilità del potere costituito.

Con un'intuizione improvvisa, è lo stesso Sframeli a riconoscere compiutamente il carattere antropologicamente beckettiano della terra d'origine: «Attenzione a Beckett. I siciliani sono beckettiani. Il non detto è anche nelle accelerazioni del discorso, nel nervosismo imploso nella mente, nella bocca»¹⁶.

Il silenzio non rappresenta dunque una pausa ristoratrice, né l'intervallo paradossale entro il fluire di un ragionamento, ma un'acuta dissolvenza, una conflazione della parola che non può, non sa, né vuole darsi un assetto



La busta di Spiro Scimone (fotografia di Marco Caselli Nirmal)

logico e allora semplicemente, e freneticamente, si ritrae fuggevolmente su se stessa. A maggior ragione, la scelta dell'italiano diverrà, sulla scorta dell'insegnamento beckettiano, la possibilità di imporsi una disciplina impossibile nell'estenuante dilemma della costruzione di una lingua praticabile per il tempo lungo dell'incomunicabilità. Nel quadro di un più complessivo travaglio del dramma, la crisi del dialogo s'inserisce come riflesso preciso di una decostruzione dei rapporti di relazione e quindi del funzionamento dell'ordito. Afferma, al proposito, Sarrazac: «La crisi della forma drammatica, nel modo in cui l'ha descritta e teorizzata Szondi, colpisce tutti gli elementi costitutivi del dramma e il dialogo drammatico sia la *fabula* sia i personaggi. Trattandosi della crisi specifica del dialogo, la si potrebbe riassumere in una messa in gioco della relazione interindividuale tra i personaggi e, attraverso questa relazione, dello sviluppo del conflitto drammatico fino al catastrofico epilogo»¹⁷.

A partire da questo problema che coinvolge, ad ampio raggio, la drammaturgia contemporanea, Scimone e Sframeli costruiscono un modello conversazionale destinato a fare leva sui precedenti esempi beckettiani e pinteriani. La conversazione diviene, dunque, il viatico per una riflessione sulla parola come mezzo di scambio inefficace (non a caso, a questo aspetto, si riferisce una delle rare rivelazioni di carattere tecnico: «La creazione del dialogo è ciò che mi ha sempre impegnato più a lungo e quello su cui lavoro più alacramente»¹⁸), se considerato sulla base di una fallace confidenza nella sua pienezza. Si tratta, ora, di elaborare una strategia che tenga conto della parola come disfunzione e quindi come dispositivo capace d'integrare elementi non necessariamente portatori di senso. Dice Scimone: «La svolta introdotta dall'emergere di un teatro di conversazione in cui il personaggio è, per così dire, emancipato dal peso di uno strumento discorsivo che gli imponeva un dialogo in piena regola, può essere paragonata ad una vera rivoluzione, ad uno «iato epistemologico» secondo la definizione di Foucault. Conversare significa, in qualche modo, sfuggire al destino segnato dal dogma drammatico, significa anche offrire diritto di cittadinanza al silenzio, al sospiro, all'esitazione, al tre-

more, alla reticenza, alla sostanza stessa della voce teatrale. Conversare, inoltre, rappresenta una possibilità di sfuggire all'influenza della situazione drammatica, di affrancare la parola da una buona parte dei suoi doveri circa l'informazione elargita al lettore o allo spettatore, di rendere lo scambio di battute più ambiguo ed enigmatico. In questo senso la conversazione sopraggiunge per decostruire radicalmente il modello retorico del dialogo e sovvertire il carattere assoluto del dramma»¹⁹.

La difficoltà sta nel coniugare l'effetto di una crisi, cui è impossibile sottrarsi, con l'urgenza di esprimersi comunque e ad ogni costo per contrastare un invincibile e metafisico Potere che impone il silenzio con la forza di una sottile violenza. La reazione, d'orgoglio o di resa, dinanzi a quest'ordine perverso delle cose è nei corpi prima che nelle parole: «Per la realizzazione di questi dialoghi – afferma Scimone – penso a Francesco, certo, e a me stesso, ma più ancora, al di qua di ogni possibile pensiero, ho in mente atteggiamenti, posture e, quindi, le situazioni che possono derivarne»²⁰.

È rilevante, in tal senso, il fatto che, a trarre le conclusioni chiarificatrici del processo di approssimazione a Beckett, sia l'attore Sframeli piuttosto che l'autore Scimone. La maggiore visibilità di Scimone ha, infatti, talora occultato il senso reale dell'elaborazione drammaturgica della compagnia che prevede un costante riferimento al perno insostituibile dell'interpretazione di Sframeli. Non si tratta di una scrittura scenica, né di una prassi scrittoria collettiva. È piuttosto il compimento di un'intesa più sottile, cresciuta nella condivisione di un privilegiato spazio mentale. Tramato da una rigorosa complicità, il movimento compositivo si presenta, allora, come acuta osservazione (di sé e del proprio compagno) e trasformazione del gioco teatrale in concreta sostanza testuale. Si potrebbe dire, prendendo in prestito dal contesto letterario una celebre definizione di Gianfranco Contini, che il lavoro drammaturgico di Scimone e Sframeli possiede una caratura pregrammaticale, capace tuttavia di precisarsi, in modo progressivo e inesorabile, in un'imprescindibilità del testo, di un ordito perfettamente preparato, che funzioni da punto di partenza obbligato per l'allestimento: «Ciò che è imprescindibile è il riferimento ad un testo forte»²¹.

È per tale motivo che si è scelto di orientare l'indagine lungo coordinate non di stretto ossequio alla cronologia, ma squisitamente tematiche, nel senso di una coerente sistemazione degli esiti della compagnia secondo una direzione tripartita: da un primo tempo, all'insegna di un ruvida ricognizione del reale esorcizzato dal ricorso al dialetto messinese (*Nunzio e Bar*), all'esame più minuzioso, tra famiglia e Stato, di una società in disfacimento (*La festa e La busta*) sino ai quadri più recenti, tra buio e lampi di sconcertante colore, di un'apocalisse antimetafisica (*Il cortile e Pali*). Il tutto perfettamente riferito all'egida di un assurdo che non cerca facili appigli o prevedibili punti di riferimento.

In quest'ottica, l'esperienza isolana si configura come consapevolezza estrema di una lancinante solitudine, come



La busta di Spiro Scimone (fotografia di Marco Caselli Nirmal)

sentimento del limite che esperisce costantemente questo essere attraversati, agiti non solo da un esterno misterioso e imprevedibile, ma, altresì, da profondità disorientate e laceranti, anche recentemente descritte da Palumbo: «Del resto, una simile immaginazione si fonda su, e rinvia ad, una complessa costellazione di idee su cosa significhi "agire", "attore", "agente" e, quindi, sul senso che "noi" attribuiamo al non essere attore, ma agito, al non essere in grado di controllare se stessi, e dunque all'essere agitata, all'essere posseduti, al non apparire responsabili delle proprie azioni e, quindi, al dimostrarsi irresponsabili, al non provare piacere, ma appunto al soffrire [...]»²².

¹ H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999. In assenza di un'edizione italiana, la traduzione (a cura del sottoscritto) si riferisce alla versione francese (*Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 66)

² «Ad ogni modo, il teatro di regia rappresenta certo una condizione sine qua non per l'attuazione del dispositivo postdrammatico (financo nel caso dei collettivi registici)», Ivi, pp. 75-76.

³ Ivi, p. 135.

⁴ Sul disconoscimento dei padri cfr. D. Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009, p. 176.

⁵ S. Scimone, *Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, in D. Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 146.

⁶ Carlo Cecchi, *Palermo e una trilogia*. Intervista a cura di F. Quadri, in «Il Patalogo», n. 21, 1998, p.184

⁷ Scaturigine di questa genealogia shakespeariana e beckettiana è, per Cecchi, ovviamente il magistero di Peter Brook, cfr. *Conversazione con Carlo Cecchi sabato 3 marzo 2001 ore 17*, in *I miei Shakespeare*, a cura di F. Quadri, Milano, La Biennale di Venezia e Ubilibri, 2002, p. 86.

⁸ F. Sframeli, *Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli* cit.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ «Grazie a Shakespeare, il "rozzo" ed il sacro, l'alto e il basso, "il cielo e la merda" si abbracciano secondo le leggi di una corrente alternata refrattaria all'immobilizzazione su un solo

piano. Brook si riconosce in questo lavoro inappagato e Shakespeare lo conforta nel suo stesso bisogno di trasformazione, che è il solo in grado di salvare l'organicità», G. Banu, *Brook e il suo doppio. Il cerchio dell'interpretazione*, in P. Brook, *Dimenticare Shakespeare*, Napoli, Guida, 2005, p. 11.

¹¹ È stato giustamente notato, dal suo primo esegeta, che la fortuna del genere deriva da una perentoria possibilità d'identificazione con esso di un'epoca intera cfr. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London, Eyre and Spottyswood, 1962, pp. 22-23.

¹² Mango ha recentemente messo in rilievo il valore icastico dell'urlo nel teatro novecentesco: «L'urlo, insomma, come tramite per affrontare ciò che altrimenti non può essere detto; una sorta di vera e propria alternativa al racconto, al dialogo, al monologo, a tutte le forme istituzionali della drammaturgia, anche quando queste vengano presentate in uno stato di crisi e di minorazione», L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 376.

¹³ J. Insana, *Le città dei poeti/Messina (Aprile 1992)*, in *Satura di cartucelle*, Roma, Giulio Perrone editore, 2009, pp. 29-30.

¹⁴ Sull'escatologia dell'attesa cfr. A. Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze, 2003, p. 18, e R. Alonge, *Anni Trenta/Cinquanta: dal teatro politico al Teatro dell'Assurdo*, in *Nuovo Manuale di Storia del Teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Novara, Utet, 2008, p. 264.

¹⁵ G. Giacobbe, «Aspettando Godot» a Messina. E Samuel Beckett parlò in dialetto siciliano, in «Giornale di Sicilia», 2 marzo 1994, p. 29.

¹⁶ F. Sframeli, *Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, cit., p. 147.

¹⁷ J. P. Sarrazac, *Dialogue (crise du)* in *Lexique du drame moderne et contemporaine*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot, Belval, Circé, 2005, p. 66 (trad. a cura del sottoscritto).

¹⁸ S. Scimone, *Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, cit., p. 148.

¹⁹ A. Rykner-J.-P. Ryngaert, *Conversation*, in *Lexique du drame moderne et contemporaine* cit., p. 57 (trad. a cura del sottoscritto).

²⁰ S. Scimone, *Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, cit., p. 148.

²¹ Ivi, p. 147.

²² B. Palumbo, *Politiche dell'inquietudine. Passioni, feste e poteri in Sicilia*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 240.

Dispositivi dell'oralità di Valentina Valentini

Quando ho raccolto l'invito a partecipare a questo convegno, ho inteso il titolo come una "finzione euristica" volta a indagare sulla drammaturgia dello spettacolo contemporaneo, Lo studio di Hans-Thies Lehmann, cui il titolo allude, ha preso in carico l'esperienza teatrale euroamericana fra gli anni Sessanta e Ottanta e su questa ha costruito le sue categorie analitiche, ha cartografato

concettualmente il territorio del nuovo emerso con le neoavanguardie e ha sintetizzato efficacemente, con il termine *postdrammatico*, le trasformazioni in esso avvenute. Questo libro è esemplare per la capacità di sintesi teorica in cui le diverse fenomenologie teatrali sono inscritte, una sintesi in cui ci riconosciamo facilmente perché è una cartografia di fenomeni teatrali che in Italia abbiamo analizzato e studiato, a partire dal manifesto di Ivrea del 1967. Questo per dire che il discorso del teatro postdrammatico per noi è un'esperienza vissuta, praticata e in corso, che comporta cartografare e studiare di volta in volta le forme compositive e concettuali che assume.

Nel mio libro *Dopo il teatro moderno* (1989) (mi accorgo che sono passati venti anni), c'è un capitolo che si chiama *dispositivi dell'oralità* che mi sembra pertinente richiamare¹, se consideriamo la polarità drammatico – postdrammatico riferita sia allo spettacolo che al testo letterario. In questo capitolo rilevavo che il nuovo medium, per gli autori-attori-registi nati con la televisione, è la scrittura, il libro, mentre il medium per loro più familiare, è la televisione. Questo significa che la dimensione dell'oralità, è profondamente inscritta nella drammaturgia dello spettacolo e del testo letterario contemporanei. Per Spalding Gray l'atto di scrittura, è un *action writing*, cioè è un atto fisico. In questa prospettiva si recupera la congiunzione tra gestualità e parola, come è confermata dall'antropologia.

Mariangela Gualtieri, poeta e drammaturga per il Teatro Valdoca, a questo proposito, osserva: «Per potere esercitare la scrittura bisogna riscoprire la sua natura gestuale, la mano che scrive come se adoperasse uno strumento, come se scagliasse una pietra o lanciasse una freccia» (Gualtieri in Valentini, 1989, p. 65). In questo senso non si può più definire "consuntiva", la produzione verbale di molti spettacoli del secondo Novecento, perché il procedimento non è più lineare, nel senso che l'atto di scrittura non sempre precede l'atto scenico. L'azione dell'attore da cui trae origine successivamente la scrittura, è diventata la prassi creativa comune alla drammaturgia dello spettacolo contemporaneo. Quindi, considerare il dispositivo dell'oralità come dispositivo modellizzante sia la drammaturgia scritta sia la drammaturgia dello spettacolo, significa appunto invertire questa priorità dal testo letterario allo spazio scenico. Questi dispositivi dell'oralità che modellizzano la scena contemporanea sono riassunti in quei concetti che Lehmann ha analizzato in uno dei capitoli del suo libro, come la ridondanza, l'iterazione, l'assenza di una concatenazione logica e serrata, la disgiunzione dei parametri, la paratassi come criterio non gerarchico, la simultaneità delle azioni in scena, l'irruzione del reale, il predominio del registro sonoro e musicale².

Riporto ancora qualche esempio da *Dopo il teatro moderno*, contenuto nel capitolo relativo alle pratiche storicamente consolidate di oltrepassamento del modo drammatico.

L'ipotesi che aveva guidato la ricerca di Peter Brook per *Orghast* era quella di scoprire un'equivalenza tra il linguaggio verbale e il linguaggio non verbale, quindi inventare una lingua, l'*orghast* fatta di suoni che corrispondessero intuitivamente a un'idea astratta. Questa idea, lanciata da Peter Brook, come osservava Marco De Marinis nel suo intervento introduttivo, e ripresa da altri, fra cui la Raffaello Sanzio, è stato un luogo mentale della sperimentazione a partire dagli anni Settanta.

In *Kaspar* di Peter Handke, un testo del 1969 messo in scena nello stesso anno, non ci sono personaggi: la scena è fatta di voci, emesse da altoparlanti. In quest'opera, poco frequentata, Peter Handke voleva mettere in evidenza l'ambiguità del linguaggio, evidenziando come esso conformi e inserisca l'individuo nella società e nello stesso tempo sia irriducibile a questa normalizzazione, quindi funzioni come massa fonica, come qualcosa che si ribella al significato, alla parola chiara e distinta.

Notavo, come sia stato importante, nella ridefinizione di un rapporto tra scena e parola, l'uso dei dispositivi tecnologici, a partire da *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett, che metteva in scena un personaggio dal vivo e una voce registrata, verificando sulla scena lo sdoppiamento tra una voce reale e uno specchio sonoro che era la voce al registratore. La mediatizzazione della voce, tramite microfono e amplificazione, ci riporta a Carmelo Bene, ossia disincarnare il corpo dalla voce, non far coincidere l'azione con il gesto, il pensiero con la parola.

La drammaturgia di Franco Scaldati, e porto un ulteriore esempio, un autore ingiustamente poco valutato nel panorama teatrale italiano³ è pertinente a circoscrivere come si manifesta e come funziona, nei suoi testi, il dispositivo dell'oralità che modella il teatro contemporaneo.

In particolare i tratti del pensiero orale si ritrovano nel marcato contenuto ritmico dei suoi testi teatrali espresso con ripetizioni, antitesi, allitterazioni, pause, assonanze, invettive, epiteti, figure che contraddistinguono il sistema di memorizzazione del pensiero orale e che determinano anche la disposizione sintattica del periodo che privilegia la paratassi anziché l'ordinamento analitico. Quello che Walter Ong (1986) definisce come "tono agonistico" di



Franco Scaldati, *Il pozzo dei pazzi*, 2007 (fotografia di Pietro Motisi)



Franco Scaldati, *Rosolino 25 figli*, 2007 (fotografia di Pietro Motisi)

molte culture orali che pongono la conoscenza in un contesto di lotta e di sfida violenta in cui si esibisce la forza fisica dei due avversari⁴, nelle opere di Scaldati è presente nell'uso frequente che i personaggi fanno dell'invettiva, dell'insulto, della minaccia.

In questa prospettiva riusciamo a comprendere il fascino dell'attore-autore Scaldati capace di richiamare un'originarietà della voce e del gesto, di restituire le voci di vari personaggi, parlando nella prima persona del discorso diretto, facendo esistere una fantasmagoria di eventi e luoghi con il ricamo della mano, scandendo il ritmo con il battito del piede, esprimendo il sentimento sacrale della natura, la crudeltà e la saggezza del popolo, mediante sonorità insolite, gutturali e profonde, basse e cavernose che fanno parte della tradizione culturale dell'isola: dalla poesia cavalleresca al darsi voce degli scaricatori di porto, alle serenate, ai cunti dei cantastorie, alle "sciarre" di strada.

Nonostante siano scritte e destinate esclusivamente al teatro, le opere di Scaldati sono prive dei requisiti che qualificano i testi drammatici (impersonalità, svolgimento unitario e conseguente delle azioni, intersoggettività del dialogo...). Anziché annodarsi in un racconto drammatico, colgono il divenire, il flusso di esistenze che si svolgono in uno spazio-qualsiasi e in un tempo incerto in cui non si sa se le azioni avvengano nel presente del *qui e ora*, se siano già avvenute e raccontate, o se siano immaginate o sognate. Ma, l'abbondanza di deittici segnala che tutto avviene su una scena che si svolge davanti ai

nostri occhi. Nella drammaturgia di Scaldati c'è uno spazio-tempo plurimo che scivola dal "qui e ora" all'"altrove" e le due scene, incastrandosi l'una nell'altra, diventano indiscernibili.

Per questo e altri elementi, la modellizzazione drammatica di genere è molto debole: il regime dell'impersonalità dialogica non è apparentemente negato dall'intrusione di io lirici o epici, dalla dominanza della descrizione, attraverso le didascalie, come nelle opere di Beckett, né dalle diverse modalità di straniamento che inventa Heiner Müller o dal regime monologico di Thomas Bernhard. Il dialogo è presente come dispositivo atto a produrre gag comiche e nonsense, condotto da una coppia che gioca a far rimbalzare le battute dall'uno all'altro. La risposta può essere: "Se", che non è né affermazione, né negazione, oppure «... e iu ch'i/ nni/ sacciu», oppure, una iperbole, un paradosso, una filastrocca, un ripetere l'uno il nome dell'altro, perché emettere il fiato è la prova di esistere. Anche i tempi verbali risentono della presenza di regimi discorsivi diversificati: oltre al presente dell'evento e della descrizione di ciò che si sta osservando accadere, c'è l'imperfetto del ricordo e il passato prossimo del racconto. Ma si imprime soprattutto la voce lirica ed epica del narratore.

Il passaggio dalla parola scritta alla parola detta, dalla letteratura al teatro, di norma intransitivo e conflittuale, nel mondo-teatro di Scaldati invece sembra tracciare un tragitto reversibile e speculare: la scrittura assicura alla parola l'eternità («le cose scritte non si cancellano...»), ma la sua verità sta nell'affidarsi alla voce.

Gli esempi portati appartengono a un repertorio noto, storicizzato, di un teatro indubbiamente postdrammatico con il quale conviviamo da tempo e rispetto al quale siamo chiamati a affinare i nostri strumenti e metodologie di analisi.

Mi preoccupa invece l'aldilà del drammatico e del postdrammatico nella scena contemporanea, ovvero pratiche che si danno prive di cornici, prive di scena. Mi riferisco a quelle esperienze di teatro contemporaneo che si affidano esclusivamente al linguaggio verbale elidendo il rapporto con la scena. Ascanio Celestini, Marco Paolini, Davide Enia, Marco Baliani, per citarne alcuni, sono narratori che presentano le proprie storie nei teatri, nelle piazze, in televisione, alla radio. Si tratta di una forma di comunicazione diretta e immediata che smuove sentimenti di forte empatia in quanto i fatti sono narrati da una angolazione soggettiva, con componente emozionale e sentimentale in cui l'autobiografico si coniuga con il sociale, il locale con la politica nazionale e internazionale, l'atto di accusa nei confronti del potere si mescola con il vissuto personale e con il ricordo. Sono storie che riportano in luce traumi e lutti collettivi (inondazioni, terremoti, stragi, soprusi) attingendo a fonti dirette che garantiscono autenticità e veridicità, ri-scritte dagli stessi narratori utilizzando documenti di vario tipo (letterari, atti di processi, istruttorie, cronache e inchieste giornalistiche), raccogliendo testimonianze dai diretti protagonisti dei racconti (operai, contadini, carcerati, sopravvissuti a stragi). A determinare il successo di tali performance, oltre al tema, è la comunicazione diretta al pubblico, il modo colloquiale proprio della comunicazione televisiva, in cui le storie sono raccontate, fuori dalla forma drammatica-dialogica, con l'obiettivo di creare un'adesione empatica tra io narrante, racconto e spettatore, il contrario del distanziamento del teatro epico.

In questo caso la scelta lineare delle forme del racconto in cui si alternano diverse voci e diverse modalità, va incontro all'istanza di ristabilire un *io* e un *tu*, una relazione fra chi parla e chi ascolta, relazione che nel teatro contemporaneo tende a essere elusa perché prevale un linguaggio egocentrico. Il tratto dell'oralità, richiamato come tratto che connota la performance dei narratori, va inteso come dominanza della parola detta che recupera non tanto rispetto alla parola scritta, al testo, quanto rispetto ai linguaggi non verbali, alla visualità dominante sulla scena teatrale e alla frantumazione del discorso interiore, autoriflessivo e metateatrale, che ha privilegiato la parola come materia sonora, ritmo musicale, al di là del significato.

Questo fenomeno del raccontare in scena una storia vera, piuttosto che una eredità del teatro epico, ci sembra il portato di una situazione del tutto contemporanea, in quanto affiora in un momento in cui i confini disciplinari fra le arti tendono a perdere i tratti distintivi. Ed è da attribuire a questa perdita di specificità che favorisce un "ritorno all'origine", un'origine, televisiva, non teatrale, in cui la televisione guardava al teatro, aspirava a *remediare* (direbbero Bolter e Grusin⁵), attualizzare, in un medium differente, la funzione rituale del teatro, decaduta a causa del prevalere della funzione spettacolare, della «superficie vistosa della regia», come ammoniva Mario Apollonio (1955) in un suo saggio elaborato alle origini dell'avvento della televisione⁶, considerata come un teatro pre-moderno in cui si recuperano i valori di partecipazione liturgica della comunità all'evento. La caratteristica del nuovo medium, al suo sorgere, era colta nell'essere testimonianza diretta, per cui non avrebbe dovuto nascondere la verità

– il rapporto immediato con le cose – sotto la superficie vistosa dell'immagine, che lo studioso identificava con la regia⁷. Attraverso le performance dei narratori si recupera l'idea di un teatro premoderno e anti-spettacolare, evidentemente, «sviluppo dialettico della modernità», come giustamente osserva Gerardo Guccini⁸. Anche da questa prospettiva, non riscontriamo discendenze e filiazioni con il teatro epico che non rifiuta né lo spettacolo, né la regia, né ha mitizzato la trasparenza, tantomeno aspira a ricreare comunità perdute.

¹ Cfr. Valentina Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Milano, Giancarlo Politi editore, 1989.

² Ho pubblicato questo capitolo *Segni teatrali del teatro postdrammatico* in *Il teatro di fine millennio*, «Biblioteca teatrale», nn. 74-76, dicembre 2005, pp. 23-49.

³ Fra i principali volumi di Franco Scaldati, ricordiamo: *Il teatro del sarto*, Milano, Ubulibri, 1990; (a cura di V. Valentini), *Totò e Vicè*, 2003, e *Lucio*, Rubbettino 1997, Soveria Mannelli, ma la sua produzione letteraria inedita è enormemente più vasta rispetto a quella edita.

⁴ Cfr. Walter Ong, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

⁵ Cfr. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation Competizione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini studio, 2002.

⁶ Cfr. Mario Apollonio, *Problemi di regia televisiva*, in AA.VV. *La regia*, Roma, ERI, vol.I, 1955.

⁷ Lo chiamo un *teatro televisivo pre moderno* perché vuole recuperare quel discorso diretto tipico della televisione, quel rivolgersi ad un *tu*, quell'evitare l'etica della forma e della composizione, quello che Sarrazac ha chiamato nel suo intervento «incorniciare il disordine», cioè imbrigliare il disordine in una forma. Il pericolo della via semplificata è quello di deragliare dal compito della complessità, dell'ambiguità e della conflittualità, assumendo una direzione che spoglia il performer della dialettica tra io persona e io personaggio.

⁸ Cito da una lettera privata (sabato 6 ottobre 2007) inviata da Gerardo Guccini a Valentina Valentini.

Il problema del dramma nell'epoca del postdrammatico di Lorenzo Mango

Porsi la questione del rapporto tra dramma e postdrammatico, come questione cardine del teatro novecentesco, significa entrare dentro un universo di domande, molte delle quali sono destinate ad accompagnarci senza riuscire a risolversi in una risposta. La prima – inevitabile direi – è se esiste una distinzione di forme, cioè di strutture linguistiche organizzate semanticamente, tra i due termini e, soprattutto, tra gli oggetti cui, attraverso di essi, si fa riferimento e, se sì, in cosa consiste. Partire da una simile interrogazione significa introdurre la questione della riflessione sul contemporaneo da una giusta angolazione, col che, ovviamente, non si intende sostenere che fino ad oggi l'angolazione storica e critica sarebbe stata scorretta,



Franco Scaldati, *Il cavaliere del sole*, 2008 (fotografia di Pietro Motisi)

ma che può essere utile porsi la questione da un punto di osservazione metodologicamente diverso.

Dove sta il problema? Noi veniamo da una scuola di pensiero che ha proceduto, nella lettura del teatro contemporaneo, per distinzioni. Non poteva che essere così. Solo le distinzioni ci hanno consentito, e in gran parte ci consentono tutt'ora, di cogliere quegli elementi di discontinuità che rappresentano il segnale forte del Novecento teatrale. Un caso esemplare di questo pensare per distinzioni è quella lacerazione del concetto di drammaturgia che rappresenta, probabilmente, la qualità più tipica del teatro moderno: da un lato la drammaturgia come atto linguistico della parola, dall'altro la drammaturgia come atto linguistico della scena. Si tratta di un'antinomia di tipo concettuale e terminologico che ci aiuta molto a comprendere le dinamiche teatrali che abbiamo alle spalle e che ci hanno indotto a ridisegnare i confini concettuali entro cui collocare la specificità artistica del teatro moderno – se non del teatro *tout court* – e i suoi paradigmi linguistici.

Cosa comporta affrontare una simile distinzione in termini assoluti? Usando un'espressione un po' rozza potremmo dire che ci conduce (e non solo in linea teorica visto quanto accade molto spesso negli studi teatrali) a tracciare due storie, o quanto meno due percorsi o almeno due ambiti diversi: quello di una scrittura che trova il suo momento di sintesi drammaturgica nel testo di parole e quello di una scrittura che trova il suo momento di sintesi drammaturgica nel testo scenico. Di fatto finiamo, per dirla ancor più rozza, per raccontare la storia della drammaturgia letteraria e la storia della regia (con le



Carmelo Bene, *Hommelette fro Hamlet*, 1987

sue evoluzioni in un teatro basato sulla scrittura scenica) come cose diverse e distinte, perché basate su presupposti linguistici, o forse dovremmo dir meglio su materiali linguistici, distinti e diversi.

Il problema, dal punto di vista storico, non consiste, ovviamente, nel negare che esistano questi due ambiti operativi e che abbiano una loro specificità tanto sul piano del materiale linguistico quanto, ed è assai più importante, su quello delle strategie linguistiche (che è ciò cui alludevo parlando di sintesi drammaturgica). È che forse, ancorandoci a questa distinzione, non riusciamo ad andare molto più avanti di così, restando bloccati sul fatto che il Novecento conosce una nuova specificità del linguaggio scenico che si è sviluppata autonomamente, determinando, così, una netta distinzione tra un "teatro dei testi" e un "teatro della scena". Sostanzialmente resteremmo fermi sul punto che esiste una opposizione tra ciò che chiamiamo dramma, secondo il celebre modello szondiano, e ciò che, seguendo Lehmann, possiamo definire postdrammatico.

Fare un tentativo di uscire da questa dialettica terminologica e concettuale non ha certo la pretesa di scioglierla o risolverla, quanto di sondare una nuova possibile angolazione di lettura. Quando il Novecento (uso questo termine in un modo generico, consapevole che non esiste mai "un" secolo) sposta radicalmente l'asse del linguaggio teatrale dalla pagina alla scena non lo fa solo perché enfatizza il momento spettacolare e visivo ma perché, trasformandolo in testo drammatico (sostitutivo, integrativo, ermeneutico, commentativo, riscrittivo rispetto a quello verbale) non solo istituisce nuove coordinate linguistiche ma determina anche uno spostamento decisivo di quello che il teatro, in quanto specifico linguistico, può e soprattutto vuole dire. Detto altrimenti dobbiamo chiederci in che modo la rivoluzione linguistica operata sul piano del linguaggio si traduca in fatto drammatico. Ovviamente

questo comporta lo sforzo preliminare di mettere a fuoco la categoria di dramma ed è quello che hanno fatto in tempi e modi diversi prima Szondi e poi, più di recente Sarrazac e Lehmann, giungendo, in sostanza, a concludere che con dramma intendiamo un sistema coerente e omogeneo, sia sul piano della organizzazione dei segni teatrali che del racconto e del senso, che entra in crisi col Novecento, specie per quanto accade nella sua seconda metà¹. Il termine postdrammatico starebbe proprio a indicare una simile crisi, che, nel momento in cui contraddice gli statuti drammatici, in una qualche misura, li ribadisce, quanto meno come termine antinomico.

Una simile chiave di lettura indubbiamente funziona ed ha il merito, nella prospettiva attraverso cui stiamo guardando le cose, di creare una rete di argomentazioni critiche che, pur agendo dentro un sistema di distinzioni concettuali e categoriali, riesce a mettere a fuoco un problema comune. In questa sede, però, vorrei porre le cose in una maniera leggermente diversa. Dietro la nostra nozione di dramma, al di là della presenza di un testo come oggetto in una qualche misura separato, ci sono due elementi forti: la presenza di un racconto, la trasmissione di un senso. La deriva postdrammatica agirebbe soprattutto su questi livelli, decostruendo la tenuta identitaria del dramma come soggetto. Avremmo, quindi, un nuovo assetto, problematico e non identitario, del dramma, lungo la direttrice della decostruzione epica già posta da Szondi. Ma di fronte a quale scenario ci troviamo, invece, se ci poniamo la questione di quel cambiamento di statuto del teatro che lo avrebbe condotto a trasformarsi, nel corso del Novecento, in una vera e propria arte della visione? Il discrimine non è di poco conto: sostenere che il teatro moderno è arte della visione non significa solo che gli elementi scenici hanno un peso e uno spazio diversi, ma che diventano il fondamento attorno a cui ruota la dimensione drammaturgica. Detto ancora diversamente saremmo portati a chiederci che tipo di dramma può generare un'arte della visione. Se noi pensiamo il dramma così come lo pensiamo – comprese le sue implicazioni narrative e semantiche – e come ci hanno insegnato a pensarlo Szondi, Sarrazac e Lehmann (ma dovremmo dire, prima di tutti, Aristotele) è perché lo diamo come oggetto di parole. Narrazione, come racconto disteso e lineare, e significato, come sistematizzazione di concetti, sono due elementi intimamente legati alla matrice verbale della drammaturgia. Lo spostamento in direzione della visività non comporta tanto raccontare o significare visivamente ma, più in profondità, porre la questione se una drammaturgia della visione abbia ancora rapporti, e di che tipo, e con la narrazione e con la logica del senso.

Ci siamo imbattuti in un'altra di quelle "interrogazioni guida" cui non abbiamo la pretesa di fornire una risposta, ma che risultano preziose per tracciare un percorso interpretativo del moderno. Se la sviluppassimo in una maniera conseguente dovremmo giungere a dire che col Novecento prende forma un certo modello di teatro che, sfuggendo ai paradigmi di base del dramma, ne fa sostanzialmente a



Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia Endogonia*, 2003

meno; che è postdrammatico in quanto, fondamentalmente, non drammatico. Si tratterebbe, però, di una risposta che si riporterebbe di forza a quel ragionare per distinzioni da cui stiamo tentando di prendere le distanze. Ci sarebbero, cioè, nuovamente da un lato il teatro dei testi, con vocazione drammatica, e dall'altro il teatro della scena, con vocazione antidrammatica. Già Lehmann, nel suo libro, rompe un simile schema rigido, rintracciando elementi di dialettica negativa verso la forma drammatica tanto in fatti letterari che in fatti registici. L'elemento di incontro sarebbe rappresentato dal modo contraddittorio e critico in cui il teatro della tarda modernità (Lehmann distingue abbastanza nettamente le due metà del Novecento) affronta gli elementi identitari del dramma. Fra i tanti Lehmann nomina anche il nuovo rilievo dato alle pratiche sceniche come atto linguistico autonomo. Il suo discorso funziona: il postdrammatico è un processo interno alla dimensione del dramma (come già accadeva per l'epico secondo Szondi anche se in una maniera più estrema), che conduce il teatro del Novecento ad una critica soglia di frattura in cui il dramma si traduce in altro da sé.

Proviamo a mettere a confronto un simile assunto con quanto abbiamo esposto poc'anzi parlando di una sorta di spostamento del teatro tra le arti della visione. È evidente che questo comporta considerazioni che sono senz'altro simili a quelle poste da Lehmann ma hanno anche una accentuazione particolare, a cominciare dal fatto che la centra-



Carmelo Bene, *Macbeth*, 1983 (fotografia di Cristina Ghergo)

lità scenica diventa premessa, in qualche modo, del nuovo assetto linguistico e non solo sua componente. Anziché chiederci, dunque, in che modo si deforma la nozione di dramma a contatto con le nuove pratiche sceniche possiamo provare a chiederci, all'inverso, quale dramma, o quale dimensione drammatica può avere luogo in un teatro che si affida alla scrittura scenica come codice linguistico fondativo. Può apparire un modo diverso per dire la stessa cosa, ma, nonostante ci si muova di fatto nel medesimo territorio concettuale, non mi sembra che sia esattamente così. A voler schematizzare le cose potremmo ridurre la differenza tra questi due possibili linee di lettura del Novecento alla distanza che emerge nella valutazione del postdrammatico se lo consideriamo, come fa Lehmann, come esperienza postbrechtiana o viceversa, come stiano ipotizzando in questa sede, come categoria postcraighiana. Il discorso andrebbe, ovviamente, approfondito e scandagliato in profondità; in questa sede accontentiamoci di visualizzarlo come una sorta di cornice di riferimento che può aiutarci a capire come la "crisi del dramma" da processo di decostruzione interno al modello drammatico (l'ipotesi postbrechtiana) possa tradursi nel problema di una "costruzione del dramma" da presupposti sostanzialmente extra-drammatici (l'opzione postcraighiana). Una simile puntualizzazione non vuole essere un modo per istituire gerarchie o priorità nei riferimenti. Non si tratta, insomma, di sancire chi tra Brecht e Craig abbia inciso più profondamente nel Novecento. Il problema è piuttosto di categorie interpretative. Vale a dire che ci stiamo ponendo la domanda di come si configuri una possibile nozione di dramma a partire dalle premesse di un teatro eminentemente, e per alcuni tratti, esclusivamente visivo.

Abbiamo, a questo punto, di fronte a noi due problemi strategici: comprendere qual è, e come funziona, la dimensione del dramma nel teatro della scrittura scenica; valutare qual è lo spazio del "dramma di parole" nel teatro contemporaneo. Sono, ovviamente, problemi complementari che hanno, alla radice, la questione tutt'ora aperta del rapporto tra immagine e parola nella drammaturgia moderna. Può sembrare una questione un po' datata, eppure torna a riproporsi con insistente attualità. Prendiamo il primo estremo del discorso. Gli ultimi decenni del Novecento hanno conosciuto prati-



Jon Fosse, *Sogno d'autunno*, 2005

che sperimentali che hanno insistito caparbiamente sulla estraneità al modello drammatico, intendendo con esso quell'intreccio di parola, senso e narrazione di cui s'è già detto. Tali esperimenti hanno enfatizzato, invece, la dimensione metateatrale dell'esperienza linguistica, puntando più su quanto il teatro potesse dire di sé che su quanto potesse dire fuori di sé. Il problema sembrava ed era quello di mettere a punto i propri strumenti linguistici e di individuare quali fossero le potenzialità del dire delle immagini teatrali, nel mentre si facevano scrittura e quindi dramma. Tale importante parabola storica sembra giunta, oggi, a un suo punto di crisi e di svolta, nel momento in cui il postdrammatico (nell'accezione postcraighiana) torna a porsi il problema del dramma.

Viceversa c'è, sul fronte opposto, la questione assolutamente aperta e assai poco definita sia concettualmente che operativamente, di un nuovo teatro del testo, che torna a proporre il dramma (come sistema fondamentalmente verbale) come riferimento forte rispetto alle derive postdrammatiche della scena.

Se vogliamo affrontare la dinamica fluida dei fenomeni che ci circondano, e cercare di orientarci in essi, dobbiamo evitare di pensare a questi due corni del problema come a corpi estranei fondati su presupposti e sviluppi solo interni (e quindi reciprocamente estranei) e, tanto più, sottrarci alla tentazione di guardare alle trasformazioni che incidono nel nostro contemporaneo come ai movimenti di un pendolo, per cui a momenti più orientati scenicamente ne succedono altri basati sul ritorno della letteratura, a un teatro performativo succede un recupero della regia più istituzionalmente intesa. Diversamente, credo, il problema va colto da un lato nell'esigenza di farsi dramma da parte di un teatro che ha scelto l'opzione di una drammaturgia scenica dall'altro nell'interrogazione sul ruolo che, nella nuova definizione di drammaturgia, assume la parola.

La distinzione tra drammaturgia della parola e drammaturgia della scena, da cui siamo partiti, pur se resta come orientamento di massima per comprendere le dinamiche di scrittura del teatro moderno, finisce col non risolvere in sé il problema. Come, d'altro canto, il problema non si risolve, credo, puntualizzando la dialettica di funzioni drammaturgiche tra modello drammatico e modello postdrammatico (nell'accezione postbrechtiana). Non perché l'una e l'altra ipotesi non siano corrette, né perché, in fondo, abbiamo smesso totalmente di riguardarci, ma perché gli sviluppi tardo novecenteschi (e ancor più quelli del nuovo millennio) ci offrono uno scenario di contaminazione, sul piano delle pratiche sceniche, e di indeterminazione, quanto a categorie di riferimento.

Tornando a utilizzare una soluzione retorica che ci è servita altrove per cercare di chiarire il discorso, potremmo parlare di una sorta di terza opzione del postdrammatico: un'opzione postbeckettiana. Questo perché Beckett appare, per molti versi, l'esempio emblematico di un processo di indistinzione e contaminazione linguistica. Se la sua è, nel complesso, una scrittura che fa riferimento alla forma

enunciativa del dramma (colto ovviamente nella sua crisi), è altrettanto vero che, specie nei testi più tardi, viene offerta una soluzione dichiaratamente visiva al problema dell'identità drammaturgica del teatro. Parlare di una condizione postbeckettiana del teatro, dunque, significa interrogarsi – alla stessa stregua di come si è fatto per Brecht o Craig – sugli scenari linguistici che l'esperienza di Beckett dischiude. Ciò che troveremo, al di là di tale soglia, non è tanto una drammaturgia della parola particolarmente dissanguata e indebolita, quanto una drammaturgia della scena che, agendo sul piano di una pura enunciazione formale, affronta e ingloba in sé gli elementi stessi di quel dramma dissolto che è il teatro di Beckett. Basti pensare, per citare due esempi complementari quanto diversi, alle riscritture shakespeariane di Carmelo Bene, così impegnate a disegnare un combattimento angelico tra il tentativo di cancellazione della parola-racconto e la negazione della pura presenza della scena, o alle scritture originali di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio, realizzate attraverso un montaggio contraddittorio ed ellittico di segni spettacolari che si danno come residuo sensibile di un dramma che non ha mai avuto luogo. L'uno e l'altro esempio richiamano un'esigenza interpretativa in grado di affrontare il senso del dramma attraverso la scrittura o riscrittura della scena. Ciò che si "fa dramma" non è, insomma, la decostruzione del modello unitario della tradizione, ma qualcosa che, fondato sull'azzeramento del piano linguistico, organizza i suoi segni, partendo da quel grado zero ed incontrando il dramma, come opzione mancata (quale è sempre nel moderno), dalla prospettiva di una scena che tende al testo e non di un testo che si contamina con la scena.

L'idea di postdrammatico, dunque, appare sempre di più come un tentativo di soluzione al problema del dramma dalla prospettiva della scrittura scenica, luogo di incontro del problema dell'interrogazione attorno all'identità



Accademia degli Artefatti, *Le Troiane*, 2007

drammaturgica del teatro che, dopo la sua ridefinizione moderna in termini di arte della visione, torna a frequentare un luogo concettuale, fatto di racconto, di personaggio, di senso, chiedendosi e chiedendoci: quale personaggio, quale racconto, quale senso in un teatro costruito sui presupposti concettuali oltre che sulla pratica linguistica della scrittura scenica? È un modo questo per interrogarci attorno al senso del dramma come riflesso di una sorta di "bisogno di racconto" che torna a presentarsi anche lì dove non sembrava essere più di casa, in un modo, però, che non può riproporre schemi e modi già codificati. Non bisognerà, in altri termini, cercare il dramma necessariamente, o esclusivamente, lì dove torna la parola, né pensare che assenza di parola significhi, di per sé, assenza di dramma. Il problema è, dal punto di vista linguistico, capire quanto e come l'immagine scenica sia in grado di farsi produttrice di una forma drammatica sua propria, di una drammaturgia dell'immagine che ha postulati peculiari e specifici anche se se è indotta a confrontarli, e non può fare altrimenti, con quelli del dramma come istituzione storica: racconto e significato. D'altro canto, proprio in relazione a tale drammaturgia della scena, è necessario porsi il problema del ruolo che la parola (la parola non il testo di parola) può assolvere o tornare ad assolvere dopo il lungo processo di depotenziamento drammatico cui l'ha sottoposta il Novecento. Possiamo continuare a leggerla nei termini dell'afasia comunicativa, come ce l'ha trasmessa il teatro degli anni cinquanta, o, viceversa, come un rinnovato tentativo di dire il mondo, secondo quanto ci propone la scena inglese (Kane, *Ravenhill*) e non solo (penso almeno a Jon Fosse)? Possiamo continuare a oscillare tra l'idea di una parola assente e quella di una parola testo?

Il teatro dei nostri anni ci pone di fronte a questo insieme di interrogativi complessi e intricati, un insieme per molti versi sfuggente. Quello tra dramma e postdrammatico ci appare, infatti, non più come un rapporto di opposizioni e distinzioni quanto, piuttosto, nei termini di una contaminazione delle categorie (specchio proba-



Accademia degli Artefatti, locandina *Delitto e castigo* di Mark Ravenhill

bilmente della contaminazione dei generi e delle arti). Così, sembra corretto, oggi, parlare più che di una opposizione tra dramma e postdrammatico, di un problema del dramma, e della sua identità specifica, nell'epoca del postdrammatico.

¹ I riferimenti sono a Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi PBE, Torino, 1986 (l'edizione originale è del 1959, la prima traduzione italiana del 1962); Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belval, éditions Circé, 1999; *Lexique du drame moderne et contemporain*, a cura di Jean-Pierre Sarrazac, Belval, éditions Circé, 2005; Hans-Ties Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

Una prospettiva anglosassone sul postdrammatico: la ritestualizzazione del mondo

di Nicholas Ridout

È possibile parlare di una prospettiva anglosassone sul postdrammatico? Ed è quindi possibile parlare da una prospettiva anglosassone sul postdrammatico?

Innanzitutto il termine "anglosassone" è utilizzato nel cosiddetto mondo anglosassone con un'accezione limitata e ristretta, ovvero per riferirsi alla lingua e alla cultura dominanti nelle isole britanniche prima dell'invasione normanna del 1066. Di conseguenza, si rifà ad un'eredità nordica che ha come testo canonico un poema epico – *Beowulf* – che, però, è scritto in una lingua comprensibile solo agli specialisti.

Lo studio della letteratura inglese inizia molto dopo, intorno al XIII e XIV secolo, quando una lingua già riconoscibile dai lettori moderni, ma ancora bisognosa di essere tradotta, inizia a diffondersi nel mondo politico e nella letteratura diventando in breve dominante. Siamo ancora molto distanti da quella "lingua franca" della globalizzazione di cui si parlava nel XX secolo. Paradossalmente, l'altra connotazione principale del termine anglosassone, almeno per noi anglosassoni, ha a che fare con l'accezione fortemente negativa che l'associa al liberismo del governo della Thatcher nel Regno Unito e di Ronald Regan negli Stati Uniti. Per cui, una prospettiva anglosassone sul postdrammatico deve, da un lato, considerare le trasformazioni storiche della lingua, dall'altro, associare il teatro ai modi di produzione predominanti nel capitalismo globale, riferendosi, quindi, ai modi del postfordismo.

Per quanto riguarda la ricezione del libro di Lehmann nel Regno Unito, bisogna premettere che noi anglosassoni soffriamo di alcune patologie che conosciamo benissimo e che ci diagnosticiamo noi stessi; tre di queste sono rilevanti ai fini del presente caso: 1) parliamo solo una lingua; 2) ci consideriamo anti-intellettuali e ci ostiniamo ad opporci a qualsiasi discorso teorico; 3) il nostro teatro, essendo di stampo conservatore ed in particolar modo legato alle figure dell'autore e dell'attore, si mostra consequen-

temente ostile a quel teatro di regia dal quale parte, per l'appunto, lo studio di Lehmann sul postdrammatico. Per questo insieme di ragioni, l'impatto del libro di Lehmann nel Regno Unito è stato piuttosto marginale almeno fino alla pubblicazione di una versione inglese nel 2006.

Chiaramente, c'è stata una maggiore considerazione del testo di Lehmann a partire dal 2006, per quanto lo stesso titolo e il prefisso "post" della parola postdrammatico sottolineino un approccio intellettuale, dal quale, come s'è detto, l'Accademia britannica tende a prendere le distanze. Di fatto, il "postdrammatico" richiama concetti quali il "postmoderno" e il "poststrutturalismo", e viene quindi accolto dai miei compatrioti come una sfida.

Fra l'altro, la maggior parte degli esempi citati da Lehmann nel suo testo non sono particolarmente attraenti per gli accademici britannici, che il più delle volte non li conoscono, né possono osservare nuovi casi di teatro postdrammatico sulle scene britanniche. Al massimo, è possibile fare riferimento a Sarah Kane e a Martin Crimp e, comunque, nei loro riguardi, l'accento, il focus, resta pur sempre puntato su questioni legate alla tecnica di recitazione. Ovvero, ci chiediamo se questi testi sperimentali della Kane e di Crimp richiedono un tipo di recitazione diversa dal realismo psicologico che si insegna nella maggior parte delle scuole britanniche.

La traduttrice del testo di Lehmann – Karen Jürs-Munby – ha cercato di venire incontro alle esigenze del lettore britannico, esemplificando i contenuti attraverso una compagnia che si chiama Forced Entertainment¹.

Ciò che manca ai nostri accademici e impedisce loro di addentrarsi in questi orizzonti, è la mancanza d'un processo di storicizzazione e d'uno sviluppo evidente del postdrammatico sulle scene britanniche prima dell'esempio dei Forced Entertainment. In qualche modo, si inferisce che non ci sia una storia del postdrammatico nel teatro anglosassone, proprio perché esso sembra non aver partecipato a quel drammatico oltre il quale muove la teoria di Lehmann. Ovvero, è molto difficile identificare nel teatro anglosassone qualcosa che ricordi anche solo la crisi del drammatico di cui parla Szondi relativamente a Ibsen, Strindberg, Čechov, Maeterlink, Brecht. Forse, il teatro anglosassone era troppo soddisfatto di se stesso per potersi rendere conto che stava entrando in crisi. Il suo compiacimento, ricorda la battuta d'un uomo politico come Callaghan che, nel 1978, di ritorno da una vacanza nelle isole caraibiche, in un paese che stava vivendo un vero e proprio collasso economico, disse: «Crisi? Quale crisi?». Sembra che l'aneddoto non sia vero, tuttavia lo è poeticamente perché cattura un gesto che riproduce le stesse caratteristiche della crisi. Questa, infatti, ha a che fare con la nostra finzione che nulla stia accadendo. Allo stesso modo, sul versante dello spettacolo, il Regno Unito ha continuato a produrre un teatro che Szondi diceva non potesse essere più producibile: ma il fatto stesso che Szondi scrivesse in tedesco ha contribuito ad allontanare le sue idee dall'attenzione degli accademici anglosassoni. Cambiamo direzione. La versione inglese del libro di

Lehmann inizia con queste parole: «Con la fine della galassia Gutenberg e con l'avvento delle nuove tecnologie, il testo scritto e il libro sono messi in discussione. Le modalità di ricezione stanno modificandosi, stanno variando, una forma simultanea e con più forme percettive sta rimpiazzando la successione lineare».

Questo cambiamento percettivo apportato dalle nuove tecnologie, che si presume si basino sull'immagine piuttosto che sulla parola, è centrale nel resoconto di Lehmann sugli sviluppi del teatro postdrammatico. In merito a questo aspetto, non tanto per contraddire quanto affermato da Lehmann, ma per integrarlo con altre considerazioni, vorrei riflettere su uno sviluppo che il teorico del postdrammatico, scrivendo a metà degli anni Novanta, non poteva certo prevedere. Con il suo conio terminologico, "postdrammatico", Lehmann si riferisce a un eccesso, a una sovrabbondanza di immagini visive, mentre ritengo che, oltre a questo, ci sia nel mondo contemporaneo un'altra dinamica in atto che possiamo indicare come *ritestualizzazione* del mondo.

Inizierò proprio da Google. Sia "Google book's project" che "Google library project" rendono disponibile sulla rete tutta la produzione testuale a livello mondiale. Possiamo dunque immaginare, se lo stesso Google si converte in una sorta di biblioteca globale, che il testo e i testi, anche nel prossimo futuro della comunicazione umana, continueranno ad essere elementi assolutamente centrali. Non è senza implicazioni o significati che una compagnia così importante come Google ruoti, anche economicamente, intorno alla centralità del testo: la funzione principale di Google è, infatti, facilitare la ricerca di testi attraverso l'inserimento di parole: noi inseriamo una parola, una frase e avviene un'operazione per la quale queste ritornano trascinandoci milioni di contesti testuali. Potremmo quindi dire che Google è uno strumento molto potente di testualità e che, nel 2009, la caratteristica

principale della vita dopo la galassia Gutenberg, in un'età di saturazione mediatica, non è tanto la prevalenza dell'immagine, quanto piuttosto del testo.

Anche Facebook, un social network di diffusione mondiale, può essere considerato un veicolo di testualità. Infatti, quello che conta su Facebook non sono tanto le foto, le facce, ma i commenti, le citazioni, quanto viene scritto: la componente "libro" che, in questo network, struttura le identità dei partecipanti.

Uscendo da internet e dal web, possiamo osservare la stessa ritestualizzazione nel mondo nell'uso corrente degli SMS. Mentre dieci anni fa, quando si sono diffusi i cellulari, si potevano sentire per strada continue conversazioni di persone al telefono, adesso ciò che notiamo sono piuttosto persone che digitano messaggi al cellulare, che utilizzano, cioè, la tecnologia per trasmettere testi. Quindi, mentre potevamo immaginare che la telefonia mobile fosse una tecnologia dell'immediatezza e della presenza, questa sembra essersi invece specializzata in quanto tecnologia del testo.

Per certi versi, l'interruzione della comunicazione vocale ad opera del messaggio testuale è rapportabile alla rottura di quella dicotomia tra corpo e voce che ha a lungo caratterizzato il teatro drammatico. E, quindi, si inquadra fra le ragioni antropologiche e sociali del postdrammatico. Inconsapevoli agenti del postdrammatico, stiamo imparando a manipolare mediazioni e distanze attraverso una testualità che si esplica in maniera del tutto nuova.

Probabilmente, nei prossimi sviluppi del teatro postdrammatico, più che l'opulenza delle immagini, sarà proprio la ritestualizzazione del sociale ad avere un grande impatto. La nostra capacità di partecipare ad interazioni testuali anche molto complesse, è inoltre legata a sviluppi che non vengono in alcun modo trattati da Lehmann. Mi riferisco all'impatto dell'economia neoliberista anglosassone sull'economia della produzione teatrale.



Forced Entertainment, *Exquisite Pain*, spettacolo ideato a partire da un testo di Sophie Calle, 2005

Ritengo infatti che il postdrammatico sia leggibile in quanto particolare istanza del postfordismo: concetto che cercherò di riassumere senza, ovviamente, entrare nei dettagli. Teorici del postfordismo come Antonio Negri, Maurizio Lazzarato, Cristian Marazzi, Paolo Virno, hanno stabilito l'importanza di ciò che chiamano "lavoro immateriale": un lavoro, cioè, che non produce beni ma relazioni sociali, comunicazione, movimenti informativi. Inoltre, questi teorici sostengono che, in un'economia costruita sempre più su relazioni, la nostra capacità di comunicare, di cooperare l'uno con l'altro tende a diventare l'elemento fondamentale del mercato del lavoro postfordista. Le modalità che più dispiegano queste capacità sono la produzione e la circuitazione dei messaggi e dei testi. Dunque le nostre capacità di generare scritti per l'azione sociale, di rispondere a questi stessi scritti, di leggere testi multipli, di creare connessioni tra i testi, di muoverci tra operazioni scritte e non scritte nell'ambito di lavoro, sono manifestazioni di un intelletto generale che indica, nella società, un elevato grado di partecipazione all'economia postfordista. Paolo Virno propone di definire le capacità connesse allo svolgimento dal lavoro immateriale come «virtuosismo servile».

A mio avviso, l'arte e la performance contemporanee non riflettono né i modi del consumismo né il passaggio da un mercato basato sui beni a un mercato basato sui servizi né anticipano questo sviluppo, del quale costituiscono piuttosto una particolare istanza, per cui anche il teatro postdrammatico è parte di una più ampia trasformazione delle modalità relazionali fra le persone. Si tratta di una trasformazione che trae spunto dall'emergente repertorio di capacità comunicative con cui ci si muove fra materiali testuali multipli (Google, Facebook, SMS, Twitter) che sono, d'altra parte, diventati necessari alla vita economica e sociale di oggi. Anche la relazione tra la performance e il pubblico è sempre più compresa in modelli legati a questa proposta di servizi piuttosto che a una produzione di beni. Di conseguenza, gli eventi teatrali della contemporaneità ci chiamano a partecipare, da spettatori, con azioni di comunicazione reciproca e di collaborazione che, adesso, danno significato e senso al teatro.

Relazione ricavata dalla traduzione di Rossella Mazzaglia e rivista dall'autore.

¹ In merito alla parziale traduzione inglese dell'originale tedesco (T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traduzione a cura di Karen Jürs-Munby, London-New York, Routledge, 2006) occorre rimandare al dibattito tra lo stesso Lehmann, Karen Jürs-Munby ed Elinor Fuchs emerso sulle pagine di «The Drama Review», *Lost in translation? Ed. note: TDR invited Hans-Thies Lehmann and Karen Jürs-Munby to respond to Elinor Fuchs's review of Jürs-Munby's English translation of Lehmann's book Postdramatic Theatre*, in «TDR», n. 52:4 (T200), inverno 2008, pp. 13-20. Lehmann replica puntualmente sugli errori di interpretazione che Elinor Fuchs propone ai lettori di «TDR», n. 52:2 (T198), 2008, pp. 178-183.

Per una fisiologia del testo, ovvero il primato dell'actio
di Gerardo Guccini

Ecco, all'ultimo posto

L'autore che ci mostra la faccia:

E in questo abito che porta,

La sua immagine si mostra al mondo,

Nessuna arte può esprimere bene il suo spirito,

Tu lo potrai indovinare attraverso i suoi scritti.

Robert Burton, *The anatomy of melancholy* (1628)

Adorno, come dice Sarrazac nel suo intervento, parla del riemergere dell'esposizione, dell'intreccio, della peripezia e della catastrofe in *Finale di partita* di Beckett, come di segni evidenti della morte del dramma. In realtà, si potrebbe sostenere con ragioni altrettanto valide che questo stesso ritorno indica la resistenza e l'adattabilità delle funzioni drammatiche. Ciò che rende incontrovertibile e suggestivo il discorso di Adorno non sono, però, le motivazioni del recupero, ma lo sfondo metaforico che ne assorbe il senso. «I dati costitutivi del dramma – dice – compaiono dopo morti [...] per una necropsia drammaturgica»¹. La necropsia si può svolgere esclusivamente su corpi morti e consiste nell'osservazione dei loro organi interni, quindi, se Beckett evidenzia le strutture sottese dall'evento drammatico e chiamiamo "autopsia" la sua operazione, va da sé scopra che il dramma è già morto.

Le metafore indirizzano potentemente il giudizio, suscitando impressioni e associazioni d'idee che convalidano un'opzione piuttosto di un'altra: l'inattualità del dramma invece della sua tenacia. In campo teatrale, le suggestioni anatomiche di Artaud e, ancor più, gli intrecci fra scienza e teatro hanno fornito una patina nobilitante al termine "anatomia". Ricordiamo, per non fare che due esempi limite, la discussa *Anatomia del dramma*, opera tarda di Martin Esslin, e l'esplorativa *Anatomia dell'attore* di Eugenio Barba e Nicola Savarese. Tuttavia, al livello dei significati, l'anatomia implica comunque l'osservazione e la dissezione di un corpo morto o senza vita: si studia l'anatomia sui cadaveri, sulle cere (nel Seicento), sulle riproduzioni plastiche, sulle tavole. La vita non serve. Questa è piuttosto necessaria allo studio della fisiologia, che indaga, per l'appunto, il funzionamento degli organi corporei.

Così, se parlo di *concetti anatomici* e di *concetti fisiologici* aperti al *sensu esistenziale della vita*², penso di poter essere immediatamente inteso. I primi hanno per oggetto componenti e strutture, i secondi relazioni e dinamiche; i primi inquadrano i dati in sé, i secondi i significati che rivestono in chi li dice e in chi li ascolta; i primi descrivono assetti, i secondi processi.

Tutti e tre i concetti ricordati da Marco De Marinis all'inizio di questo incontro, sono indubbiamente fisiologici e, perciò, innervati a nozioni dinamiche: trasformazione, compimento, organicità.

Lo «spazio letterario del teatro» (Ferdinando Taviani)

incide su spettacoli e teatranti anche in assenza di mediazioni drammatiche; i testi che lo costituiscono sono quindi predisposti a originare progetti, azioni, drammaturgie, percorsi pedagogici e di vita.

Anche «drammaturgia consuntiva» (Siro Ferrone) è una nozione dinamica. Rispetto allo spettacolo, c'è un prima, c'è un durante e c'è un poi, che produce il testo in quanto decantazione, sintesi, residuo delle precedenti fasi.

Viene, infine, la nozione più fisiologica di tutte, coniata non a caso da Claudio Meldolesi, che, giustamente, vedeva nel teatro un organismo vivo composto di persone. La drammaturgia, nella sua concezione, cessa di essere un compito esclusivo dell'autore o del regista per divenire «un oggetto mobile fra autore e attore»³.

Tutti gli interventi che si sono poi susseguiti hanno declinato in concetti fisiologici le potenzialità cognitive del postdrammatico, che, del resto, è già di per sé una nozione fisiologica poiché il prefisso *post-* indica una molteplicità di scarti (temporali, storici, modali, stilistici) rispetto al lemma "dramma" che lo segue.

Si è spesso parlato, innanzitutto, dell'assunzione della testualità da parte del postdrammatico; quindi d'una integrazione fra modalità diverse, che, in parte, sussistono l'una nell'altra, in parte, generano soggetti altri.

Lorenzo Mango si è soffermato sulle dinamiche agli incroci tra corpo, senso e parola.

Anna Barsotti ha affermato che il processo teatrale non è né drammatico né postdrammatico in sé, ma che – nozione essenzialmente fisiologica – è il movimento attraverso cui il teatro viene a determinare i suoi esiti.

A fronte dell'accertato rilievo delle possibilità fisiologiche del *postdrammatico*, possiamo, forse, a questo punto della nostra riflessione, indagare e riconoscere teoricamente le proprietà fisiologiche del *drammatico*?

Queste già s'impongono all'attenzione. Sarrazac ha indicato quale proprietà fisiologica del dramma la capacità di assorbire il caos dell'esistente; mentre Tomasello, citando Spiro Scimone, ha individuato nel corpo dell'attore un momento di individuazione del testuale. Credo, però, che ancora molto resti da fare lungo la strada appena intrapresa dei raffronti fra le nozioni fisiologiche inerenti alle modalità del drammatico e a quelle del postdrammatico, che, fattive polarità novecentesche, si sono storicamente proiettate l'una nell'altra sicché gli autori hanno assunto elementi e caratteristiche dell'innovazione teatrale⁴ e questa ha prodotto anche testi, editi, talvolta, in più versioni⁵.

Individuare le possibilità fisiologiche del drammatico significa riporre in quanto astratte, le nozioni che riguardano la presunta assolutezza delle sue forme. La fisiologia, essendo movimento, implica infatti possibilità di scelta e di errore, di sviluppo e malattia, di spostamenti in tutte le direzioni e in tutte le articolazioni. Se neghiamo concettualmente al dramma le dinamiche degli organismi vivi, le sue proprietà estetiche ed espressive si stabilizzano in requisiti immobili, determinando, da un lato, la

fuoriscita delle tipologie drammatiche dal vivente e dalla Storia, dall'altro, il congelamento dei repertori del passato in Pantheon anatomici, dove, al riconoscimento delle qualità formali, corrispondono anacronistici diritti alla memoria.

Ricercando i valori fisiologici del drammatico, mi sono imbattuto in dichiarazioni di poetica e modalità d'approccio che individuano nella struttura del testo letterario il codice genetico di organismi essenziali alla vita del teatro. Sarrazac ci invita a considerarci contemporanei di Strindberg. Farò un passo ancora indietro, proponendo di considerarci compagni di percorso di Carlo Goldoni. Al culmine della carriera, Goldoni si dimostra consapevole d'aver acquisita un'arte del comporre, che, pur articolandosi in prospettive di genere, non aveva niente a che vedere né con i canoni del letterario né con le pratiche comiche, che avvincevano l'opera del "poeta di compagnia" alle esigenze e alla cultura dei committenti scenici, impedendole di manifestarsi in forme disgiunte dai contingenti esiti scenico/performativi. Avesse posseduto le correnti terminologie teatrali, Goldoni avrebbe forse parlato delle sue drammaturgie come di «scritture sceniche» testualmente espresse. Il modo in cui componeva si era infatti emancipato dagli schemi referenziali della processualità retorica, classicamente scanditi in *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, per trasformarsi in una trascrizione in tempo reale delle improvvisazioni sceniche d'ordine virtuale che si svolgevano, con dovizia di invenzioni e movimenti concertati, nella sua stessa testa.

Siamo nel settembre del 1759, Goldoni è appena tornato da Roma, dove, attratto dalla vita sociale e dai divertimenti della capitale pontificia, non ha scritto il testo drammatico che avrebbe dovuto inaugurare la stagione del Teatro di San Luca il 4 ottobre. Così, confidando nell'«ardore» che lo coglieva quando era pressato da richieste e tempi, si mette al lavoro e in soli quindici giorni conclude una commedia in tre atti e in prosa: *Gli Innamorati*, una delle sue opere più belle e compatte. Rievocando l'episodio nei *Mémoires*, Goldoni inserisce fra le scuse per la mancata composizione della commedia durante il soggiorno romano e la rapidissima stesura degli *Innamorati*, una digressione sui mutamenti subiti dal suo modo di comporre: «Devo anche dire che il tempo, l'esperienza, l'abitudine mi avevano reso talmente familiare l'arte comica, che una volta immaginato un argomento e scelti i caratteri, il resto non era più che questione di pratica. Un tempo facevo quattro operazioni prima di arrivare alla costruzione e alla correzione di una commedia. Prima operazione: il piano con la divisione delle tre parti principali: l'esposizione, l'intreccio e lo scioglimento»⁶. Questa «prima operazione» corrisponde alla fase retorica dell'*inventio* e alla nozione strutturalista di soggetto o *fabula*⁷. La «seconda operazione», consistente nella «divisione dell'azione in atti e scene», corrisponde invece alla fase retorica della *dispositio* e alla nozione di plot o di intreccio. «Terza» e «quarta» «operazione», «il dialogo delle scene di maggior interesse» e «il dialogo generale

dell'insieme della commedia». Fasi, queste, che, come fa per l'appunto l'*elocutio* retorica, svolgono in forma discorsiva i contenuti – fabulistici (relativi alla storia), argomentativi (relativi alle tematiche) e drammatici (relativi ai caratteri e alla vicenda) – enucleati e composti dalle precedenti operazioni. La parola teatrale, però, non si limita a definire o stabilizzare paradigmi logici né viene da questi indotta o determinata, ma introduce – una volta trovata nell'«ardore» della scrittura – fasci di possibilità che rimettono in discussione l'intera architettura del progetto drammatico. Dice Goldoni: «Spesso m'era capitato che, giunto a quest'ultima operazione, mi trovavo ad aver cambiato quello che avevo fatto nella seconda e nella terza; perché le idee si seguono, una scena tira l'altra, una parola trovata a caso fornisce un pensiero nuovo». Tutto questo, però, nel 1759, apparteneva già al passato. L'esperienza gli aveva infatti consentito di contrarre le fasi che connettevano la scrittura drammatica alla processualità retorica, inaugurando una maniera di comporre affatto teatrale perché integralmente basata sulla capacità di immaginare lo spettacolo, improvvisandone in corso d'opera le nerbature drammatiche: «In capo a qualche tempo sono riuscito a ridurre le quattro operazioni a una sola: col piano e le tre divisioni in testa comincio subito: Atto primo, scena prima; vado fino in fondo, sempre seguendo il principio che tutte le linee devono convergere in un punto stabilito, cioè allo scioglimento dell'azione, che è la parte principale per la quale pare tutte le macchine siano preparate»⁸.

Per gli storici del teatro, queste poche righe dovrebbero valere la poetica aristotelica. Il rivolgimento che annunciano è infatti d'ampiezza copernicana: si passa da un logocentrismo in cui il testo connette l'individuazione processuale dei propri contenuti all'azione del performer (sia questo scenico oppure oratorio), a un primato dell'*actio*

che ricava l'*elocutio* dal parlare di performer mentalmente attivati. Nel primo caso, il testo si configura, a seconda che lo si consideri in relazione al processo o alla rappresentazione, come risultante espressiva oppure oggetto da esprimere. Nel secondo, invece, il testo non è tanto espressione di contenuti precedentemente accertati, ma, più propriamente, *esprime*, e cioè scopre i propri sostrati drammatici attraverso l'enunciazione virtuale e, per così dire, «improvvisata» di dialoghi e monologhi; mentre, per ciò che concerne il versante scenico, fornisce agli attori in carne ed ossa un doppio dell'atto recitativo rispetto al quale prendere posizione, variandolo, considerandolo un exemplum cui ispirarsi, decidendo di replicarlo, ricavandone insegnamenti, capovolgendolo oppure valutandolo per quanto presenta di anacronistico o attuale sia al livello del personaggio che a quello dell'interpretazione.

Oltre a ciò, il personaggio goldoniano, passando dal regime delle «quattro operazioni» alla soluzione contratta della maturità, non agisce più per realizzare intrecci già pianificati, ma esiste in quanto identità proiettata verso lo «scioglimento dell'azione». Condizione che lo porta a manifestarsi nell'arco di vicende che costruisce egli stesso, concorrendo, nello stesso tempo, alla definizione del proprio profilo drammatico e dell'organismo scenico.

Introiettando l'*actio* – e, cioè, riepilogando mentalmente le risorse della scena reale – e liberando le capacità di autodeterminazione dei personaggi virtualmente interpretati, Goldoni riconosce nel testo drammatico l'emanazione di un immaginario in atto, che assume e rivede intuitivamente le possibilità del teatrale. Sicché, in questa prospettiva, appare opportuno integrare la nota formulazione di Siro Ferrone circa le drammaturgie «preventive» e «consuntive»⁹, suggerendo che ogni drammaturgia scritta è, in qualche misura, «consuntiva».

La dimensione fisiologica del testo attraversa i confini fra le arti dello spettacolo, individuando nel testo stesso una risultante della loro compenetrazione. Ancora una volta, torna utile riferirsi a Goldoni. A partire dal *Filosofo inglese* (1753-1754), il grande commediografo fece propria la tecnica del drammaturgo napoletano Domenico Barone marchese di Liveri che divideva la scena in luoghi deputati molteplici per quanto iscritti in un'unica realistica ambientazione. Se sovrapponiamo questa prassi dalle forti ripercussioni scenografiche, alle modalità mature della composizione goldoniana, ci accorgiamo che i luoghi fisici (le altane, i negozi, i terrazzi, le finestre, le vetrine, i tavoli all'esterno) vengono a svolgere, nei riguardi della scrittura drammatica, le funzioni di veri e propri «loci» mnemonici, che localizzano i diversi personaggi e consentono di «improvvisare», in base all'immagine della scena, azioni concertate multiple che si intrecciano o contrappuntano a distanza con effetti di crescendo o svuotamento.

La sottrazione del livello dell'intreccio non limita, dunque, la spazializzazione dell'invenzione drammatica, ma la favorisce, individuando quale alveo genetico della scrittura uno spazio teatrabile virtualmente abitato da attori impersonanti i personaggi. Il testo, colto in questa dina-

mica, si presta, sì, ad accogliere riferimenti e citazioni da altre drammaturgie (e i prestiti goldoniani da Liveri ne sono un esempio), ma esiste in quanto risolto immaginativo di concrete esperienze e conoscenze teatrali, che, strumentalmente estratte dalla materialità della scena, si prestano a declinare inusitate rappresentazioni del reale. La dimensione fisiologica del testo drammatico esclude, dunque, la possibilità di derivazioni esclusive dai repertori letterari del drammatico, e distingue la composizione testuale in quanto *tecnica letteraria* dalla composizione in quanto *tecnica del teatrabile*. Fermo restando che la linea di demarcazione più definitiva e netta non corre tanto fra i differenti generi e i relativi sistemi di riferimento, bensì fra gli autori presenti come amministratori del patrimonio letterario (o degli stilemi teatrali: è la stessa cosa) e gli autori personalmente e globalmente impegnati nel processo compositivo, che ricava la propria dimensione fisiologica dall'investimento esistenziale di cui è stato fatto oggetto.

In conclusione, il testo è l'autore, che comunica con il lettore e gli interlocutori scenici non solo svolgendo temi di comune interesse o prendendo occasionalmente la parola in prima persona, come accade con evidenza a partire da Molière (che prefigura il ruolo del *raisonneur*), ma anche attraverso la teatralità e il linguaggio della sua «scrittura scenica».

A questo punto, sommariamente individuate le condizioni e le proprietà della fisiologia testuale, possiamo porci una domanda quasi imbarazzante tanto è pertinente e attuale: che senso ha, oggi, immaginare il teatro? E, cioè, che senso ha attivare mentalmente svolgimenti e voci, che si offrono, quale oggetto d'immediata trascrizione e paziente *labor limae*, alla modalità d'una «scrittura scenica» testualmente espressa?

Forse, questa pratica si giustifica nella misura in cui consente all'autore di agire sull'immaginario del teatrante/lettore.

Credo sia tempo di oltrepassare le datate restrizioni secondo le quali un testo teatralmente connotato, con personaggi verbalmente recitati e linee di svolgimento vivaci e nitide, sarebbe, per gli uomini di teatro, un vincolo normativo, uno strumento di coercizione contrapposto all'esercizio delle loro abilità e tendenze. In realtà, il dramma che narra una storia è, esattamente come altre più aggiornate soluzioni, un libero veicolo dell'immaginario, che trasmette impressioni da cui ripartire per autonomi percorsi.

Il teatro postnovecentesco, forgiato da cinquant'anni di «innovazione» e inevitabilmente pervaso dalla multimedialità, dal frazionamento e dall'impianto *non-logocentrico* (anche quando testuale) dei linguaggi della contemporaneità, non reagisce interpretativamente alle sollecitazioni drammatiche né prevede il fine della *rappresentazione*. Piuttosto, avvolge il testo in autonome forme teatrali oppure lo decostruisce oppure lo riduce a nuclei di limpida poesia (penso ai memorabili monologhi di Leo de Berardinis) oppure ne estrae originali *input* genetici oppure

lo immette in tessiture di scambi relazionali fra attore e spettatore. Di conseguenza, il testo non si radica teatralmente per quanto implica in termini di scene, spazi e recitazione, ma per quanto fa immaginare al teatrante/lettore *anche* implicando scene, spazi e recitazione.

Vi sono testi (come risulta, in questo stesso numero, dall'intervista a Fabrizio Arcuri) che suscitano empatiche reazioni nel regista e negli attori, fornendo loro dinamiche aperte e battute non connotate da elementi di vissuto o di carattere, sicché, in tali casi, a risultare soprattutto attraenti e stimolanti sono i vuoti implicati dagli schemi relazionali e dai percorsi di senso dell'azione.

Vi sono però testi che non si presentano come materiali in attesa di teatro, ma come teatro. A questo proposito, la dimensione fisiologica, che si è qui tentato d'indagare, fornisce ulteriori chiavi di lettura circa le interazioni autore/regista e personaggio/attore. I *testi/teatro* sono, infatti, veicoli di differenziate scelte processuali, che reinventano – s'è visto in Goldoni – i rapporti fra il livello dei contenuti e la «scrittura scenica», dialogando dialetticamente con le dinamiche realizzative degli ensemble.

Non è insomma un caso che Stanislavskij, prima d'intraprendere la sua fondante esplorazione intorno ai meccanismi creativi dell'attore, abbia spiato dal vivo la spiazzante processualità di Čechov, ricavandone l'ipotesi d'un anomalo sviluppo basato sulle interazioni fra dettagli ripresi dal reale (le scenette degli attori, un bagno allo stabilimento, una governante inglese) e caotiche successioni di induzioni e invenzioni narrative, del tutto indifferenti all'esigenza di cominciare da una storia e di procedere con l'articolazione dell'intreccio.

Nella dimensione fisiologica del testo si celano – stando alla lettura dello stesso Stanislavskij – nuove forme di regia e recitazione; comunicazioni, insomma, da *teatro a teatro*. «C'è forse un attore tra noi che abbia studiato la tecnica drammaturgica cecoviana, con i suoi nuovi metodi e le sue possibilità di regia, la sua particolare teatralità, che richiede una psicologia e un sentimento del tutto nuovi per l'epoca [...] Naturalmente, hanno imparato a memoria il testo come il padre nostro, ma hanno realmente riflettuto sul significato che si cela dietro ogni singola parola?»¹⁰.

Il dramma cecoviano, anziché soccombere alla crisi e al caos del primo Novecento, se ne fa tramite attraverso un'operazione che elide l'esigenza d'una linea narrativa basilare ed egemone, e si basa piuttosto sull'assunzione di frammenti che diventano, integrandosi nel processo di scrittura, metonimie, tracce e indizi di destini individuali, che, a loro volta rimandano – metonimie, tracce e indizi d'una totalità inclusiva – alla sensibilità e alla cultura dell'orizzonte epocale.

Con Čechov e dopo Beckett, le drammaturgie novecentesche radicalizzano l'esclusione goldoniana delle fasi pretestuali, specializzandosi, per così dire, nell'arte di tratteggiare presenze parzialmente – o radicalmente – ignote sulla base delle loro manifestazioni fisiche e verbali. Le tradizionali «operazioni» facevano, infatti, del testo un



Il «laboratorio» di Carlo Goldoni

agglomerato di segni che rimandavano a contenuti, non solo noti, ma già strutturati e disposti in fasi, mentre il rovesciamento scritto di azioni puramente immaginarie lascia intatte le incognite intorno al parlante. Dice Beckett: «So che si ritiene che le creature letterarie non debbano avere segreti per il loro autori, ma temo che per me le mie abbiano poco altro»¹¹.

In diversi drammaturghi del Novecento, le funzioni progettuali e attuative dell'intreccio, svincolate dai cardini strutturali che le trattenevano al di qua della scrittura e assorbite dagli sviluppi virtuali dell'*actio*, «producono la storia che raccontano» consegnando agli attori «idee da pensare, gesti da fare, parole da dire, sentimenti e impulsi con cui confrontarsi, non personaggi che filtrano la complessità dei contenuti attraverso il loro vissuto»¹². Anche al livello dei *testi/teatro* si sono dunque affermate modalità riconducibili ai paradigmi della «scrittura scenica», «creando – come dice Lorenzo Mango a proposito di Beckett – un ponte significativo, quanto ancora tutto da studiare, tra lingua della parola e lingua della scena nel teatro novecentesco»¹³.

¹ Theodor W. Adorno, *Versuch Endspiel Zu Verstehen* (1961), trad. it., *Capire "Finale di Partita"*, in Sergio Colomba, *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 15-56:37.

² Per un'integrazione umanistica della fisiologia medica cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 51-57.

³ C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 67.

⁴ In particolare: «Ambiguité non éliminable; personnages non figurables; changements constants des clés de jeu, des niveaux de réalité». (P. Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 105).

⁵ Cfr. almeno A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante mPalermu, Carnezzaria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, e, per i testi, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Ca-

stellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Postfazione di Franco Quadri. Milano, Ubulibri, 2001, e M. Martinelli, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2006.

⁶ C. Goldoni, *Memorie*, II, Milano, B.U.R., 1961, p. 399.

⁷ Per una rilettura della retorica antica alla luce delle moderne teorie linguistiche e semiotiche cfr. R. Barthes, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972 (*L'ancien rhétorique*, Paris, 1971). Parla invece del testo narrativo in quanto retorico "gioco delle parti" tra autore e lettore, lo studio di W. C. Booth, *Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961). Insegnate e applicate tanto nel mondo antico che in quello moderno, le fasi del processo retorico hanno informato il modo di pensare e comporre di intere generazioni di uomini di cultura, definendo un metalinguaggio comune tanto alle discipline umanistiche che alle prassi drammaturgiche, fra le quali l'articolazione tra fabula e intreccio viene consapevolmente applicata in quanto regola culturale oppure riaffiora come reminiscenza oppure ancora si ripropone spontaneamente mediata dalle dinamiche genetiche del dramma, che tanto nelle forme antiche che in quelle moderne si costituisce in quanto dislocazione d'un "mito", spesso preesistente, nel tempo e nello spazio della rappresentazione, operazione che conduce per l'appunto alla rielaborazione della narrazione originaria in forma di intreccio.

⁸ G. Goldoni, op. cit., p. 400.

⁹ Cfr. S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il Castello di Elsinore», 1988, n. 3, pp. 37-44.

¹⁰ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di Fausto Malcovati, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 294.

¹¹ S. Beckett in J. Knowlson, *Samuel Beckett, una vita*, Torino, Einaudi, 2001, p. 573.

¹² G. Guccini, *Intrecci senza Fabula, personaggi senza passato*, «Prove di Drammaturgia», n. 1/2009, pp. 15-16.

¹³ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 160.

OLTRE IL DRAMMA. L'ATTORE NELLO SPAZIO DEL DRAMATURG

di Renata M. Molinari

Un libro e le sue dinamiche

Questo mio intervento ha per oggetto un libro e la collaborazione da cui è nato. Il *Dramaturg* (Claudio Meldolesi, Renata M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007) ha avuto una gestazione molto lunga, più di quindici anni: è un esempio tangibile della tenacia di Claudio Meldolesi e della sua incrollabile fede nelle intuizioni con le quali riusciva a illuminare il pensiero sul teatro. Non si è trattato soltanto di un lavoro a quattro mani: senza la visione di Claudio Meldolesi questo libro non sarebbe andato in porto. Non dico che sarebbe stato diverso, ma che non sarebbe proprio esistito.

L'attore, fra tutti i soggetti del teatro, era quello più caro a Claudio Meldolesi, che intendeva il dramaturg proprio come rivitalizzatore dell'attore nelle scene contemporanee. In questo senso, le osservazioni di Cristina Valenti su Claudio/dramaturg sono centrali. Vale la pena riprenderle: «Claudio Meldolesi è stato, per certi versi, un dramaturg e un artista della storia e della storiografia. D'altra parte, Claudio stesso, nel definire il lavoro autentico del dramaturg, aveva detto che era un lavoro da artista e non da burocrate, non da meccanico del teatro, non si trattava, insomma, di revisionare testi in vista dell'allestimento, ma di suscitare pratiche di relazioni attive con l'attore e il regista. Un po' la stessa cosa, Claudio Meldolesi faceva nel leggere la storia. E cioè inventava terminologie che mutavano il modo di vedere gli argomenti trattati, costruiva architetture di pensiero, leggeva la storia attraverso le eccezioni operando continui spiazzamenti».

Bisogna dunque partire da questa considerazione: Claudio è stato un grande rivitalizzatore dell'attore nel teatro di oggi. Per questo, ha scritto del dramaturg e si è interessato del mio lavoro facendosene anche orientare, proprio mentre mi aiutava a definirlo. L'ha detto Gerardo Guccini in apertura del nostro incontro: «Claudio Meldolesi scopriva nella vita dei teatranti delle prospettive di senso, qualcosa di indagabile e di trasmissibile, e ne ricavava definizioni e concetti. La sua inventiva terminologica era inesauribile: la microsocietà degli attori, la regia critica, le occasioni sprecate del teatro italiano, la stessa accezione italiana di dramaturg. Tutte nozioni che non si proponevano di ordinare, ma, all'opposto, rendevano dicibili il disordine, l'imprevedibilità, l'improvviso intuire, inoculando così al pensiero teoretico il tumulto delle esperienze vissute. I suoi concetti, per così dire, avevano "le ruote", esattamente come il teatro di cui parla in questo suo ultimo libro con Renata Molinari».

Prima di parlare del libro, vorrei prendere un po' di tempo per fare un piccolo excursus autobiografico. Naturalmente, si parla di un'autobiografia teatrale. Mi è successa la straordinaria avventura di essere chiamata a fare la drammaturgia – ancora non si parlava di dramaturg – de *Le Troiane* di Thierry Salmon. Io avevo già svolto alcune approfondite collaborazioni con Paolo Billi e Dario Mar-

concini, a Pontedera, e mi ero avvicinata, più da critica e da studiosa – e amica – al lavoro dei Magazzini. Un avvicinamento che era poi sfociato nella drammaturgia di *Artaud, una tragedia*. Questo tipo di collaborazioni nasceva dalla temperie culturale degli anni Settanta, anni caratterizzati dalla mobilità interna al fare teatrale, dallo scambio dei ruoli e delle competenze e, soprattutto, dall'idea che il teatro non fosse tanto un luogo dove esprimere la propria poetica, quanto un luogo dove prendere la parola. Il che è molto diverso. Allora non c'erano gli stessi problemi di definizione che ci sono oggi: il pubblico era composto da spettatori capaci – e vogliosi – di muoversi fra diverse categorie critiche e provvisti di un buon bagaglio culturale. Mi ero laureata in Storia del teatro, avevo fatto la tesi su Artaud e questo aveva portato alla collaborazione con Federico Tiezzi per l'*Artaud* dei Magazzini. Con Thierry Salmon, però, iniziava una nuova fase nel mio rapporto attivo con il teatro. In realtà, ne *Le Troiane* non era ben chiaro cosa io facessi. Il testo era in greco antico ed io venivo dalla drammaturgia di *Artaud*: uno spettacolo senza parole, senza testo. Che contributo avrei potuto dare a un lavoro del genere, con un testo in greco antico?

Io, fino ad allora, avevo fornito a registi e attori delle immagini, delle azioni, delle situazioni, ma non un testo né un lavoro sul testo. L'unico frammento testuale dell'*Artaud* non l'avevo scelto io, ma Federico Tiezzi, il regista. Era un frammento poetico di Hölderlin. Quindi, non avrei proprio potuto definire "cosa facevo" con un testo, in una produzione che partiva da testo teatrale. *Le Troiane*, poi, non era solo uno spettacolo ma un lunghissimo



Claudio Meldolesi

progetto: un anno di laboratori progressivi e di appuntamenti in diverse situazioni produttive dislocate in Italia e in Europa.

In tutto ciò, per me è stato soprattutto importante l'incontro con Thierry Salmon e con il suo metodo di lavoro. O meglio, più che inserirmi in un metodo di lavoro preconstituito – non propriamente di questo si trattava – avevo (e ho avuto per un decennio) l'opportunità di condividere le condizioni in cui Thierry Salmon creava i suoi spettacoli insieme al gruppo degli attori. Dico "condizioni in cui creava gli spettacoli" perché il suo era un lavoro tutto centrato sulla relazione, sull'imparare assieme, sulla condivisione dei saperi, del saper fare necessario per costruire una realtà sulla scena. Contestualmente, si svolgeva uno straordinario lavoro sullo spazio, inteso non tanto come adattamento delle funzioni architettoniche, ma come precipitato di domande sulla memoria degli spazi, sul presente, sulle relazioni che uno spazio stabilisce interagendo con lo spettacolo.

Io ho imparato moltissimo in quella esperienza, nel solco di quello straordinario maestro di teatro che è stato Thierry Salmon. Non sottovaluto assolutamente quello che ho fatto; anzi, durante *Le Troiane*, ho portato molti contributi, ma, nel complesso, attraversavo una fase ancora larvale. Qualcuno aveva fiducia in me e mi chiedeva di collaborare ad uno spettacolo teatrale, ma finiva lì. Nel senso che, lo dico scherzosamente ma non tanto, non si sapeva come definire questa operatività nata da atti di fiducia e da un desiderio di relazione e confronto. I produttori chiedevano: «Tu cosa fai? Fai testo? L'assistente alla regia? Fai il consulente?». Oppure, più professionalmente: «Lei, come si qualifica?». Il mercato del lavoro fatica a rinnovarsi. Così, le nuove apparizioni corrono il rischio di restare a lungo indefinite e marginali: un corpo estraneo.

In quella circostanza, Claudio Meldolesi mi invitò a tenere due conferenze all'Università di Bologna: l'una aveva per oggetto la titanica impresa de *Le Troiane* di Salmon; l'altra faceva il punto sulla mia attività di drammaturgia. Laura Mariani, che sul piano della militanza culturale, soprattutto se riferita al lavoro delle donne, sa essere ancora più implacabile di Claudio, trascrisse personalmente le conferenze e mi sollecitò a trarne due articoli per la rivista «Lapis». Non potevo più tirarmi indietro: gli articoli uscirono rispettivamente nel marzo del 1988, *Verso una drammaturgia dell'esperienza*, e nel settembre del 1989, *Il viaggio delle donne di Troia*. Naturalmente, il loro contenuto era stato sollecitato dalle domande di Claudio, dalla sua capacità di riconoscere le potenzialità sia artistiche che funzionali del mio lavoro di drammaturgia. Ci sono gesti che non ti consentono di ritrarti: quando senti che ti viene data una fiducia così grande non puoi più sottrarti, anche se, un po' per modestia un po' per vezzo culturale, tenderesti a schernirti e dire che il tuo lavoro non ha tanti significati, agganci, implicazioni. Ma quello che Claudio sapeva fare – torno alle parole di Guccini – come nessun altro «era individuare il punto

in cui avveniva una trasformazione e si avviava un movimento». Ebbene, ben prima di intrecciare al mio lavoro il suo pensiero sul dramaturg, Claudio ha modificato in concreto questo stesso lavoro. E cioè ha avvicinato la mia attività di drammaturgia alla scrittura. Per me, la scrittura ha cominciato a esistere come strumento d'azione con il contributo critico sulla drammaturgia delle *Troiane*, contributo sollecitato da Claudio per il «nostro futuro libro sul dramaturg».

Era un testo lungo più di settanta pagine: una misura assolutamente impensabile per i miei parametri dell'epoca. Mi sembrava che settanta pagine avrebbero esaurito le mie capacità di scrivere per trent'anni. Erano anche costellate di note, in cui dicevo quello che non mi era riuscito di includere nel testo o mi era venuto in mente dopo. E lì c'è stato il primo intervento di Claudio che, in una lettera che avrebbe segnato il mio rapporto con la scrittura, mi ha detto: «stai attenta, un libro non si scrive così...». Mi ha spiegato che ci sono note di alleggerimento e di approfondimento, e che quando si scrive un libro non basta che i conti tornino per l'autore, devono tornare anche per chi lo legge. Il rapporto maestro-allievo non è efficace quando si risolve in amicizia e cameratismo, ma quando tocca corde che nemmeno tu sapevi di avere e che, ora, vengono sollecitate ad esprimersi.

Dopo questa lettera, io mi sono fermata. Non mi sembrava fosse possibile andare avanti, non sapevo come fare. Poi, in quel periodo di intense attività sceniche, mi sembrava più importante continuare a lavorare per il teatro che non mettermi seduta e riflettere. Credo che questo non sia stato generoso nei confronti di Claudio, che aveva dovuto fermarsi per ben altri motivi: la vita, in quegli anni, gli aveva imposto una pausa dolorosa. Però, tutte le volte che ci incontravamo (io con il senso di colpa di non essere andata avanti, lui con la pazienza di chi sa d'avere ragione), mi chiedeva che cosa avessi fatto, a che cosa si potesse paragonare il mio lavoro, che cosa testimoniassero gli spettacoli, eccetera. A quell'epoca, credo, l'ho sentito usare per la prima volta il termine *riattivare*; era un riattivare che toccava più livelli: il lavoro del dramaturg e il teatro, la scrittura sul dramaturg e sul teatro, e, infine, nell'intimo delle problematiche personali, anche il superamento dell'impossibilità di scrivere e di ri-nominare le esperienze.

Quando esce un libro si pensa che farlo accettare sia una cosa semplice e che la parte più difficile sia stato scriverlo. Non è così. Claudio parlava delle sue idee, delle sue intuizioni sul dramaturg, ma nessuno pensava che si potesse fare un libro su questo argomento, che usciva dalle convenzioni dell'accademia, dalla terminologia in uso, dalle categorie storiografiche già collaudate. Il suo studio, per così dire, non è stato agevolato dal mondo degli studi. Non intendo fare polemiche, ma rendere omaggio alla tenacia e alla fede di Claudio, che ha voluto continuare e portare a termine l'indagine sul dramaturg, anche se gli veniva detto che, in fondo, si trattava di una regia di altro tipo, di una semplice variante. Claudio, invece, insisteva

sul fatto che questo lavoro, il lavoro che io facevo, aveva, pur essendo fondamentalmente di relazione, una sua autonomia e una sua specificità rispetto alle funzioni fino allora riconosciute dalla storiografia teatrale.

Dopo la lunga interruzione seguita ai primi articoli sulle *Troiane*, ci sono stati quindi, tra Claudio e me, dieci anni di confronto durante i quali ci siamo sollecitati a vicenda a precisare le dinamiche e il senso delle nostre attività, sia che fossero esperienze teatrali che scritture per o sul teatro. Meldolesi, a un certo punto del libro, parla di una fase in cui il dramaturg teorizza per immagini. Teorizzare per immagini è il segreto che Claudio ha saputo trasmettere a chi, in un modo o nell'altro, ha avuto la fortuna di lavorare con lui. Come avveniva questa trasmissione? Per quanto mi riguarda, posso dire che una funzione essenziale è stata svolta dagli "indici".

L'indice come struttura drammaturgica

Claudio ed io, oltre a leggerci reciprocamente le nostre parti del libro, facevamo degli indici. Io facevo degli indici e glieli portavo, e lui mi diceva che cosa bisognava spostare; le nostre discussioni riguardavano essenzialmente questo: la distribuzione degli argomenti, i loro raggruppamenti e le loro intitolazioni. Cosa significa fare degli "indici"?

Per spiegare questa essenziale nozione del "lessico familiare" che si è venuto a stabilire fra Claudio e me durante la stesura del libro sul dramaturg, bisogna considerare le pratiche del teatro. Lavorando come dramaturg, per restituire un'esperienza di lettura, metto in successione titoli di sequenze, di scene, di azioni. Non è un'operazione secondaria, di "scrittura seconda", ma una fondamentale modalità di relazione fra due poli di un'esperienza: quando funziona, questa modalità di relazione apre la strada al processo creativo. Per trasformare teatralmente un'opera letteraria ci sono diverse modalità: quella della sceneggiatura ricava dai romanzi sequenze sceniche che ne mantengono le logiche interne, gli episodi, i fatti, i personaggi. È forse la principale ma non l'unica. Si può anche lasciare da parte la logica drammatica convenzionale e scegliere di raccontare un romanzo facendolo passare attraverso l'esperienza che se ne è fatta come lettore. Insomma, il lettore fa un viaggio nel mondo dell'autore, quindi, il racconto del suo viaggio può diventare un veicolo del romanzo. Si racconta la partenza, dove è iniziato il viaggio nel romanzo, cosa è successo durante il suo svolgimento, quali episodi della vita reale lo hanno influenzato o semplicemente accompagnato. Tutti questi elementi diventano poi una serie di titoli che definiscono i compiti del successivo lavoro di scrittura.

Il titolo, in questo modo di lavorare, non è, in primo luogo, un compito per l'attore, ma costituisce, per me, un modo per individuare *assieme* all'attore le domande che consentono di intrecciare lavoro teatrale e testo. Questo procedimento mi emoziona. Perché di tutto un capitolo ricordo solo il particolare di quella finestra che si apre in lontananza? C'è una ragione? Come mai quel personag-

gio dice sempre di no? In altri termini, il dramaturg e l'attore svolgono assieme un processo di decostruzione della storia, per arrivare al movimento elementare da cui tutto si origina. Il titolo, più che un compito dato subito all'attore, è una stazione di sosta dentro il testo: una messa a fuoco che, isolando singoli particolari vitali ti costringe a creare nuove successioni al di fuori dell'originario tessuto narrativo.

Il lavoro per indici e titoli è una modalità decisamente teatrale. Bisogna però considerare che, in quest'ambito, i titoli funzionano in modo assai diverso dai titoli/tema ai quali ci siamo abituati ai tempi delle scuole elementari e medie. Questi esplicitavano semplicemente un argomento al quale bisognava attenersi se non si voleva incorrere nel famoso "fuori tema": "La mia famiglia", "Come ho passato le vacanze" o "Il notturno nel romanticismo". Tu svolgi il tema, dando conto di tutte le conoscenze che hai sull'argomento, mettendole in bell'ordine, oppure dando forma poetico-narrativa all'andamento degli episodi biografici. Però il titolo/tema, così concepito, non è qualcosa di reattivo e dinamico, e resta al di fuori dei processi di trasformazione e mutamento. Non li prevede, non li indirizza, non li attiva, semplicemente li contiene definendone le corrette linee di sviluppo.

Il rapporto titolo – contenuto si fa più dinamico nell'ambito delle arti figurative. Quando sentiamo nominare un quadro col titolo, ad esempio, "Madonna con bambino e coniglietto", sappiamo che una volta di fronte al quadro vedremo una Madonna, il bambino e, da qualche parte, un coniglietto. È un titolo che riassume il contenuto di quel dipinto, così come riassuntivi sono anche i titoli dei capitoli nei libri di storia: "La scenografia barocca", "Gli attori romantici" oppure "I registi italiani dal 1981 al 1986". Si tratta di titoli/tema. Ma se usciamo dal naturalismo e dalla narrazione, per avvicinarci ad una forma più astratta, allora i titoli non sono più l'anticipazione o il riassunto di un argomento definito, ma un invito a metterci in relazione alla pittura, all'atto creativo del pittore. Il titolo si pone allora come un enunciato altro rispetto alla forma pittorica, di fronte alle quale tu, spettatore del quadro, devi mobilitarti e diventare attivo cercando la forma, dove può prendere corpo autonomamente, rispetto alla rappresentazione, il soggetto nominato.

I titoli di Claudio Meldolesi non sono solo suggestivi, ma suscitano domande e spingono ad attivarsi, proprio come lo spettatore a teatro o il lettore davanti alla poesia. Se voi scorrete gli indici dei libri di Claudio Meldolesi, trovate titoli che sono vere e proprie folgorazioni poetiche. Prendiamo ad esempio la prima parte del *Dramaturg*: è un teorizzare per immagini che ti chiama ad essere attivo, esattamente come fa un dramaturg al lavoro. Teorizzando per immagini – perché gli tocca sempre svolgere un ruolo intellettuale –, il dramaturg chiama l'attore, il regista, il creatore delle luci ad essere attivi, cioè a cercare di dare corpo, rendendolo percepibile, al nucleo vitale della scena alla quale si lavora. Perché questo avvenga, dobbiamo cercare di nominare questo nucleo vitale: non come si

nomina un tema, ma appunto un'esperienza, un'immagine. È "La perdita dell'innocenza" o è "Il primo tradimento", o "La maggiore età" o altro ancora? Il nome orienta le risposte, mobilita la libertà dell'interlocutore, non definisce la correttezza della risposta.

Lo sviluppo del lavoro: costanti, trasformazioni e "profonde radici ben nascoste"

Nella seconda parte del libro, racconto alcune delle mie più importanti esperienze di dramaturg, perché, a questo punto posso dirlo, sono un dramaturg. E lo sono anche grazie a Claudio, che ha cercato il senso e la specificità delle attività che corrispondono a questa espressione. Chi lavora nel teatro non può più negare la rilevanza culturale del dramaturg, le cui funzioni, anche se non si incarnano in un ruolo specifico, sono comunque presenti e attivano i processi di creazione teatrale. È vero, si può continuare a far finta di niente – il che mi sembra sia la tendenza prevalente –, ma la nozione ora sussiste: Claudio Meldolesi ha posto una pietra miliare nella storia di questa pratica, e l'ha ben delineata, in un'ideale scena pragmatica dove è possibile fare dialogare varianti e fondamenti.

Ogni esperienza, ogni spettacolo, ogni lavoro di dramaturgia, che ho raccontato in questo libro, presenta un percorso diverso. Le argomentazioni e le scelte positive, lo stile, insomma, risentono anche dei diversi tempi di scrittura. La parte su *Le Troiane*, infatti, precede di molto le altre, più vicine all'edizione del libro. La questione, però, non è soltanto questa. Per raccontare un viaggio al Polo Nord, devi usare una scrittura e una forma di racconto diversa da quella che utilizzi per ricordare il primo viaggio fatto da solo o una gita con i tuoi. La materia di cui parli chiama il linguaggio con cui ne parli. La stessa cosa avviene nel lavoro del dramaturg.

È difficile per un dramaturg definire la sua operatività una volta per tutte, perché questa, ogni volta, si trasforma a seconda dell'argomento trattato e della "persona teatrale" con cui lavora. Ogni materia implica la messa a punto di strumenti diversi, fermo restando che compito del dramaturg è aprire all'interno d'un testo delle porte

in grado di accogliere il lavoro dell'attore e del regista. Se lo spettacolo parte da un'opera di Dostoevskij, infatti, inevitabilmente il dramaturg dovrà approntare strumenti diversi da quelli che usa trattando Euripide. Per "riattivare" un testo bisogna prima di tutto creare un immaginario coerente con quello del testo stesso. È un procedimento ben noto a chi compone scrittura scenica, indispensabile soprattutto quando si procede per improvvisazioni o produzione di materiale scenico per analogia, "a partire da sé". Non posso, a questo proposito, non rimandare al fondamentale saggio di Jerzy Grotowski *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, dove il maestro polacco spiega, fra l'altro il suo lavoro con Ryszard Cieslak durante la realizzazione del *Principe Costante*.

Il dramma di Calderon de la Barca narra la storia di un principe martire, che sceglie di morire piuttosto che abiurare alla sua fede. Il testo è costellato di lunghi monologhi-confessioni-preghiere del principe, monologhi che Cieslak, sotto la guida di Grotowski, trasformò in «preghiera carnale», una sorta di ponte fra la dimensione del testo e il "fiume della vita dell'attore" legato a un ricordo lontano, «quando era adolescente e ha avuto la sua prima grande, enorme esperienza amorosa» (cito dall'edizione del 2001). Per incarnare il canto del martire, dunque, l'attore lavora sull'esperienza personale dell'amore. Questo particolare movimento del processo compositivo può far pensare che il tema dell'improvvisazione non debba essere necessariamente connesso all'argomento drammatico e che l'importante sia creare una forma che viene poi «montata» dal regista all'interno della sua costruzione teatrale. Ma, aggiunge Grotowski, «tra queste due cose differenti deve esistere una relazione reale, una sola profonda radice, anche se ben nascosta. Altrimenti tutto diventa casuale, fortuito e basta». In questo caso la profonda radice era Giovanni della Croce e *Il Cantico dei Cantici*, letture condivise all'inizio del lavoro. L'intreccio è possibile a partire dall'individuazione del martirio come gesto d'amore, non sarebbe possibile in una visione del martirio come gesto di autodistruzione o di odio per l'avversario. Questo principio vale per ogni riattivazione di testo.

Strumenti, materie e soggetti nella bottega del dramaturg

Il dramaturg, dunque, fedele custode del testo, deve creare alternative e aprire porte che consentano all'attore e al regista, a tutti i soggetti del lavoro teatrale, di sviluppare un immaginario organico al testo stesso. Con linguaggio da artigiano, dico sempre che non si può usare uno stesso strumento per lavorare il marmo e per lavorare il legno: se vogliamo ricavare forme da queste distinte materie, abbiamo bisogno di strumenti idonei. Il testo, fuor di metafora, è la materia, non il materiale, che chiama gli strumenti e induce le associazioni.

Se il dramaturg lavora per associazioni diventa estremamente importante creare un bacino organico che le contenga e organizzi i frammenti compositivi consentendo all'attore di acquisire una piena coscienza dei propri

percorsi e possibilità. In caso contrario, questi si riduce a semplice destinatario d'un secco comando: tu porti il materiale io, poi, lo seleziono. Ma "io", teatralmente, chi è? "Io" è il regista. Secondo me, non si può intendere pienamente il contributo che Claudio Meldolesi ha dato alla pratica della scena e alla storiografia rivalutando teoricamente la figura del dramaturg, se non si considera che questo riconoscimento nasce da una precisa percezione, e sentimento, della crisi e dell'esaurimento storico del ruolo registico. Meldolesi afferma, infatti, che la regia non esiste più in quanto categoria efficace del teatro contemporaneo, e che protagonista centrale delle pratiche sceniche è tornato ad essere l'attore. Ecco, dunque, che il dramaturg è un "attore-ombra": un artigiano delle relazioni che può dare spessore, consapevolezza, energia e autonomia creativa a colui che potremmo, per l'appunto, chiamare l'attore-in-luce. La partita del teatro si gioca lì, intorno all'attore, il che non implica tanto una valutazione negativa del fenomeno della regia quanto il riconoscimento dei suoi mutamenti storici. Ci sono stati momenti in cui la regia ha svolto una funzione assolutamente determinante, altri, come l'attuale, in cui la sua centralità sembra perdersi, fino a diventare, come mi ha confessato un amico regista un "onesto direttore del traffico scenico".

La sua funzione è entrata in crisi allo stesso modo della "forma dramma". Bisogna, dunque, trovare degli altri percorsi: per questo la mia parte del libro si chiude con il capitolo sul laboratorio. Da un punto di vista cronologico, il laboratorio avrebbe dovuto inquadrarsi nella parte iniziale dove si parla delle esperienze degli anni Settanta, dei primi laboratori ecc. Ma, concordemente con Claudio, abbiamo deciso, durante una delle nostre tante riformulazioni degli indici, che il capitolo sul laboratorio doveva stare alla fine, perché è lì che comincia il lavoro del lettore, il suo fare. Non volevamo che gli esempi forniti avessero un carattere esemplare o normativo, ma che mostrassero diverse possibilità. Gli esempi, insomma, possono confortare o irritare, e il lettore deve sentirsi libero di prendere le distanze e di dire "io avrei agito diversamente", l'importante è che ricavi dalla lettura la conoscenza di un mondo di possibilità ulteriori.

Sicuramente, il dramaturg, teatrante sprovvisto di riconosciute categorie professionali e perciò "collega di sé medesimo", deve fare i conti con il regista e l'attore evitando di sostituirsi al primo. Dare delle indicazioni agli attori al posto del regista può essere deleterio per tutti, e quindi bisogna stabilire i confini dei rispettivi ruoli e i tempi d'intervento. Laddove la regia non ha rinunciato alle sue mansioni dialettiche e creative, ed è ancora pienamente regia, si stabiliscono rapporti privilegiati tra il regista e l'attore: esserne invidiosi non porta a niente, a meno che il dramaturg, per effetto dell'invidia, non diventi più bravo in quello che fa.

A un convegno tenuto a Milano nel 1979, chiesero a Grotowski se lui si fosse mai sentito uno strumento del regime, e Grotowski rispose: «sì, io sono uno strumento, ma l'importante è essere uno strumento di alta precisione,

come il bisturi. Per cui chi vuole usarmi deve avere una competenza almeno pari alla mia». Secondo me, questa definizione che Grotowski attribuiva a se stesso in quanto regista e responsabile d'un gruppo sottoposto a un forte controllo politico, vale per qualsiasi fare artistico. Anche il dramaturg è uno strumento: uno strumento della costruzione teatrale. Probabilmente, il regista e l'attore sono più importanti, ma quello che non bisogna dimenticare è che il suo apporto può rivelarsi uno strumento di altissima precisione, e che, quindi, il regista e l'attore devono acquisire, per poterlo utilizzare efficacemente, competenze idonee e altrettanto approfondite.

Il testo non è intoccabile né le sue possibili modifiche dipendono dalla genialità del regista. Per comprendere il lavoro del dramaturg bisogna superare questi preconcetti e riconoscere che un testo è infinitamente adattabile e modificabile perché la vita teatrale, continuamente, impone di modificarlo. La genialità non c'entra nulla. Se un gruppo di cinque persone vuole fare *Amleto*, deve rinunciare all'idea perché sono solo cinque? Forse sì, se considera lo spettacolo una rappresentazione del testo. Di certo no, se si vede nello spettacolo la rappresentazione del lavoro dell'attore sul testo. Non mi sto riferendo alla tecnica dell'adattamento, che riduce la trama alle esigenze dell'organico scenico conservandone i nuclei narrativi e le successioni essenziali, ma all'esigenza di trovare diversi punti di partenza. Alfonso Santagata, ad esempio, ha sviluppato un'intensa rivisitazione del mondo shakespeariano (*Terra sventrata*) partendo dalla scena dei becchini. Allo stesso modo si sarebbe potuta utilizzare la visionarietà di *Amleto* o la pazzia di *Ofelia*. L'importante è attivare dei percorsi possibili, cioè organici al testo stesso e al presente di chi lo mette in scena. Per favorire questo processo non è essenziale che il dramaturg scriva, l'importante è che apra varchi e stabilisca connessioni.

Non occorre avere intuizioni o progetti geniali per attivare un artigianato che consenta di lavorare sui testi. Si tratta, piuttosto, di assecondare le precise esigenze della vita scenica.

Quando un dramaturg lavora con una compagnia e con un regista spesso matura in tempi brevi una visione corretta di quello che c'è da fare; una visione forse non troppo creativa, ma coerente e strutturata. Questo accade non certo perché il dramaturg sia più bravo del regista, ma perché, non avendo la responsabilità della realizzazione scenica, può permettersi tempi di sedimentazione più rapidi, e una precisa verifica della logica interna del processo di lavoro. Diverse e particolari, rispetto alla relazione con il regista, sono le dinamiche che si stabiliscono nelle collaborazioni dirette fra il dramaturg e gli attori, o l'attore.

All'opera, con l'attore

Quando si è saputo che io lavoravo con un attore – è successo con Luigi Dadina, con Beppe Battiston e con Massimiliano Speziani – quasi tutti i miei "amici teatrali" mi hanno detto detto, chi amabilmente chi meno: "allora



Massimiliano Speziani, *Il custode delle partenze* (2008)

passi alla regia". Assolutamente no, non è il mio mestiere e non intendo farlo. Io non so fare il regista, non ne ho le competenze. Certo, in alcune regie, mi è capitato di riconoscere errori di grammatica teatrale, ma un conto è vedere gli errori, un conto è saper realizzare correttamente lo spettacolo. Anche tra il "vedere" e il "fare", "c'è di mezzo il mare". Allora quando un dramaturg lavora con un attore, cosa succede?

Spesso gli attori si muovono a disagio nel magma delle loro intuizioni ed esperienze. Non riescono ad ordinarlo, hanno paura di perdere qualcosa a cui tengono o finiscono col cercare didascalie per ogni azione, fisica o verbale. Interviene allora il lavoro col dramaturg che, nominando eventi, oggetti e desideri, fornisce una griglia su cui poi continuare autonomamente il lavoro di costruzione. È un processo in parte riconducibile ai "titoli" di cui parlavo prima.

Per evitare di essere generica, racconterò come è nato *Il custode delle partenze*. Due attori, Massimiliano Speziani e Giuseppe Battiston, avevano incominciato a lavorare sul tema del doppio: un tema in cui è facile perdersi tanto è vasto e complesso. Entrambi si innamorano di un romanzo, *La trilogia della città di K.*, di Agota Kristof. Così, a partire da questo testo, incomincio a collaborare con loro, stabilendo percorsi di lavoro e mettendo a punto esercizi di composizione. La prima parte della *Trilogia* ci presenta una serie di "esercizi", regole di comportamento e modalità d'azione che due fratelli s'inventano per so-



Massimiliano Speziani, *Il custode delle partenze* (2008)

pravvivere allo stato di guerra. Non mi interessavano le diverse tipologie di esercizi, ma la natura stessa dell'esercizio: la creazione di comportamenti definiti da regole precise, arbitrarie e condivise. Di conseguenza la possibile creazione di una lingua artificiale e di conseguenti parametri di interpretazione – e racconto – della realtà. C'è molto di teatrale negli esercizi dei due fratelli... Dalla pratica degli esercizi è nata una prima presentazione pubblica, ma poi il lavoro, per tanti motivi: professionali, produttivi, personali ecc., si è interrotto. Abbiamo successivamente affrontato, con criteri analoghi, un testo drammatico, *La visita della vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt, dal quale abbiamo ripreso alcuni temi e ricavato esercizi. Ma anche in questo caso non è stato possibile arrivare a uno spettacolo.

A questo punto, mentre Beppe Battiston è nel frattempo impegnato su altri fronti, Massimiliano Speziani decide di portare comunque a termine il processo iniziato con la *Trilogia* e cominciano intense fasi di lavoro, verso lo spettacolo finale: *Il custode delle partenze*, appunto.

Da questo momento il mio rapporto non è tanto con il romanzo, ma con i movimenti dell'attore a partire dai personaggi, dalle situazioni, dalle parole del romanzo.

Allora si avvia una dialettica implacabile, in cui il mio ruolo può risultare antipaticissimo. Se vuoi costringere un attore a precisare ciò che vuole fare, non puoi essere accondiscendente e risolvere tutto con una pacca sulla spalla. Non è il mio modo di fare. Per creare un immaginario organico e omogeneo, c'è bisogno d'un dialogo serratissimo.

Quando si lavora con un attore solo bisogna stare molto attenti alle fughe nell'immaginario privato, che, esiste, sì, ma deve venire incanalato entro argini precisi altrimenti degenera nel caos o nell'auto/rappresentazione. Avevamo deciso che il nostro lavoro non avrebbe avuto per oggetto né una narrazione né una auto/rappresentazione, bensì un *personaggio*, che poteva essere un personaggio del romanzo, ma poteva anche essere *Il Personaggio*, quello che, in termini tecnici, nella mia terminologia di dramaturg, chiamo *figura*: lavoriamo allora sulla figura di *colui che resta*. In questa maniera Massimiliano Speziani, che non voleva rinunciare ad essere interprete e si interrogava su come poter attivare un'interpretazione oltre il convenzionale rapporto con il personaggio, poteva costruire, giorno dopo giorno, azioni fisiche e tessuti verbali legati a una figura in grado di incanalare entro sponde precise il suo lavoro di creazione.

Abbiamo scelto per gli esercizi di composizione (o improvvisazione) titoli brevi, concreti, tutt'altro che concettuali, da dire in due parole. Ad esempio: "L'incapacità di resistere", "La tentazione del tè". Sulla funzione dei titoli, abbiamo già detto. A contatto con il lavoro dell'attore i titoli possono cambiare: a seconda di come si sviluppa l'azione lo stimolo iniziale si specifica o si allarga. Bisogna darsi tempo, pensare di collegare fin dall'inizio tutte le azioni dell'attore è troppo difficile e rischia di bloccare il processo. Siamo dunque andati avanti gradualmente,

con l'attitudine dell'esercizio progressivo: si individuava un titolo, Massimiliano elaborava in circa dieci minuti un'improvvisazione strutturata che non doveva durare più di due minuti. Poteva usare oggetti, ma non parlare. Avevamo deciso che inizialmente, ad un primo livello, le improvvisazioni sarebbero state costituite esclusivamente da azioni. Ad esempio, al titolo "Ma dove va la gente?" corrispondevano azioni che coinvolgevano gli elementi della stanza: la finestra, la porta, gli oggetti sparsi un po' dappertutto, un pezzo di giornale ecc. Costruivamo partiture semplici, di due minuti di durata e le mettevamo da parte, poi andavamo avanti vedendo sempre di verificare i desideri effettivi dell'attore, cosa gli piacesse e perché. Abbiamo costruito tante azioni, che, ad un certo punto, abbiamo provato a mettere assieme. Le azioni sono allora cambiate: sono diventate più larghe e strutturate, sembravano sottoposte a una specie di reagente chimico. Solo giunti a questa fase abbiamo avvertito che le parole erano necessarie e potevano entrare nel lavoro. Perché non usare parole che più ci piacevano? Una frase detta o la battuta d'un testo poteva entrare nella tessitura delle azioni che, automaticamente, mutava, spostava l'assetto complessivo. Mano a mano che le azioni crescevano l'ordine delle scene cambiava. Alla fase dei collegamenti seguiva quella del montaggio. La stanza diventava troppo piccola, allora bisognava entrare, uscire, metterla a soqqadro. Lo spazio in cui lavoravamo aiutava l'attore a precisare i movimenti e a modificare le sue azioni. Le contingenze, la casualità, gli accidenti entrano nelle dinamiche dell'improvvisazione. A questo proposito parlavo spesso, discutendo con Massimiliano, della *logica delle conseguenze*. Il fatto che in quell'estate del 2003 facesse un caldo bestiale e provassimo dalle otto alle dieci di mattina perché quello era l'unico momento in cui si poteva respirare, può sembrare poco importante, invece è essenziale. La pratica teatrale raccoglie e cerca di dare coerenza anche agli elementi casuali che accompagnano lo svolgimento del processo di lavoro: li integra nella fisiologia vitale dell'opera che si va creando e sono parte della vita che genera la domanda, il bisogno di teatro.

Ad esempio, non è un caso se descrivendo il nostro lavoro ho nominato a più riprese la "stanza". Siccome *Il custode delle partenze* è uno spettacolo autoprodotta, prima di trasferirci a Castiglioncello, ospiti di Armunia, non abbiamo provato in un teatro, ma a casa mia, in una stanza dove tengo tantissimi libri e plichi di fotocopie, faldoni, documenti a partire dagli anni Sessanta, a Milano. Ad un certo punto queste cose sono entrate nel lavoro e noi abbiamo dovuto decidere cosa farne, come ordinarle. Non è solo un fatto di casualità, si tratta, piuttosto, di una qualità essenziale del lavoro teatrale e della sua *permeabilità al reale* – la definizione è di Thierry Salmon. Ogni spet-



Massimiliano Speziani, *Il custode delle partenze* (2008)

tacolo, così, racconta assieme alla storia dei personaggi anche quella di coloro che lo hanno realizzato, racconta, cioè, del processo e delle sue condizioni di svolgimento: gli ambienti, le condizioni climatiche, gli oggetti, le relazioni. Tutto questo fa parte della vita dello spettacolo. Occorre, dunque, *accogliere il presente* nella trama del racconto e darsi il tempo necessario affinché le cose reagiscano e si trasformino.

Il custode delle partenze è nato nella calda estate del 2003, in una stanza. Poi, per dirla con Massimiliano, «la stanza del dramaturg è diventata troppo piccola, allora bisognava entrare, uscire, metterla a soqqadro, e da lì si è precisato questo movimento nello spazio, un movimento capace di modificare le azioni, accordandole con la realtà». Gli spazi che *Il custode* ha visitato, sono diventati parte integrante della sua drammaturgia. Una drammaturgia che è anche un lavoro sull'attore. Non si è trattato, per Massimiliano, di diventare dramaturgo o di scrivere un testo. Piuttosto, il contatto con le mie diverse competenze di dramaturg gli ha permesso di affrontare a tutto campo un particolare aspetto dell'attore al quale è fortemente interessato: l'interpretazione. Si pensa spesso all'interpretazione come a qualcosa di passivo, quasi una serie di indicazioni date dal regista all'attore. Non è così. L'interpretazione passa attraverso l'attivazione dell'attore. A questo abbiamo lavorato, usando spesso l'espressione impiegata da Claudio Meldolesi che parlava, per l'appunto, dell'esigenza di *attivare* l'attore. L'abbiamo fatto interrogando il perché dei desideri, inventando titoli, componendo indici, accogliendo la realtà nello spazio del processo teatrale.

Il contributo di Renata M. Molinari nasce dalla relazione tenuta a Bologna, Laboratori DMS (01.12.09), nell'ambito del progetto CIMES "Scritture per la scena".

a cura di Fabio Acca

Per mettere in prospettiva le tante interpretazioni a cui sono state soggette le nozioni di "storia" e "memoria", vorrei fare riferimento in questa sede alla figura del "naufragio", con cui Hans Blumenberg, alla fine degli anni Settanta, ha proposto una felice metafora che ci consente di avere sempre presente la dialettica occulta tra *pars destruens* e *pars costruens* di ogni processo di restituzione storica¹. A cosa corrisponde "ciò che resta" di un dato fenomeno culturale se non qualcosa di molto vicino alla drammatica immagine della *Zattera della Medusa* dipinta da Gericault?

Mi sento di condividere, infatti, quanto afferma Michele Cometa, secondo il quale la salvezza dello storico «sta letteralmente nella collezione dei legni del passato – fuor di metafora: dei frammenti di discipline ormai naufragate – per costruire una zattera, un oggetto che consenta la sopravvivenza e magari nuove forme di vita»². In altre parole, non è più possibile fare riferimento a un singolo ambiente disciplinare, o a un principio teleologico, per comporre una narrazione credibile dell'oggi. Piuttosto, per accedere alla complessità del reale, è indispensabile attivare un pluralismo metodologico che ci consenta dunque di interpretare quei livelli di stratificazione di codici e di intrecci dinamici dell'esperienza, di cui è composta la società contemporanea.

Anche la società parallela del teatro alle volte tende a rimuovere questi principi, irrigidendosi su schematismi binari tarati su contrapposizioni che nascondono un movimento ben più scistoso e irregolare ("autore vs attore", "parola vs corpo", "regia vs attore", "testo letterario vs testo spettacolare", ecc.); oppure eleggendo feticisticamente un campo disciplinare attraverso il quale rimodellare di volta in volta, secondo particolari momenti storici, la propria percezione dei fenomeni teatrali.

La nozione di "polarità" introdotta con questo numero di «Prove» va già apertamente nella direzione di una restituzione irriducibile della complessità del teatrale. In particolare il dossier che segue questa mia breve introduzione, che dando direttamente parola agli artisti si pone l'obiettivo di indagare le drammaturgie sottese ad alcune importanti narrazioni del reale e dell'oggi.

Il dossier raccoglie gli esiti di tre conversazioni avvenute nell'ambito del progetto "Seminari sulla realtà", con cui il CIMES tra novembre e dicembre del 2009 ha inaugurato una sorta di format virtuoso: affiancare a momenti laboratoriali condotti da artisti sui propri processi drammaturgici altrettanti momenti di autoesplorazione pubblica, con ricadute documentarie guidate dal sottoscritto e da Gerardo Guccini. Al centro di questa ricognizione il "testo", inteso come strumento drammaturgico aperto, non necessariamente di ascendenza letteraria, ma che comunque mobilita nello spettacolo traiettorie di orientamento verbale a cui corrispondono pratiche diverse di attorialità e di presenza. Una scelta in continuità con l'idea di un

superamento della logica dell'alternanza e della reciproca esclusione tra categorie, per sondare invece livelli di compresenza che non impoveriscono, ma semmai arricchiscono, il dibattito culturale sul teatro. E questo anche per sfatare una certa ideologia del gusto contemporaneo, travestita da automatismo linguistico quando non proprio da atteggiamento snobbistico, abbastanza radicata nella cultura del Nuovo Teatro italiano, secondo cui il testo e la parola non sono più in grado di competere con la grande epica dell'immagine.

A testimonianza di quanto invece "testo" e "contemporaneità" siano due piani di discorso assolutamente attuali, ci vengono incontro le riflessioni di tre formazioni teatrali protagoniste in Italia, in questi ultimi anni, di una rigenerazione costante delle pratiche artistiche: Motus, Accademia degli Artefatti e Teatro delle Albe. Prese insieme esse semplicemente ci raccontano circa trent'anni di Nuovo Teatro italiano e una identità transgenerazionale del contemporaneo non sempre immediatamente percepibile. Singolarmente, invece, ingaggiano con se stessi una volontà autobiografica per mettere a fuoco quel desiderio di lettura – anche politico – del reale che caratterizza ogni impresa artistica definibile come tale.

Nella biografia di Motus è significativo il costante riporsi di accelerazioni e ricominciamenti, di un agire teatrale mosso da pulsioni che non rientrano mai nel riconoscimento autoreferenziale di una propria tradizione dominante, se non quella del continuo riposizionarsi rispetto alle necessità del reale, del "fuori del teatro". In questo ritmo eternamente nomade, il testo compare e scompare, si aggrega in forme più o meno individuabili, ma sempre in un orizzonte netto e distinto, magari a partire da fonti cinematografiche piuttosto che letterarie.

Per Accademia degli Artefatti la testualità diretta è più un raggiungimento, una scoperta, un necessario passaggio rigenerativo, dopo le immersioni degli anni Novanta nelle funzioni più estreme del Teatro Immagine. Qui il testo diviene un campo di trattativa con lo spettatore, la griglia con cui l'attore/performer organizza di volta in volta le proprie quote di presenza, senza occuparsi degli orizzonti narrativi proiettati anche casualmente dallo spettacolo. La "realtà" sta esattamente negli interstizi di questa relazione fluida e mai scontata, nel suo "qui ed ora".

E ancora il Teatro delle Albe, per il quale il "testo", la parola e la scrittura costituiscono il motore di un discorso registico forse più orientato, nel quale dare spazio alle infinite diversità che animano le tensioni del teatrale e del sociale. Aristofane, Dioniso, Jarry sono solo alcuni degli antenati più noti di un possibile pantheon originario, nomi chiave con cui Martinelli circoscrive parabole poetiche altrimenti indicibili. Il dato di realtà si colloca proprio qui, in questo "mulino" – come lo definisce lo stesso Martinelli parlando delle Albe – o "sistema alchemico", capace di trasformazioni inedite, di quelle "nuove forme di vita" tanto meravigliose quanto oggi più che mai necessarie.

¹ Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 2001.

² Michele Cometa, introduzione a Christina Lutter, Markus Reissenleitner, *Cultural Studies*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. XXXI.

Lo Zero e la X

Conversazione con Daniela Nicolò e Enrico Casagrande/
Motus

Fabio Acca – La vostra storia teatrale è molto articolata. Ha le sue radici nei primi anni Novanta, per poi diventare per certi versi anche la storia di una generazione, la messa a fuoco di quel decennio. Se ripercorriamo questo viaggio, potremmo individuare almeno quattro tappe. La prima, forse rimossa dalla memoria storica della comunità teatrale italiana, è quella che, fino alla metà degli anni Novanta, vi vede in una sorta di laboratorio personale; poi qualche anno più tardi avviene una trasformazione importante, che coincide con *Locchio belva* (1994) e l'incontro di un'idea post-beckettiana di teatro; in un terzo momento approdate a una testualità più esplicita, con riferimenti a Pasolini, Fassbinder e Genet; infine il momento che state vivendo adesso, dedicato a una drammaturgia che potremmo definire "dell'immaginario". Cos'è cambiato di rilevante in questa vostra storia e quali sono gli elementi che potete mettere in luce in queste trasformazioni?

Daniela Nicolò – Sì, provando a volgerci indietro, gli elementi che si incrociano sono tanti: si sovrappongono, ritornano, recuperando in altre forme alcune urgenze che hanno segnato il nostro percorso fin dalle origini. Il lavoro iniziale era più chiuso all'interno di un collettivo che non aveva accesso ai teatri e quindi il teatro veniva creato in spazi non teatrali, dove le architetture avevano una loro lingua, una loro presenza e un valore drammaturgico. Gli spettacoli venivano come adagiati all'interno di questi luoghi e la presenza testuale era minima, ridotta, riferita a testi ma sottoforma di voci monologanti, di citazioni. Beckett ha influenzato moltissimo tutta questa nostra prima fase proprio per l'astrattezza, per l'asciuttezza, per l'attenzione alle geometrie e non a caso in questi luoghi lavoravamo proprio creando geometrie di movimento su principi minimi: azioni, reazioni, conflitti, contrasti. Tutto era minimale, gli spazi erano vuoti, non c'era scenografia. Le parole, se c'erano, facevano riferimento soprattutto a Beckett, lasciate come citazioni o come voci off.

Parallelamente si è inserito l'elemento cinematografico, l'attenzione al video, e questo ha portato una successiva complicazione nei processi drammaturgici. Abbiamo iniziato a lavorare pensando al montaggio filmico, che rimandava al flashback, all'antinarrazione. Nelle prime fasi non c'era un riferimento al racconto o a un testo: non a caso il nostro orizzonte fu *La mostra delle atrocità* di

James Ballard, quindi un non-testo, fatto di frammenti, quasi di allucinazioni visive. Da qui è nata l'urgenza di creare anche degli spazi architettonici, scenografici: stanze o luoghi che contenessero l'azione, per esempio dei box in plexiglass, che rimandavano a uno schermo cinematografico pur non essendo uno schermo, piuttosto un filtro fra l'azione scenica e lo spettatore. La drammaturgia era molto legata al corpo, alla fisicità, a frammenti visionari connessi all'universo dell'arte. Francis Bacon, infatti, è stato il riferimento di tanti gruppi degli anni Novanta, non solo nostro, insieme al libro che Deleuze aveva dedicato a lui e a Beckett.

Tutto questo ha continuato ad evolversi nel corso degli anni Novanta, ma è col Duemila che ci siamo avvicinati a una testualità diversa, legata più al romanzo, alla narrativa. Per esempio il lavoro fatto su *Twin Rooms* (2002) e Don De Lillo, che ha coinciso anche con la comparsa del video in scena. Per tutti gli anni Novanta c'era stato un continuo rimando alla presenza del cinema ma l'immagine digitale non compariva mai sul palco, anche se tutto rimandava alla scomposizione del movimento. Lo schermo è comparso con *Twin rooms* e non è un caso che proprio con questo spettacolo sia nato un lavoro sul testo e sul personaggio, ricollegandoci però alla narrativa e al metateatro.

L'introduzione del cinema ha portato a uno spostamento tra interno ed esterno, fra dentro e fuori, andando a creare delle specie di set cinematografici in cui gli attori interpretavano delle parti, quindi dei personaggi, di fronte a una telecamera, lavorando con una recitazione meno teatrale e più cinematografica. Questo ha comportato l'av-



Motus, *Let the sunshine in* (fotografia di Marcello Corno)

vicinamento al testo e in particolare al dialogo, che non avevamo mai affrontato. Prima lavoravamo solo con testi monologanti o citazioni: il dialogo è comparso proprio con *Twin rooms* per poi complicarsi e trasformarsi con il lavoro su Genet. *Splendide* (2002), infatti, è stata la prima e unica volta in cui abbiamo messo in scena un testo teatrale vero e proprio, sebbene non in maniera frontale, dato che veniva presentato all'interno di alberghi. Era presente un forte naturalismo, come se il pubblico fosse dentro un set cinematografico, il che ha comportato un lavoro di costruzione narrativa, di asciugatura, di ricucitura del dialogo.

Gerardo Guccini – Nel 2004, con *Lospite*, siete approdati a Pasolini. Nello spettacolo succedeva qualcosa di straordinario: la macchina scenica – visiva e ottica – si decompondeva, liberando frammenti vocali e visuali del reale. Mi sembra un altro momento di svolta nel vostro percorso.

Nicolò – Nel caso di Genet c'era una lavorazione lineare. Con Pasolini, invece, abbiamo ripreso una composizione per frammenti: in *Come un cane senza padrone* (2003) comparivano una voce narrante e alcuni micro dialoghi da *Petrolino*, quindi non il Pasolini del teatro ma quello della letteratura. Anche *Lospite* si ricollegava, più che al film *Teorema*, al romanzo che Pasolini ha scritto parallelamente alle riprese. Tutto ciò ha portato a un sovrabbondare di strutture tecniche, tecnologiche, scenografiche, video. Il



Motus, *Let the sunshine in* (fotografia di Marcello Corno)

nostro spazio vuoto si è sempre più riempito di strutture, ora direi forse fin troppo imponenti, perché ci troviamo di nuovo in un momento in cui sentiamo un forte desiderio di svuotamento. Questo aggiungere livelli, sezioni su sezioni ha portato a una grande complicazione dello spazio scenico, con tanti frammenti di testo scritto oltre che di testo detto, parti girate che rimandavano a film che però avevano un doppiaggio fuori campo. Insomma, una grande complicazione della messa in scena.

Siamo perciò ripartiti con il progetto *X (Ics)*, che prevede sì una struttura scenica complessa, mantiene la presenza del video, ma non ha più quella natura di rimando autorale che avevano tutti gli spettacoli dei primi anni Zero. La drammaturgia è nata in seno allo spettacolo, con gli attori; i testi sono emersi sul campo con uno spostamento, un abbandono a riferimenti tematici forti.

Quando parlo, come in questo caso, di progetto, intendo non un singolo spettacolo, ma una serie di derive performative, anche installazioni, che ci hanno impegnato per tre anni sul tema della giovinezza e sulla riflessione fatta attraverso gli occhi di giovani attori che avevamo coinvolto. In particolare Silvia Calderoni, la presenza guida, il filo rosso che ha cucito tutte le fasi del progetto, quella con cui abbiamo scritto lo spettacolo: il suo sguardo, la sua figura, il suo corpo sono stati il filtro per creare una drammaturgia diversa. Sempre con lei abbiamo trovato il pretesto odierno per il nuovo progetto *Antigone* (2009), che ben si collega a tutta la riflessione sulla giovinezza. Attorno a questa parola più che alla tragedia in sé, all'immaginario legato alla figura di Antigone, siamo ripartiti con un lavoro di completa destrutturazione verso un informale scenico, un impoverimento dei mezzi, dove non sono più presenti musica e video. C'è però un testo, una drammaturgia diversa, nata dal confronto con gli attori coinvolti sul campo.

Acca – Non è paradossale, quasi provocatorio operare questa trasformazione proprio nel momento in cui l'elemento testuale e poi addirittura quello dialogico divengono nel vostro lavoro componenti riconoscibili? Cosa vi ha portato a questo processo di azzeramento?

Enrico Casagrande – Prima di entrare in sala prove o pensare uno spettacolo, tendiamo a parlare molto, a leggere, a discutere per capire quale possa essere la nostra strada. In questo caso, l'idea iniziale era proprio quella di non volere ricominciare da una sala prove, in uno spazio nero, magari neutro, ingombro di scenografie. Nel 2007, quando è iniziato il progetto *X (Ics)*, il mondo esterno ci sembrava più interessante. Così abbiamo deciso di fare un film senza sceneggiatura: insieme ad altri gruppi teatrali venivamo da un'esperienza – la LUS – dove la parola "cinema" era circolata tantissimo, ma il vero problema era stato la stesura del soggetto. Volevamo ricominciare da fuori, lavorando con non professionisti e rendere piuttosto la strada protagonista. Con le telecamere in spalla abbiamo cominciato a frequentare luoghi marginali ri-

petto al nostro territorio, le derive emiliano-romagnole, quello che conoscevamo meglio e dal quale il teatro paradossalmente ci aveva allontanato. Il nostro obiettivo era restituire non un tempo metrico, tagliato e montato, ma un tempo lungo, che ci doveva servire da riflessione prima di rimetterci a lavorare sullo spettacolo.

Questo film non è mai uscito, sebbene l'avessimo montato su decine di ore di materiale, ma ci ha fatto capire l'importanza del "fuori" rispetto al "dentro" del teatro. Il dramma è venuto dopo, nel riportare sulla scena tutta questa realtà, il sole, le piante, le strutture fatiscenti, i supermercati. Tutto rischiava di ritornare finto, perché pur nella sua forma documentaria rimaneva qualcosa che non accadeva lì in quel momento. Insieme a Francesco Borghesi abbiamo cercato una mediazione: trasformare questo paesaggio in qualcosa di irreali, che si avvicinasse alla graphic novel, al fumetto, a una "matrice" che potesse sporcare, sovrastrutturare l'immagine documentaria. In questo modo abbiamo elaborato una drammaturgia fatta di immagini, di evocazioni, di simboli per descrivere i nostri personaggi, le nostre "figurine".

Acca – Come avete conciliato questa impostazione drammaturgica con la vostra vocazione visiva?

Casagrande – Il rapporto tra grande schermo e figura sul palco è sempre difficile. Infatti nella prima uscita di *X (Ics)* tutti questi elementi potevano avere una loro forza ma non avevano trovato una vera sintesi drammaturgica. In seguito abbiamo avuto l'opportunità di girare per l'Europa in città molto caratterizzate come Valence in Francia, Halle in Germania, poi Napoli. Ad Halle, per esempio, ci siamo trovati in una città fantasma, dove dopo la caduta del muro, in seguito anche alla chiusura di alcune fabbriche, c'è stato un completo spopolamento. Allo stesso tempo questo ha consentito ai giovani una sorta di ripresa del potere: lì oggi un ragazzo ha la possibilità di prendere in affitto il piano di un grattacielo a dieci euro al mese. Questo ha significato che tutta la parte nord della città, Halle-Neustadt, la parte ex-sovietica, è tornata ad essere abitata da skaters, writers, cioè da quella deriva urbana che esiste in tutte le grandi città e non nei piccoli centri, come all'inizio era per la Romagna. E poi Napoli, nello specifico Scampia, dove avevamo capito che il nostro interesse stava nel mettere a fuoco l'architettura e la relazione con i nostri attori; fino ad arrivare a *X04*, in un modo ancora lontano da una dimensione dialogica, che invece stiamo riscoprendo in *Antigone*.

Guccini – In questa vostra indagine c'è un'urgenza di carattere quasi antropologico, nel momento in cui vi immergete in contesti sociali fortemente connotati. Potremmo parlare di un elemento nobilmente televisivo, quasi giornalistico, nella modalità con cui affrontate questa realtà?

Nicolò – Sì, anche se abbiamo sempre cercato di evita-



Motus, *Let the sunshine in* (fotografia di Marcello Corno)

re la dimensione più strettamente documentaria, perché l'intervista, la presa diretta, è forse il modo più banale per testimoniare quello che accade "fuori". Questa esigenza di realtà ha attraversato tutto il nostro lavoro. È chiaro che andando in strada con le telecamere si crea un'aspettativa da reportage televisivo: ad esempio a Scampia, dove era già stato girato *Gomorra* di Matteo Garrone, tutti pensavano fossimo giornalisti che cercavano di intervistare i ragazzi presenti nel film. In realtà, per noi era il contrario, cioè fare in modo che si dimenticassero della presenza della telecamera. Abbiamo passato con loro tanto tempo, li abbiamo seguiti nell'unica maniera possibile, dentro le piccole salette prova, nelle loro camerette, mentre provavano i loro brani rap.

Ovviamente non c'è mai una completa naturalezza o spontaneità. In più c'è tutto il lavoro fatto con Silvia Calderoni come tramite, come figura fantasmatica: andava in giro per i mercati, per le piazze, per i centri commerciali distribuendo un volantino in cui c'era scritto "Mi sto cercando. Se anche tu ti sei perso, mandami un SMS". Questo messaggio insieme alla figura di Silvia – una specie di supereroe dei poveri che si sposta in pattini nei luoghi più improbabili – creavano in qualsiasi ambiente uno spiazzamento, uno stupore. Abbiamo cercato di creare delle figure che spostassero la tensione documentaria nonostante lo stretto realismo, lavorando sulle attese, sui momenti in cui non accadeva nulla, dando spazio ai paesaggi. Ci siamo così spostati su un versante più poetico. La particolare cura del dettaglio ha portato forse a un eccesso di spettacolarizzazione, di bellezza dell'immagine, rischiando di cadere in quell'estetismo che possiedono anche certe immagini "brutte" e fatiscenti.

Acca – Dentro questo grande tema del viaggio, come siete passati dall'osservare il mondo in presa diretta all'osservare voi stessi che guardate il mondo?

Casagrande – In una prima fase, la realtà che vedevamo veniva ricodificata e riportata all'interno dei nostri spettacoli. Era un viaggio per certi versi solitario, uno scoprire ma anche un farsi influenzare dai paesaggi, dalle architetture e dalle realtà che incontravamo. A questo seguiva un confronto con gli attori, riportando così la nostra esperienza in sala prove. In questa nuova fase siamo un po' come una compagnia di comici dell'arte: mescolandoci alla realtà, il nostro è diventato un viaggio d'indagine, di incursione diretta. D'altronde siamo un caso particolare di gruppo teatrale, perché a un certo punto della nostra storia abbiamo rinunciato a una sede fissa. Siamo come degli zingari, il viaggiare è insito nel nostro DNA, nel nostro metabolismo. Uno spazio stabile cambierebbe radicalmente il nostro approccio creativo.

Guccini – Antigone è un mito collettivo, però allo stesso tempo è anche un grande testo. Come rientrano il mito e la tragedia di Antigone dentro la dimensione che avete descritto?

Nicolò – Non avevamo mai lavorato su un testo tragico, né avevamo mai deciso di prendere di petto un tema tragico. Però è emerso questo nome, "Antigone", da una sollecitazione empirica, un invito a partecipare al festival della Magna Grecia, nel quale ci chiesero di occupare un anfiteatro all'aperto in Calabria. Per noi è stata un po' una sfida, in cui Antigone ritornava quasi fosse un nome nell'aria, appartenente all'immaginario collettivo. Non è forse un caso che facendo delle ricerche – anche divertenti – in internet, è risultata essere una delle tragedie più ricorrenti nell'immaginario giovanile. In particolare negli Stati Uniti, più che in Italia, c'è come una ossessione per Antigone, che viene ricreata e riprodotta in forme svariatissime. È una figura che mette in campo in modo diretto il confronto fra generazioni, la negazione e l'affermazione rispetto al potere e alla famiglia, temi molto forti che in *X (Ics)* avevamo affrontato in altre forme. Quindi il nome di Antigone è stato, come in passato per Orfeo, un modo per far partire un nuovo processo.

Con questo percorso stiamo sovvertendo completamente il nostro modo di lavorare alla drammaturgia, perché ci ha condotto a una riflessione importante sulla rappresentazione, su che senso abbia rappresentare oggi *Antigone*. Abbiamo capito subito che non ci interessava fare una rappresentazione tout court della tragedia, piuttosto aprire delle finestre su alcune possibili riflessioni, temi o personaggi, che però partissero dagli attori. In un primo momento abbiamo compiuto un esperimento più ampio e descrittivo, fatto appunto in Calabria: un evento unico, che attraversava la tragedia in una forma didascalica, rifacendosi a un romanzo di Grete Weil, *Mia sorella Antigone*, in cui veniva messo in campo lo sguardo di un autore.

Dopo questa esperienza, è stato necessario di nuovo riazzare il processo creativo, per partire con la formula del

confronto a due. Abbiamo chiamato questi eventi *Antigone Contest*, un termine che nella cultura hip hop indica l'interazione fra rapper, un ambiente che abbiamo frequentato a lungo per tutto il percorso di *X (Ics)*. Si è così innescato un confronto fra Silvia Calderoni/Antigone e attori diversi, rispetto ad alcuni nuclei tematici della tragedia, mettendo in scena però la riflessione, i dubbi, le perplessità che emergevano, anche rispetto a certe banalizzazioni, a certi semplicismi di cui è vittima la tragedia di Antigone.

Durante i contest, il lavoro faceva affiorare la creazione di testi, anche dialoghi, nati insieme agli attori. Io li ho semplicemente riscritti, rimontati, scelti, però sono dialoghi nati durante le prove grazie a delle improvvisazioni. Nel primo contest si lavorava sui fratelli, Antigone e Polinice, Eteocle e Polinice, Antigone e Ismene, però attorno a questo – direttamente dalla scena e dal rapporto tra Silvia e gli attori – è nata una riflessione molto più ampia sul terrorismo, sulla violenza, sulla diserzione, sulla lotta armata.

Casagrande – A questo vorrei aggiungere qualcosa su come il testo originale è entrato nel processo creativo, altrimenti sembra che *Antigone* rimanga fuori dalla porta. Infatti la riflessione dei due attori chiamati in causa avviene rispetto alle varie versioni di *Antigone*, in particolare quelle di Sofocle e di Brecht, fissate come due indispensabili punti di riferimento. Lo spostamento che Brecht opera rispetto all'*Antigone* originale crea un punto di vista completamente diverso delle figure all'interno della tragedia, e di riflesso crea anche un contenzioso per i nostri attori su quale Polinice essere. Il Polinice che diserta o il Polinice che prende il mitra e diventa un terrorista perché c'è bisogno di un kamikaze? Su questa modalità di riflessione condivisa è nato quel dialogo di cui parlava Daniela, innescato spesso sia dal testo originario, sia da una serie di letture parallele.

Nel secondo contest, *Too Late*, il rapporto è invece centrato su Antigone e Creonte ed Emone e Creonte. Silvia racchiude entrambe le figure, sia Antigone sia Emone, quindi Antigone è la nipote, la ribelle, quella che dice no; mentre Emone è il figlio, che ha un rapporto con Creonte, ma rappresenta contemporaneamente il potere e il padre, quindi rientra in una doppia dinamica, familiare e politica.

Anche in questo caso la discussione sul campo scenico è stata ampia, e ha chiamato in causa il rapporto con la politica italiana contemporanea. Se da una parte, nel testo originale, Antigone è legata alla patria e parla spesso di Tebe, dall'altra Silvia non si sente così legata al concetto di "patria", perché si vergogna dell'Italia di oggi. Forse la rappresentazione della realtà non è così eclatante come in *X (Ics)*, non è testimoniata da immagini che scaturiscono da una sovrastruttura narrativa, piuttosto è inserita in un modo molto più sotterraneo – ma in certi momenti più efficace – nella parte testuale e nell'atteggiamento degli attori.



Motus, *Too Late* (fotografia di Elena Zannoni)

Nicolò – Abbiamo dato molta attenzione alle biografie, perché gli attori sono chiamati a ripescare nella loro storia, nelle loro relazioni familiari e amicali. Tutto poi è scaturito – ci tengo a sottolinearlo – da un workshop tenuto nel 2008 a Mondaino dal titolo "Noi non siamo una famiglia", in cui siamo partiti dalla figura di un'Antigone non più figlia, quasi sorella del padre, che rifiuta tutta una serie di meccanismi familiari, ponendosi così al di fuori della struttura sociale.

Da qui è stato facile fare un passaggio rispetto alla biografia di Motus, alla nostra idea di non avere una struttura piramidale, benché da quasi vent'anni siamo io ed Enrico a tenere le fila del gruppo. Tuttavia, in tutti i progetti gli attori hanno sempre partecipato in maniera fortemente creativa al lavoro, e anche molto paritaria. Abbiamo sempre evitato ogni struttura gerarchica all'interno della compagnia, investendo sull'invenzione personale e autobiografica degli attori. Nel secondo contest *Too Late*, questo emerge in maniera fortissima, perché sia Silvia che Vladimir Alexsic, operano proprio un continuo passaggio dalla storia personale al tentativo di rappresentare *Antigone*, pescando da episodi minimi della loro infanzia, della loro giovinezza, della loro relazione con i genitori, soprattutto col padre; partendo dalla disposizione a tavola o dal rapporto con il cibo.

Il testo, dunque, è una scrittura che nasce da loro, in cui

mi sono sforzata di mantenere il linguaggio "sporco" del parlato. Il lavoro più impegnativo è stato poi trattenere sulla scena questa naturalezza, la spontaneità che si ha nel parlare, nel descrivere una cosa non in modo forbito, non necessariamente teatrale; questo messo in relazione alle sezioni dove si recitano delle piccole parti di Brecht, facendo dunque un continuo salto di linguaggio, di forma, di modo, di attitudine, di gestualità.

Acca – Voi siete stati necessari per individuare gli elementi distintivi di una generazione. Ora invece state osservando una generazione X, quella che nasce e vive in questi anni Zero. Il vostro è perciò lo sguardo su una generazione dal punto di vista di chi è stato a sua volta emblema di una generazione. Quale tipo di processo è stato necessario innescare dal punto di vista teatrale per individuare gli elementi fondanti dell'immaginario dei ventenni di oggi?

Casagrande – Questo è un tema interessante, enorme e anche difficile da affrontare. Abbiamo avuto modo di incontrare tantissimi ventenni e abbiamo riscontrato una generazione vivace, attenta, diversa da quella che spesso emerge sui giornali. Sempre attiva, molto curiosa, con poche occasioni per frequentare il teatro.

Però, per ciò che riguarda specificamente la generazione teatrale di oggi, sono molto contrariato rispetto al tentativo forzato di abbracciare una logica dell'alternanza generazionale. Non per paura di perdere il posto – questo sia chiaro – nel senso che arriva qualcuno di nuovo e noi diventiamo improvvisamente i nonni, ma perché non ho affatto fiducia nella dicotomia tra generazioni teatrali. Credo ci sia certamente la necessità per una nuova generazione di trovare un proprio linguaggio e un proprio odio o amore per chi è venuto prima: lo si diceva anche di noi quando ci accusavano di non riconoscere i maestri, di non aver nessun padre. Questa frattura è necessaria altrimenti perdi d'identità. Però oggi esiste una struttura, un sistema più protettivo, meno punk rispetto a quello in cui nascevamo noi. Negli anni Novanta i luoghi più importanti per il teatro erano il Link a Bologna, Interzona a Verona, oppure altri luoghi simili a questi ma gestiti fondamentalmente da persone della nostra età. Insieme agli artisti nasceva così una nuova generazione di operatori culturali, di critici, di persone che credevano in un luogo di accoglienza e accompagnava allo stesso tempo chi in questi luoghi andava ad abitare, in un dialogo completamente paritario. Oggi esistono delle strutture, gestite anche da persone più vecchie dei giovani che stanno emergendo, che tendono a spingere i nuovi protagonisti del teatro italiano a un pericoloso iperproduttivismo, eliminando troppi passaggi intermedi di crescita secondo me necessari, fatti nell'isolamento e nella mancanza di mezzi, perché questo ti fa fare le cose in modo diverso.

Lo spazio bianco della scena

Conversazione con Fabrizio Arcuri/Accademia degli Artefatti

Gerardo Guccini – L'Accademia degli Artefatti ha cominciato a manifestarsi come un teatro non di parola, piuttosto un teatro performativo, d'impostazione post-drammatica. Un teatro con una forte tensione alla tradizione del teatro immagine, all'interno della quale aveva una posizione piuttosto originale.

Fabrizio Arcuri – Quando si inizia un lavoro, il frutto di alcune posizioni non coincide solo con la propria idea di teatro, ma anche con la propria idea del mondo. La questione di "a quale genere appartieni" è un problema assolutamente secondario. Guardando oggi a ritroso, ci siamo agganciati alla "tradizione avanguardistica" del teatro immagine: quella di Perlini, del Carrozzone, della Gaia Scienza e poi a seguire della Raffaello Sanzio, della Valdoca e delle altre infinite diverse declinazioni. L'idea fondamentale era ricostruire un mondo che avesse delle regole personali e fare in modo che questo fosse anche autoreferenziale. Spesso, nel nostro lavoro, la struttura scenica era indipendente dal luogo in cui andavamo a operare, fosse un teatro, una galleria d'arte piuttosto che un altro tipo di locale. Questa sorta di linguaggio ricreato, questo universo chiuso, credo fosse in prima istanza la conseguenza di un carattere politico-teatrale. Si veniva da un momento di grande stallo. Gli anni Ottanta, da cui eravamo appena usciti, avevano coinciso con un periodo piuttosto decadente, e come tale non poteva che generare un certo manierismo, perché ogni periodo decadente riflette solo se stesso e osserva la putrefazione di ciò che era vivente. Penso sia stato il primo momento in cui si sono messi in discussione dei modelli senza avere però la forza di passare ad altro, quasi fosse l'avanstoria del postmoderno arrivata al suo carattere più epigonale.

Guccini – Quando questa epigonalità si è interrotta, come avete reagito alla diversa pressione dei tempi, in modo da superare questo deposito di forme morte?

Arcuri – Era un periodo abbastanza difficile, c'erano poche occasioni per chi cominciava a frequentare i teatri, per cui al momento della progettazione si pensava anche al luogo che avrebbe dovuto accogliere e conservare l'identità e il rigore della performance. Così si costruiva l'ambiente in cui si andava a lavorare, proprio perché non si aveva alcuna garanzia sullo spazio per lo spettacolo. Un secondo aspetto credo dipendesse dal fatto di costruirsi un linguaggio, un mondo personale da opporre a quello con cui uno è abituato a confrontarsi nella vita quotidiana. Questi aspetti erano poi completati dal nostro essere sempre stati piuttosto indifferenti all'utilizzo della parola, anche se non c'è mai stato un dictat che ci impediva di usarla. Le nostre riflessioni maggiori vertevano semmai su come coinvolgere lo spettatore, cosicché potesse



Accademia degli Artefatti, *Tre pezzi facili* di Martin Crimp

partecipare e seguire una sorta di percorso all'interno di questo nostro mondo autoreferenziale: come consegnargli le chiavi per accedere all'alfabeto che componeva i vari tasselli del nostro universo. La parola interveniva laddove era funzionale a questo tipo di struttura.

Ovviamente non è successo in modo repentino, c'è stato un periodo di passaggio, una crisi tra il 2000 e il 2003. Per me era impensabile continuare a fare teatro in quella maniera. Mi sembrava assolutamente sterile riprodurre con esattezza dei bozzetti, non mi riconoscevo più in quel modo di rappresentare la realtà. Da un altro punto di vista, quella costruzione di scene non era più economicamente sostenibile. Così a un certo punto ci siamo guardati e abbiamo detto: "Ripartiamo da zero, eliminiamo tutto: se troviamo una necessità partendo da zero, allora ha senso che continuiamo a fare teatro, altrimenti smettiamo".

Fabio Acca – Vorrei arrivare a uno dei punti nodali della vostra biografia artistica, cioè appunto il passaggio da questa idea di teatro che hai appena descritto a quella che in questo momento state indagando: il lavoro diretto sulla drammaturgia. La vostra è sostanzialmente un'indagine del contemporaneo, però è anche vero che oggi la parola forse ha perso forza rispetto alla grande retorica dell'immagine. Allora, come la parola – anche quella appartenente alla drammaturgia che usate nei vostri spettacoli – è in grado di reggere questa competizione? Quale scarto e quale componente essenziale trovate negli autori che indagate?

Arcuri – Credo stia nella rivoluzione formale di alcuni testi contemporanei, evidentemente delle strutture che mettono in discussione il rapporto tradizionale tra l'attore, il personaggio e lo spettatore. All'interno di questa sorta di messa "fuori fuoco", di relazione non scontata tra le sue componenti, si insidia qualcosa che ha la possibilità di competere. Non credo sia né il contenuto dei testi (non è la storia o la non-storia narrata), né la costruzione di un'immagine o di un immaginario. Piuttosto abbiamo scelto di utilizzare delle strutture che richiedono allo spettatore un'attività di pensiero all'inter-

no dello spettacolo: questo è possibile solo se lentamente lo spettatore comincia a pensare "con" lo spettacolo. È una forma di complicità coercitiva, come se lo spettacolo vero e proprio si compisse su un terzo piano, che non è né il palcoscenico né la platea. Un terzo luogo ideale in cui i pensieri degli attori e quelli degli spettatori compongono uno spazio dove succede qualcosa che tutti osservano con distacco.

Acca – Alle volte, per parlare del tuo lavoro, hai usato il termine chiave "relazionalità", forse vicino a ciò di cui stai parlando: relazionalità interna agli attori nel momento in cui lavorano sulla scena e relazionalità verso il pubblico che compone questo terzo piano. Cosa significa, dunque, questa parola e qual è stata la sua applicazione nella triade di drammaturghi che avete frequentato negli ultimi anni, cioè Crimp, Crouch e Ravenhill?

Arcuri – Questi testi non mirano alla costruzione di un personaggio, e costringono gli attori a riformulare un modello di approccio alla recitazione e a trovare i propri referenti. Spesso sono testi che prevedono dialoghi indiretti e cercano un consenso verso l'esterno, o addirittura parlano direttamente allo spettatore. Per arrivare a questo non bisogna attivare un percorso interiore. Lo spettatore non può seguire il tragitto nascosto di un attore, perché non ha una sfera di vetro, non può sapere quello che gli sta succedendo dentro. Questi testi semmai pretendono che il percorso dell'attore sia esterno, visibile, quasi oggettivo. La posizione dello spettatore nei confronti di quello che l'attore dice non è necessariamente consensuale, non ci deve necessariamente credere. Questo crea immediatamente differenti livelli di verità: l'attore non crede a ciò che è costretto a dire e lo condivide con lo spettatore, per il quale deve essere oggettivo il percorso dell'attore nei confronti di ciò che sta dicendo; l'attore può anche entrare in conflitto con un altro attore che deve rispondere alla verità di quella battuta, che non equivale più al



Accademia degli Artefatti, *Tre pezzi facili* di Martin Crimp

senso delle parole ma alla possibilità dell'attore di non crederci. Si dipanano perciò sulla scena una serie di livelli che non obbligatoriamente si incontrano o creano una consensualità; non si porta avanti un discorso, ma delle possibilità alle quali si crede o meno, come quella di agganciare lo spettatore nel ruolo di terzo interlocutore in una sorta di triangolazione, relazionale o testuale. Tutto questo sembra molto difficile ma in realtà è molto più semplice nella sua applicazione.

Guccini – Parlando di messa in crisi della relazione fra l'attore e il testo, di fatto ti riferisci a una rottura completa del rapporto assiale che sta alla base del teatro di rappresentazione: cioè la battuta riflette i processi mentali di un personaggio che l'attore interpreta, rappresentato come altro da sé sulla scena, e che il pubblico riconosce come oggetto della rappresentazione. Nel momento in cui si rompe questo rapporto abbiamo un teatro che, anche se si serve di testi, non è più di rappresentazione, perché appunto non rappresenta l'altro da sé. È però un teatro che utilizza la parola in assenza di personaggi, basato sul rapporto col pubblico senza una comunicazione preordinata, che può essere tanto il discorso dell'autore quanto il personaggio da comunicare rappresentandolo. In questa ricostruzione anomala degli elementi di una teatralità di parola, dove compaiono il testo, l'attore e il pubblico, come è possibile riorganizzare il lavoro dell'attore per ricostruire una sua organicità di relazione anche con l'autore?

Arcuri – Questa domanda contiene molte risposte. Il lavoro che abbiamo cominciato ad affrontare da qualche anno parte da un presupposto fondamentale: il rifiuto di qualunque tipo di convenzione. Il nostro atteggiamento autoreferenziale originario si conserva proprio nella possibilità di ripartire da zero per ogni spettacolo. Quando gli attori salgono sulla scena sono veramente persone che in quel momento si confrontano col pubblico, e lentamente cominciano a costruire, secondo le possibilità e le potenzialità di quella serata, un percorso di relazione privo di qualunque tipo di convenzione. È come se la rappresentazione fosse composta dai pensieri che si inanellano intorno alle relazioni e alle parole del testo, andando così a costruire una vicenda in cui ognuno ha la propria opinione. Si tratta evidentemente di una modalità che ha origine nella tradizione brechtiana: l'atteggiamento attoriale non prevede la coincidenza con quello che si sta dicendo, cioè un attore che porta un messaggio. La legittimità brechtiana che abbiamo ritrovato sia in Müller, sia in Pasolini e in un certo tipo di teatro che arriva fino a Lehmann, si riflette nel nostro tentativo di capire quali potessero essere in questo momento le letture della società, filosofiche e psicoanalitiche, per trovare un atteggiamento e una modalità che parlassero il linguaggio di oggi. Dopo la psicanalisi lacaniana, l'indagine non è più interiore, non si tratta più di indagare l'Io o il Super Io, ma semmai capire come l'esterno modifica i meccanismi interiori.

Questa meccanica relazionale che è alla base della filosofia e della psicanalisi contemporanea diventa poi di supporto alla pratica attoriale: gli attori non decidono di essere qualcosa ma lo sono in funzione delle relazioni che si compongono sulla scena. Il personaggio, semmai, è contemplato, è possibile, è riconoscibile, ma non è mai un problema dell'attore, piuttosto dello spettatore.

Acca – Da un punto di vista materiale, come avviene il processo di lavoro tra il regista e gli attori?

Arcuri – Naturalmente scegliamo testi con alcune caratteristiche fondamentali. Devono mettere in crisi la forma teatro, abbandonare l'idea di atto, avere una forte idea del mondo e, di conseguenza, una forte idea di teatro. Essi si consegnano agli attori in maniera apparentemente molto aperta ma in realtà piena di piccole regole da rispettare, altrimenti corrono il serio rischio di diventare parole in libertà. Dopodiché iniziamo a indagarli: gli attori ne mettono in relazione le parole senza scegliere, senza decidere niente e lentamente si comprendono le dinamiche interne del testo, sempre avendo grande rispetto dell'autore, proprio perché partiamo dal presupposto che abbia un'idea forte del mondo, e quindi di teatro.

Esistono relazioni che riescono a supportare il testo e altre che invece non funzionano. Le prove, di fatto, sono l'investigazione del mondo entro il quale questo testo ha un senso e il resto dell'universo in cui questo testo non ha senso. Gli attori arrivano sulla scena con questo bagaglio, con un mondo possibile dove il testo può funzionare e i confini che non devono oltrepassare.

Effettivamente ci sono mille vie e ogni sera se ne percorrono diverse. Potremmo parlare di un lento abbandono della regia tradizionale a favore di una creatività lasciata totalmente in mano agli attori, che insieme agli spettatori di quella sera compongono esattamente quello spettacolo

li, che non può essere quello del giorno prima e non sarà quello del giorno dopo.

Guccini – Stai parlando di identità che si costruiscono a vista. Non c'è un percorso che dall'interno si proietta verso l'esterno, ma un meccanismo di relazione che costruisce le identità attraverso il suo stesso svolgimento. In questo ho riscontrato nei vostri spettacoli un elemento costante, cioè la modalità empatica, la simpatia che l'attore trasmette al pubblico. Sarebbe possibile invece una scelta diversa, una relazione che si costruisce anche per rifiuto, per allontanamento?

Arcuri – È la conseguenza di un punto di partenza, come quasi tutto ciò che succede in scena. Non essendoci qualcosa di preordinato, nessuno di noi sa fino in fondo cosa accadrà. Effettivamente non ci ho mai riflettuto, anche se forse è un caso che negli spettacoli di cui parli ci sia stato questo elemento di simpatia. Comunque sì, credo possa funzionare anche in modo diverso. Lo spettatore normalmente è chiamato a partecipare in complicità con qualcuno ai danni di qualcun altro: questo immette il rapporto tra attori e spettatori in un circuito di simpatia. Però è anche vero che in *Nascita di una nazione* di Mark Ravenhill fino a un certo punto il rapporto è prima simpatico e poi conflittuale.

Guccini – La simpatia è il tramite e poi si può modellare.

Arcuri – Gli umori, gli atteggiamenti, i movimenti interni alla gestione delle relazioni dipendono esclusivamente dal testo, che ha dei nodi da sciogliere. Gli attori devono riuscire a costruire un percorso per far sì che questi passaggi drammaturgici vengano dipanati nel verso giusto. L'intensità con cui riescono ad arrivarci è indifferente, perché fa i conti con l'umore personale di quel giorno, col rapporto instaurato con lo spettatore e con le circostanze date. Però, mentre l'intensità è insondabile, la traiettoria, la direzione e il verso sono quelli che il testo pretende, altrimenti sarebbero inutili, occasioni pre-testuali. Invece è necessario scandagliare fino in fondo tutte le potenzialità di quelle parole.

Acca – Se osserviamo la storia dell'Accademia degli Artefatti, si possono individuare due zone scandite per decenni: gli anni Novanta, con una connotazione generazionale, dedicati alla performance e all'elemento visivo; e gli anni Zero, dedicati invece all'indagine della parola nelle modalità di cui hai parlato. È possibile già scorgere una prossima terza fase nel vostro lavoro, oppure in questo momento la tua ricerca si sta ancora più radicando nella relazione tra testo e attore?

Arcuri – Non so se ci sia già un cambiamento in atto o se siamo ancora all'interno di questa dinamica. Certo è che da Martin Crimp siamo passati a Tim Crouch e poi

a Mark Ravenhill. Quest'ultimo costruisce un ciclo epico e ogni suo testo ci costringe ad avere una posizione completamente diversa dalle precedenti. Alcuni suoi lavori hanno una scrittura sostanzialmente tradizionale e trovano forza proprio nel contrapporsi a pezzi che potremmo definire post-drammatici, nel senso che non hanno personaggi ma trattini. Ora siamo alla ricerca di testi che ci costringono a modificare non tanto l'atteggiamento, quanto il risultato, perché l'atteggiamento è indifferente: testi per cui le condizioni fondamentali dell'attore e il tipo di relazione che egli instaura con il dramma, con lo spettatore e il mondo di riferimento siano sempre continuamente diversi.

Guccini – A me pare che, indipendentemente dai progetti futuri, il segno della vostra provenienza da un territorio di innovazione radicale si manifesti nel fare sì un teatro di parola legato a certi testi, dispiegando però nel momento in cui li mette in scena delle dinamiche attoriali originali, che gli autori di questi stessi testi non avevano previsto.

Arcuri – È importante sottolineare che Mark Ravenhill e Martin Crimp scrivono spesso per gruppi di attori, quindi il testo è ideato per persone che gli autori conoscono, diciamo organiche alla costruzione dello spettacolo: il testo e lo spettacolo sono perciò speculari. Ravenhill e Crimp chiudono il testo dopo molte repliche, tant'è che esistono quattro versioni del ciclo epico di Ravenhill, da quando l'ha scritto a quando l'abbiamo rappresentato, perché lo ha modificato pesantemente proprio in base alle messe in scena. Il testo ha trovato dunque una sua perfezione dopo quasi un anno e mezzo da quando era stato effettivamente scritto. Tim Crouch, invece, scrive per se stesso. Sono artisti che comunque seguono – pur nell'innovazione – una tradizione diversa dalla nostra in Italia. La convenzione teatrale inglese si è rinnovata negli anni perché partendo da un'asciuttezza, da una sintesi estrema e anche da una musicalità incredibile della lingua, si è poi confrontata con autori come Beckett e Pinter, che avevano un'idea molto forte di teatro. Perché nelle parole di Beckett è insito non tanto un senso quanto una forma, è come se attraverso le parole descrivesse un corpo, che è l'unico corpo possibile da presentare sulla scena. Pinter penso sia tra i più raffinati scrittori di silenzio, quello che più di tutti ha spostato il senso dentro gli spazi bianchi. Il testo, infatti, non è letteratura ma azione scenica: è fatto di parti nere e parti bianche, e il bianco è appunto lo spazio dell'azione che dà senso a quelle parole. Questo vale soprattutto per il Novecento, ma potremmo dire anche per Shakespeare.

Per noi è importante avere un rapporto con questo tipo di teatro e quindi di scrittura. In Italia abbiamo una tradizione differente: da una parte il discorso brechtiano e dall'altra il teatro immagine, che però non si pone questo problema se non nella sua essenza. Siamo perciò costretti a fare un doppio salto mortale, che produce in noi un lavoro quasi pirotecnico. Tim Crouch, Mark Ravenhill e Martin Crimp sono rimasti molto sorpresi di come i loro

testi siano riusciti ad aprirsi e contenere anche quello che loro stessi non avevano pensato.

Guccini – In questa tua ultima risposta hai sintetizzato un fatto estremamente importante per la storia del recupero della parola e del testo nel teatro degli ultimi anni, e cioè che il testo consuntivo e il testo preventivo coesistono. L'artista che fa teatro non accetta più il testo già scritto come preventivo e agisce sui suoi vuoti, lo sgrana, lo riapre, e per riaprirlo avete individuato una modalità lacaniana di relazioni aperte, di identità costruite a vista, che ridanno nuovo corpo sia all'elemento verbale sia al pensiero reimmesso nell'organismo scenico.

Essere stranieri, ovvero la colomba di Kant

Conversazione con Marco Martinelli/Teatro delle Albe

Gerardo Guccini – La trilogia del Teatro delle Albe ricavata da Philip Dick (*Mondi paralleli*, 1983; *Effetti Rumore*, 1984; *Rumore di acque*, 1985) è stata realizzata avendo come sponda una scrittura romanzesca. Nei tuoi spettacoli successivi la scrittura si è poi intrecciata al lavoro con gli attori, realizzando un piano di cultura condivisa talmente forte da consentire delle deleghe a scrittori terzi, che però incarnavano una poetica di gruppo. Mi riferisco in particolar modo a *L'isola di Alcina*, del 2000, la cui scrittura fa emergere, più che una dinamica d'autore, una poetica d'autore "di gruppo", elemento che contraddistingue le Albe. Al di là della modalità iniziale appartenente a Dick, in seguito mi sembra che queste due dinamiche – di scrittura che si intreccia al lavoro con gli attori e di cultura della relazione che s'impone a poeti terzi – siano molto forti.

Marco Martinelli – Il fondamento è che noi adoriamo la parola. La splendida definizione di Aristofane ne *Gli Uccelli*, "la parola mette le ali", è come uno slogan di battaglia, e questo addirittura dagli inizi del nostro teatro, quando ancora le Albe non esistevano. Le modalità di lavoro con la parola sono state diverse in quasi trent'anni di teatro. La più ricorrente è sempre stata il rapporto tra me come drammaturgo-regista e i miei attori, quindi l'urgenza di scrivere insieme delle favole per l'oggi e sull'oggi. Queste favole potevano partire da un'idea nostra, nella modalità di una drammaturgia che si poneva come autonoma, come nuova, oppure riscrivendo Aristofane o Jarry, in una direzione che prendeva fortemente spunto dalla lezione degli antichi. Quella che, tra l'altro, ancora portiamo avanti parallelamente ad altre strade.

La modalità sull'immediato ti garantisce, secondo la nostra visione, una sorta di verità alchemica del lavoro. Cioè io scrivo e posso immaginare mille personaggi, ma so che tal personaggio deve essere poi incarnato da Luigi Dadina, da Ermanna Montanari o da Roberto Magnani: come Molière, ho ben presente le mie muse, perché gli attori



Accademia degli Artefatti, *Nascita di una nazione*, 2007

sono ispiratori dei personaggi che posso creare e nello stesso tempo sono anche il punto di arrivo, sono le persone in carne ed ossa a cui posso donare le mie fantasie in forma di personaggi e di favole.

Questa è la modalità centrale. *Lus* (1995), *L'isola di Alcina* (scritti da Nevio Spadoni) e *La Mano* (del 2005, tratto da un romanzo di Luca Doninelli) sono spettacoli in cui gli autori originali sono stati collocati all'interno della macchina alchemica delle Albe. Quindi Nevio Spadoni, che è un lirico puro, abituato nella sua cameretta alle sue accensioni e ai suoi lampi, l'abbiamo invece costretto a fare qualcosa, in un certo senso, di molto "doloroso". Se fosse qui sarebbe d'accordo: contento per il risultato finale ma un calvario per arrivarci. Perché lui scriveva e io dicevo: "No Nevio, guarda, questo pezzetto va bene qui, torna a casa e scrivi un'altra cosa". Oppure: "Questo monologo che hai scritto per Ermanna – una lunga invettiva contro le donne – non funziona mica così. Ma perché tutto quello che dici contro le donne non lo ribaltiamo contro gli uomini?". E lui dice: "Ah sì, funziona ancora meglio". Ed io: "Allora torna a casa, rimettilo a posto".

L'ho costretto a quel va e vieni, per me abituale, tra il camerino, lo scrittoio e il palco. Questo per uno scrittore di teatro come me è un pellegrinaggio quotidiano, per lui era veramente una novità, a differenza di Doninelli che mi ha detto, invece: "Marco fai tu, io mi fido, questo è il mio romanzo, ci sono le mie parole, trasformale, riscrivile, crea un montaggio diverso, fai quello che ti pare". In entrambi i casi, queste due figure di autori, entrambe fortissime, sono proprio state calate dentro il mulino drammaturgico delle Albe per creare della buona farina.

Guccini – Come storico mi sono confrontato, nello studio di teatri del passato, su dinamiche vicine a queste che mi stai raccontando. Sono dinamiche che hanno funzionato in tempi lunghissimi, penso ad autori come Goldoni o Molière. Ho sempre rilevato in questo meccanismo, che è il meccanismo centrale del teatro, delle zone di "conflittualità" tra il testo e l'attore, visto che quest'ultimo è necessariamente coinvolto in un processo di mutamento.



Teatro delle Albe, *Ubu Re* di Alfred Jarry (fotografia di Cristina Ventrucci)

Martinelli – Sì, e lì sta il bello. È come la colomba di Kant: "La colomba non può volare se non c'è l'aria". L'aria le fa attrito, è l'oggetto contro il quale deve combattere. Se non ci fosse cadrebbe per terra. Allo stesso modo, la dinamica tra autore e attore è amorosa, ma "amorosa" significa che ha in sé le ragioni del conflitto, del rapporto con l'altro. Infatti, la mia più vera libertà coincide con questo rapporto di creazione condivisa. Un figlio lo si fa in due, non da soli. Solo Minerva nasce astrattamente dalla testa di Giove, ma questa è la freddezza e l'astrattezza di un certo politeismo greco. Una creatura, un personaggio – per esempio Mirandolina ne *La locandiera* – nasce dall'amplesso creativo, furibondo tra Goldoni e Maddalena Marliani, l'attrice a cui l'autore ha rubato tante cose. Poi è ovvio che in questo rapporto c'è una certa alchimia, anche nella quotidianità. È per questo che le prove sono uno dei momenti più belli del teatro, perché si sperimenta cosa significa il rapporto con l'altro, con l'estraneo, con lo "straniero".

L'attore è sempre uno straniero. Anche se conosco Ermanna da più di trent'anni e vivo con lei da altrettanti, quella che mi si para davanti ogni volta che devo creare un personaggio è una nuova figura. E lo stesso è per lei nei miei confronti. È necessario trovare la misura della libertà reciproca, della creazione e della bellezza con qualcuno che può anche mettersi di traverso e dire: "Questo no, non mi va bene, questo monologo mi fa schifo".

I miei attori conoscono bene le mie esigenze, quando non sentono una cosa che scrivo me lo devono dire. Forse poi gli dirò che sì, forse non tutto, però la prima parte è giusta: capire le ragioni dell'altro non vuol dire mettere in atto un accomodamento reciproco. Le nostre prove sono spesso dei combattimenti, in cui non è importante chi ha ragione, ma trovarla ad un punto più alto, quello in cui si scioglie la gabbia dell'intelletto e della razionalità e comincia ad apparire qualcosa di inatteso sia per te che per l'altro. Questo credo valga per il teatro come per le nostre relazioni quotidiane.

Fabio Acca – Vorrei aggiungere un tassello a questa tua storia. Da qualche tempo possiamo forse individuare una nuova fase della tua ricerca, che riguarda l'acquisizione diretta di testi di altri autori. Mi riferisco in particolare a *Sterminio* di Werner Schwab e a *Stranieri* di Antonio Tarantino. Cosa ha modificato nella tua scrittura teatrale l'immissione di testi già preesistenti?

Martinelli – In un'intervista rilasciata nel 2005, un anno prima di *Sterminio*, a Cristina Ventrucci, dicevo: "Non farò mai testi già scritti", appunto perché il nostro modo di lavorare è quello che ho appena descritto. Poi, invece, è bello contraddirsi, leggere *Sterminio* di Schwab, rimanerne folgorato e capire che un testo così non puoi trasformarlo, non ha senso riscriverlo.

Inoltre vedi già che Luigi potrebbe essere il signor Kovacic, che Ermanna è la Cazzafuoco e deve solo trovare il trucco dell'anima giusto. Allora pensi che potrebbe essere

una sfida nuova. Invecchiare è terribile e da piccoli siamo esaltati dalle sfide, l'adolescente sfida il mondo. Più invecchi e più tendi a sederti e, senza magari accorgertene, a ingessarti. *Sterminio* è stata una sfida in questo senso. Per le Albe provare a trovare un percorso diverso di creazione, dopo venticinque anni, ha significato comunque una certa sofferenza. Tutto quello che alla prima lettura a tavolino ci sembrava perfetto, dopo un anno e mezzo di prove non funzionava. Mi ricordo benissimo la prima lettura di *Sterminio*: siamo usciti tutti contenti, sembrava che Schwab avesse scritto per le Albe, proprio per i nostri attori, per i più antichi e anche per i nuovissimi, e invece era già morto. Alle prime prove sul palcoscenico tutto si sgretolava: era inascoltabile! Da lì la creazione del bunker. Quello che abbiamo – in un certo senso – riscritto nello spazio è stato la chiave per poter ascoltare un testo scritto da qualcun altro, diciamo pre-scritto.

Il bunker è stato un'intuizione di Ermanna, che mi disse: "Marco, questa claustrofobia nel testo di Schwab, questo sterminio che avviene come in una camera a gas, forse ha bisogno di una vicinanza con lo spettatore, in cui non possa semplicemente guardare ma percepire l'odore fisico dei corpi sterminati". Quindi l'idea ha avuto vari passaggi: all'inizio si pensava di realizzare lo spettacolo all'interno di un appartamento vero; poi invece, immettendo anche le luci di Vincent Longuemare – che insieme a Ermanna ha pensato lo spazio del bunker – è venuta l'idea di trenta spettatori chiusi in uno spazio di cinque metri per undici, di legno ma che sembri cemento, dove la Cazzafuoco deve sterminare i suoi condòmini.

Le parole, però, a teatro non sono mai solo semplici parole. La stessa definizione di "teatro di parola" l'ho sempre trovata poco pertinente, perché a teatro la parola è sempre carne, non è mai semplicemente letta, un segno su una pagina. Appartiene all'attore, quindi ha un soffio, l'intensità di uno sguardo e nasce dentro uno spazio; e questo spazio ha delle luci, e può essere attraversato da suoni. Insomma, stiamo sempre parlando del teatro, luogo per eccellenza di commistione dei codici, in cui la parola è certamente fondamentale ma in una relazione di amore e conflitto con gli altri linguaggi.

Guccini – C'è un altro settore del tuo lavoro che si compendia con un paio di nomi. Non sono né autori ai quali hai affidato un testo, né autori di cui hai messo in scena un testo e neanche fonti d'ispirazione di primo grado. Penso soprattutto ad Aristofane e Jarry, dei quali hai messo in scena anche i testi. Quando li ho visti, la prima cosa che ho pensato era un'apertura alla regia, cioè hanno un testo preesistente che dà modo di valorizzare, ampliare e dare carne ai mezzi registici. La mia impressione però è che nel caso di Jarry, a partire dal lavoro nel 1998 su *I Polacchi*, sia nata una tua ulteriore possibilità di teatro, poi sviluppatasi in vari modi e con esiti straordinari che non rientrano in nessuno dei casi di cui abbiamo parlato fino ad adesso. Penso all'*Ubu* di Scampia o all'*Ubu* di Diol Kadd.



Teatro delle Albe, *Ubu Re* di Alfred Jarry (fotografia di Mario Spada)

Martinelli – Ne *I Polacchi* il metodo di scrittura, o riscrittura, è simile al precedente *All'inferno* (1996), perché anche in quel caso si prendeva un testo antico e ci si sentiva liberissimi di metterci le mani. Ancora una volta regia e drammaturgia erano uno stesso movimento. Inoltre ne *I Polacchi* con forza, con irruenza, è entrato anche un pezzo di mondo. Con la presenza del coro dei Palotini – gli adolescenti ravennati poi diventati gli adolescenti di Scampia, di Chicago e dell'Africa, che trovavano un suo precedente in come avevamo già messo in scena i nostri immigrati senegalesi – è arrivata una quantità di mondo e di società italiana di fine Novecento che diceva la sua.

Fino a quel momento, mi confrontavo con Ermanna o Luigi in modo simile: ma con quindici adolescenti irriverenti, per i quali il teatro è un luogo da bruciare e non da incensare, è chiaro che questo ti sposta, è una sfida. Durante le prime prove eravamo completamente travolti dalla loro irruenza. Riuscire a fermarli un momento, a dir loro: "Guardate, benissimo tutto questo caos, però all'interno di una scena ci vuole un momento di silenzio, sennò non scattano certe dinamiche di ritmo", era affascinante e allo stesso tempo estremamente pericoloso. Nei tre mesi intensi di prove, i ragazzi andavano a scuola la mattina e poi tutto il pomeriggio e la sera rimanevano con noi in teatro. Avvertivamo il timore di non riuscire ad arrivare alla conclusione di un'opera. Il sentire che non ci saremmo arrivati da una parte ci faceva tremare e dall'altra era una condizione di ebbrezza assoluta: permettersi il rischio di poter crollare, di scendere in un abisso con



Teatro delle Albe, *Ubu Re* di Alfred Jarry (fotografia di Mario Spada)

gli ignoranti del teatro, con l'ignoranza della vita. Poi alla fine i ragazzi ci hanno dato tantissimo, anche in termini di esperienza teatrale, perché non staremmo ancora a fare teatro se non affrontassimo la bellezza di questi vertici e di questi abissi. Se dovessimo solo fare delle confezioni per la società dello spettacolo, saremmo dei nobili sciocchi e decaduti. È invece indispensabile, per ciascuno di noi, trovare dei motivi profondi di spiazzamento interiore.

Guccini – Attraverso *I Polacchi* hai scoperto quelle che potremmo chiamare “le avanguardie biologiche”. Qual è, infatti, l'avanguardia per eccellenza? Sono i giovani, i germogli, quelli più protesi verso il futuro. Si può dunque parlare, per i giovani dei tuoi Jarry, di avanguardia biologica?

Martinelli – Sì, anche se in realtà era emersa prima di Jarry. Infatti la non-scuola era nata prima dell'*Ubu*, tuttavia si è poi rivelata nel momento in cui abbiamo capito concretamente che *Ubu* era una farsa scolastica, un gioco di studenti che volevano irridere il professore. Poi Jarry a ventiquattro anni riprende la farsa scolastica e la mette “in architettura”, ma il succo era quello: la stupidità del mondo vista da un adolescente, dal germoglio, da chi dice: “Ma io devo entrare da lì adesso?”. Lui era ancora sulla soglia, non del tutto ingessato, a un'età in cui brilla la patria, quella dell'infanzia “in cui ancora nessuno fu”, come diceva Bloch; e venendo dall'infanzia, Jarry si trova al punto in cui dice: “Ma io devo diventare grigio, guerrafondaio e violento come quelli là? Ma no per favore!”. E scrive *Ubu*, il suo grido di rivolta. In effetti, in questo caso si potrebbe parlare di avanguardia biologica, che è Dioniso, il dio del germoglio, il dio per cui una pianticella può spaccare il cemento e vedi una macchia di colore nel grigio.

Acca – Qui entriamo nel cuore di uno degli obiettivi di questi seminari, cioè la messa a fuoco della realtà.

Quello che hai appena descritto non è solo qualcosa che appartiene oggi agli adolescenti, ma presenta un livello di realtà accolto per invasione, che lascia adito anche a un'interpretazione del concetto di “popolare”. Nel momento in cui costruisci il tuo teatro intorno a una presenza così caratterizzante come quella dei giovanissimi, trasferisci il “popolare” nel territorio del “pop”, dove per pop intendo la matrice popolare di una generazione che è stata in qualche modo invasa da un immaginario collettivo di massa. Cosa significa nel tuo lavoro questa trasformazione?

Martinelli – Sono d'accordo con te. Quello che noi siamo non è stabilito in anticipo ma nasce da un percorso. Non esiste uno stile delle Albe, deciso all'inizio e poi portato avanti, ma i vari lavori delle Albe, e quindi anche i differenti periodi di un percorso che nasce dall'incontro con l'altro. Se nella primissima fase l'altro coincide con Ermanna e Luigi, le Albe sono una cosa; se nel secondo periodo l'altro sono i nostri amici, compagni senegalesi, le Albe si trasformano perché l'altro invade il tuo territorio con il suo mondo; se l'altro sono i Palotini, gli adolescenti, si va sulla statale 16, si va sull'Adriatica, si va nelle discoteche.

Io non sono mai stato in discoteca, non mi sono mai piaciute, ma ho cominciato a frequentarle nel momento in cui i miei amici, i miei giovani virgulti mi hanno detto: “Marco, come non sai? Tu adesso vieni, ti fai due, tre ascensori con noi – delle pozioni che ti stendono – e conosci la nostra musica”. Il mondo ogni giorno canta una canzone nuova e se vogliamo continuare a vivere in questo mondo, pur invecchiando, è importante conoscere le canzoni nuove. Ne *Le Baccanti* c'è un motivo per cui il vecchio Tiresia si veste e dice: “Anch'io andrò a fare i riti dionisiaci, anche se sono vecchio, ma ho bisogno di capire chi è questo nuovo dio”.

Io mi sono sempre sentito così vuoto, così mancante. Ho sempre avuto bisogno dell'altro: che fosse Ermanna, l'Africa o Scampia, il domani che non so cosa sarà, ma ho bisogno di nutrirmi. Forse sono un po' vampiro, ma ho bisogno di “mondo” e questo arriva dalla creatura che mi trovo davanti agli occhi. È ovvio che influirà su di lei, ma lei influirà su di me e i nostri sogni si mescoleranno. Se ti confronti con i desideri di un adolescente di oggi è diverso dal confrontarsi con quelli di un ventenne che viene dal cuore profondo del Senegal. Anche se, in realtà, nelle grandi differenze è incredibile come la luce dei nostri sogni si incontra sullo stesso terreno. Per cui vedere Mandiaye, attore africano, che dialoga in scena e nella vita con i Palotini (e lui è più crudele di loro su certe cose, mentre credono di fregarlo, ma lui invece tira fuori cose che gli vengono chissà da quale crudeltà arcaica), è come vedere dialogare mondi, epoche, continenti, lingue.

Guccini – In questo tipo di esigenza a lasciare spazio a componenti esterne, si manifesta una qualità forte del tuo lavoro, quella di essere un teatro non più novecen-

tesco. Uno dei segni distintivi delle culture nate nel Novecento è quello di una sorta di ritratizzazione, non tanto a livelli diffusi quanto dei campioni più forti della teatralità novecentesca. Ad esempio, tutti gli interventi di Grotowski si basano su riferimenti culturali estesi, eclettici, personali ma rigidi: cioè Dostoevskij resta Dostoevskij; l'induismo resta l'induismo. Riferimenti aperti ma in grandissima parte fissati.

Mi sembra, invece, che una delle qualità delle Albe sia di includere direttamente la realtà del mondo all'interno del vostro fare spettacolo, e questo a partire già dalla scelta degli attori. Un altro elemento parallelo d'inclusione è stata anche la lettura: per esempio *Rosvita* (1991), o *Stranieri* (2008), uno scritto con voci in qualche modo fissate, che si espongono a una lettura diretta senza quasi sovrastrutture d'espressione e quindi lasciano aperte delle vie di relazione molto forti.

Martinelli – È vero, questa curiosità di cui parli è ontologica, metafisica. Perché altrimenti la parola “curiosità” potrebbe significare curiosità per l'esotico, il diverso, l'altro; invece un proverbio africano dice: “Io sono noi”, simile a “Io è l'altro” di Rimbaud. Tra Rimbaud e la cultura africana, infatti, c'è una stretta relazione e in nuce Dioniso è il dio della con-fusione, che non vive se non in relazione con l'altro. Il teatro ha la sua radice nell'atto religioso, erotico per Dioniso. E anche quando sono solo nella mia stanza, sono in relazione con tutti i miei fantasmi, i miei morti o i miei autori morti. La relazione con *Rosvita*, come quella con Aristofane, nasce perché non sono mai solo: io sono anche le parole che mi hanno attraversato.

Oggi però la storia è perlopiù negata, cancellata, viviamo nella dittatura dell'amnesia, non ci ricordiamo neanche quello che abbiamo sentito ieri al telegiornale, invece siamo figli degli spiriti degli scomparsi. Questo rapporto ontologico ci fonda nella percezione fisica e reale, di sguardo e di pelle, di carne con l'altro, ma mi fonda anche nella relazione con tutto ciò che è la voragine del passato, da cui emergono i brandelli, i piccoli drammi di *Rosvita* o le intuizioni per lampi di Aristofane.

Lo stesso vale anche per il testo di un autore vivente, come *Stranieri*. Tarantino non l'avevamo neanche mai incontrato, l'avevamo visto a Riccione ma non era una persona dentro all'alchimia delle Albe, come Doninelli o Spadoni. Eppure quelle parole – parole che ti mettono le ali – le abbiamo proprio trovate anche in questo splendido testo di Antonio Tarantino, dove la cosa che ci ha colpito è proprio il rapporto con l'altro, con lo straniero, con colui che ti è estraneo anche se vive con te sotto lo stesso tetto, mangia con te alla stessa tavola, dorme nello tuo stesso letto. È in questo rapporto di inclusione-esclusione che ci giochiamo tutta la partita; è da qui che nascono le guerre o il fatto che le creature in questo mondo si possono riconoscere nella loro fragilità ontologica.

Guccini – E poi in Tarantino, “l'altro” sono i morti.

Martinelli – Tarantino è veramente il meglio. Nella mia classifica personale dei drammaturghi italiani è al primo posto, perché l'intuizione di un uomo barricato nel suo bunker che grida: “Fuori dalle palle! Non rompetemi i coglioni! I soliti stranieri!”, e continuano a bussare e si capisce dopo che sono i suoi morti, i suoi cari che lo vengono a riprendere e portarlo di là... è da brivido!

Guccini – È una lezione per l'Italia attuale.

Martinelli – Assolutamente. Scritto nel 2000 ma sembra scritto ieri.

Acca – Marco Martinelli è però anche Ermanna Montanari, due entità teatralmente indissolubili. Quanto è stata importante Ermanna nel tuo lavoro, anche nel tuo rapporto con la scrittura?

Martinelli – Al di là della vita vissuta insieme, dal punto di vista del mio percorso artistico Ermanna è stata determinante e fondamentale, proprio per la sua estrema diversità da me. In lei ho trovato una figura che più volte mi ha detto di no. Certe volte trovi dei no solo limitanti, invece con Ermanna, litigando per trentadue anni ho capito si tratta di quel femminile che non accetta di essere sottomesso. Un femminile terribile, del quale hai paura come uomo, però nel momento in cui attraversi questa paura trovi un piacere e una luce di vita grandissima. E anche qui faccio fatica a distinguere la persona dall'artista. Abbiamo discusso su Carmelo Bene per almeno cinque anni. Io non lo sopportavo! Possibile che adesso mi dico: “Marco, ma come facevi?”. Attraverso litigate furiose con Ermanna, che però erano litigate artistiche (dove si ragionava su un'immagine, un suono, perché dice così, perché utilizza la scena in un certo modo), ho fatto un salto che mi ha permesso anche di crescere come autore, perché ho potuto divorare, inglobare la lezione di Carmelo e usarla a modo mio. Abbiamo cominciato a litigare a vent'anni, quando eravamo al primo anno di università, su Dante e Petrarca: io ero per Dante e lei per Petrarca. E allora diceva: “Sì, però la forma...”, e io: “Ma la forma! Ma c'è bisogno anche delle scorgge dei diavoli!”, e lei ancora:



Teatro delle Albe, *I Polacchi* (fotografia di Silvia Lelli)



I Polacchi (fotografia di Silvia Lelli)

“Sì, se Dante però non avesse il senso della forma alta come Petrarca...”.

Dall'altra parte credo di essere stato anch'io importante per lei. Ci siamo come “squarciati” a vicenda. Perché la tendenza dell'Io è sempre quella di comprimersi e di chiudersi in se stesso, in ciò che sa, in ciò che lo tranquillizza e lo rassicura. Quando il rapporto con l'altro è vero fino in fondo diventa qualcosa che ti sposta completamente la testa.

Acca – Le Albe sono un teatro aperto nella misura in cui si mettono in corrispondenza con ciò che accade nel mondo. In questa parabola non è mai venuto meno un punto fisso, cioè che il teatro fosse qualcosa di radicato al corpo nel momento stesso in cui accade. Da questo punto di vista non avete mai avuto una tentazione multimediale: il rapporto con la tecnologia è sempre stato piuttosto marginale nel vostro lavoro. Il mondo che sta fuori, però, in questo momento è molto sensibile al fattore tecnologico. Come mai avete fatto questa scelta e cosa significa?

Martinelli – Anche in questo caso credo sia possibile osservare dei momenti differenti, perché quello a cui ti rife-

risci corrisponde alla prima fase delle Albe, i primi quindici anni, forse fino all'ingresso di Vincent Longuemare sul piano delle luci e quello di Luigi Ceccarelli nel 2000 con *L'isola di Alcina*, per la tecnologia elettronica applicata al suono e all'uso del microfono. Sono stati passaggi necessari, siamo arrivati a utilizzare tecnologie differenti perché sentivamo un bisogno specifico per ciascuna di queste opere. Il rapporto col microfono è diventato fondamentale per Ermanna, così come i video in *Stranieri*, e arrivano dopo trent'anni di onorata carriera. Abbiamo spesso tenuto a distanza il video perché rarissimamente ne abbiamo visto a teatro un uso alchemico. Se avessimo dovuto utilizzarli solo per esibire una sorta di patina di modernità, allora no, non ci interessava: guai a noi essere moderni per moda, bisogna essere moderni per necessità. Quindi prima le luci tecnologiche di Vincent, poi la tecnologia sonora elettronica di Ceccarelli, infine i video nell'ambito di *Stranieri*, sono tutte acquisizioni che fanno parte di un percorso, non di una decisione multimediale.

Guccini – A me sembra che l'utilizzo della tecnologia nel tuo teatro sia operistico, cioè tautologico in senso espressivo. Perché in *Stranieri* utilizzate il video? Perché entrano i fantasmi, e allora il video consente di proiettare le anime e renderle tecnicamente evanescenti.

Martinelli – Entrano i doppi, i tripli, i quadrupli, per cui a un certo punto bisognava giocare sia con la presenza dei corpi ma anche con i volti enormi di Ermanna o di Renda che si contrappongono al loro piccolo corpicino: sono i buchi nel cervello dell'uomo di Tarantino, del nostro cervello. Finora abbiamo parlato molto di entrata nel mondo, ma per noi questo è inscindibile dall'entrare nella nostra psiche. Tutto questo nostro nutrirci della realtà esterna ha senso perché nello stesso momento, con un movimento parallelo, scendiamo anche nel nostro abisso interiore, nei buchi della nostra mente. Ed è lì che dialogano i fantasmi.

I “Seminari sulla realtà” sono stati promossi e realizzati col contributo del Premio Riccione, in collaborazione con il CIMES (Dipartimento di Musica e Spettacolo – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) e Universiteatriali (Università di Messina). Ogni giornata dell'iniziativa prevedeva un workshop; una conversazione con gli artisti ospiti, condotta da Gerardo Guccini e Fabio Acca, come forma di testimonianza e di documentazione; un incontro serale con gli artisti a cui seguiva una dimostrazione in forma performativa. Questa esperienza si è articolata in tre giornate differenti, ciascuna dedicata a una compagnia: Accademia degli Artefatti, *La rappresentazione della realtà in epoca contemporanea* (09.11.09), con una dimostrazione su *Meno emergenze*, di Martin Crimp; Motus, *Yes, I confess: I will not deny my deed* (12.11.09), con una dimostrazione su *Antigone*, di Sofocle; Teatro delle Albe, *Attorno a “Stranieri”* (16.11.09), con una dimostrazione su *Stranieri*, di Antonio Tarantino.