

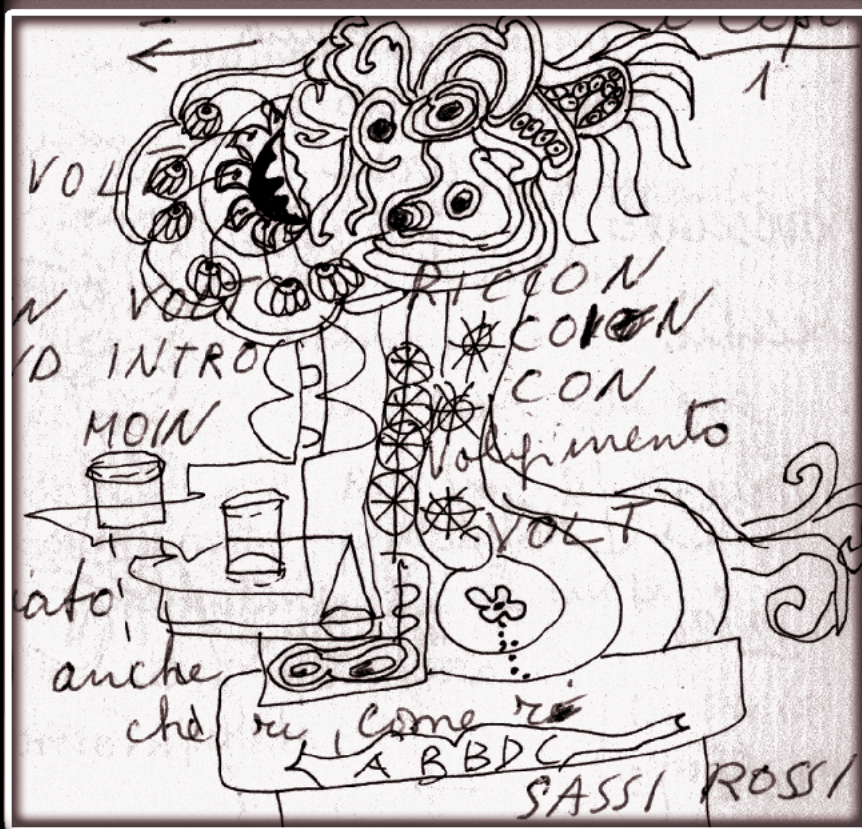
prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

**HANS-THIES LEHMANN:
RIPARTIRE DAL
POSTDRAMMATICO**

**L'AUTORE COME
PERFORMER**

*a cura di
Gerardo Guccini
e Nicoletta Lupia*



contributi di

**Cecilia Bello Minciacchi
Marco Consolini
Piergiorgio Giacchè
Mariangela Gualtieri**

**Gerardo Guccini
Hans-Thies Lehmann
Nicoletta Lupia**

**Massimo Marino
Paolo Puppa
Simone Soriani
Dario Tomasello**



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI

CIMES
CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a Claudio Meldolesi

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)

Assistente di redazione: Fabio Raffo

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

Comitato di referaggio del n. 1/2013
Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)
Erica Faccioli, Eugenia Casini-Ropa, Marco De Marinis,
Laura Mariani

Immagine di copertina: dettaglio del *Diario 1969-1970*
di Patrizia Vicinelli
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013
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

EDITORIALE

Attorno all'autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?

HANS-THIES LEHMANN: RIPARTIRE DAL POSTDRAMMATICO

Cronaca dell'incontro con il Teatro delle Albe
(Teatro Rasi, Ravenna, 6.2.2012)

Presentazione – Intervento – Discussione

Hans-Thies Lehmann, *Postdrammatico e realtà: un excursus da Aristotele a oggi*

L'AUTORE COME PERFORMER

Scrittura e presenza tra poesia e teatro

Atti del Convegno

(Laboratorio delle Arti, Bologna, 21.11.2012)

Gerardo Guccini, *Dal narratore/bambino all'autore/performer. Aperture problematiche da George Sand*

Paolo Puppa, *Di signore, di turcherie e altro ancora. La parabola scenica di Carmelo*

Simone Soriani, *Dario Fo, autore-attore: dall'espressionismo al corpo dilatato*

Massimo Marino, *Giuliano Scabia: il teatro come viaggio nella scrittura/la scrittura come viaggio nel teatro e nel mondo*

Dario Tomasello, *L'isola che non c'è: l'autore-performer in Sicilia*

Marco Consolini, *L'autore/performer in Francia: una fertile eccezione*

Nicoletta Lupia, *Scrittura e performance nella drammaturgia francese contemporanea*

Mariangela Gualtieri, *Poeta che parla*

Cecilia Bello Minciocchi, *Emilio Villa e Patrizia Vicinelli: due diversi modelli di scrittura poetica per voce nel secondo Novecento italiano*

Piergiorgio Giacchè, *Risposte o riposte. Cinque lettere aperte su CB*

POST-IT

a cura di Nicoletta Lupia

Prezzo al pubblico: € 7,00 (Iva assolta)
Per abbonamento annuale (2 numeri): € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

- versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L076011400000095117404
- 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



EDITORIALE

Attorno all'autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?

Sulla drammaturgia testuale novecentesca e contemporanea in Italia esistono repertori di dati e studi significativi, che aumentano esponenzialmente allorché passiamo dalle visioni d'insieme agli studi monografici su autori e opere. Nel complesso, però, questo insieme di approfondimenti non ha evidenziato, se non in relazione a singoli percorsi o eventi, gli intrecci fra la Storia del testo e quella del Teatro. Nel caso delle grandi parabole storiche – da Ruzante a Eduardo – gli sviluppi dello spettacolo e quelli della composizione drammatica appaiono tanto strettamente connessi da risultare, se separatamente considerati, non solo privi di riferimenti essenziali, ma pressoché indescrivibili. Diversamente, a partire dall'ormai lontano irrompere del Nuovo Teatro, la storiografia distingue i contesti sistemici degli elementi performativi da quelli degli elementi testuali, descrivendo dinamiche esclusive che vengono talvolta contraddette dalla realtà dei fatti, dove, non di rado, spettacoli nati negli ambiti dell'innovazione presentano risvolti editoriali anche di successo. Dario Fo è premio Nobel per la letteratura; le Opere di Carmelo Bene figurano nei Classici Bompiani; Paolini e Celestini sono autori di punta della Einaudi; le poesie scaturite dal rapporto fra la scrittura di Mariangela Gualtieri e il Teatro della Valdoca costituiscono sillogi indipendenti; il lavoro di Marco Martinelli col Teatro delle Albe ha sedimentato un repertorio testuale edito; Emma Dante ha ricavato dalla pratica registica una "lingua del testo", come la chiama Anna Barsotti, che ha prodotto drammi, testi narrativi e anche la sceneggiatura di *Via Castellana Bandiera* (film pluripremiato e selezionato alla 70ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia); analoghi percorsi hanno portato verso la narrazione letteraria testualità nate per fissare la parola detta. Gli esempi potrebbero proseguire a lungo, affiancando ai casi artistici istituzioni fondate sull'integrazione fra i linguaggi (premi, centri e progetti come "Face à Face").

Questo numero di «Prove» intende riconsiderare, a partire dall'inedito excursus di Lehmann sui rapporti fra teatro/dramma/realtà dai greci ai nostri giorni, le forme di coesistenza fra la drammaturgia testuale e la performance, fra l'identità dell'autore e quella del performer, fra la scrittura e il corpo, che, osserva Barthes, «troppo presente nel parlato e [...] troppo assente nella trascrizione», ritorna nella composizione letteraria «per via indiretta, misurata, e per dir tutto giusta, musicale»¹.

Il dramma della separazione fra parola e azione è che queste, pur partecipando, l'una, alla continuità dei segni ed esistendo, l'altra, nella transitorietà del vivere, non possono, nel pensare o fare teatro, venire in alcun modo disgiunte. Già Carmelo Bene, grande (e riconosciuto) protagonista teatrale, quanto grande (e misconosciuto) artefice letterario, addebitava l'esistere della poesia a teatro all'essere o meno poeta dell'attore, individuando nell'attore-poeta il corrispettivo scenico e «con voce» del poeta-attore che si manifesta e vive nelle espressioni poetiche della scrittura. Afferma in un brano da leggere e rileggere: «L'attor-poeta' è forse un commediante men dotato del

commediante; e questo è men poeta del primo? / *La poesia è deficienza drammatica* e viceversa? [...] / Restiamo alla poesia e c'intenderemo. [...] / Non si dà attore che non sia di là del raccontare altro dire che scrive. Di-scrive. / Dunque *attore e poeta son tutt'uno*. / Nella "poesia" composita un "poeta" può non essere attore, così come in un teatro del composito, un "attore" può non essere un poeta. / Ma abbiamo ammesso la "composizione" estranea affatto alla poesia del dire. Dunque il *poeta* è necessariamente un *attore* [...]. *Chi sulla scena non è poeta non è attore*². Bene non esclude dagli orizzonti dell'arte teatrale la poesia scritta, ma il fatto di considerarla una "composizione", un'oggetto estetico chiuso e formale, un compito svolto, e non piuttosto un dire che coinvolge voce, corpo e pensiero. In questo senso, «il *poeta* è necessariamente un *attore*» e chi sta sulla scena è, se attore, necessariamente un *poeta* che anima tanto la poeticità che egli stesso scrive dicendola, che quella manifestata dalla speculare identità del poeta/attore. A Bene – di cui è da poco trascorso il decennale della morte (2002-2012) – sono in particolare dedicati gli Atti del Convegno *L'Autore come performer. Scrittura e presenza tra poesia e teatro* (Laboratorio delle Arti, Bologna, 21.11.2012). A proposito di Bene, vi si affrontano i rapporti fra romanzo e teatro (Paolo Puppa) e il pensare irriducibile alla fissità del pensiero (Piergiorgio Giacchè), mentre, passando agli autori/performer del teatro italiano, si trattano le modifiche subite dall'assetto corporeo di Fo a seguito delle ricerche sulla testualità giullaresca (Simone Soriani), il percorso di Giuliano Scabia fra condivisione e scrittura della parola poetica (Massimo Marino) e la tensione dei narratori e drammaturghi siciliani a rivivere un substrato antropologico veicolato da memorie letterarie (Dario Tomasello). Disseminano prospettive e suggestioni gli interventi dedicati a un ottocentesco progetto di fusione fra attore e autore (Gerardo Guccini), ai differenti intrecci di autorialità e performance nel contesto teatrale francese (Marco Consolini e Nicoletta Lupia) e ai coinvolgimenti corporei del fare poetico in Emilio Villa e Patrizia Vicinelli (Cecilia Bello Minciocchi). Vorrei, infine, ricordare, fra i contributi raccolti, lo sguardo di Mariangela Gualtieri sui misteriosi processi della scrittura interpretata.

La tematica affrontata in questo numero viene integrata da un denso – e imperdibile – contributo a più voci che il lettore può trovare in rete nel sito del Dipartimento delle Arti (www.dar.unibo.it), alla pagina CIMES: *Brainstorming sulla scrittura scenica, drammatica e performativa*, incontro a cura di Marco De Marinis con Stefano Casi, Piersandra Di Matteo, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Lorenzo Mango (Laboratorio delle Arti, Bologna, 6.12.2012). Redazione di Fabio Acca, trascrizione di Fabio Raffo.

Gerardo Guccini

¹ R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 6.

² C. Bene, *Della poesia a teatro*, in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 2002, p. 1158.

HANS-THIES LEHMANN: RIPARTIRE DAL POSTDRAMMATICO

Cronaca dell'incontro con il Teatro delle Albe (Teatro Rasi, Ravenna, 6.2.2012)

Presentazione – Intervento – Discussione

Lehmann, in Italia, è più noto che conosciuto anche perché la sua opera più famosa e discussa – *Postdramatische Theater* (1999) – non è stata ancora tradotta. Questa inspiegabile distrazione editoriale appare però compensata da iniziative focalizzate sul pensiero di Lehmann, che ha avuto così modo di stabilire con la cultura e con i teatranti italiani un dialogo che integra la riflessione sul postdrammatico. Nel 2005, Valentina Valentini include due contributi di Lehmann in *Il teatro di fine millennio* («Biblioteca Teatrale», n.s., n. 74-76, aprile-dicembre 2005): *Segni teatrali del teatro postdrammatico* e *Quando la collera si coagula in forma... Sull'«estetica del veleno» di Jan Fabre*. Nel 2009, il Centro di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna organizza il convegno internazionale *Dramma vs postdrammatico* (26 novembre) e, connesso a questo primo appuntamento, un incontro con Lehmann introdotto da Marco De Marinis (4 dicembre)¹. Nel 2012, Lehmann partecipa a *...un mondo trasformabile. Giornata internazionale di studi su Bertolt Brecht* (Torino, 10 febbraio) con la relazione *Dramma didattico, teatro post-drammatico e la questione della rappresentazione*. Pochi giorni prima, al Teatro Rasi di Ravenna, si svolge l'incontro *Ripartire dal Postdrammatico* (6 febbraio): una conversazione pubblica fra Lehmann, Marco Martinelli e Gerardo Guccini, sfociata in un'inedita rivisitazione della storia teatrale, che qui pubblichiamo.

Allievo di Szondi (il teorico della “crisi del dramma moderno”), cultore della tragedia greca, studioso del teatro politico e Presidente della International Brecht Society, Lehmann ha definito, con il termine “postdrammatico”, una nozione che recepisce i diversi aspetti della scena contemporanea, dislocandoli all'interno di categorie, prassi e possibilità che non si sottraggono al confronto con la storia teatrale, dove anzi individuano dinamiche “predrammatiche” altrettanto coinvolgenti, interattive ed extra-estetiche. Scrive:

Il teatro postdrammatico non conosce soltanto gli spazi vuoti ma anche quelli sovraffollati. [...] Il processo, l'eterogeneità o il pluralismo sono a turno autentiche componenti d'ogni teatro – il classico, il moderno o il postmoderno².

Nella sua lettura, il teatro contemporaneo presenta caratteristiche che solo parzialmente corrispondono ai requisiti della cultura postmoderna: assenza di sintesi, non-gerarchizzazione e simultaneità dei segni teatrali, affermazione della presenza corporea. In esso, infatti, si producono anche dinamiche relazionali intensamente parlate, dove al disgregarsi dei rapporti orizzontali fra gli attori/personaggio corrisponde il rafforzamento di quelli verticali fra gli attori/performer e il loro pubblico. Il superamento del dramma, per Lehmann, non cancel-

la le funzioni drammatiche, ma le rigenera in prospettive contrassegnate da diverse possibilità di aggregazione e sviluppo. La parola, il mito e la percezione del reale fuoriescono dall'orologeria della trama per sviluppare originali coinvolgimenti fra comunità e performer. Sotto questo profilo la nozione di “postdrammatico” si distingue nettamente da quella di “postmoderno”. Il “postmoderno”, da un lato, postula l'uscita dal modernismo, la sospensione delle dinamiche storiche e la fine delle ideologie (Illuminismo, Idealismo, Marxismo), mentre, dall'altro, fa corrispondere a queste fratture, l'inconoscibilità del reale, il primato dell'interpretazione sui fatti, il superamento dell'oggettività e l'autoreferenzialità degli artisti. Tutto all'opposto, il “postdrammatico” è un grimaldello conoscitivo, che nomina i fenomeni dell'esistente per poterli analizzare e acquisire mentre si svolgono. Il “postmoderno” afferma che non c'è più un divenire storico, ma un infinito presente che contiene i residui di tutti i passati che l'hanno preceduto; il “postdrammatico” risponde che l'azione dell'uomo nel tempo elabora e disgrega paradigmi che corrispondono ai conflitti sociali e personali delle diverse epoche. Sicché il “postdrammatico” è anche leggibile in quanto sintomo di trasformazioni storiche.

A Ravenna, dove il Teatro delle Albe alimenta un'inesauribile vivaio di drammaturgie ed esperienze formative, la riflessione di Lehmann ha trovato interlocutori attenti e propositivi. Argomento dell'incontro è stato il rapporto fra la nozione di “postdrammatico” e la dimensione del reale. A questa problematica Lehmann ha risposto con una densa sintesi storica che rivede la durata dell'egemonia del dramma. Questa riguarderebbe soltanto il teatro borghese che si sviluppa fra Settecento e Ottocento, poiché in altri casi, dai Greci a Shakespeare, il dramma non predetermina le pratiche teatrali, ma ne viene suscitato in contesti aperti alla presenza e alle realtà del pubblico. Essenziale, infine, per lo svolgimento dell'incontro e il suo sviluppo saggistico, è stata la partecipazione d'una traduttrice d'eccezione come la drammaturga Sonia Antinori.

(G.G.)

¹ Convegno e incontro sono documentati in *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, «Prove di Drammaturgia», n. 1/2010.

² H.-T. Lehmann, *Postdramatic theatre*. Translated and with an introduction by K. Jürs-Munby, New-York, Routledge, 2006, p. 25.

Postdrammatico e realtà: un excursus da Aristotele a oggi di Hans-Thies Lehmann

Abstract. *Confronting the relation between reality and post-drama, Lehmann rectifies several commonplaces of the theatre history. The result is an excursus which reduces the textual hegemony phase, recognizing individual and anthropologic fundamental collective expressions of identity in both historic and contemporary theatres.*

Il rapporto tra la nozione di postdrammatico e la realtà è un tema “piccolissimo” che affronterò con piacere. Ma, prima di tutto, vorrei ringraziare il Teatro delle Albe, per la grande ospitalità, la gentilezza, la possibilità di trovarci qui, e, naturalmente, Gerardo che è stato l'iniziatore di queste discussioni, fin dall'incontro di Bologna. Non è più possibile analizzare il teatro partendo solamente dal testo, perché bisogna considerare, nella teoria dell'arte, un concetto esperienziale. L'esperienza dello spettatore è senz'altro legata al testo, ma è anche visiva, fisica, erotica, è un'esperienza completa che coinvolge tutti i sensi. Non solo, la situazione teatrale in cui si svolge ne fa un'esperienza comune condivisa con gli altri. Si potrebbe parlare allora, a proposito dell'esperienza teatrale, di una comprensione condivisa: comprendere che anche gli altri comprendono. Come sostiene Heidegger anche il solo fatto di essere insieme, qui, adesso, al Teatro Rasi di Ravenna, è un comprendere insieme. Quindi non si tratta soltanto di una comprensione di ordine mentale, o di una comprensione fatta attraverso il corpo, ma anche di una comprensione fisica e mentale compiuta assieme agli altri. Sarebbe bello se si potesse evitare di ripetere i fatti storici del teatro, dandoli per scontati e già noti a tutti, ma conviene ancora una volta fare riferimento ai suoi momenti essenziali e di fondazione.

Il teatro antico era un'esperienza dei cittadini, rituale e politica allo stesso tempo, ed era musica, corpo, danza e linguaggio. Anche la lingua, il testo partecipavano all'azione del coro e alle funzioni drammatiche dei personaggi, sia con il senso delle parole, che con la metrica, i ritmi, le sonorità. Il teatro antico era caratterizzato, soprattutto, da una situazione corale e musicale. Poi arriva Aristotele e parla soltanto della fabula, della logica della fabula, del discorso, del pensiero, e dice addirittura che leggendo il testo comprendiamo ancora meglio le tragedie. Così, comincia la storia della teoria del teatro in Europa, una teoria dentro la quale qualcosa disturba la concettualizzazione del teatro: il teatro stesso. I riferimenti filosofici, i miti, gli aspetti letterari e filologici vanno benissimo, rientrano perfettamente nella concettualizzazione teatrale, ma il teatro è un elemento di disturbo. E certamente lo è per Aristotele che dice che il teatro è la cosa meno “artistica” fra tutte quelle che hanno a che fare con la tragedia. Tra l'altro, lo stesso Aristotele dice che l'effetto catartico (la purgazione dei sentimenti della pietà e del terrore attraverso la loro esperienza) si può provare alla sola lettura, quindi, il teatro è completamente inutile.

Tutto questo ha impregnato la teoria del teatro a livello europeo.

Poi è arrivato il teatro del dramma e ne riparleremo fra poco. Adesso mi preme ricordare che il Rinascimento sviluppa aspetti e arca innovazioni – l'intrigo, l'azione, il dialogo, l'attore senza maschera, la donna in scena, lo scambio di sguardi – che diventeranno centrali. Lì comincia una nuova epoca, una tradizione molto produttiva in senso scenico e drammatico, una nuova scoperta del teatro. Al teatro di Shakespeare fece però seguito, nel corso del XVII secolo, un teatro che progressivamente allentò il contatto col pubblico, che, nel secondo Cinquecento e nel primo Seicento, era stato carnale, popolare, violento. Naturalmente saprete, essendo teatranti, che cosa vuol dire parlare del teatro di Shakespeare: non era facile per gli attori ottenere l'attenzione degli spettatori. A quell'epoca succedeva di tutto: il pubblico aristocratico prendeva posto direttamente sulla scena, non si ascoltava solo il testo, nei siparietti si svolgevano performance molto diverse dalla rappresentazione drammatica, e poi c'erano contrasti, duelli. Non si può parlare di illusione nello spettacolo di quei tempi, ma si può parlare senz'altro di una sorta di festa selvaggia della comunicazione che avveniva all'interno del teatro. Forse, come succede con le arie del teatro d'opera, poteva essere che si volesse risentire immediatamente un monologo o un pezzo di bravura e se ne facesse richiesta all'attore.

Poi, naturalmente, nel XVIII e XIX secolo, arriva il teatro del boccascena, la separazione fra spazio scenico e platea, e la letteratura torna al centro. In realtà, è un periodo molto breve nel teatro europeo quello in cui il testo letterario è al centro del teatro. Nel XVIII secolo, il pubblico era ancora illuminato come e più della scena. Solo nel XIX secolo si entra in una situazione di tipo cinematografico: il pubblico sta al buio e ha davanti una bellissima immagine illusionistica. Alla fine del secolo, arriviamo alle avanguardie storiche, che, qui almeno, tutti quanti conoscete e che distruggono il primato del testo.

Da questo breve riepilogo si può desumere come il teatro che ha al suo centro il dramma copra solo una parte molto piccola rispetto a tutta la storia del teatro. Nell'antichità i testi non circolavano in modo autonomo, era nelle feste dionisiache che si ascoltava quello che accadeva, era il momento del teatro il luogo della conoscenza tragica, poi tutto finiva, nessuno stava seduto a studiare i testi. Nel XVI e XVII secolo il teatro è stato, dapprima, una festa popolare e, poi, una festa borghese. Anche gli uomini delle avanguardie storiche – come Mejerchol'd o Craig – riscoprono il teatro, ma non per questo distruggono duemila anni di storia teatrale, come molti pensano. Semmai, le avanguardie hanno posto fine a una fase durata duecento anni, e, in realtà, non l'hanno nemmeno veramente distrutta, anzi, hanno cercato di salvare i testi da una certa convenzionalità borghese.

Il teatro, in Europa, si è sviluppato in modo molto particolare. Gli altri teatri, in India, in Asia, in Giappone, e forse anche in Sud America, non hanno emancipato

dal teatro il concetto di dramma. Quest'ultimo è stato piuttosto importato dagli altri paesi a seguito alla colonizzazione, dell'imperialismo. Per esempio, il teatro Nō giapponese è un teatro di sensazione, tutto vi è narrato e danzato: è una ripetizione rituale, dove non c'è la tensione di un intrigo, nessuna storia che scaturisca dalle interazioni fra i personaggi.

Adesso arrivo alla nostra parola-chiave: "postdrammatico". Questo concetto ha due livelli di comprensione.

Il primo livello riguarda tutte quelle forme, dagli anni Settanta in avanti, che non hanno come fondamento il testo.

Nel secondo livello, che non ho sviluppato nel mio libro sul postdrammatico, si percepisce qualcosa di ancora più ampio. Voglio provare a raccontarvelo. Il concetto di dramma, dal XVII secolo in avanti, è caratterizzato da alcuni elementi antropologici legati ad una nozione di umanità che viene radicalmente a cambiare nel XIX e del XX secolo. Oggi, non crediamo più all'identità come è stata rappresentata nel teatro drammatico, in mezzo ci sono state le teorie della psicanalisi, del linguaggio, della fenomenologia. Naturalmente, quest'idea di io, di identità animata dalla volontà è cambiata ulteriormente con internet, con la rete, con le comunicazioni. Tutto questo, agli occhi di un autore contemporaneo, rende poco interessante o non interessante per nulla raccontare una storia basata sul vecchio concetto di dramma. Con un monologo, con una narrazione, con delle forme visive si può raccontare in maniera molto più interessante quello che altrimenti sarebbe legato ad un'azione drammatica che si sviluppa dall'inizio alla fine attraverso le relazioni fra i personaggi. Per esempio, un testo come *Hamletmaschine* di Heiner Müller è un testo molto tragico ma non è possibile estrarne una storia, una fabula di base, perché le identità delle sue dramatis personae sono sedimentate e sovrapposte. Si tratta di una scrittura molto poetica e letteraria, ma non drammatica. Se dovessi nominare un testo emblematico della nostra epoca, citerei sicuramente *4.48 Psychosis* di Sarah Kane. Personalmente, ritengo che sia uno dei testi più significativi dal punto di vista poetico e letterario. Se dovessimo scrivere un testo postdrammatico, probabilmente faremmo un lavoro con quelle caratteristiche: non si sa chi parla – un coro? una persona? più persone? – e la situazione è la stessa del teatro. Dopo un lunghissimo silenzio, si dice: «But you've friends!» – «Ma voi avete degli amici» –, e il pubblico, benché, di preciso, non si sia interpellato nessuno, si sente subito chiamato in causa perché in scena c'è un corpo, una persona che gli si rivolge. C'è, infatti, una tendenza del teatro postdrammatico che mette al centro della scena il rapporto tra spettatori e attori, vale a dire, la situazione del teatro.

Negli ultimi anni si nota un'altra tendenza postdrammatica: quella del teatro-documento. Il teatro, cioè, mostra la realtà al di là del teatro stesso, ma lo fa sempre con un'ambivalenza, un'ambiguità. Forse conoscete il lavoro di Rimini Protokoll in cui non si sa mai se le storie sono reali o meno: è come se domandassero sempre allo spettatore



Rimini Protokoll, *Prometheus in Athens*, foto di Ch. Bilios.

tore che cosa pensa di quello che fanno e di ciò che accade. Anche un artista come Walid Raad fa performance con documenti che non si sa mai se siano veri o inventati. Ad esempio, ha fatto una performance sui bombardamenti a Beirut con documentazioni e immagini. Era sconvolgente, ma, in realtà, era tutto inventato ed era un lavoro affascinante.

Quindi, dopo tutto questo discorso, torno alla domanda sul reale. Il teatro ci insegna una realtà ma lo fa in una maniera teatrale, quello che viene indicato come vero non è mai certo e dovremmo ricordarci che l'arte – come la pittura e tutte le altre forme artistiche – comincia sempre laddove finisce l'informazione. Quando l'informazione non è più sicura ma sussiste un dubbio, quello è il preciso punto dove comincia l'arte. Questo è il rapporto con la realtà che io ritengo essenziale per il teatro.

Per non far nascere fraintendimenti aggiungo che ci sono naturalmente anche situazioni politiche e sociali in cui un artista può voler agire in maniera molto precisa. Non voglio mettere in discussione che, ad esempio, in Egitto, si vogliono fare spettacoli che trattano la situazione politica in maniera diretta ed evidente. Ma dobbiamo pensare che, in fondo, a teatro, la relazione con la realtà debba essere diversa e collegata a dubbi, contraddizioni, ambiguità. Questa è l'unica modalità attraverso cui possiamo modificare, partecipando alla comprensione teatrale, il nostro metro di giudizio. La realtà della vita ci costringe a prendere posizione anche quando non abbiamo abbastanza informazioni. È così fin dall'antica Atene, da quando Pericle diceva: «Noi Ateniesi non troviamo

giusto sottrarsi ai discorsi politici. Pretendiamo che ci si coinvolga». L'arte ci fa capire che possiamo guardare anche dall'esterno la nostra necessità di essere socialmente coinvolti e partecipare. Per questo motivo, abbiamo tante tragedie con mostri umani, come *Riccardo III* o *Macbeth*, che, in realtà, sono una parte di noi stessi. Questo non ci impedirà di lottare contro di loro se li incontriamo nella vita, mentre evita che si proiettino sul teatro le necessità che abbiamo nella vita.

Vorrei dire qualcosa anche sui processi della produzione teatrale. Molto teatro politico, in Germania, per me, non è credibile perché viene fatto in strutture con forti interessi commerciali e gerarchie autoritarie che contraddicono la pretesa di far passare messaggi rivoluzionari. Non funziona così. L'aspetto politico del teatro deve rispecchiarsi nel modo in cui il teatro viene fatto. Penso che un segno dei cambiamenti in corso rispetto a questo argomento, sia la messa in discussione della figura del regista-demiurgo e l'affermazione dell'idea che la creazione risulti da un processo "comunitario". Dico "comunitario" perché i giovani oggi potrebbero non credere nei "collettivi" artistici, di tendenza. I teatranti sono alla ricerca di modalità che possano coniugare il processo della composizione spettacolare a un'idea di "comunità" quale emerge dagli scritti di Paolo Virno sul concetto di moltitudine, o da quelli del filosofo francese Jean-Luc Nancy, per il quale la "comunità" non deve essere come un "collettivo" ed avere, cioè, obiettivi, identità, bandiere. Nel teatro si trova la comunità in coloro che, in qualche modo, aspirano ad essere parte di una comunità ed hanno al contempo esperienza del fatto che questa comunità non esiste. In un certo senso, il teatro consente di vivere comunitariamente la mancanza di una comunità, e influisce con questa esperienza sulla nostra identità di individui.

In Germania c'è un gruppo femminista, le She She Pop. Queste attrici hanno fatto un *Re Lear* in cui portavano in scena i loro padri rappresentando molto concretamente il conflitto generazionale. In una situazione del genere i concetti shakespeariani dell'opera apparivano soltanto al margine, ma era un'esperienza molto emozionante e anche molto intelligente. Questo tipo di operazione mette



She She Pop con i loro padri, *Testament*, foto She She Pop.

il pubblico in relazione con la realtà, portando la realtà in scena e cambiando l'esperienza dello spettatore, che non si trova più a confronto con qualcosa di fittizio ma con qualcosa di effettivo, coinvolgente, vero. Questo modo di trattare i classici fonda, inoltre, un nuovo principio di realtà. E cioè, estrae i testi drammatici dal museo della cultura teatrale e mostra come dobbiamo metterli in vita per farli interagire con le nostre esperienze. Ho evitato appositamente di citare il concetto di realtà di Lacan, il *réel* inteso come qualcosa che non può essere formulato teatralmente con simboli, segni o immagini, perché è una delle tante dimensioni del reale, mentre qui mi interessa trattare la dimensione sociale e politica. Il termine "reale" è molto vasto e comporta l'introduzione di molti altri termini.

Discussione

Gerardo Guccini – Per animare la discussione, porrò due questioni: l'una in difesa del dramma scritto, l'altra del teatro di informazione. Nel dramma scritto la situazione relazionale descritta da Lehmann è tanto presente che spesso si ha l'impressione che la vicenda drammatica sia una specie di maschera al di sotto della quale l'ensemble, che, storicamente, includeva anche l'autore, parla alla comunità delle cose che la interessano veramente. Quindi, venendo ai giorni nostri, se il testo drammatico riesce a dare forma a quanto accade nella comunità, se si contrappone ai media di massa, rivendicando la propria diversità, perché non dovrebbe venire considerato un efficace e attualissimo tramite di relazioni teatrali?

Hans-Thies Lehmann – La domanda è giusta e interessante perché è chiaro che il dramma non esclude, di per sé, che si sviluppino situazioni di relazionalità teatrale, ma il punto è vedere come, ai giorni nostri, il teatro possa meglio raggiungere questa relazionalità, se attraverso la trasposizione in forma drammatica delle questioni che pone al pubblico, oppure attraverso altre modalità, che creano l'aura, il contatto, la qualità dello stare in scena dell'attore. Il punto è che, per le persone che conosco, nella maggior parte dei casi, il dramma è più un ostacolo che non un elemento a favore della relazione empatica fra scena e platea. Può darsi che, a questo proposito, dobbiamo ascoltare gli impulsi, le suggestioni degli artisti, attribuendo loro un valore di rilievo teorico. Perché oggi un regista vuole unire parola e movimento? Perché un regista vuole trasformare il parlare di un attore nel parlare di un performer? Perché gli attori non vogliono più incarnare un ruolo ma vogliono produrre una fisicità, un corpo sulla scena? Non significa che l'incarnazione del ruolo scompaia definitivamente, ma direi che c'è uno slittamento di accento. Io penso che il genio dell'autore abbia sempre avuto due aspetti: uno è la capacità di personificare, di impersonare; l'altro è l'aura, la capacità di comunicare con lo spettatore. Oggi questo paradigma scivola e finisce

sul secondo elemento: dalla personificazione all'aura. Lo vedo quando guardo uno spettacolo che veramente mi tocca e mi interessa. Certo, c'è ancora un teatro drammatico in senso classico, ci sono degli ottimi testi drammatici anche oggi, ma se penso al mondo di mia figlia o delle persone giovani, penso anche che qualcosa debba cambiare, che non ci sia più un'armonizzazione così positiva e coerente con il teatro delle forme drammatiche. La forza del teatro oggi è più la forza del parlare che la forza del testo. Quando un attore parla in maniera molto intensa, diventa un medium del testo, il testo lo attraversa ma, al tempo stesso, appare come persona. Ci sono alcuni registi, in Germania, che hanno posto l'accento su questa intensità del parlare, sulla liberazione del teatro da tutti gli aspetti decorativi, di contorno, per concentrarsi sul miracolo costituito dall'azione del parlante all'interno della comunità, perché è un miracolo che ci sia un parlante che può parlare e raggiungermi con le sue parole, con la sua voce, con il suo corpo. Questo vuol dire che esiste un teatro postdrammatico che torna ad accentuare il valore del testo, considerandolo più come testo da parlare che come testo drammatico e incarnazione di un ruolo. Il teatro postdrammatico, lo si è ricordato bene all'inizio di questo incontro, non è un concetto dogmatico. Oggi il teatro è anche installazione, è attività politica o festa, è documentazione, si manifesta in molte forme. Anni fa ero nella giuria del Festival Bitef e abbiamo dato un premio a un'opera di Heiner Goebbels che era, in realtà, un'installazione in movimento senza attori, ma anche un'esperienza teatrale molto forte perché noi, spettatori, abbiamo sentito il nostro spazio minacciato da una macchina che ci veniva contro. Non ci è concesso di fissarci sulla dimensione del teatro di parola perché il teatro, in questo momento, significa molto di più. Penso, ad esempio, alla storia dello spazio del teatro, non c'è stata soltanto l'antica arena, ci sono state anche le processioni rituali e quelle festive, e l'intrattenimento di piazza. Oggi ci sono molte esperienze teatrali che attraversano gli spazi cittadini. Anche i Rimini Protokoll hanno iniziato con azioni di questo tipo, quando si chiamavano ancora Hygiene Heute (igiene oggi). Tutte queste performance appartengono al paesaggio teatrale di oggi e non capisco

per quale ragione dovremmo prendere questo bel concetto del teatro e applicarlo solo a quella sua specifica forma che è il teatro di parola. Si può naturalmente dire che tutte le altre soluzioni sono performance o installazioni, ma non è giusto. Il teatro sta mettendo in pratica uno sviluppo che, in realtà, nelle altre arti, era già iniziato da molto tempo. Già negli anni Sessanta l'arte visiva ha messo in relazione lo spettatore con l'oggetto percepito. Il teatro sviluppa adesso questa processualità perché è più lento delle altre arti perché è molto più dipendente dai finanziamenti, da una macchina produttiva complessa, perché costa. Da un punto di vista economico è molto più conveniente fare una poesia rivoluzionaria piuttosto che uno spettacolo di svolta. Penso a Rimbaud, a Mallarmé. Quindi, naturalmente, è utile guardare lo sviluppo delle arti figurative per capire dove si sta andando. Penso che la conservazione del teatro drammatico non contraddica lo sviluppo del paradigma del postdrammatico, perché, nonostante la nostra identità sia cambiata, l'idea di dramma continua a mantenersi viva in una parte di noi. Il punto è che noi dovremmo sostenere il nuovo teatro, laddove, il vecchio teatro ha già un sostegno di per sé. Noi abbiamo un bel modo di dire in Germania: qual è il teatro che ha avuto più successo nel XX secolo? Il teatro del XIX! Quindi quel teatro è ancora vivo, ma c'è una bella differenza tra il successo e la capacità di interagire efficacemente con quanto accade.

Guccini – Trovo bellissimo il riferimento alla lentezza del teatro. Questa nostra arte viene così a corrispondere al monito virgiliano: *festina lente*, "affrettati con lentezza". Il teatro si affretta con lentezza.

La seconda questione che volevo porre riguarda il teatro documentario. Poche settimane fa, a Bologna, si è tenuto un incontro con i fondatori del Teatr.doc di Mosca. In questa occasione, Elena Gremina e Mikhail Ugarov hanno detto che il loro teatro, pur informando il pubblico, non si pone tanto il problema di trasmettere dati o opinioni, quanto di rendere scenicamente presenti le persone che li forniscono perché testimoni dei fatti o semplici intervistati. Quindi, questa è la mia questione: anche l'informazione, senza per questo cessare di fornire dati conoscitivi, può arricchirsi di comportamenti e complessità che rispondono alla caratteristiche di linguaggio teatrale?

Lehmann – Sì, sono assolutamente d'accordo.

Guccini – Mi fa molto piacere perché il Teatro.doc di Mosca fa spettacoli molto belli.

Lehmann – Quello che descrive Gerardo è un lavoro molto complesso sull'informazione. Ci sono bellissime poesie di Brecht o di Heiner Müller che, praticamente, non fanno che nominare cose o fatti. Ma, pur essendo così nitide, secche, quasi protocollari, producono nell'ascoltatore un sentimento di resistenza, un forte attrito, allo stesso

modo, possono anche far ridere. Un effetto comico c'è anche in un lavoro dei Rimini Protokoll che fornisce precise informazioni sullo stato del trasporto in Europa. Lo spettacolo si chiama *Cargo Sofia* e parla di un capitalista che, sfruttando la burocrazia dei paesi orientali e trafficando con i mercati dell'occidente, costruisce, nell'arco di dieci anni, un impero. Le informazioni non vengono assolutamente commentate, ma, in qualche modo, e forse proprio per questo, fanno ridere, sembrando assurde. Non bisogna dimenticare che anche Marx, ne *Il Capitale*, cercava di indicare la follia della società, non scrivendo soltanto di economia, ma anche della follia di due persone che lavorano insieme ma non si aiutano e comunicano solo attraverso il concetto di valore. Trattare le informazioni senza commento è precisamente quello che intendo quando parlo di qualcosa che, nel teatro, va al di là dell'informazione. Tutto questo è stato praticato anche in letteratura, ad esempio nel *nouveau roman*, dove, riproducendo precise informazioni, si suscitano impressioni inedite e spesso sorprendenti. La varietà delle scelte artistiche è infinita, ma quello che voglio sottolineare è che nell'arte occorre sempre introdurre elementi di ambiguità, di dubbio. Forse, nella vita, dobbiamo necessariamente giudicare se qualcuno è un criminale oppure è innocente, ma l'arte è capace di mostrarci che, al di là della colpevolezza o dell'innocenza, c'è anche dell'altro e così noi possiamo cambiare il nostro modo di giudicare, non modificarlo nel senso di neutralizzarlo ma nel senso di accettare una certa schizofrenia. Tutti gli artisti della modernità hanno avuto a che fare con questa forma di schizofrenia, già a partire da Schiller che, in tutti i suoi testi, ha sempre tematizzato il suo ideale di libertà rappresentandolo come problema. Non ha fatto nessuna forma di propaganda per la libertà – questa è una favola –, ma ha sempre considerato, anche nella politica, che quello della libertà è solo un aspetto del problema complessivo. Questo succede, ad esempio, nei lavori di Nicolas Stemmann: uno dei registi più interessanti dal punto di vista postdrammatico. Questi, in una messinscena de *I Masnadieri* di Schiller, ha fatto apparire i quattro attori come una band. Il testo veniva suddiviso non tra i personaggi schilleriani ma in maniera musicale secondo una distribuzione che accentuava questo aspetto. In una conversazione mi ha spiegato che lo ha fatto perché ama la lingua di Schiller, ma non il funzionamento della sua drammaturgia, troppo distante da questi tempi. Improvvisamente la lingua di Schiller diventa molto interessante quando ci parla direttamente, scavalcando le identità dei personaggi che, nella concezioni dell'autore, ne sono le guaine: i sistemi di contenimento. Falk Richter, che conosco molto bene e che è famoso per i suoi testi sui manager, è solito dire che non si può prendere un testo e metterlo a pane e acqua come fosse in prigione. Non si può, cioè, confinare il testo in un solo personaggio perché ha bisogno della sua libertà in scena. Si possono citare anche i soggetti collettivi di René Pollesch che contengono tante informazioni sulle teorie sociali, teatralizzandole però all'interno di un gioco corale.

Guccini – Questa non è una domanda, ma una riflessione. Quello che di questo intensissimo incontro porterò con me, nel mio lavoro di storico, è un dubbio: forse le grandi stagioni della drammaturgia testuale nascono dal fatto che, per un certo periodo, è stato possibile percepire e utilizzare dramma e personaggio in quanto ambiti di individuazione e lavoro sull'aura dell'attore. Le drammaturgie scritte, non vengono insomma scritte in ossequio alle tecniche della letteratura, ma nascono – nella storia e, credo, anche oggi – perché il dramma e i personaggi, all'interno di certe situazioni e a contatto con certi attori, dialogano con l'aura dei performer e della performance. Per i greci, per Shakespeare, per Molière o Goldoni comporre il testo e lavorare sugli attori e sulle dinamiche dell'ensemble era assolutamente la stessa cosa. La scrittura drammatica è uno strumento di attuazione e formazione degli attori e degli ensemble. Il problema è che, adesso, il lavoro sull'energia e sull'aura dell'attore, che è individuo radicato nel presente e nelle sue culture, può portare lontano, non tanto dalla scrittura, intimamente connessa alla nostra natura di "animali parlanti", ma dalla scrittura drammatica in senso stretto. In un certo senso, il dramma e il personaggio avrebbero perso il carattere di terreno sperimentale ed esotico da scoprire insieme agli attori e agli spettatori. Non radicalizzerei, però, questa posizione perché gli attori non hanno perso il gusto della trasformazione né l'aura ha abbandonato l'interpretazione del personaggio.

Lehmann – Trovo molto interessante confrontare i modelli degli attori nell'antichità, nel Rinascimento, nel XVIII secolo e nella contemporaneità. L'attore sulla scena antica era dietro una maschera, davanti a dodicimila o quindicimila spettatori. Nel Rinascimento troviamo un attore ancora fortemente dominato dalla retorica, in un teatro in cui non si poneva molta attenzione all'intima aura dell'attore, nonostante ci fossero delle personalità attoriali molto significative. L'intimità psicologica arriva con il XVIII e XIX secolo. Personalmente, ritengo che questa psicologia intima sia molto legata al concetto di identità borghese, che è oggi in crisi. Questa è una delle ragioni per cui stiamo trovando nuove forme rispetto al teatro del XVIII e XIX secolo. Naturalmente, in quei periodi storici, il teatro ha inventato cose straordinarie per gli attori che, però, ormai, oggi sono soltanto una porzione delle pratiche performative.

Marco Martinelli – Tra tutte le cose molto stimolanti, interessanti che il Professor Lehmann ci ha detto, mi soffermo su un aspetto forse secondario rispetto a tutti i ragionamenti che avete fatto finora, anche se fino a un certo punto. Il Professore ha detto che oggi la figura del regista-demiurgo sta passando in secondo piano, mentre più importante è osservare la vita di una comunità teatrale. Questo, diremmo in italiano, è un "invito a nozze", non so se c'è un'espressione tedesca per sottolineare che è una cosa che colpisce molto noi e le nostre modalità di



Heiner Goebbels, *Stifter's Dinge*, foto di Mario Del Curto.

lavoro, ma credo anche tutti i gruppi qui presenti. Nel senso che, in Italia, si è sviluppato, da trenta, quarant'anni a questa parte, un movimento fortissimo di gruppi e di comunità il cui lavoro consiste in un'alchimia continua tra la figura del drammaturgo, quella del regista e gli attori. Noi siamo molto orgogliosi, credo, di questa nostra caratteristica italiana perché sappiamo quanto il frutto del nostro lavoro sia un frutto collettivo del quale, anche nella distinzione dei ruoli, tutti siamo autori e protagonisti. Questo per noi è fondamentale. Quando, però, giriamo, soprattutto in Europa – abbiamo fatto pochi giri fuori dal continente –, l'atteggiamento del mercato internazionale è esattamente il contrario di quello che lei ci diceva e sul quale io sono d'accordo. Il nome del gruppo tende a scomparire, il mercato non vuole saperne di Teatro delle Albe, vuole Marco Martinelli; non vuole saperne di Raffaello Sanzio, che è quasi scomparso come nome, si parla solo di Romeo Castellucci; non vuole saperne della Compagnia di Pippo Delbono, vuole Pippo Delbono. Questo è terribile perché genera delle dinamiche fratricide all'interno dei gruppi. Se in un gruppo, all'inizio, siamo tutti compagni e stiamo "lavorando per", e poi, invece, il mercato comincia a *divide et impera*, questo rischia di snaturare i gruppi, di privarli della natura e del piacere di essere comunità. Più che una domanda, la mia è una riflessione, perché quello che lei ha detto mi ha molto colpito. Confrontandoci, come ci succede spesso, con Gerardo, con Laura Mariani, con gli amici storici e studiosi, questo aspetto è molto chiaro. Il rapporto con chi conosce bene la storia del teatro è fruttuoso perché ci rimanda le immagini della compagnia di Molière, di Shakespeare, di delle comunità a lavoro. Quando ci confrontiamo con i mercati e con i mercanti, paradossalmente, il teatro imita l'arte visiva ma nel modo peggiore: acquisiscono valore le cifre, le firme. C'è un Cattelan e allora ci dev'essere anche un Castellucci. Tra l'altro, il mercato ti chiede di fare sempre lo stesso spettacolo. Cattelan deve fare Cattelan. Invece, una comunità che lavora, se è l'insieme di tante forze e di tante spinte creative, non può fare sempre lo stesso prodotto. Allora, io spezzo una lancia a favore della lentezza del teatro, in tutt'altro senso rispetto a quello che diceva lei che era giustissimo: viva la lentezza se essa comporta il mantenimento di un rapporto di dignità profonda tra coloro che creano all'interno di una comunità.

Lehmann – Innanzitutto, "bravo!". Soprattutto nelle dinamiche dei grandi teatri, la direzione di sviluppo è proprio questa. Anch'io osservo che le ispirazioni vengono dai gruppi, più che dal regista. Le compagnie vengono chiamate dai grandi teatri perché si capisce che, naturalmente, è lì che ci sono delle vere nuove idee per un nuovo teatro. Ancora negli anni Ottanta e Novanta, le innovazioni del teatro erano spesso legate a delle personalità individuali. Ancora adesso si continua a ragionare sulla base di questi precedenti. In Germania, ad esempio, si parla del teatro di René Pollesch, come individuo,

mentre i suoi lavori funzionano perché prodotti da una comunità teatrale. Penso che questo sia il futuro. Il futuro del teatro saranno i piccoli gruppi, le piccole comunità, non i grandi enti teatrali. Il teatro rappresentativo del XIX secolo naturalmente continuerà ad esistere, ma non sarà più necessario parlarne. I movimenti estetici, politici e sociali significativi vengono dai nuovi gruppi. Spero che questi apporti continuino! La repressione economica da parte del mercato è veramente un meccanismo mortale, appena un artista produce un risultato significativo, arrivano i media, le case di produzione e lo trattano come se fosse un oggetto, un prodotto e l'artista stesso ha la sensazione di dover riprodurre se stesso. È un circolo vizioso. Però ritengo che, attraverso internet, ci possano essere delle possibilità per salvarsi. Quelli della mia generazione vedono soltanto una piccola parte della realtà, di quello che c'è, perché molte discussioni significative sul teatro e sull'arte, ormai, non hanno più luogo nell'ufficialità, nello spazio pubblico, ma su internet, in chat, eccetera. E penso che continuerà così.

Martinelli – Il Professore, come avete visto, è molto disponibile. Ieri sera gli abbiamo anche raccontato della nostra Ravenna, di quanti gruppi ci sono qui e di quanta realtà teatrale ci sia. Io ringrazio il Professor Lehmann e ringrazio anche Maria Helena Varopoulou che è un importante critico teatrale che abbiamo avuto il piacere di conoscere.

Lehmann – Mi viene in mente una cosa. C'è una questione di cui ci siamo dimenticati ed è molto importante che è quella dell'attore professionista di cui vorrei ancora parlare. In realtà nell'antichità c'era un teatro amatoriale, filodrammatico. Nella Grecia antica di Eschilo, Sofocle ed Euripide, gli attori non erano professionisti, ma cittadini. Oggi capiamo che un essere umano, partecipando come spettatore, e un essere umano, mettendosi in gioco come attore, fanno già teatro al di là di qualsiasi investitura professionale. Stanislavskij è bello, ma il teatro non deve essere necessariamente stanislavskiano! Il teatro ha ancora un vasto spettro di declinazioni e, all'interno di questo spettro, il teatro del XVIII e XIX secolo è solo una porzione sottile del tutto. Certamente quello è stato un periodo molto bello ma non eterno.

L'AUTORE COME PERFORMER

Atti del Convegno (Laboratorio delle Arti, Bologna, 21.11.2012)*

Dal narratore/bambino all'autore/performer.

Aperture problematiche da George Sand

di Gerardo Guccini

Abstract. *The study treats the researches carried out by George Sand on the oral creativeness and on the language birth in the child, identifying the correspondences among the compositional process, the memories of childhood and the theatrical experience of this writer.*

Incominciamo con un'immagine. Siamo in una stanza spoglia, ma decorosa. Il focolare è acceso. Nell'ambiente si notano subito quattro sedie con gli schienali posti gli uni contro gli altri in modo da formare una specie di cella quadrangolare; al centro di questo spazio protetto, uno scaldino spento dovrebbe fungere da sgabello o da cuscino. Al momento però la bambina di tre o quattro anni che si trova fra le sedie non ci si sta sedendo, ma ci monta sopra in piedi. In posizione eretta, poggia i gomiti sugli schienali e, molto coscienziosamente, sfla la paglia dell'imbottitura. Nella stanza ci sono anche due giovani donne. La madre è seduta vicino, ma non la guarda; tutta presa dalle faccende domestiche, ricama o cuce. La zia, invece, è evidentemente incuriosita dalla piccola. Sembra sul punto di dirle qualcosa.

Inseriamo anche l'audio. La bambina parla in continuazione con una vocina sottile sottile. Osservando le sue mani e la concentrazione con cui segue la loro opera distruttiva, potevamo credere che non stesse pensando ad altro. Ma la voce ci avverte che non è così. Non si riesce a capire cosa dica. La bambina non parla a nessuna delle donne presenti. Anzi, al momento, il parlare non è per lei un'occupazione primaria, bensì il riflesso d'un agire meno evidente ed intimo, che, divenuta adulta, chiamerà "composizione": «componevo ad alta voce degli interminabili racconti che mia madre chiamava i miei romanzi»¹. La bambina non si preoccupa di far capire le storie che le passano per la testa. Tuttavia, a tendere l'orecchio, si percepiscono alcune espressioni che tornano in continuazione: «buona fata», «buon principe», «bella principessa». Ogni tanto, l'improvvisata vicenda viene bloccata dalla ripetizione d'una stessa azione. Allora, la zia segnala l'*impasse* alla bambina con espressioni scherzose: «Ebbene, Aurora, il tuo principe non è ancora uscito dalla foresta? E la tua principessa quando finirà di mettersi il vestito con lo strascico e la corona in testa?». Aurora sembra non udirla. A intervenire, è piuttosto la madre che, solo apparentemente indifferente, non gradisce queste interruzione: «Lascia tranquilla [...], riesco a lavorare rilassata solo quando comincia i suoi romanzi fra quattro sedie». La madre non cerca di capire queste interminabili storie, ma si lascia cullare dal suono del racconto. D'altra parte, non la sua attenzione, ma la sua presenza è necessaria alla bambina,

* Le relazioni presentate a Bologna sono state integrate dai contributi di Nicoletta Lupia e Piergiorgio Giacchè che articolano le tematiche affrontate,



Maurice Sand. Una sedia: prima struttura del Théâtre des Marionnettes, 1847.

che, una volta adulta, ricorderà di aver potuto ritrovare giorno dopo giorno il filo della narrazione grazie all'empatia senza contatti apparenti fra lei e la madre: «Ciò che c'era di curioso, era la durata di queste storie e una sorta di seguito, poiché io ne riprendevo il filo là dove era stato interrotto il giorno precedente. Forse mia madre ascoltando meccanicamente e come involontariamente queste lunghe divagazioni, m'aiutava a sua insaputa a ritrovarmi». La bambina, Aurora Dupin, sarà, col nome di George Sand, una delle voci più ascoltate e discusse dell'Ottocento. Il brano dei *Mémoires* che abbiamo appena ricordato non è solo un delizioso idillio infantile, ma rientra a pieno titolo nella multiforme azione culturale dell'autrice, che si dedicò con continuità e passione alla conoscenza, alla conservazione e al rinnovamento di varie forme di creatività orale: popolari, teatrali, legate al mondo dell'infanzia. Il suo interesse per l'argomento non era certo isolato. Fra i valori della cultura romantica vi erano le tradizioni del popolo, le sue forme narrative e musicali, il mito del poeta improvvisatore incarnato, in particolare, dalla *Corinne* (1807) di Madame de Staël e quello del "buon selvaggio" lanciato, il secolo prima, da Jean-Jacques Rousseau, che, individuando nella civiltà un elemento di corruzione, aveva insegnato a considerare le espressioni orali o cantate più prossime alla felice armonia del mondo naturale che non quelle letterarie e destinate alla stampa. Peculiare della sola George Sand, è, invece, l'aver intrecciato alla trattazione letteraria della creatività orale, indagini dislocate fra ricerche sul campo ed empiriche e sperimentali verifiche volte a cogliere i principi della composizione

estemporanea. Si trattava di esperienze mediate, in un caso, dalla frequentazione dei narratori popolari del nativo Berry, nell'altro, dalla pratica dell'improvvisazione scenica, assiduamente svolta, a partire dal 1846, assieme a parenti, artisti e attori professionisti, durante i soggiorni nel castello di Nohant². Alcuni dati chiariranno la portata di questi interessi calati nel vissuto. Al linguaggio e alle tradizioni del Berry, George Sand dedica romanzi e racconti d'argomento campestre che fecero scuola; fra questi, la *Palude del diavolo* (1846) inquadra nell'ambito festivo che le è proprio, la narrazione, minuziosamente riportata, d'un raccontatore popolare. Più circoscritti gli interventi della romanziera sull'inventiva dei «poeti proletari», ai quali suggerisce di comporre «canzoni per ogni mestiere»: argomento per cui dovrebbero avere, a differenza dei letterati, «l'ispirazione e la simpatia»³ necessarie. Di particolare importanza, è il filone dedicato alle improvvisazioni teatrali, che comprende romanzi – *Il Castello delle Désertes* (1851) e *L'Uomo di neve* (1859) –, numerosi canovacci – fra cui ricordiamo almeno il trittico molieriano: *Leio, Marielle, Molière* –, articoli – *Il Teatro e l'Attore* (1858) e *Il Teatro delle marionette di Nohant* (1876) – e un saggio storico sulla «comédie française-italienne» che introduce il celebre *Masques et bouffons* (1860) con cui il figlio della romanziera, Maurice Sand, rilanciò l'attenzione per la Commedia dell'Arte. Il genere fiabesco è presente sia nelle riflessioni che nell'opera letteraria di George Sand, dove le fiabe edite rielaborano narrazioni orali destinate alle nipotine (Aurore e Gabrielle Sand); ma è soprattutto nella *Storia della mia vita* (1855) che i rapporti fra bambino, immaginario e narrazione si fanno documento e segno di conoscenze più generali, venendo calati in una fitta trama di ricordi, che descrive, forse oltrepassando gli intenti dell'autrice, il graduale aprirsi della «ragione nascente»⁴.

Per decine e decine di pagine, George Sand descrive e commenta immagini ed episodi del suo passato più lontano, narrando l'evolversi della mente infantile e del linguaggio. Questa parte del racconto biografico – affatto preponderante nell'economia dell'opera – si articola in due fasi disposte attorno alla traumatica morte del padre, l'ufficiale napoleonico Maurice Dupin, a seguito d'una caduta da cavallo. Dopo quel momento (1808), contesto dei ricordi sarà il castello familiare di Nohant, sul cui sfondo si muovono la nonna materna, la madre, il fratellastro, inservienti e figli di contadini. Prima, invece, c'è il modesto appartamento parigino di via Grange-Batelière – teatro dei «romanzi fra le sedie» –; ci sono i paesaggi spagnoli, attraversati per raggiungere il padre distaccato come attendente presso il generale Murat; c'è il sontuoso alloggio di Madrid, che dà su una piazza silenziosa e deserta a causa dell'occupazione. Dato importante, Aurore Dupin nasce nel 1804, quindi gli episodi della prima fase hanno per fonte primaria i ricordi di una bambina di due-tre-quattro anni d'età. Scrupolosa ricercatrice del proprio passato, George Sand segnala le immagini sicuramente serbate, quelle confuse, quelle indotte dai racconti

dei parenti e quelle forse ricostruite a seguito di conoscenze ed esperienze ulteriori.

Il 21 febbraio del 1869, tornando a riflettere, ora in veste di nonna, sulla misteriosa mente dei bambini che «pensano senza comprendere»⁵, George Sand chiese all'amico Gustave Flaubert se, a suo parere, era meglio esaltare o reprimere la loro naturale sensibilità. La risposta dello scrittore aggancia la comprensione del pensiero infantile alla conoscenza antropologica dell'essere umano e, a sorpresa, indica quale più importante testo di riferimento sulla questione proprio la *Storia della mia vita* della stessa Sand:

Voi mi dite delle cose ben vere sulla *inscienza* dei bambini. Colui che leggerà con precisione in questi piccoli cervelli vi troverà le stesse radici del genio umano, l'origine degli Dei, l'energia che produce più tardi le azioni, ecc. Un negro che parla al suo idolo e un bambino alla sua bambola mi sembrano vicini l'uno all'altro.

Il bambino e il barbaro (il primitivo) non distinguono il reale dal fantastico. Ricordo nettamente che a cinque o sei anni volevo «inviare il mio cuore», a una bambina di cui ero innamorato (intendo il mio cuore *materiale!*). Lo vedevo in mezzo alla paglia, in un corbello, un corbello da ostriche!

Ma nessuno è andato più lontano di voi in queste analisi. Ci sono nella *Storia della mia vita*, delle pagine sopra questi argomenti, che sono d'una profondità smisurata. Quello che dico è vero, poiché gli spiriti più lontani dal vostro, sono restati sbalorditi di fronte ad esse⁶.

L'autobiografia della Sand indicava, come Flaubert vide con precisione, la possibilità d'una scienza che indagasse la formazione del linguaggio «leggendo» gli sviluppi della mente infantile⁷. Le competenze psicologiche che consentirono alla scrittrice di intrecciare ai fatti oggettivi dell'infanzia la ricostruzione delle peripezie interiori di se stessa bambina sono probabilmente dovute, da un lato, all'interesse per le dinamiche dell'oralità e della creazione estemporanea, dall'altro, al procedere irriflesso e sonnambolico del suo processo compositivo. A differenza del letterato Flaubert, che trovava la misura musicale delle frasi ripetendole fra sé, George Sand esperiva l'autonoma oralità della mente, osservandone l'inesauribile capacità d'improvvisare discorsi, dialoghi e descrizioni. Con aria istupidita ed «ebete», estranea a quanto le succedeva intorno, George Sand ascoltava e trascriveva in tempo reale le enunciazioni verbali del pensiero. Come la piccola Aurore Dupin, si immergeva in stati percettivi alterati, che rispecchiavano, ancor più che i contenuti emozionali dell'immaginazione, un suo modo d'essere. Anche un letterato infaticabile e fecondissimo come Théophile Gautier, osservando, a Nohant, il procedere della scrittrice, noterà scandalizzato la continuità senza pause del suo lavoro letterario. Dice ai fratelli de Goncourt, che ne riportano il racconto nel *Journal* in data 14 settembre 1863:

Non può sedersi in una stanza senza che spuntino fuori

delle penne, dell'inchiostro blu, della carta da sigarette, del tabacco turco e della carta da lettere rigata. E ne sforna di pagine! Infatti ricomincia a mezzanotte e continua fino alle quattro... Insomma sapete cosa le è successo? Una cosa mostruosa! Un giorno ha terminato un romanzo all'una del mattino [...]. E ne ricominciò subito un altro. Scrivere in lei è una funzione dell'organismo⁸.

Nelle sue prime opere letterarie, George Sand attribuì il particolare «ascolto» con cui il romanziera coglie e trascrive quanto il linguaggio produce in lui, a una sorta di condizione onirica e sonnambolica. Scrive nella *Storia di un sognatore* (1831):

nessuno più di me sa gustare le dolcezze di quel sonno magnetico che chiamano 'sonnambulismo', benché questo termine non esprima che una sola delle sue qualità. Questa condizione dell'anima e del corpo è stata forse troppo poco osservata fino ad oggi, ed io mi propongo di analizzare ogni giorno ciò che accade nel mio sonno per portarvi forse, miei cari amici, a scoperte importanti sulla natura e la sede dell'anima⁹.

Poi, però, con la pratica dell'improvvisazione, l'analisi degli stati onirici si integrò alla sperimentazione scenica dei rapporti fra vissuto e finzione, memoria e immaginazione. «Se – come si legge nell'*Homme de neige* – non è la ragione che governa l'uomo, ma è l'immaginazione, è il sogno», e «il sogno è l'arte, la poesia, la pittura, la musica, il teatro»¹⁰, ne consegue che il teatro, opera collettiva per eccellenza, consente di sperimentare su basi oggettive le dinamiche oniriche, pervenendo, come dice Stella, un personaggio del *Castello delle Désertes*, «allo sviluppo sintetico [...] delle nostre facoltà artistiche»¹¹.

Il modello attoriale formulato da George Sand può apparire romanticamente ingenuo. La scrittrice, lontanissima dall'attore freddo e distaccato di Diderot, vuole infatti che fra il personaggio e i sentimenti reali dell'interprete vi sia una compenetrazione tanto stretta da escludere la rappresentazione di ciò che non si prova. Rapporto che si spinge così lontano da mettere in luce, attraverso il gioco recitativo, «i sentimenti segreti degli attori»¹². Tale dinamica non corrispondeva per nulla all'improvvisazione praticata dagli antichi Comici, maestri nell'arte di sedimentare e montare ampi repertori corporei e verbali. Ma ciò che qui interessa appurare non sono tanto le pertinenze storiografiche dei criteri recitativi sperimentati da George Sand, quanto le loro intersezioni con l'opera della scrittrice, che, pur evitando di mescolare arte e vita al modo dei dandy o dei romantici esaltati, coltivò nel vivere le sorgenti umane del proprio essere artista, e, quindi, in primissimo luogo, l'estemporaneo prodursi del linguaggio. In quest'ambito, le corrispondenze appaiono evidenti e strettissime. Affinché il pensiero potesse «dettarle» il testo d'un romanzo, George Sand doveva infatti scegliere argomenti che contemplassero sentimenti provati o avvertibili come propri. «La gente si sbaglia di molto», avverte introducendo *Lu-*

crezia Floriani (1853), «se crede che sia possibile fare di un personaggio reale un tipo da romanzo». Quindi, prosegue: «Ciò che è possibile fare è l'analisi di un sentimento. Perché questo abbia un senso all'intelligenza, passando attraverso il prisma dell'immaginazione, bisogna dunque creare i personaggi per il sentimento che si vuole descrivere, e non il sentimento per i personaggi»¹³.

Per George Sand-romanziera come per George Sand-teatrante i sentimenti non sono triviali garanzie d'efficacia, che basti sfiorare e mettere in opera per toccare il cuore a spettatori e a lettori, ma costituiscono la sostanza d'un artigianato narrativo, che li analizza e innesta a identità e trame immaginarie, attivando, durante il gioco teatrale, l'oralità creativa dell'attore e, durante la composizione, l'affabulazione mentale della Sand-romanziera, che, anche nel caso delle improvvisazioni di Nohant, si impossessò del sentire dei compagni ricavandone vicende romanzesche e scritte, al solito, «in una specie di stato di sonnambulismo»¹⁴.

La poetica letteraria della Sand si riprodusse, dunque, al livello delle esperienze sceniche, venendone però coinvolta in un gioco di moltiplicazioni, rispecchiamenti, condivisioni e confronti con le realtà della voce parlante, del canto intonato, del gesto compiuto e delle immagini mostrate, da uscirne, al contempo, confermata e trasformata. Non più solo una poetica funzionale all'opera, ma anche un pensiero aperto, che, del teatro, raccoglieva il continuo divenire, l'identificazione con la vita e la capacità di animare dall'interno pratiche e forme del passato, schiudendo diverse possibilità, come, al livello dell'utopia sociale, l'esercizio della scena da parte di «tutte le persone di spirito capaci di rappresentare»¹⁵, e, al livello degli statuti artistici, il contrarsi di autore e attore in un'unica identità, che, di fatto, compendia le due dimensioni della scrittrice: la grande sonnambula letteraria, presente fin dai «romanzi fra le sedie», e il «*premier rôle marqué*» del Teatro di Nohant¹⁶. Scrive George Sand in un articolo del 1858, ma pubblicato postumo nel 1904 col titolo *Il Teatro e l'Attore*:

Io non pretendo di dire che gli attori siano generalmente superiori agli scrittori che lavorano per loro. [...] Dico soprattutto che il teatro non sarà completo che quando le due professioni non ne faranno che una; vale a dire quando l'uomo capace di creare un bel ruolo potrà crearlo veramente, ispirandosi alle sue proprie emozioni e trovando in lui stesso l'espressione giusta e immediata della situazione drammatica. Mi si dirà che questa espressione sublime viene agli autori di genio nel silenzio delle loro celle, e che più d'uno che sa trovare la parola giusta, il vero grido del cuore, sarebbe incapace di trovare questa parola e di esalare questo grido sulla scena. Questo è vero al giorno d'oggi, ma non lo sarà per sempre. Le nostre facoltà sono incomplete, la nostra educazione ci dirige verso le specializzazioni, e, inoltre, i nostri pregiudizi ci trattengono. [...] Ma arriverà un'epoca di grandi sviluppi in cui gli Shakespeare dell'avvenire saranno i più grandi attori del loro secolo¹⁷.

Nel mondo letterario e teatrale di George Sand, il processo dello scrittore e quello dell'attore presentano strette analogie: entrambi raccordano l'immaginazione fantastica alla rappresentazione di sentimenti avvertiti come propri; entrambi si rivolgono ad un ascoltatore presente o immaginato. «Quando comincio un libro – scrive George Sand nella dedica di *Adriani* a Madame Albert Bignon –, ho bisogno di cercare l'approvazione del pensiero che me lo detta in un cuore amico, non importunandolo con il mio progetto, ma pensando a lui e contemplando, per così dire, l'anima che so meglio disposta a entrare nel mio sentimento»¹⁸. Ma, mentre nel caso dell'autore, il flusso dell'improvvisazione verbale si concreta in segni che, solo una volta interpretati o letti, espanderanno nuovamente le pulsioni e gli intenti che li hanno suscitati, in quello dell'attore-improvvisatore, la parola nasce come segno agito e componente performativa. L'autore "ascolta" la performance del pensiero, che "detta" il testo; l'attore, invece, fa "vedere" le parole pensate, rappresentando chi le pronuncia. Le loro competenze, vicinissime sotto il profilo della composizione verbale, divergono allorché consideriamo la dimensione performativa di tale processo, che l'autore custodisce in sé e l'attore rende percepibile. Ipotizzare, nel teatro del futuro, l'avvento di grandi attori/autori drammatici significava, dunque, voler immettere nel prodursi mentale del linguaggio, l'identità fonico-corporea dei protagonisti scenici. Le due arti del comporre – l'improvvisazione sonambolica e quella concretamente agita nello spazio scenico – definiscono, nel pensiero di George Sand, una dialettica temporaneamente ostacolata dal sistema di specializzazioni della civiltà borghese, ma destinata a evolversi. Il Novecento, paradossale "luogo" della sperimentazione utopica, conferma generosamente questa previsione, presentando, in corrispondenza e a seguito della svolta degli anni Sessanta, numerosi autori/performer fra loro diversissimi: Bene, Fo, Scabia, Leo de Berardinis, Moscato, Ruccello, Cuticchio, Curino, Baliani, Paolini, Montanari, Scimone, Enia, Celestini. Tutti italiani. Più recentemente, la stessa compenetrazione di funzioni è emersa anche in Francia con Olivier Py e Wajdi Mouawad. È tuttavia indubbio che proprio nel nostro paese performance e scrittura si siano incontrate e intrecciate più che altrove. Perché? Seguendo le idee di George Sand, possiamo individuare, alle radici del caso italiano, due probabili cause. Da un lato, i tipi di attore che non si sottomettono alla drammaturgia scritta, ma compongono testi orali da adattare e rivedere ad ogni nuova enunciazione, corrispondono alla particolare «psicologia» del popolo italiano¹⁹. Dall'altro, come abbiamo letto nel brano citato, la compenetrazione delle funzioni implica la rimozione delle specializzazioni. Sottrazione che per l'appunto struttura, forse ancor più delle avanguardie e delle ondate generazionali, l'innovazione italiana dagli anni Sessanta ad oggi. Mentre in altri paesi europei, le trasformazioni dei linguaggi hanno essenzialmente riguardato autori e registi, coinvolgendo solo di riflesso gli

attori, in Italia, la crisi sistemica del teatro ha consegnato i processi di svolta, non tanto a ruoli creativi sanciti dalla prassi, ma, come diceva Meldolesi, a loro rigenerazioni "individualizzate" e nate dalla concretezza del fare teatro. A queste conviene ora rivolgersi, finché il fenomeno è ancora propulsivo, trascogliendo dal passato esperienze e pensieri, che, come ho qui tentato di fare riprendendo il caso di George Sand, dialoghino con i processi in atto.

¹ G. Sand, *Histoire de ma vie* (1855), Paris, Éditions Stock, 1985, p. 27. Alla stessa fonte sono riferite anche le successive citazioni sull'episodio. Qui e altrove le traduzioni sono mie, salvo quelle delle note n. 8 e 9.

² Cfr. D. Linowitz Wentz, *Les Profils du Théâtre de Nohant de George Sand*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, e, anche per i dettagliati riferimenti metodologici e bibliografici, R. Cuppone, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999, con particolare riferimento ai paragrafi dedicati al «Teatro di Nohant, primo laboratorio teatrale europeo», pp. 128-147.

³ Cfr. la lettera di George Sand riportata dal poeta muratore Charles Poncy nella *Préface a La Chanson de Chaque Métier*, Paris, Comon, Libraire-Éditeur, 1850, pp. VI-IX.

⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 43.

⁵ G. Sand, *Lettera a Flaubert*, 21 febbraio [1869], in Gustave Flaubert-George Sand, *Correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, pp. 217-218.

⁶ G. Flaubert, *Lettera a George Sand*, [23-24 febbraio 1869], in *ivi*, pp. 218-220:219.

⁷ L'autobiografia di George Sand non è stata utilizzata dagli studi di Piaget e Vygotskij sulla formazione del linguaggio nel bambino, tuttavia le corrispondenze fra quest'opera letteraria e le conoscenze acquisite dalla pedagogia novecentesca sono impressionanti, in particolare, la composizione dei romanzi fra le sedie presenta le stesse caratteristiche del «monologo collettivo», cfr. J. Piaget, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Firenze, Giunti Barbèra, 1983, pp. 17-18.

⁸ E. e J. de Goncourt, *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*. Scelta, traduzione e introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1992, p. 106.

⁹ Cit. in A. Cerinotti, *Incontro con George Sand*, in George Sand, *Il crepuscolo delle fate. Fiaba sul fanciullo, il sentimento, la vita*, Como, Red Edizioni, 1987, p. 13.

¹⁰ G. Sand, *L'Homme de neige*, II, Paris, M. Lévy, 1858-1861, p. 286.

¹¹ G. Sand, *Il Castello delle Désertes*, a cura di Gerardo Guccini, Milano, Ubulibri, 1990, p. 125.

¹² J. Rousset, *Le comédien et son personnage de Don Juan à Saint Genest*, «Preuves», novembre 1967, n. 201, pp. 17-23:17.

¹³ G. Sand, *Lucrezia Floriani*, Paris, Éditions de la Sphère, 1981, p. 9.

¹⁴ Cfr. la lettera inviata da George Sand al libraio Hertznel il 12 maggio 1847, cit. in Joseph-Marc Bailbé, *Le théâtre et la vie dans Le Château des Désertes*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», juillet-août 1979, n. 4, pp. 600-612: 602.

¹⁵ «Il Teatro si concilierà con la vita il giorno in cui sarà gra-

tuito, e in cui tutte le persone di spirito capaci di rappresentare, si faranno, per amore dell'arte, raccontatori e commedianti a un momento dato, qualunque sia la loro professione». (G. Sand, *L'Homme de neige*, II, cit., p. 291).

¹⁶ G. Sand, Lettera a Augustine Bertholdi, 24 febbraio 1851, pubblicata in W. Karénine, *George Sand*, t. IV, Paris, Plons, 1926, p. 273.

¹⁷ G. Sand, *Le Théâtre et l'Acteur* (1858), in George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, II, Paris, Gallimard, 1971, pp. 1239-1244:1243-1244.

¹⁸ G. Sand, *A Madame Albert Bignon*, in Id., *Adriani*, Paris, Michel-Lévy frères, 1863, p. I. Il corsivo è mio.

¹⁹ «La storia della Commedia dell'Arte, vale a dire dell'improvvisazione teatrale, non appartiene soltanto alla storia dell'arte; appartiene soprattutto a quella della psicologia di due nazioni: l'Italia dove è nata, e la Francia che l'ha accolta [...]». (G. Sand, *Préface*, in M. Sand, *Masques et bouffons*, Paris, Michel-Lévy frères, 1860, p. VI).

Di signore, di turcherie e altro ancora.

La parabola scenica di Carmelo di Paolo Puppa

Abstract. In Carmelo Bene, the difference and organic disgust for the communication of one's being in aesthetic stable forms coexist with the monumental construction of one-self. His author-actor type disintegrates and aggregates the forms of writing and performance, experimenting particularly clear interactions in the later versions of *Nostra Signora dei Turchi*: that was before a meta-novel and after a turning theatric play.

Parlando di Carmelo Bene, opportuna una premessa sociologica. Tra cento o duecento anni, se ancora esisteremo su questa Terra, magari trasferiti in un altro sistema solare, tutto verrà ridimensionato. Allora anche il fenomeno Carmelo, in grado, oggi, di seminare ancora controversie e zizzanie critiche, verrà tolto alla sua pretesa singolarità per essere ridimensionato. Probabile che lo si ricollocherebbe nella fascia di migrazione interna, nel secondo dopoguerra, allorché tanti intellettuali piccolo borghesi risalivano dal Meridione verso Roma. Si potrebbe tracciare una storia della cultura italiana attraverso simili consorzierie che hanno scelto Roma per la propria affermazione individuale e in determinate aree professionali, dal giornalismo alla televisione, dall'editoria allo spettacolo. Bene rappresenta le Puglie che, grazie pure al magistero involontario di un artista refrattario all'insegnamento, passivo e attivo, costituiscono attualmente una delle regioni più importanti per il teatro di ricerca. Il nostro eroe dunque arriva a Roma nei tardi anni Cinquanta e rischia di mimetizzarsi tra i tanti giovani dispersi tra i piccoli palcoscenici delle cantine. Ma, da subito, manifesta una insanabile contraddizione, ideologica e comportamentale. Fin dall'inizio, infatti, entra agevolmente nella corrente novecentesca caratterizzata dall'anti-Io, nel senso di odio/insofferenza nei riguardi dell'egolatria, innestata

in Europa dall'uscita di alcuni trattati di varie discipline filosofiche e psicoanalitiche nel decennio Sessanta-Settanta. Nell'ambito anglosassone, basti citare figure come Ronald Laing¹ o David Cooper², che hanno lavorato sulle patologie schizofreniche, in quello francese, l'*Anti Edipe* di Deleuze e Guattari³, seguita dagli studi importanti di Lacan e Foucault⁴, col relativo assalto all'ortodossia freudiana nell'accezione americana intesa quale difesa dell'ordine sociale. Una bibliografia e una pratica clinica che conducono verso la polverizzazione e centrifugazione del Soggetto. Ebbene, Carmelo si infila in effetti in questo versante e nel testo tardivo, curato colla devozione di un apostolo da Giancarlo Dotto nel 1998, accumula continue maledizioni all'esistenza e all'atto stesso di nascere, svalutato a vera iattura⁵ sino all'invettiva blasfema: «la scrofa ti espelle dal suo ventre abominevole, ti cestina nella discarica della vita»⁶. Del resto, una delle ultime battute nel copione tratto da *Macbeth*, per lo spettacolo del 1983 e poi per la ripresa successiva in *Macbeth Horror suite* del '96, è «Tu vieni Annientamento Incomincio/ a essere stanco del sole»⁷. L'artista, se tale, deve disperdersi, centrifugarsi. E forse, dietro la ambizione dell'eroe shakespeariano di essere protagonista nella Storia, progetto ridicolizzato in quanto se ne ribadisce il *non sense* ontologico, si intravede la smorfia patetica di ogni interprete alla caccia di prebende e di premi. Insomma, l'Io viene liquidato, attraverso atti irriverenti e parodici, che comportano coerentemente la demonizzazione della maternità (coi suoi archetipi mariani) metaforizzata ad evacuazione escrementizia, autentica ossessione nell'artista, così come dell'intera umanità: «Bisogna mentire. Non si può dire che l'uomo fa schifo. Che la razza umana mi ripugna. La specie, la progenitura, la coppia, il condominio, i centri sociali. Tutti piccoli lager»⁸. Definizioni perentorie, che motivano un altro aspetto della sua personale mitologia. L'assoluta negatività dell'Ego si proietta infatti nella vanificazione assoluta dei tipici gesti con cui si esprime. Sia la scrittura, strumento dell'autore, sia la parola orale, mezzo privilegiato dell'attore negli anni dell'apprendistato di Carmelo, vengono entrambe spazzate via: «Tutto è agrafia-afasia. La scrittura è puerile malafede. Gorgoglio di cloaca è l'orale: non a tavola laddove è travestito»⁹. Scrivere e parlare gli appaiono atti inconsulti, orrendi. Il tutto condensato nell'immagine medusa che vede il cibo servirsi del medesimo orifizio da cui fuoriesce la voce, per cui il soffio respiratorio si riduce a mero inizio del processo digestivo che conduce all'ano¹⁰. In conclusione, un disgusto totale accumulato verso la macchina ontologica dell'Io e del corpo stesso, semplice collegamento tra due cavità. Eppure, un simile martellamento, ribadito con foga crescente lungo tutta la carriera convive colla costruzione monumentale di sé, pur in un orizzonte apocalittico. Con una capacità paragonabile solo a D'Annunzio nel Novecento italiano, da cui eredita spesso manierismi comportamentali così come i tanti riboboli della scrittura, Bene ha saputo conquistarsi infatti un'indubbia visibilità da

protagonista grazie a un presenzialismo mediatico e non solo, attraverso la progressione inarrestabile di un percorso ascendente tramite eventi-tappe. Al debutto, sembra accontentarsi appunto della solita nicchia protetta e anonima delle avanguardie storiche (coll'eccezione del futurismo da cui assimila molti spunti non solo estetici come la voluttà di essere fischiati), ovvero spazi periferici in cui mette in scena spettacoli poveri e osceni. Così, nel 1963, gli *happening-pastiche* al tempo del Teatro Laboratorio, *Addio porco*, dove affastella una serie di gesti fisiologici, incongrue mangiate in scena ignorando i malcapitati spettatori e nel fetore del contiguo, minuscolo bagno di sala ovviamente non funzionante, oppure il coevo, leggendario *Cristo '63* coll'episodio della minzione sopra l'ambasciatore dell'Argentina. Da questa scelta esoterica si libera ben presto, allergico alla marginalità¹¹, puntando ad una superfetazione tecnologica e ad un ingrandimento vertiginoso della propria immagine. Si consideri ad esempio la performance poetica del 31 luglio 1981, proprio qui a Bologna, a un anno dalla strage della stazione, allorché recita Dante in cima alla torre degli Asinelli, con una protesi elettronica debordante e non sempre funzionante al meglio, che amplifica la voce da novello muezzin¹² in modo da essere recepita dal pubblico in piazza e sotto, e di fatto vista con gli occhi, quasi applicando l'utopia sinestesica del simbolismo. E questo, nonostante il preteso odio contro le relative metonimie del Soggetto, contro le sue puntuali articolazione nel teatro delle deleghe, ossia le coppie costituite dall'attore-personaggio, dal testo-messinscena, dal copione-pubblico. Si pensi ancora all'estrema sprezzatura sfoggiata contro il decano dei registi italiani, Giorgio Strehler, il «Rovello della messa in piega» da cui si sarebbe «dissipata una montagna di denaro pubblico»¹³.

In un mio recente studio sul monologo performativo¹⁴ ho privilegiato la tipologia dell'attore-autore, colui che non vuole più mettersi in bocca parole di altri. Tale scelta coinvolge obliquamente il lavoro di Carmelo, in quanto nella sua ossessione anti egolatrica, come appena enunciato, non esiste più né autore né attore. Bene si situa anche nel versante del postmodernismo, o meglio del postdrammatico¹⁵ che gli ha fornito categorie adatte a inquadrarlo meglio, dall'autoreferenzialità all'ostensione del corpo teso a sottrarre spazio alla partitura verbale, dal rifiuto sistematico del terrorismo del significato al gusto esplicito per il frammento, per il non finito e alla dispersione crono-topica, tra cui il recupero della simultaneità. Postulati già assunti dalle avanguardie storiche, sia pure non sempre colla medesima radicalità. Ma la centralità del corpo implica allo stesso tempo la sua tendenza a mutilarsi, in quanto ad un disfatto (coronamento finale del grande) attore sarebbe indispensabile la scena di handicap¹⁶. Non mancano analogie tra la fisicità di continuo messa a rischio dal protagonista nella versione in palcoscenico e poi in quella filmica¹⁷ di *Nostra Signora dei Turchi* tra il 1966 e il 1968 e le soluzioni provocatorie adottate, tra arte concettuale e *happening*, da Ma-

rina Abramovič, che si esibisce in alcune gallerie, o dietro vetrine di negozi, ora immobile per giorni interi ora infliggendosi ferite davanti ad un pubblico abbacinato dalla lentezza o dall'enigmatica drammaticità dell'icona, oltre che ovviamente dal carisma dello star system entro il mercato contemporaneo delle arti.

In alcune sequenze di *Nostra Signora dei Turchi*, autentica vetta nella produzione giovanile dell'artista, Carmelo si pavoneggia appunto, bendato con finte (nel caso suo) macchie di sangue. Lo stesso avverrà nella messinscena del *Macbeth horror suite*, già citata, segnatamente nell'incipit soffuso di un'aura da scena orientale, non appena l'attore si sfilava quasi al rallentatore le bende dalle braccia, rivelando macchie sanguigne via via più grandi. Man mano però che le fasce vengono tolte, queste ultime diminuiscono finché il braccio risulta perfettamente sano rivelando il carattere di trucco artigianale. Nella mappatura cui accennavo in precedenza, *La voce solitaria*, tracciavo due percorsi opposti e complementari. Da un lato il diurno, con monologhi alla Paolini, alla Celestini, tutti riconducibili al capostipite in tal senso, Dario Fo, nella misura in cui attraverso l'atto affabulatorio si pretende di spiegare il mondo, raccontando storie che abbiano un senso; dall'altro invece il notturno, che rimanda a Carmelo, caratterizzato dalla rinuncia a spiegare la Storia, storie piccole e private comprese, nell'irrisione dell'istanza comunicativa verso l'altro. Non per nulla, nella serie reiterata di invettive contro il sistema dei teatranti, sventa il dispetto, nonostante il grande seguito di pubblici militanti e non, al di là dei riconoscimenti internazionali, per Fo che «non diverte nemmeno più (non mi ha mai divertito). *Divertire* è ben altro che *divertere*. Un abisso. *Divertere* è uscire dal seminato. *Divertire* è l'esatto contrario»¹⁸. In pratica, un autentica allergia per quest'ultimo, in quanto



Carmelo Bene in *Nostra Signora dei Turchi* (film, 1968).

«commedie e buffoni mi noiano e mi ripugnano, sono schifosamente sociali e socievoli. Gonfiano le gote e strabuzzano gli occhi come i rospi da cortile si gonfiano ad ogni applauso. Vogliono essere trasgressivi e sono consolatori. Repellenti»¹⁹. A vendicare Fo, ci pensa un suo epigono, ossia Marco Paolini rievocando gli anni della sua formazione di giovane animatore nel Nord Est degli anni Ottanta in *Stazione di transito* del 1999. Carmelo Bene si infila nel racconto, circoscritto di un maledettismo istriano, genio e sregolatezza insopportabile per l'esosità delle richieste per un *reading* di Campana, assatanato di birre e di soldi, accompagnato dalla biondina di turno, chiamato Vate e mimato nella voce da un tono nasale e impostato. L'aneddoto viene siglato con una clausola bertoldesca-carnealesca, perché all'artista che pretende Dom Pérignon e ventiquattro birre vengono versate nella miscita dodici boccette di Gutralax.

Nostra Signora dei Turchi, scritta nel 1964, esce su stampa, per i tipi della milanese Sugar, come anti e insieme metamorfose due anni dopo, in contemporanea allo spettacolo. Evento abbacinante, da me visto a Venezia, nel piccolo Teatro del Ridotto, ora trasformato nel ristorante di un grande albergo affacciato sul Canal Grande, uno dei tanti esempi della chiusura degli spazi scenici nella mia città e nell'intero paese. Carmelo aveva allora ventinove anni, e sprigionava fuori di sé un'energia creativa alla Rimbaud. La performance infatti pareva compressa in se stessa contenendo al suo interno spunti per un ventaglio allargato di tante altre messinscene. Si trattava di una recita votata all'autoreferenzialità, all'opacità autistica, fedele in questo allo spirito del testo originale. Ad un certo punto l'artista erigeva persino una sorta di quarta parete contro il pubblico, relegato brutalmente al ruolo di guardone, tramite un vetro piombato alla veneziana. Dello sconclusionato racconto cartaceo venivano valorizzati in particolare sia i tentativi di levitazione agevolata dall'ascolto della *Traviata* interpretata dalla Callas più che mai incantatrice attraverso un grammofono rudimentale (seguiti da puntuali e rovinose cadute a terra), sia l'incontro in seminario, ridicolizzazione del *Bildungsroman*, col frate boccaccesco e pedofilo, centauro Chirone, morboso consigliere sessuale e cuoco tuttofare, in cui si sdoppiava il protagonista sulla scena. L'azione scenica pertanto risultava in alcune sequenze meramente udibile, tra borborigmi, falsetti, risucchi, gorgoglii, lamenti, suoni manducatori e anfananti, visibile solo per brevi scorci quando l'attore si sporgeva da un riquadro del vetro, per sputare o lanciare a terra in proscenio cartacce o altri oggetti. E questo nella consueta strategia di una ricezione ostacolata o frammentaria. Ora, il mito fondante nel testo a stampa e nelle ruminazioni della voce narrante è il martirio cinquecento anni prima subito ad Otranto da ottocento cristiani ad opera dei turchi, eccidio che lascia tracce nella cripta della cattedrale coi teschi stipati quali ex voti apotropici e nelle vertigini schizoidi del *filò* di continuo risucchiato dal passato leggendario e sanguigno. Ma quanto a vincere la forza di gravità, non si dimentichi che il 1968 vede l'uscita

sugli schermi di *Teorema* di Pasolini, ricavato dalla prima stesura narrativa, omonima e coeva, anche se iniziata nel '65. Nel finale della pellicola, dopo il passaggio squassante dell'Angelo del desiderio che tutto e tutti travolge nella famiglia dell'industriale lombardo, uscito da una costola del copione di *Affabulazione*, assistiamo alla medesima misteriosa perdita di gravità quando il corpo della servetta goldoniana, interpretata da Laura Betti, tornata alla sua casa rurale, si libera in aria, come una novella Madonna rusticana. Nell'opera di Carmelo, specialista di simili volatilizzazioni, è di certo il suo coregionale Santo secentesco Giuseppe Desa da Copertino cui dedica nel 1976 *A boccaperta*, «unico tentativo d'irruzione nel romanzo storico»²⁰ in forma di sceneggiatura cinematografica. Personaggio ben presente nella versione romanzesca di *Nostra Signora dei Turchi*, là dove la voce narrante si compiace di frequenti digressioni su costui, capace nell'età barocca di coniugare la propria coabitazione coi maiali con fortunate propensioni sia alla santità che a duttilità visioniche, miracolistiche e ascensionali. Carmelo ovviamente può solo continuare a cascare a terra, risollevarsi e medicarsi con punture praticate da sé sul nudo deretano, come risalta nella trascrizione caotica del film. Nella sequenza in questione, l'azione viene collocata in mezzo alla piazza di un paese del tutto ignaro di quanto avviene nella cucina aperta e senza pareti, al centro della scena, secondo la tipica sospensione delle coordinate spazio-temporali, ancora una volta secondo la simultaneità tardo futurista. Ma le già accennate mutilazioni inferte simbolicamente al proprio corpo da parte del protagonista si raddoppiano alla lettera con intere zone della pellicola bruciate volutamente nel climax dell'auto sprezzatura. Del resto, l'aggressione alla sintassi narrativa e al montaggio lineare nel testo cartaceo accentua a dismisura spaesamenti e centrifugazioni, moltiplicando epifanie e successione di finti *characters* sempre condannati alla metamorfosi, oltre che alla consueta caduta della gerarchia tra registri alti e bassi. Dietro a tutto ciò, sta anche la lettura di Joyce, magari favorita pure dalla frequentazione della musica sperimentale di Sylvano Bussotti e Bruno Maderna²¹. Esaminiamo per un attimo l'ossessione onanistica in Bloom, esplosa nel capitolo tredicesimo, là dove il protagonista, colto attraverso lo sguardo trasognato di Gerty MacDowell, reincarnazione di Nausica, poi scoperta essere zoppa, si masturba durante il loro intenso incrocio di sguardi mentre in simultaneità da una chiesa vicina si levano inni religiosi. Non mancano neonati in culla che se la fanno addosso, motivo fisiologico in anticipo sul gesto autoerotico con cui Bloom sfoga il proprio capriccio sessuale, contornato dagli assillanti richiami alla Vergine a dai fuochi di artificio della festa religiosa²². Ebbene, simili spunti vengono ripresi in *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina* del '74, epopea da strapase giocata sul crinale d'avanspettacolo, dove Carmelo assume il ruolo di *servus malus* uscito dalla Commedia dell'Arte, tutto intento ad escogitare perversi stimoli erotici per sbloccare il suo pa-

drone e consentirgli un orgasmo masturbatorio, sciolto finalmente all'arrivo della polizia.

Sin dalla sua apertura, il romanzo di *Nostra Signora dei Turchi* decolla con precise tecniche joyciane disorientando il malcapitato lettore, nella catena di ossimori, di affermazioni subito smentite, di ipotesi ben presto cancellate, tra continui cambi prospettici e sbalzi trafelati di ogni informazione cronotopica, a partire dalle stesse *dramatis personae*:

Amami! È tanto, sai? È tanto se abbiamo salvato gli occhi. Flora, vestiti e vattene! Non c'era nessuna Flora. Oppure s'è vestita e se n'è andata. Tornando verso lo specchio: adorami! Sulla tavola ardevano bottiglie, candele e coppe di gerani. Lasciò cadere le vesti, che aveva raccolto in grembo, ed erano rose. Si versò del pernod, preparato a settanta. Prese un cilindro, uno dei tanti suoi da teatro, e ne trasse dal fondo una corona di spine. Se ne cinse il capo e tornò allo specchio. Distoltosi, avviò il grammofono: "Amado mio!", ma a tutto volume.

Poco oltre, vengono elencati gli *objets-fétiches* del rituale, vale a dire «i gerani, anche appassiti, le candele, gli alcolici, l'alcool puro, i portacenere, il vino molto graduato, lo specchio, poi disposto sulla mensola impero»²³. Ora, l'intero *novel* coincide con un autentico sabotaggio alle istanze dell'io sia in quanto personaggio sia in quanto lettore, nella misura in cui la prima e la terza persona, con intrusione altresì del vocativo, e dunque della seconda, si alternano di continuo, in un incessante smottamento della soggettività nell'enunciazione. Tant'è vero che l'autore definisce la propria scrittura in questo caso una «spietata parodia della "vita interiore" [...] monodia affollata da mille e una voce»²⁴. Ruota a sua volta pure il *gender* nell'oggetto desiderato, di volta in volta Madonna, puttana, serva, amico del cuore, anche nei panni dell'editore cinico o generoso, puntualmente omofilo. E questo nelle varie tipologie del romanzo passate in rassegna, alfabetiere di narrazioni messe in moto e presto abbandonate, dal picaresco all'epistolare, dallo storico al filosofico con *pointes* teologiche, esoterico-alchemiche. Il tutto stipato nel *kammerspiele* di un camerino teatrale, in un logoro armamentario alla Des Esseintes, nominato quale modello di una decadenza anglo bizantina divenuta ormai consunto kitsch, allo stesso tempo pronto nondimeno a schermarsi in qualche novello Cristo sul Golgota o nel martire di turno nell'attesa voluttuosa delle scimitarre turche in un dorato campo di grano. E intanto un io debordante e depistante muta mascherature e travestimenti, abbozzando conversazioni salottiere un istante dopo vanificate da nuovi intrecci o improvvise distrazioni. In tal modo, lo spazio complessivo si allarga o si restringe dall'angustia appesante di una camera da letto, con tutte le accidie e fantasticherie che ne conseguono (insieme studio di un aspirante scrittore, impegnato in abbozzi di romanzo, tentativi di trame diverse, oppure camerino di un performer divo, sazio di applausi), al balcone-terrazza

fiorita aperto sull'azzurro infinito del mare, o sulla piazza vocante e brulicante di compaesani, la banda sempre pronta a rintronare col suo frastuono domenicale²⁵. Ecco allora i fantasmi femminili sognati, nell'inevitabile mescolanza di sacro e profano, come la Santa Margherita che va e viene tra empiti passionali e furori conflittuali, bruschi congedi e gemiti minacciosi, issata su di un altare o piazzata a letto nella posa postcoitale mentre con tanto di aureola fuma la sua sigaretta e sfoglia una rivista di moda. Ma può essere, come detto, l'oggetto stereotipo di amori ancillari oppure la partner di avventure settecentesche o di trame naturalistiche. Allo stesso tempo, però, la stanza-cella pare ospitata a Otranto, nel palazzo moresco, nel film la prima immagine che irrompe dallo schermo, in un baluginio nebuloso, doppiato dalla maliosa musica di Musorgskij, *Quadri per un'esposizione*, nella nostalgia sempre della strage turca, mito fondante dell'intero plot. Nel frattempo, la voce recitante guarda al mare, alle sue traballanti barchette prospettando il ritorno dei Turchi per una nuova strage. Il film sceglie quale snodo finale la lunga sequenza della possessione della serva in una cucina fatiscante, tra piatti sporchi di sugo e natiche al vento, con lui cavaliere medievale ostacolato da una armatura molto, troppo ingombrante, per poi sciogliersi nella desolazione della cripta deserta e dell'altare in cui viene ricomposta l'icona della santa. E intanto irrompe sulle immagini la donizettiana *Lucia di Lammermoor*, a differenza dal congedo secco e meccanico del romanzo che ripresenta le clausole dubitative dell'incipit. A suggello di tale oscillazione, non dimentichiamo che spesso l'artista non esita sulla scena a cantare, come nello spettacolo del *Macbeth*, esaltandosi in un'ambigua stonatura, quasi dando ragione alla geniale intuizione di un critico a lui molto vicino²⁶. Memore forse dei nostri grandi interpreti dell'Ottocento, in grado di emulare i cantanti lirici nelle loro escursioni all'estero, in quanto la musica passa la frontiera, questo narratore, autore, attore punta proprio all'*aria*, in un esercizio volutamente disarmonico. Stonature volutamente cercate, nel solco di quel melodramma con cui da sempre l'attore si impegna in un duello all'ultimo sangue, alternando emulazione a beffarda corrosione.

¹ Cfr. almeno Ronald Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Harmondsworth, Penguin, 1960 e Idem, *The Self and Others*, London, Tavistock Publications, 1961.

² Cfr. David G. Cooper, *The Death of the Family*, New York, Pantheon Books, 1970.

³ Cfr. Gilles et Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*, Paris, Minuit, 1972.

⁴ Per Jacques Lacan e la sua complessa teoria e trentennale pratica psicoanalitica espressa per lo più oralmente nei celebri Seminari parigini a partire dal 1953, almeno *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966. Per Michel Foucault, spesso citato negli scritti da Carmelo Bene, cfr. *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge Classique*, Paris, Librairie Plon, s.d., 1961 e *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

⁵ Ecco infatti dichiarare «Io mi considero a tutti gli effetti un aborto vivente», arrivando a rimpiangere le epoche antecedenti all'avvento medico della pennicilina, allorché puepera e neonato spesso morivano «fortune che non ti capitano più nel dopo-Fleming», cfr. Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998 (da adesso *Vita*), p. 7. E poche pagine dopo esprime la nostalgia del nulla nel corpo che «anela al freddo, inteso come inorganico», ivi, p. 34.

⁶ Ivi, p. 91. Poco oltre, l'attesa della morte è parafrasata a «non essendo ancora benedetti dalla disindividuazione inorganica», ivi, p. 224. O ancora là dove annette «una paternità creativa alla defecazione», ivi, p. 257, allusione prolettica della fine.

⁷ Cfr. Carmelo Bene, *Macbeth* in Idem, *Opere, Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1232 (da adesso *Autografia*).

⁸ Cfr. *Vita*, cit., p. 81.

⁹ Cfr. *Autografia*, cit., p. IX.

¹⁰ «L'orifizio anale diventa l'incipit, la bocca diventa il terminale maleodorante», cfr. *Vita*, cit., p. 82.

¹¹ «le cantine (buone solo per prendere i reumatismi) e il teatro da martiri catacombali non mi hanno mai riguardato», ivi, p. 135. Questo spiega pure la sprezzatura ostentata nei riguardi di un fenomeno non omologo a quel territorio e nondimeno contiguo agli occhi dell'artista, ovvero del teatro di Barba e sodali, ridotti a «folcloristiche tribù dai piedi sporchi», ivi, p. 322.

¹² Ivi, p. 244.

¹³ Ivi, pp. 155-156. A Carmelo che intende solo «togliere di scena», costui appare il più esposto rappresentante della «confezione culturale della "messa in..."», cfr. *Autografia*, cit., p. XIII.

¹⁴ Cfr. Paolo Puppa *La voce solitaria*, Roma, Bulzoni, 2010, in particolare alle pp. 13-46 e pp. 233-285.

¹⁵ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated and with an Introduction by K. Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006. Il testo, edito nell'originale tedesco nel 1999, sistematizza una poetica che, funzionale agli universi scenici di Jan Fabre e Bob Wilson, tanto per fare due nomi significativi, tende a sottovalutare il copione drammatico.

¹⁶ Cfr. *Vita*, cit., p. 137.

¹⁷ «Il corpo che il protagonista esibisce – protagonista è il corpo – è sempre acciaccato, ferito, bendato, malconco, tumefatto», ivi, p. 209. In queste pratiche rientrano pure la cancellazione o la pittura del volto, altro manierismo caro all'artista, cfr. ivi, p. 340.

¹⁸ Ivi, p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 31.

²⁰ Cfr. *Vita*, cit., p. 230.

²¹ Si tratta in particolare del progetto di registrazione nel 1960 di un ellepì ricavato dal terzo capitolo, *La spiaggia*, dall'*Ulisse*, nel 1960, per la circuitazione radiofonica, al tempo della registrazione di Majakovskij, poi abortito, in quanto l'incisione sarebbe stata distrutta dall'artista stesso, cfr. *Vita*, cit., p. 114.

²² Cfr. James Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1975, p. 352-357. Non si trascuri il fatto che Joyce legge in italiano e con passione D'Annunzio, non ancora nazionalista e bellicista, assieme a Dante e Vico oggetto di grande ammirazione (si pensi, in particolare, all'estremo apprezzamento riservato

dallo scrittore irlandese a *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*). Ora, l'autore dell'*Ulysses* ricava agevolmente il sincretismo tra masse cristiane e masse pagane da numerosi passi dannunziani, cfr. Paolo Puppa, *Carnevale e Quaresima nel teatro dannunziano*, in AA.VV. (a cura di C. Santoli e S. De Capua), *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djaghilev*, Quaderni della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma, Roma, 2010, pp. 181-190.

²³ Cfr. Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Opere*, cit., pp. 47-49.

²⁴ Cfr. *Autografia*, cit., p. 5. In compenso, il focus ruota altresì intorno alla propria adolescenza consumata entro una Puglia sensuale e mistico-bigotta, «ambientazione e visione d'un sud del sud dei santi», *ibidem*, nel processo sociologico che trasforma la regione da terra agricolo-pastorale in zona di sviluppo turistico-industriale.

²⁵ Sugli spazi scenici del romanzo, cfr. Paolo Puppa *Dal Castello di Otranto a Nostra Signora dei Turchi, in Il castello, il convento, il palazzo, e altri scenari dell'ambientazione letteraria* (a cura di M. Cantelmo), Olschki, Firenze 2000, pp. 233-243.

²⁶ Franco Quadri infatti lo paragona, nella sua sfiducia verso la parola, a Tiresia, colui che «parlare non può, ma può cantare parole incomprensibili», cfr. Idem, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, p. 329.

Dario Fo, autore-attore: dall'espressionismo al "corpo dilatato"

di Simone Soriani

Abstract. *Dario Fo, in early years, refers to the spectacular experimentations from the first half of 20th century. Subsequently, during the Sixties, he started studying themes of the popular culture from the Middle Ages to Modern Age, acquiring a knowledge which redesigns, on the one hand, the gestuality and body setting, on the other hand, his narrations and language.*

A partire dagli anni Ottanta, dopo il tramonto dell'utopia rivoluzionaria, durante gli anni del cosiddetto "riflusso", Dario Fo ha cominciato ad elaborare un'immagine ideale di sé che ha poi trovato sistemazione definitiva nel *Manuale minimo dell'attore*, apparso a stampa nel 1987 (il volume raccoglie ed unifica precedenti interventi e comunicazioni di Fo, tenuti in occasione di convegni o incontri universitari). Il titolo stesso – che pure allude al Diderot del *Paradosso dell'attore*, espressamente richiamato nelle pagine iniziali del *Manuale* – riflette indirettamente come Fo, tra le sue parallele mansioni di autore-attore-regista-costumista-scenografo, tenda a privilegiare la sua attività attoriale e performativa. Anzi, si potrebbe dire che il Fo del *Manuale* voglia presentarsi come l'erede di una tradizione teatrale popolare e "minore" incentrata proprio sulla figura dell'attore: da Petrolini e l'avanspettacolo del primo Novecento ai clown ottocenteschi, dai comici dell'Arte cinque-seicenteschi fino alla giulleria medievale. Del resto, è proprio questa immagine di Fo

come “attore/interprete dei propri canovacci” che è poi confluita nell’immaginario collettivo: al punto che alcuni critici poco avveduti hanno gridato allo scandalo quando il “giullare” Fo è stato insignito del Nobel per la Letteratura nel 1997!

In verità, l’immagine di Fo come attore legato alla tradizione popolare è solo una delle tante “maschere” che Dario ha indossato (o che la critica gli ha assegnato) nel corso della sua ormai lunghissima carriera: anzi, fin dagli esordi nei primi anni Cinquanta, nell’opera e nell’attività di Fo la dimensione autoriale e quella attoriale (volendo tralasciare le parallele attività di pittore, regista, *songwriter*, ecc.) convivono al punto di saldarsi e fondersi (quasi) inscindibilmente.

Dopo una formazione culturale che Dario matura nell’ambito delle arti figurative, come allievo all’Accademia delle Belle Arti di Brera e della Facoltà di Architettura di Milano, nel 1950 Fo si presenta all’attore Franco Parenti per proporgli l’acquisto di alcuni testi di sua composizione (all’epoca, Parenti era un attore già noto, per aver recitato la parte di Brighella nell’*Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Strehler e, soprattutto, per aver ideato ed interpretato la macchietta radiofonica di *Anacleto il gasista*). Parenti ricorda così quel lontano incontro:

[Dario] venne a Intra dove partecipavo a una delle tante serate, [...] a chiedermi se poteva prendere parte alla rappresentazione, che avrebbe fatto delle storielle. [...] Ascoltai Dario e notai che era ben diverso, aveva una originalità, una comicità completamente nuova, diversa e fuori da qualsiasi schema. Aveva una personalità già formata, se non come attore, come propositore di un modo di vedere le cose, di intendere, di dare un giudizio. [...] Mi ricordo che passammo la notte dopo lo spettacolo passeggiando lungo il lago di Intra, mi raccontò diverse storie [...]. Mi propose di acquistarle, perché studiava a Brera, se volevo interpretarle. Non ne vedevo la ragione perché erano talmente legate alla sua figura, al suo modo di esprimersi e di parlare¹.

Dopo l’iniziale conoscenza, Parenti decide di scritturare il giovane Fo per una tournée nella provincia lombarda, durante la quale l’autore-attore si esibisce ancora in queste affabulazioni incentrate su eroi e luoghi comuni della cultura scolastica, che Fo smitizza e reinventa in chiave grottesca e paradossale (questi racconti poi confluiranno nella serie dei monologhi del *Poer nano*, trasmessi alla radio all’interno della trasmissione *Chicchirichi*). Si tratta di narrazioni ispirate ai racconti ascoltati durante l’infanzia dai “fabulatori del Lago”, contastorie popolari conosciuti a Porto Valtravaglia sul lago Maggiore, dove Fo si era trasferito con la famiglia all’età di sei anni.

Dalle citate parole di Parenti, emerge innanzitutto come il giovanissimo Fo mostrasse una “poetica” – autoriale più che attoriale – già delineata: si tratta di una visione del mondo anticonformista e anticonvenzionale per cui Fo tende a svelare le aporie e le ingiustizie del presente

attraverso la parabola mitologica o la metafora storica, secondo una poetica che si manifesterà compiutamente nel *Mistero buffo* del 1969. In secondo luogo, il ricordo di Parenti testimonia di come, fin dagli esordi, nella personalità artistica del giovanissimo Fo si saldassero e fondessero una funzione autoriale ed una attoriale: fin dagli esordi, cioè, l’autorialità di Fo si definisce *attraverso e per mezzo* della pratica performativa, in un interscambio osmotico tra la pagina e la scena che caratterizzerà la sua intera carriera di autore-attore.

Tuttavia il racconto di Parenti testimonia anche di come, agli esordi, il giovane Fo si considerasse uno “scrittore” piuttosto che un interprete (tanto che non chiede a Parenti di essere scritturato come attore, quanto semmai ha intenzione di vendergli i suoi testi): del resto, ancora in un’intervista apparsa nel febbraio del 1962 su «Il Tempo», Dario dichiarava lapidariamente: «Il mio vero mestiere è quello di scrivere». Di seguito si cercherà, per l’appunto, di analizzare l’influenza che l’attività autoriale-drammaturgica ha esercitato sul lavoro attoriale di Fo, per mostrare come non di rado l’evoluzione della poetica scenico-performativa di Dario dipenda da scelte estetiche compiute dal Fo drammaturgo, magari in seguito a suggestioni derivate dallo studio e dalla lettura di testi letterari, storici, critici, ecc.

Le prime produzioni di Fo, con Parenti e Durano oppure con la Compagnia Fo-Rame che Dario fonda nel ’58, si presentano come spettacoli eterogenei e compositi, in cui il dinamismo della farsa popolare e della clownerie si combina con la comicità surrealista e metafisica del contemporaneo Teatro dell’Assurdo (Beckett e Ionesco); l’eco dell’espressionismo tedesco – e la lezione brechtiana, evidente soprattutto in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) – si fonde con le suggestioni del cinema muto americano (da Buster Keaton a Charlie Chaplin) e con l’insegnamento dei mimi francesi (Marcel Marceau e Jacques Tati); le soluzioni sceniche del varietà, dell’avanspettacolo e del cabaret francese con la comicità evasiva del vaudeville e della pochade (Labiche e Feydeau). Non a caso Carlo Terron, in una recensione apparsa sul «Corriere Lombardo» nel settembre del ’59, notava come le predilezioni del giovane Fo si esercitassero «sulle opposte attrazioni dell’avanguardia e della retroguardia francese: Ionesco insieme a Courteline, Beckett in compagnia di Feydeau, Adamov a braccetto con Labiche» (Fo conosce la contemporanea drammaturgia d’avanguardia francese durante un viaggio a Parigi, ai tempi in cui l’autore-attore studiava ancora all’Accademia di Brera tra gli anni Quaranta ed i primi anni Cinquanta: proprio a Parigi, Fo assisterà tra l’altro ad una messa in scena de *La cantatrice calva* di Ionesco). Gli spettacoli del primo Fo, quindi, si fondono – affermava Dario in un’intervista pubblicata su «Successo» nell’ottobre del ’61 – su «un rigore da orologeria applicato ai movimenti teatrali, una ricerca di un linguaggio atto a esplicitarsi con scioltezza, l’innesto delle gag o lazzi non isolati ma concorrenti al dialogo»: per questo Dario allineava queste sue prime creazioni «alle

moderne correnti di teatro europeo d’avanguardia». Nel complesso, si potrebbe sostenere che le drammaturgie e gli spettacoli del primo Fo siano profondamente legati alle temperie ed alle sperimentazioni spettacolari – non solo teatrali – della prima metà del Novecento. Anche la tradizione del teatro popolare, che da sempre agisce come suggestione profonda nell’ispirazione di Fo, è riletta alla luce di uno spirito tutto novecentesco: come si legge in una recensione apparsa su «La Nazione» nel gennaio del 1961, persino come performer Dario appare come «una maschera di oggi, alla quale sia permesso disdegnare i più vietati lazzi rivestendoli di un’ironica lepidezza moderna». Coerentemente coi modelli drammaturgici e spettacolari a cui Fo ambisce a richiamarsi, le scelte registiche del giovane Dario impongono alla compagnia movimenti ed azioni mimiche di gusto “geometrico-meccanico” tali da conferire un andamento “marionettistico” all’interpretazione degli attori: «la regia [di Fo] è matematica», si legge su «Maria Chiara» del settembre del 1960. Si prenda ad esempio paradigmatico la prima scena del secondo atto de *Gli arcangeli non giocano a flipper*, durante la canzone e la pantomima dei ministeriali: in questa sequenza, la mimica di Keaton e Chaplin si fonde con la lezione del Petrolini di *Fortunello*, in cui la studiosa Franca Angelini ha individuato un «raro esempio di realizzazione» della “supermarionetta” di Gordon Craig. È proprio questo l’aspetto che maggiormente colpisce i critici che recensiscono le prime performance di Fo: uno stile attoriale antiaccademico, perché Dario «s’infischia completamente delle norme riconosciute della dizione italiana – scriveva Ettore Capriolo su «Sipario» nel 1960 – e addirittura non si cura di portare le battute in modo che risultino tutte chiaramente comprensibili al pubblico»; un’attorialità incentrata su una «formula meccanica» che esalta «le risorse mimiche e anzi ritmiche [di Fo], dal momento che in lui recitano non tanto volto e voce ma braccia, gambe, corpo» (si legge in una recensione apparsa su «Tempi nostri» nel marzo del 1961); una «recitazione a scatti buffoneschi» (si legge su «Il Resto del Carlino» del 18/9/1960); un dinamismo attoriale che talora raggiunge il ritmo del balletto e – scriveva Orio Vergani su «Informazione» nel settembre del 1959 – «cadenze mimiche come se tutti gli attori fossero tirati dallo stesso filo»; una performatività che, intessendo il registro farsesco con quello clownesco, appare «nervosa e concitata» ma soprattutto «moderna» (così si legge su una recensione pubblicata sul «Corriere Mercantile» nell’ottobre del 1959); una gesticolazione talmente esatta e puntuale da trasformarsi in «una specie di “balletto meccanico” d’avanguardia» (come si legge su «L’ordine civile» del 15/12/1959); uno stile in cui «la clownerie riesce ad approdare a una comicità modernissima, svolta in controluce a certo teatro francese» (da una recensione su «Paese Sera» del 6/2/1960). È quindi una performatività geometrica, meccanica, espressionista e stilizzata quella del giovane Fo (e quella che impone al suo stesso cast): uno stile interpretativo che Dario ha derivato e sviluppato da modelli (prevalentemente no-

vecenteschi, come detto) a cui si è accostato dapprima come autore e drammaturgo.

Nel corso degli anni Sessanta, Fo comincia a studiare e documentarsi sul tema della cultura popolare nei secoli di transizione dal Medioevo all’Età Moderna: del resto, per la tesi di Laurea in Architettura (mai completata), Fo aveva già raccolto materiale sulle chiese romaniche di area lombarda e – come si legge in un’intervista rilasciata da Fo a Cesare Furnari nel 1969 e pubblicata nella tesi di laurea di quest’ultimo – era rimasto profondamente stupito di «come opere così poderose potessero essere espressione non di intellettuali o di artisti con l’A maiuscola, ma di semplici scalpellini, di semplici operai e muratori, ignoranti e analfabeti». Lo studente Fo, cioè, aveva scoperto «una cultura nuova, vera: la forza creatrice di coloro che sono sempre stati definiti i “semplici” e gli “ignoranti”, che sono sempre stati i “paria” della cultura “ufficiale”». La conoscenza di Fo della cultura popolare si arricchisce grazie anche all’incontro con il Nuovo Canzoniere Italiano, un gruppo di intellettuali e ricercatori nato nel 1962 sotto la guida di Gianni Bosio, che intendeva contrapporre alla politica culturale interclassista della sinistra italiana un programma di recupero ed attualizzazione di una cultura popolare considerata, per l’appunto, come autonoma rispetto alla cultura dominante e costituita, soprattutto, da un vasto patrimonio di canti che operai e contadini hanno espresso nel corso della propria storia. Fo, dopo aver assistito allo spettacolo *Bella Ciao*, rappresentato dal Canzoniere nel 1964, collaborerà con il gruppo di Bosio curando la regia di *Ci ragiono e canto* (1966), rappresentazione di canzoni popolari reperite e curate da alcuni ricercatori del Canzoniere. L’esperienza maturata da Fo con il Canzoniere spinge l’autore-attore verso un’idea “dialettica” ed “operativa” di cultura popolare, secondo cui il recupero del passato non deve corrispondere ad una finalità archeologica, ma semmai permettere all’uomo moderno di riappropriarsi della propria storia per comprendere e trasformare la realtà presente: «Il dovere di ogni intellettuale è quello di ricostruire la cultura del popolo [...] per ridarla al popolo e farne lo strumento più alto, più progressivo della rivoluzione»². Non a caso, nel corso degli anni Sessanta, Dario tenterà diverse incursioni nel Medioevo, dalla *Storia vera di Piero d’Angera che alla crociata non c’era* (1960) a *La colpa sempre del diavolo* (1965), fino al *Mistero buffo* (1969): la genesi del capolavoro di Fo affonda le radici proprio nei primi anni Sessanta, quando Dario comincia a raccogliere materiali e documenti rari o del tutto sconosciuti di autori minori (soprattutto giullari) e popolari, dimenticati o volutamente espunti dal canone ufficiale della cultura scolastica. Negli ultimi anni del decennio, Dario rielaborerà e monterà questo vasto corpus all’interno di un’affabulazione organica e unitaria, secondo il modello della “giullarata” (all’epoca, Fo conosceva sicuramente gli studi sulla spettacolarità popolare e giullaresca condotti da D’Ancona, Toschi e De Bartholomaeis). La conoscenza della cultura delle classi subalterne e, congiuntamente,

del teatro popolare (la giullaria, la Sacra Rappresentazione, la Commedia dell'Arte) spinge Fo a maturare uno stile attoriale che lo stesso Dario, anni più tardi, definirà come "epico-popolare": non a caso, l'attorialità che Fo raggiunge ed esibisce nel *Mistero buffo* pare affrancarsi definitivamente dall'«espressionismo cabarettistico e circense» degli esordi (così scriveva De Monticelli su «Il Giorno» del 16/10/1969) e da quello stile giovanile in cui il critico Bruno Schacherl (sulla «Rinascita» dell'ottobre del 1969) rintracciava «incrostazioni rivistaiole» e «superficiali indulgenze surrealistiche».

«Tutto il teatro popolare è sempre epico», dichiara Dario, «perché alla base c'è [...] l'ideologia della comunità, della comunione degli interessi, che sono interessi sociali, interessi di vivere insieme, di produrre insieme, di dividere quello che si ottiene»³. In un dattiloscritto inedito, intitolato *Intellettuale e cultura* e risalente agli anni Settanta – ora disponibile nell'archivio on line di Fo e della Rame – Dario sostiene che l'attore popolare non si immedesima mai nel personaggio interpretato, ma si serve del personaggio per rappresentare situazioni corali e collettive, «e per far questo bisogna recitare "epicamente", come dice Brecht». È quindi a partire dal *Mistero buffo* che Fo assume quel ruolo di attore legato alla tradizione popolare che poi, come detto, sarà ufficializzato nel *Manuale minimo*, ed è ancora a partire dal *Mistero buffo* che Dario elabora quella performatività "grottesca" che, negli anni, diventerà la cifra più inimitabile dei suoi spettacoli monologici (e non solo). Si tratta di uno stile attoriale che rifiuta qualsiasi ideale classico di armonia e verisimiglianza, spontaneità e naturalezza, e sembra anzi ispirarsi ai canoni estetici della cultura popolare carnevalesca⁴. È una recitazione basata sullo spreco delle energie corporee e sull'amplificazione delle tensioni fisiche, su di un dinamismo esasperato e su gesti ampi e sproportionati.

Del resto – dice lo stesso Fo – «nel teatro di piazza la gestualità, la prorompentezza, il saltare era determinato dalla necessità di farsi ascoltare, di attirare l'attenzione in mezzo alla confusione»⁵: allo stesso modo, nello schema della giullarata, Fo si deve confrontare con la necessità di riempire la scena nuda e spoglia, ricreando solo col proprio corpo e con la propria voce la «magia organizzata» della teatralità tradizionale (scenografia, luci, coreografie, presenza di più attori, musica, ecc...). Il corpo del Fo attore, quindi, abbandona il mimo espressionistico degli esordi, in cui le tensioni organiche tendono ad essere compresse e trattenute nel gesto stilizzato e meccanico: anzi, quello di Fo è ora un "corpo dilatato", cioè sottoposto ad un processo di consapevole deformazione extraquotidiana, da una parte «attraverso una dilatazione nello spazio che amplia la dinamica dei movimenti», dall'altra «attraverso opposizioni che l'attore crea all'interno del corpo dilatandone quasi l'intensità»⁶. L'esemplificazione visiva dell'attorialità del Fo maturo può essere rintracciata nella figura del giullare che lo stesso Dario ha disegnato per la locandina della prima tournée del *Mistero buffo*: si notino le braccia alzate e divaricate, quasi proiettate in un



Dario Fo, locandina di *Mistero buffo*.

ideale abbraccio con lo spettatore, oltre la cornice del disegno (e della scena, ovviamente); le gambe divaricate e la posizione divergente dei piedi, quasi il soggetto volesse muoversi in direzioni opposte; il dislivello tra le spalle e la testa inclinata sulla sinistra, alla ricerca di una plasticità dinamica.

La gestualità tipica del Fo maturo, infatti, «non è mario-nettistica (alla Totò) ma [si fonda su] una disarticolazione morbidamente progressiva delle gambe e delle braccia, che di tanto in tanto scatta in un grande zompo»⁷.

Negli anni Settanta, guardando retrospettivamente alla propria carriera, lo stesso Dario osservava che, «dopo aver assorbito [negli anni dell'apprendistato] il discorso innovativo del mimo e della tuta nera, l'espressionismo e così via», aveva cominciato ad avvertire sempre più l'esigenza di proseguire la propria ricerca, contaminando la lezione novecentesca con un modello spettacolare e performativo di estrazione popolare: «Per andare avanti bisognava legarsi di più alla tradizione popolare»⁸.

Insomma, Dario Fo è un uomo di teatro totale: nel suo lavoro e nelle sue produzioni è difficile scindere una funzione attoriale da una autoriale, come invece hanno preteso certi critici e accademici: «Per anni – racconta Fo sarcastico – hanno fatto di tutto [...] per convincermi [...] che io mi salvo e cado in piedi come teatrante, non grazie alle mie qualità di scrittore di testi teatrali, ma grazie alle mie straordinarie doti di attore... di istrione»⁹. Il rapporto tra scrittura e scena in Fo è assai più complesso: da una parte, infatti, la drammaturgia di Fo è intrinsecamente legata alla sua performatività ed al suo stesso corpo (i personaggi principali delle sue commedie vengono elaborati proprio a partire dalle caratteristiche fisiche e dalle attitudini comportamentali degli attori della compagnia, a cominciare dai personaggi interpretati dallo stesso Fo, come nel caso del Lungo degli *Arcangeli*). La drammatur-

gia di Dario, infatti, non si fonda su una scrittura "per" la scena, ma su una scrittura "di" scena: il testo definitivo, destinato alla stampa, non deriva da una drammaturgia preventiva¹⁰, antecedente rispetto alla successiva messinscena, ma scaturisce da un processo "consuntivo" per cui approda ad una forma stabile, fissata su carta, solo dopo essere stato verificato sulle assi del palcoscenico. Le partiture testuali di Fo, infatti, si fondano su un continuo lavoro di revisione ed aggiornamento: cioè sono "testi mobili"¹¹, sempre aperti ad accogliere variazioni e cambiamenti imposti dal sopravanzare della cronaca, dal responso del pubblico e dall'improvvisazione del Fo-attore (all'interno del testo definitivo, infatti, confluiscono le gag e le battute che Dario elabora a soggetto durante la tournée teatrale). Dall'altra parte, si è visto come anche la performatività di Fo sia altrettanto influenzata dalle scelte e dalle svolte che Dario ha compiuto come autore e drammaturgo, al punto che – almeno in riferimento alla sua produzione monologica – «l'attore diviene il testo stesso in carne ed ossa»¹².

¹ F. Parenti, *Di me stesso*, in AA.VV., *Franco Parenti*, Roma, Armando Curcio Editore, 1981, pp. 29-30.

² D. Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992, p. 77.

³ Dario Fo in E. Artese (a cura di), *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977, p. 101.

⁴ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979-1995.

⁵ D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 68.

⁶ E. Barba-N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 197.

⁷ A. Barsotti, *Il Manuale minimo dell'attore per Dario Fo*, in P. C. Buffaria-P. Grossi (a cura di), *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2011, p. 58.

⁸ E. Colombo-O. Piraccini (a cura di), *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998, p. 56.

⁹ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987-1997, p. 173.

¹⁰ Cfr. S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», n. 3, 1988, pp. 37-44.

¹¹ Cfr. A. Barsotti, *Grandi giuocoli e giullari contro la macchina che piolla i teatranti: Eduardo e Fo*, in «Ariel», n. 48, 2001, p. 99.

¹² M. Pizzi, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 117.

Giuliano Scabia: il teatro come viaggio nella scrittura / la scrittura come viaggio nel teatro e nel mondo di Massimo Marino

Abstract. *The writing by Giuliano Scabia constantly dialogues with the stage and live of the communities from the 1960s first works to recent experiences, going through the*

historic projects of decentralization and workshops held by DAMS Bologna. The writing becomes score, sketch of "impossible comedies", draft, stimulus of exceeding, text to be read, and, always, research instrument of a language for the theater, man and society.

Azioni, didascalie, oggetti. E canzoni, parole sciolte, fonemi e borborigmi. Questo è il primo testo teatrale di Giuliano Scabia, *All'improvviso*, 1965. Scritto prima di *Zip*, uno dei testi più significativi del Nuovo Teatro, sempre del 1965, «ne contiene in qualche modo i principali problemi», come scrive l'autore nella *Nota*. Ossia:

- 1) uso di tutto il teatro
- 2) uso straniato e ironico degli oggetti
- 3) uso dell'attore come oggetto animato, e quindi come fatto plastico visivo oltre che sonoro
- 4) introduzione di parti puramente fonetiche
- 5) uso del palcoscenico come luogo di visione "relativo", alla stregua di un video percorribile in profondità¹.

Scrittura in dialogo con lo spazio teatrale, con il teatro, così definito:

magazzino drammatico di tutta la cultura di un'epoca. Luogo fisico e insieme luogo mentale che ognuno si porta dietro come archetipo e luogo mitico. Magazzino di fatti e di oggetti, di linguaggi e quindi di visioni del mondo. Si può dunque rappresentarvi la catastrofe del teatro e di una cultura: accumularvi fisicamente ciò che potenzialmente già vi si trova. E poiché non esistono atti per definizione teatrali, la teatralità va conquistata per ogni gesto, per ogni oggetto, ogni suono, ogni parola. Non esiste una tradizione di teatralità stabilita, neppure epica o rituale: ci sono invece dei termini di riferimento e delle ipotesi di lavoro, a volte ben collaudate. E prima di tutto c'è uno spazio aperto chiuso da riempire e svuotare continuamente, da strutturare in forme sempre nuove e capaci di coinvolgere totalmente i contemporanei².

I problemi sono vari. *Coinvolgere totalmente i contemporanei. Reinventare il teatro con la scrittura*, una scrittura declinata al presente (*e reinventare la scrittura col teatro*). Nella seconda prova di questo dittico, di là a pochi mesi, *Zip*, Scabia sperimenterà una scrittura che procede di pari passo con gli attori e con la scena, in dialogo col regista. Poi, più avanti, una scrittura *test*, con *Scontri generali* (1967 e 1973), da verificare nel momento storico del dopo '68 attraverso assemblee (bloccato dalla censura di sinistra nel 1969, vedrà la scena solo nel 1973).

Intanto il rapporto tra scrittura e scena si è sviluppato nelle azioni di decentramento a Torino del 1969-70 (vedi il recente volume *600.000* di Stefano Cusi³): teatro a partecipazione, teatro dilatato, scrittura che interviene in luoghi pubblici, nelle contraddizioni del tempo. In *Teatro nello spazio degli scontri* del 1973 leggiamo questa *Lode della scrittura*:

LODE DELLA SCRITTURA
dieci tesi per un teatro organico

- 1) Riportare il teatro a livello della storia contemporanea. Ridargli un destino. (Non c'è bisogno di un teatro che non sia necessario). Ma il teatro può ancora avere un destino? Solo se saprà essere totalmente contemporaneo. Essere cioè un teatro del rischio e della lucidità intorno ai problemi di fondo dell'uomo d'oggi.
- [...]
- 3) La scrittura di un testo è innanzitutto un atto di ricerca radicale e organica. Una ricerca spinta fino alle estreme capacità di tensione del linguaggio e delle visioni del mondo, dentro le strutture del proprio tempo.
- 4) Dei moderni, forse gli unici che hanno saputo elevare la scrittura teatrale a palcoscenico del mondo sono stati Beckett, Brecht, Majakovskij e Artaud. Con essi la storia si è fatta scrittura teatrale: e l'utopia, positiva o negativa, si è presentata in scena. Così il teatro ha ritrovato un senso centrale, è divenuto emblematico, ha risposto agli interrogativi dell'epoca, si è riproposto come struttura fondamentale della comunicazione.
- 5) A questa luce appare in fondo superato il dilemma *teatro del gesto-teatro di parola*. La scrittura drammaturgica, come componente base della ricerca, è la sonda che apre il cammino e che permette di procedere oltre. La scrittura drammaturgica va intesa come partitura e laboratorio, dove i significati vengono definiti prima durante e dopo la traduzione scenica.
- 6) La scrittura drammaturgica gode di un privilegio: nello spazio del teatro è costretta a confrontarsi con la lingua della *koiné*, e questa verifica assume oggi un'importanza viepiù radicale, proprio nel momento in cui nella cultura occidentale l'universo letterario appare sempre più costretto ad autocontemplarsi.
- 7) Scrittura drammaturgica dunque come avanguardia della letteratura per una ripresa di contatto col mondo. Scrittura come viaggio e avventura nel territorio di una *langue* fisicamente sperimentata, utilizzata come cassa di risonanza immediata per la *parole*⁴.

Sottolineiamo questa frase: «La scrittura drammaturgica va intesa come partitura e laboratorio, dove i significati vengono definiti prima durante e dopo la traduzione scenica».

Già in quegli anni la scrittura di Scabia va seguendo due binari paralleli. Da una parte vediamo la composizione di commedie "impossibili", quelle del ciclo del *Teatro vagante*, che pongono una sfida per eccesso barocco scenico o per sovrappiù di visionarietà poetica agli allestimenti (*Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*, *Fantastica visione*): vedranno la scena solo in racconti, letture dell'autore, con cantastorie e disegni, o in infelici allestimenti come quello della *Fantastica visione* di Castri (1979). Dall'altra parte registriamo una scrittura che diventa sonda, *schema vuoto*, come lo chiama lo stesso Scabia, canovaccio per commedie da scriversi dopo l'azione, come

nell'esplorazione contro la segregazione della malattia mentale con *Marco Cavallo* (1973), come nell'insegnamento universitario per montagne, fabbriche e quartieri con *Il Gorilla Quadrumano* (1974-75), domanda sulla società e la socialità con azioni varie in paesi, in comunità più o meno ampie e marginali, con la *Vera Storia* di Mira (1975). Questi e altri lavori nascono da un'ipotesi, un progetto, uno scarso schema di possibilità sceniche, e acquistano una forma testuale, più simile al racconto, al diario o alla relazione di viaggio, solo dopo il compimento dell'esperienza.

Scabia al DAMS dell'Università di Bologna dal 1972 al 2005 impianta un suo originale "teatro stabile", come lo ha chiamato Franco Acquaviva⁵, fatto, ogni anno, dal 1972 al 2005 (con un'interruzione dovuta a una malattia alla fine degli anni Settanta-primi Ottanta) di laboratori in cui legge in modo originale i testi, provocandoli, tirandone fuori i succhi, percorrendoli con i corpi, con la danza, con giochi, dislocandoli nello spazio della città o nell'osservazione dello spazio interiore, cercandone la ritmica nell'azione.

Tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta interroga miti e questioni come quella del bene e del male interpretando antichi testi e scrivendone nuovi, trasformandosi in Diavolo che, legato indissolubilmente con una corda a un Angelo musicista, gira per paesi e città, in contatto diretto con la gente. Nella *koiné* neoitaliana, fatta di molti strati provenienti dal passato, in cerca attraverso il teatro di una lingua poetica del presente.

Ritorna a quella scrittura teatrale personale, che non ha mai abbandonato, pubblicando nel 1983 quel testo della fine degli anni Sessanta, *Scontri generali*; nel 1987 dà alle



Giuliano Scabia legge *Nane oca*, foto di Maurizio Conca.

stampe *Teatro con bosco e animali* e solo nel 1988 *Fantastica visione*, composto una decina d'anni prima, a continuazione di *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (1972) nel ciclo del *Teatro vagante*⁶. Si tratta di scrittura solitaria, come tutte le scritture, ma in attesa di un gesto che dia corpo, fiato, spazio, che le permetta di tornare a essere flusso.

Scabia, dopo *Il Diavolo e il suo Angelo*, abbandona il teatro come lo conosciamo o lo trasforma in incontro segreto con piccole comunità, camminate nei boschi con racconti, passeggiate notturne in cerca di un ascolto diverso, senza il quale non è più possibile la poesia, la narrazione, la comunicazione vera. Con *In capo al mondo* nel 1990 inizia a pubblicare opere narrative, romanzi come *Nane Oca* (1992), *Lorenzo e Cecilia* (2000), *Le foreste sorelle* (2004), *Nane Oca rivelato* (2009), raccolte di poesie come *Il poeta albero* (1995), *Opera della notte* (2003) e il recente *Canti del guardare lontano* (2012), tutti con Einaudi. Sono opere che esplorano un'origine, la terra di nascita ma anche quella dei segni, dei sogni, dei racconti, delle fiabe presenti, della possibilità di immaginare e ritrovare una lingua che risieda nel passo e nella casa più interna, nascosta, quella della mente e dell'anima. I romanzi e le poesie, ma anche gli ultimi testi del ciclo continuo del *Teatro vagante* (*L'insurrezione dei semi* del 2000, *Visioni di Gesù con Afrodite* del 2004) sono esercizi interiori e gioiose macchine narrative: contengono dentro di sé gli umori del corpo e trascinano per foreste psichiche, facendo ridere, facendo godere, aprendo le strade segrete del confronto con i fantasmi, le immagini più profonde che ci agitano. Diventano atto quando Scabia le legge, in pubblico ma in situazioni segrete, intime, ballando con i fiati sulle parole, cantando con le mani, riempiendo la scena mentale degli spettatori di cose che sembrano concretissime e sono fuggenti come la conoscenza, l'amore, la vita.

I testi diventano materia per letture, incursioni in città e paesi con l'autore come affabulatore, che magari arriva a cavallo di un destriero di cartapesta e si esibisce davanti a un cartellone di cantastorie. Diventano viaggi con spettatori in boschi o passeggiate notturne con visioni poetiche, come quella fatta al festival di Santarcangelo del 1999. La parola si testa nell'azione; la parola interroga, provoca l'azione.

Tutto il teatro di Scabia è un teatro mentale carico di immagini e capace di generarle. È un teatro *immaginario*, che può più di quello fisico, perché aiuta a rovistarsi dentro e a esplorare il mondo, è suono che si interroga sulla sua capacità di diventare segno di una realtà e realtà che si trasfigura o si progetta diversa. E per farlo ha un bisogno intimo del dialogo, con uno spettatore, con una comunità, unita, disgregata, da costruirsi.

C'è un tema ricorrente nell'opera di Scabia. Quello del viaggiare. Il vagare è figura profondamente legata a questo viandante delle arti, poeta, drammaturgo, regista, attore, ricercatore, narratore, professore, animatore, eccetera, artista pronto a slittare oltre le gabbie delle discipline, senza

mai perdere un suo centro. Teatro vagante è il suo. Il suo teatro è scrittura fatta di viaggio, di incontri quindi; è scoperta, invenzione, *immaginazione*, cioè ritrovamento e invenzione di immagini.

Il gioco di Scabia è trasformazione profonda di un canovaccio in base agli incontri del viaggiare, in cerca di un teatro che non è il teatro del presente, è *teatro immaginario*, costruito mentalmente, pieno di possibilità e di profondità. Pieno di immagini, tanto da non riuscire a entrare semplicemente nei palcoscenici esistenti: tanto da diventare poesia-passo-incontro-narrazione-esperimento, per permettersi di contenere tutte le possibilità che cerca. Scabia ha più volte definito il teatro come processo di conoscenza verso l'interno di sé e verso il mondo. Teatro per lui diventa un luogo dove si guarda la realtà e dove si è guardati, prospettiva sul mondo e magazzino del passato, contenitore degli archetipi, luogo dove si rivelano visioni e ci si rivela a se stessi e alla comunità (esistente o desiderata) attraverso le visioni. Teatro simile al teatro anatomico (della sua città, Padova, o della città dove ha insegnato per trent'anni, Bologna? Ugualmente luogo dove si cerca l'umano invisibile, nascosto, inerte... da rifigurare nella sua attività vitale, per quelle funzioni che non sono più attive, da ricostruire con l'immaginazione...).

Teatro non è realtà ma progetto, costruzione di figure in movimento. Come l'immagine, tale teatro è una possibilità, una visione, una costruzione, una nostalgia (il dolore e la gioia di un ritorno che spesso è una scoperta). È qualcosa che esiste ma che non si vede e che quando si realizza è meno pieno di possibilità di quando si sogna con gli occhi ben desti...

Un tale teatro, che accade in modo imprevisto per grande impegno e per scarto poetico, coincide abbastanza con una realtà ampliata, tanto più ampia di quella che conosciamo che è in gran parte ancora da scoprire, da inventare. La ricerca di una lingua del corpo, dell'individuo, della società, del teatro, l'esercizio personale e l'incontro allora sono ponte, barca, altalena, cigno, cavallo, drago, per arrivarvi.

La scrittura sta all'origine e alla fine di tale processo conoscitivo, di tale ipotesi sociale e artistica. È stimolo, impulso, matrice e previsione del viaggio. È, dopo il bagno nei corpi, nella comunità, nelle tensioni, verifica e riformulazione per un ulteriore progetto. Per un'altra tappa di un ciclo che immagina una nuova discesa nel teatro della vita per tornare scrittura vivificata, e così via, e così viva⁷.

¹ G. Scabia, *Nota su «All'improvviso»*, in *All'improvviso & Zip*, Torino, Einaudi, 1967, p. 47.

² Ivi, pp. 46-47.

³ S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Ets, 2012.

⁴ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 507-508.

⁵ F. Acquaviva, *Il "teatro stabile" di Giuliano Scabia*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Bologna

(DAMS), A.a. 1993-'94 (poi in «Prove di drammaturgia», III, n. 1, 1997, pp. 9-31).

⁶ Tutti i testi sono pubblicati da Einaudi, tranne *Fantastica visione* che esce con Feltrinelli.

⁷ In parte questo testo è una rielaborazione di *Sul teatro immaginario di un poeta*, introduzione a *"Della poesia nel teatro il tremito"*. Per Giuliano Scabia, «Culture Teatrali», n. 12, primavera 2005, numero monografico a cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino.

L'isola che non c'è: l'autore-performer in Sicilia di Dario Tomasello

Abstract. *The atmospheres, contradictions, history and theatrical traditions of Sicily shape the writings of its poets and authors for the stage (from Jolanda Insana to Vincenzo Pirrotta). Their texts are characterized by the feeling of the end, of the boundary, the insurmountable limit, and look for trespassing in the word physicality of the monologue performance.*

Già nell'ambito di un progetto che aveva visto la luce tra Bologna e Messina, *Scritture per la scena*, destinato a trovare il suo compimento in un numero di «Prove di drammaturgia» del dicembre 2009, curato dal sottoscritto e da Gerardo Guccini, si rifletteva su un dato impervio come il ritorno prepotente dell'autorialità testuale, messa in discussione nel rapporto con la performance. Era un punto di partenza allora irrisolto, e lo è ancora adesso, anzi oggi ulteriormente complicato.

La Sicilia, in tale prospettiva, rappresenta un problema ulteriore, in quanto non-luogo, alla deriva dal punto di vista identitario.

Per una ricca genealogia di autori isolani, la necessità di raccontarsi attraverso il filtro della sicilianità, convive con l'idea contraddittoria di una sfrenata libertà vigilata, laddove il senso di accerchiamento continuamente fa i conti con un'anarchica coscienza della propria alienazione, con la certezza di appartenere al malessere di una deriva senza confini concreti, di appartenere al mare. Essere assoluti, nella consapevolezza di questi autori, può coincidere con il desiderio di sottrarsi a qualsivoglia legame con la concretezza di un perimetro terragno. È possibile disegnare un profilo dell'isola a partire dall'intuizione di questa paradossale prospettiva? Se così fosse, l'esperienza isolana si configurerebbe come consapevolezza estrema di una lancinante solitudine, come 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. In un caleidoscopio variopinto e mobile si susseguono, nella moltitudine convulsa di queste pagine, cose e persone, quasi preda di una passerella vertiginosa.

I volti, le strade, le piazze, le case vecchie e i quartieri, le parole e le abitudini, i mestieri, con la loro "morale", le vicende di una volta e le loro interminabili scie approdano dai colori a una sillabazione asciutta ma immersa

nel suo canto, aspra ma intenta attraverso la sua calda nomenclatura, ad inchiodarsi su tavole d'inventario. E sempre di più questi segnali, queste "minuzie di ricordi" sembrano cancellare le distanze, nello sdipanarsi della scrittura; si fanno formicolanti dell'umidore della vita e poi nuovamente tendono a rintanarsi nel sommerso, sotto la coltre degli anni, in una fuga che lascia detriti, interrotti colloqui, ma anche un tesoro non depauperato dal fiume dei giorni, pronto a riversare la sua candida luce. La meditazione scava negli oggetti e nelle figure, imbecca la via della meraviglia, precipitando nell'inganno confortante dei miti. Altrove, invece, urge un impatto con il mondo nell'asciutta caligine della sua cronaca e nel desiderio di un resoconto dalla forte impronta civile. Tappa coscienziale e momento ineludibile di transito esistenziale, quest'iniziazione al reale è stata raccontata, talora, mediante un calibrato compenetrarsi di colorismo regionale (protratto talvolta sino al margine pericoloso del folklorismo) e di sistema stilistico, caratterizzato da un innesto personalissimo della voluta e del trapunto dialettali all'interno di una scrittura raffinatamente letteraria, ricca d'innervazioni retoriche e ritmiche, di variazioni tonali e di arsi liriche. Il registro compiaciuto dello stile non sacrifica quasi mai l'ansia di sondare la caratura secolare di vicende remote, di stagioni trascorse.

Una moltitudine di isole abita la solitudine ritrosa dell'intellettuale appartato. In un movimento di sistole e diastole, le avventure testuali degli scrittori siciliani accolgono l'immillarsi di una miriade di volti riflessi nel cannocchiale rovesciato della coscienza. Il rovesciamento si attua ai fini di una visione onirica, quasi "in sonno", del mondo. Spesso, nel *milieu* perturbante del sogno vive la commemorazione prevaricante degli episodi salienti di un personalissimo *bildungsroman*.

Vista da dentro, da lontano (quand'anche l'Isola ne sia il centro misterioso), la storia si tramuta fatalmente in un'estenuata rappresentazione di sé, incapace di concedersi anche il privilegio di un'esibizione del proprio plateale blasone. Dal punto di vista dei Performance studies¹, non meramente il teatro, ma la teatralità intesa come ritualizzazione, come *liminalità*², trova in Sicilia (e tanto più nella regione dello stretto) una specola privilegiata.

Qui, infatti, non c'è teatro o perlomeno non c'è nell'accezione tragica o festosa cui si è soliti fare riferimento in una prospettiva di sicilianità più vieta. La scena, financo nelle sue più plateali rappresentazioni, è sempre desolatamente vuota: un effetto di evanescenza dell'io contribuisce, come si vedrà, non tanto al moltiplicarsi delle sue maschere quanto all'impossibilità di un suo accertamento, al suo svuotamento inesorabile, in linea con una ben accreditata tendenza novecentesca e post-novecentesca: «Il diagramma dell'io, inteso come luogo del soggettivo, dell'individuale va orientandosi [...] verso il basso, fino ad inabissarsi, mentre la storia diventa fatto interno, percorso non garantito: è il corpo, a quel punto, a mantenere solida la propria posizione [...] l'io – affermerà [...]

una voce segnata dalla inappartenenza, marchiata a fuoco dalle ferite della storia – "è le cose che succedono"³. La prospettiva adottata sceglie di indagare un racconto plausibile dell'Isola nei termini, non di una celebrazione autoreferenziale, ma di una sua spiazzante esperienza. Seguendo questa traiettoria, da un lato, si avverte il bisogno di studiare (attraverso una rinnovata centralità del corpo che, nell'eccessiva mostra di sé, si faccia geografia di segmenti notomizzati) le strutture emotive capaci di legare tra loro spazio, tempo e memoria nella produzione di un sentimento di località; dall'altro, occorre prestare attenzione a quei processi che dividono ulteriormente, che riterritorializzano e reinscrivono lo spazio all'insegna di un universalismo inopinato.

C'è, a tal riguardo, un'isola il cui ricordo costituisce la scaturigine meno genuina, dunque più rischiosa, della scrittura. Tanto teatrale da risultare o-scena⁴.

Per riferirsi alla Sicilia come luogo non-luogo, ci si ricollegava ad un dibattito di ambito geocritico⁵ sui luoghi ritematizzati dalla letteratura⁶.

Lo Stretto fa pensare alla dimensione di un luogo che, per riprendere Deleuze e Guattari⁷, non è un luogo liscio, ovvero votato allo spazio incoercibile del nomadismo, né è uno spazio striato, ovvero disciplinare, ma è uno spazio vuoto, in cui l'evanescenza della Storia è contrassegnata da eventi sia della crudeltà umana sia della crudeltà della Natura, trovando un suo continuo ribaltamento in un'essenza fantasmatica. Di questo si era già accorto Giovanni Pascoli. Nel 1907 il poeta romagnolo scriveva a proposito dello Stretto:

Questo mare è pieno di voci, e questo cielo è pieno di visioni. Ululano ancora le nereidi obliate in questo mare e in questo cielo spesso ondeggiando pensili le città morte. Questo è un luogo sacro dove le onde greche vengono a cercare le latine, qui si fondono, formando nella serenità del mattino, un immenso bagno di purissimi metalli scintillanti nel liquefarsi, e qui si adagiano rendendo tra i vapori della sera immagini di grandi porpore cangianti di tutte le sfumature delle conchiglie. È un luogo sacro, questo. Tra Scilla e Messina in fondo al mare, sotto al cobalto azzurrissimo, sotto i metalli scintillanti dell'aurora, è appiattata, dicono, la morte. Non quella, per dir così, che coglie dalle piante umane, ora il fiore, ora il frutto, lasciando i rami liberi di fiorire ancora e di fruttare, ma quella che secca le piante stesse, non quella che pota ma quella che sradica, non quella che lascia dietro di sé lacrime, ma quella a cui segue l'oblio. Tale potenza nascosta donde s'irradia la rovina e lo stridolio ha annullato qui tanta Storia, tanta bellezza, tanta grandezza, ma ne è rimasta come l'orma nel cielo, come l'eco nel mare. Qui, dove, quasi distrutta la Storia, resta la poesia⁸.

Questa citazione di Pascoli è un primo, ed è il caso di dire autorevole, rilievo della presenza di morte che aleggia sulla Sicilia e soprattutto sui suoi luoghi siciliani di confine. È una morte gentile, che conduce all'oblio, dice Pascoli, all'evanescenza delle cose, le conduce a una loro

spettralità, a un loro essere fantasmatico. Questa morte trova nello Stretto e nella sua mitografia un paradigma di grande rilievo in pieno Novecento con l'opera-mondo monumentale, *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo⁹. Questo romanzo, che sta alla base di molta poesia successiva, ha costituito il filtro di alcune suggestioni che venivano dalla poesia e dalla riflessione letterarie primo-novecentesche sulla Sicilia e sullo Stretto, e ci porta direttamente al primo autore-performer di cui vorrei parlare: ovvero la messinese Jolanda Insana. Riprendendo il vecchio Pascoli, Jolanda in *La città dei poeti* del 1992, si riferiva così a quel luogo continuamente ritematizzato da una produzione poetica pletorica e ridondante, e quasi di per sé destinata a foggarsi a una configurazione che prelude alla drammaturgia di cui in parte parleremo oggi:

I messinesi, soprannominati buddaci, come il pesce nello Stretto che sta a 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, ringraziando 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 presente¹⁰.

Da Pascoli, attraverso D'Arrigo, sono moltissimi i prelievi testuali che transitano nella poesia di Jolanda, ad esempio la rema morta dello Stretto, un'immagine quanto mai suggestiva di una presenza iridescente ma tangibile della morte in quel luogo liminare: è la presenza di una morte che prende vita, prende maschera. Una delle vocazioni dell'opera darrighiana che transita in Jolanda come in altri autori è quella che fa riferimento al *milieu* dell'opera dei pupi, e quindi al cunto. Da lì prende le mosse la prima raccolta di Jolanda Insana del 1977, *Sciarra amara, ovvero faccia di sticchio zuccherato non aspettarti gioie da minchia passoluta*. In *Sciarra amara* si trova l'idea di una dialettica conflittuale, perché sciarra viene dall'arabo nel dialetto siciliano e indica il litigio, il contrasto, per dirla in termini più medievistici. In occasione di questa raccolta Jolanda si espresse come performer in *Pupara sono*.

Da dove viene, per un autore come Jolanda Insana, la vocazione alla performance? Essa appare modulata dalla necessità di un plateale corpo a corpo nei confronti della scaturigine di questi suoi versi, contenuti nella raccolta inaugurale, destinata a costituire una sorta di manifesto programmatico per una voce poetica così forte, così feroce, così dolce. È una raccolta che ha avuto una lunghissima gestazione (Jolanda infatti esordisce quarantenne) e questo esordio tardivo, alla fine degli anni Settanta, potrebbe essere ricollocato in un decennio in cui la



Dettaglio di una villa siciliana, foto di M. di Dio.

performance poetica ha una sua specifica riconoscibilità, si pensi, in tal senso, a Castelporziano¹¹. Le performance poetiche di Jolanda, numerose e anche recentissime, si susseguono proprio all'insegna di un desiderio di un riconoscimento della fisicità dei propri versi, grazie alla lettura in pubblico.

Partendo proprio dal *milieu* configurato dall'opera-monodramma di D'Arrigo, non sarà ozioso verificarne l'ampia gittata, rintracciandovi una coerente e rigorosa prosecuzione, in particolare, nell'esperienza poetica di Jolanda Insana. C'è, in particolare, nella scansione lenticolare di questo processo, 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. Si affaccia un dolore invincibile nella smorfia superbamente contratta dinanzi all'evidenza feroce di una sorte sinistra cui si accompagna una dizione schiacciata, da un lato, dalla responsabilità fatale del *logos* e, dall'altro, forse dalla sua vieta inutilità. Il vaniloquio sapientemente accelerato assume così delle impennate, degli scarti verso la zona umbratile di un discorso che aspira non tanto alla sapienza del silenzio, quanto ad una precipitosa, impaurita, ritirata (nel ventre *horcynuso* e materno), ad un rimangiarsi vorace quel che si è appena detto. È nel passaggio da D'Arrigo a Jolanda Insana, che il vaniloquio, come invenzione di una lingua nuova, si fa dunque ventriloquio, vertiginosa fuga:

Pupara sono
e faccio teatrino con due soli pupi
lei e lei
lei si chiama vita
e lei si chiama morte

croce e noce
con te più non ci gioco
qui non finisce
a opera di pupi
finisce con quattro tacce
e quattro tavolacce¹².

Notevole, in questo contesto, il senso di un'eredità *horcynusa*: «D'Arrigo fu appassionato spettatore, e non solo negli anni dell'infanzia, dell'Opera dei Pupi, tanto che pare tenesse a memoria le battute dei pupari e quelle del pubblico. Dalla testimonianza di Jutta D'Arrigo e dalla corrispondenza con l'amico siciliano Cesare Zipelli, risulta inoltre che lo scrittore, proprio negli anni che immediatamente precedono la stesura della prima redazione del romanzo, collezionasse le pale istoriate dei carretti siciliani»¹³.

Da qui a Jolanda Insana, seguendo la direttrice dell'opera dei pupi, si arriva fatalmente a Vincenzo Pirrotta e al "cunto".

Il cunto, aldilà delle sue riprese letterarie nel segno di una mitografia siciliana che ha una sua ragion d'essere, è stato, ed è, uno stile, una tecnica che si trasmette di maestro in discepolo.

Tra profonda erudizione testuale e mobilissime tessere di una vivida tradizione orale, la formazione di Vincenzo Pirrotta s'inscrive nel versante occidentale della tradizione teatrale siciliana. Una formazione ambivalente¹⁴, coltissima e allo stesso tempo "popolare" (basata sulla trasmissione artigianale del mestiere), legata com'è alla tradizione del "cunto" grazie alla frequentazione della bottega di Mimmo Cuticchio. Quest'ultimo, pur nella valenza meritoria della maestria che lo contraddistingue, appare troppo impegnato in una spasmodica, e notevolissima, ricerca personale per dedicarsi, senza qualche insofferenza, alla scrupolosa cura della propria scuola.

È a partire da questa insofferenza che diventa impervia la strada di un insegnamento plausibile nei confronti anche dei discepoli straordinari, come nel caso di Vincenzo Pirrotta. Malcelato, forse, rimane sullo sfondo il desiderio di custodire gelosamente un segreto antico, l'iniziazione più remota ad un autentico mistero: «Chi sa l'arte, recita un motto antico, non la insegna». D'altronde, «i pupi sono i fantasmi del Cunto e il Cunto è il fantasma dei pupi» e «il puparo, come il narratore, è un corpo sonoro attraversato dalle voci dei pupi»¹⁵. Nello smarcarsi dai percorsi più rigidamente concepiti della tradizione cuntista, per cercare nuovi spazi espressivi e un respiro diverso per l'arte devotamente assimilata, Pirrotta, come altri autori della sua generazione, incrocia allora la traiettoria fertile del teatro di narrazione. Renato Palazzi, nel dicembre 2006 su «Il Sole 24 ore», ascriveva al Sud (e alla Sicilia in particolare) una fioritura dalle rilevanti proporzioni di un ritorno all'autorialità, al testo, con tutto quello che queste accezioni comportano di contraddittorio. Oggi, a distanza di alcuni anni, la presenza di una mediazione di una performance in forma di autorialità monologante a mio avviso costituisce un dato straordinariamente paradossale, perché, dati alla mano, riconduce a una testualità che non solo è fortemente rivendicata, come avevamo già visto nelle nostre analisi degli anni precedenti, ma fortemente caratterizzata da un ritorno alla letteratura, alla letterarietà del testo. Non è un caso, allora, se dal medesimo contesto di Pirrotta (geografico innanzitutto, e per

certi versi culturale) venga Davide Enia, pluripremiato autore (Riccione, Tondelli), di alcuni degli episodi più interessanti e rilevanti delle performance monologanti degli ultimi anni (*Italia-Brasile 3 a 2, Maggio '43, Capitoli dell'infanzia*). Con il suo romanzo *Così in terra*, uscito per Dalai nel 2012, già tradotto in molti paesi, si compie il cortocircuito tra narrazione come performance e performance come materia di narrazione. Di fatto, i monologhi "palermiani" di Enia trovano qui una rielaborazione sapiente e funzionale. Dunque si riattesta qui quella circolarità virtuosa: dalla conquista di una dimensione autoriale del testo teatrale al romanzo che ridiventa però teatro nel recital monologante che Davide Enia sta portando in giro in diverse sale italiane.

Di questa vocazione è testimone antico e, tuttavia, operoso nel presente Emilio Isgro. L'impegno di quest'ultimo nel teatro si colloca nel quadro di un recupero della parola, passata attraverso il vaglio cicatricoso della sua "cancellatura". In tal senso, se è vero che il 1980 è destinato a rappresentare l'anno della decisiva ripartenza del teatro italiano di drammaturgia, l'artista messinese sceglie, con grande senso dell'opportunità, il momento della propria militanza teatrale¹⁶. La preparazione del mirabile ciclo dell'*Oresteia di Gibellina* si compie all'insegna della certezza «che senza la parola non esiste neppure possibilità di cancellarla»¹⁷.

Il teatro, dunque, semplicemente ha la funzione, nell'itinerario artistico di Isgro, di svelare ciò che si cela ammiccante dietro l'esperienza della cancellatura: un nuovo ordine del discorso che proprio sull'irrinunciabilità della parola fa perno. Isgro iscrive la propria presenza nel panorama artistico contemporaneo, risolvendo, dalle cancellature alle riscritture, la resurrezione della parola in un complesso cerimoniale di morte che, alla maniera di un *ordine delle somiglianze* tutto isolano, non rimanda a nient'altro se non ad una cifra più radicale della vita stessa: «Poi mi diventò insopportabile puntellare tante rovine»¹⁸.

Questa Sicilia senza metafora, rutilante e remota, rimane inesorabilmente estromessa dalla rappresentazione, nei termini financo di una rimozione onomastica (quanti luoghi reali sono denunciati da una dissimulazione mai davvero così onesta?), come un segreto che la finzione letteraria sciuperebbe, come una scena troppo vasta per essere contenuta da un palcoscenico. Il deserto che ne consegue ha un effetto sorprendente, quasi di perturbante familiarità con altri paesaggi "cancellati", provvisoriamente o definitivamente, dal mondo. Da questo luogo non si fugge, giacché definitivamente esso sembra non avere luogo su una pagina finalmente affrancata, sciolta, non solo dal ribadimento di un'oleografia usata (usurata persino nei suoi esiti più fulgidi), ma pure dall'obbligo di una nevrosi identitaria che mostra da tempo la sua *vanitas*, la sua lucente struttura ossea, il suo magniloquente apparato *ad usum delphini*.

Cresce dunque in questi autori, l'audacia di gettarsi nelle fauci della fiera, la volontà di ingannare, insieme al tem-

po, lo spazio, in una formula che serve ad esorcizzarlo affinché la misura prestabilita della fine non li trovi ad attenderla.

¹ R. Schechner, *Performance studies. An introduction*, London-New York, Routledge, 2013.

² V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.

³ N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 15.

⁴ Cfr. D. Tomasello, *L'isola o-scena. Un'idea di Sicilia nella poesia contemporanea*, Firenze, Olschki, 2012.

⁵ B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009.

⁶ D. Tomasello, *La scena dello Stretto. L'angusto teatro di un'identità culturale di passaggio*, in «Studi culturali», anno VII, n. 3, dicembre 2010, pp. 385-404.

⁷ «Lo spazio sedentario è striato, da muri, recinti e percorsi tra i recinti, mentre lo spazio nomade è liscio, marcato solo da "tratti" che si cancellano e si spostano con il tragitto», G. Deleuze - F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987, p. 557.

⁸ G. Pascoli, *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1907, pp. 195-196.

⁹ S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975; F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁰ J. Insana, *Le città dei poeti/Messina (Aprile 1992)*, in *Satura di cartucelle*, Roma, Giulio Perrone editore, 2009, pp. 29-30.

¹¹ A. Barbuti, *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

¹² J. Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007, pp. 17 e 23.

¹³ S. Sgavichia, *Da "I fatti della fiera" a "Horcynus Orca"*, in S. D'Arrigo, *I fatti della fiera*, Milano, BUR, 2000, p. XLIX.

¹⁴ «Diplomatosi alla scuola di teatro dell'Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico), ha lavorato dal 1990 al 1996 al ciclo di spettacoli classici che si svolgono al teatro greco di Siracusa. Dal 1996 conduce una ricerca sulle tradizioni popolari innestando al teatro di sperimentazione pratiche arcaiche mediterranee. Alla bipolarità delle fonti si aggiunge il problema di Pirandello, con cui si confrontano tutti i nuovi drammaturghi siciliani, tra rifiuto e rimozione. Pirrotta sceglie il confronto diretto, affondando le radici della propria drammaturgia in una precisa cifra antropologica siciliana [...] Ha scritto, tra le altre cose, la trilogia *I tesori della Zisa*, che comprende i testi *N'gnanzoiù, La fuga di Enea, La morte di Giufà* [...]. Il rapporto con la tradizione, e anche quello con i classici - Eschilo, Sofocle, Euripide - dà luogo ad un processo di riscrittura, espressa in una lingua aspra, fortemente inscritta nei timbri dell'oralità siciliana. Nelle *Eumenidi*, ad esempio, si opera una riscrittura a livello tematico e politico dei cori che si è resa necessaria anche in testi moderni come *La sagra del signore della nave*. Rispetto al finale positivo della tragedia eschilea, Pirrotta mette in scena la morte della giustizia, impossibile da realizzarsi perché stritolata tra compromessi e sottrazione alle proprie responsabilità», E. Reale-K. Trifirò, *Nota biografica*, in *Autori oggi, un ritorno*, a

cura di G. Guccini e D. Tomasello, «Prove di drammaturgia», anno XV, n. 2, dicembre 2009, p. 31. In riferimento alle uniche edizioni, sin qui reperibili, dei testi pirrottiani cfr. V. Pirrotta, *N'gnanzou. Storie di mare e di pescatori*, prefazione di A. Lezza, Plectica, Salerno 2005; Id., *Eumenidi. Riscrittura della tragedia di Eschilo*, con note di M. Centanni e S. Rimini, Bonanno, Catania 2010; D. Tomasello, *Una vocazione antica nell'abisso del corpo e della parola*, in V. Pirrotta, *Teatro*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 191-208.

¹⁵ V. Venturini, *Di padre in figlio. Le ali della tradizione. Dialogo con Mimmo Cuticchio*, in Ead. (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Roma, Dino Audino Editore, 2003, pp. 55 e 69.

¹⁶ Con un'allusione biblica, Isgro contrassegna questa rinnovata consapevolezza: «C'è un tempo per cancellare le parole un tempo per recuperarle», E. Isgro, *Parola d'artista*, in *La cancellatura e altre soluzioni*, Milano, Skira, 2007, p. 78.

¹⁷ Ivi, p. 216.

¹⁸ Ivi, p. 147.

L'autore/performer in Francia: una fertile eccezione di Marco Consolini

Abstract. In France, a place traditionally centered on text, the actors can become authors of improvisations and write their own works as well as the authors can interpret themselves on the stage. However, while the first ones are perceived as simple comedians or oral storytellers, the statute of author-performer can open spaces of hybrid flow between the text and the stage.

Quando Gerardo Guccini mi ha chiesto di partecipare a questa tavola rotonda sull'«Autore come performer», per disegnare un quadro di ciò che avviene su questo fronte in ambito francese, ho esitato non poco prima di accettare l'invito. Dubito infatti di essere in grado di fornire uno sguardo d'insieme sull'attuale panorama teatrale d'oltralpe, a maggior ragione in relazione a un tema del genere. In quanto italiano «emigrato» in un'università parigina, pur essendo uno spettatore molto assiduo e curioso, mi ostino infatti a lavorare essenzialmente sulla storia del teatro; una prospettiva che, mi duole dirlo, continua ad essere minoritaria e marginale nell'accademia francese. Detto questo, le molte risposte evasive che ho ottenuto interpellando diversi colleghi specialisti di drammaturgia francese contemporanea, ai quali ho chiesto di indicarmi casi rilevanti di attori/autori che fanno della propria presenza scenica la loro principale materia drammaturgica, mi hanno spinto a cercare inconsapevolmente conferme allo stereotipo che abita (lo devo ammettere) il mio sguardo «italiano» sul teatro francese, e che mi fa del resto preferire spesso e volentieri spettacoli tedeschi, polacchi, russi, americani, italiani, ecc. all'offerta teatrale autoctona. Se provo a verbalizzare tale stereotipo, esso sta tutto in una parola: *testocentrismo*.

Secondo questo modo di vedere le cose, in Francia, per una assai complessa serie di ragioni storico-culturali¹, l'au-

torialità non può risiedere che nella parola scritta e questa parola scritta non può che *precedere* l'atto performativo: tale sarebbe la *doxa*, lo sguardo culturale inconsapevole e dominante. Un collega che apprezzo molto, Jean-Pierre Ryngeart, ha sintetizzato la questione in questi termini:

Il teatro francese si basa sulla tradizione di una «bella lingua», quella del XVII secolo, che gli ha dato la reputazione di un teatro fatto più per essere «detto» che per essere incarnato. Le sue rappresentazioni soffrono talvolta di una sorta di deficit corporale, come se la voce non facesse parte del corpo o che ci si potesse interamente fidare del verbo per esprimere tutto².

L'attore dunque sembra non poter essere altro che *interprete* (qualche volta, anzi, come indica Ryngeart, *dicitore*, cioè colui che *pronuncia*, che *dice* le parole dell'autore). Quando avviene il contrario, quando per esempio gli attori forniscono materiale drammaturgico attraverso improvvisazioni – pratica che comunque resta tutto sommato marginale nel panorama francese teatrale contemporaneo – l'autorialità risiede comunque in un gesto altro, quello del regista a cui si riconosce la *paternità autoriale* della *scrittura scenica* o dell'*écriture de plateau*, formula che oggi va per la maggiore. Si tratta di un pregiudizio, di uno stereotipo, ripeto, che tuttavia, come tutti gli stereotipi, trova molte giustificazioni nel reale.

Provo a fornire qualche esempio. Lo spettatore italiano a cui capiti di vedere uno spettacolo francese mediamente «istituzionale» – una regia di Stephane Braunschweig o di Alain Françon, per citare due tra i nomi più importanti e riconosciuti – non può non essere colpito dall'incredibile *staticità* degli attori, dalle cui bocche sembra di veder uscire le parole scritte del testo, come avviene nei fumetti. Tengo a precisare che non sto denigrando, credo che vi sia una certa obiettività in questa descrizione apparentemente ironica e, a controprova, invito a fare il confronto con spettacoli tedeschi – per esempio con le regie di Frank Castorf o di Thomas Ostermeier, per citare altri due nomi estremamente celebri – analogamente «istituzionali». L'esito è chiarissimo: gli attori tedeschi sembrano letteralmente indovlati rispetto ai loro colleghi francesi.

Da un altro punto di vista, vorrei citare un'esperienza personale molto significativa. Qualche anno fa mi è capitato di partecipare alla discussione di una tesi di laurea su Carmelo Bene in cui né la studentessa né il docente si erano minimamente preoccupati di tener conto che avevano a che fare con un autore, certo, ma anche e innanzitutto con un attore: il lavoro si basava unicamente sulle traduzioni francesi – molto belle, va detto, di Jean-Paul Manganaro – quasi come se fossero testi di Anouilh o di Pirandello, letti né più né meno come se si trattasse di opere prodotte da un autore drammatico «normale», chino sul suo scrittoio. Si tratta, ovviamente, di un caso limite, in cui un grossolano errore di prospettiva non è stato corretto da un insegnante un po' distratto ma que-

sto genere di distrazioni è illuminante in fatto di automatismi di pensiero.

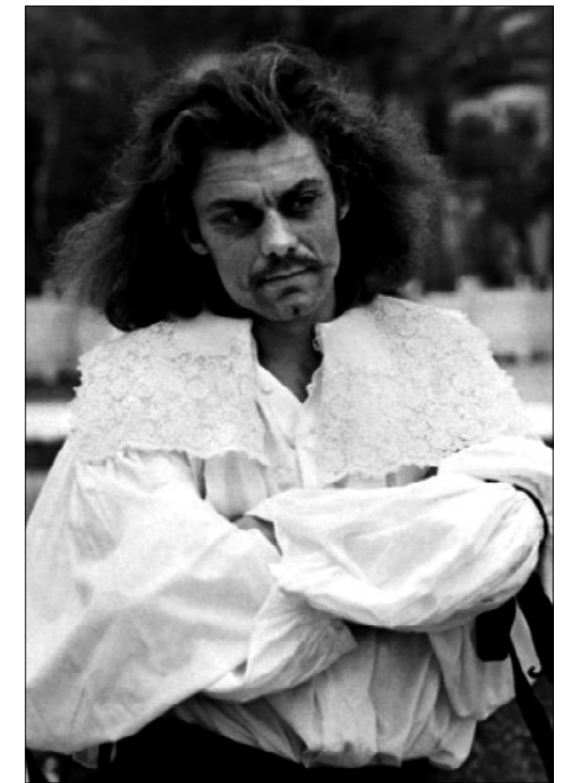
Faccio un ultimo esempio, ancora d'altra natura, che riguarda Valère Novarina: il drammaturgo francese contemporaneo che più di ogni altro, a mio avviso, sembra far scaturire la sua scrittura direttamente dal corpo. Scrive infatti Novarina, anzi, meglio, *dice* Novarina, di cui sembra di sentire la voce:

Scrivo con le orecchie. Per attori pneumatici. Respirate, polmonate! [...] Bocca, ano. Sfinteri. Muscoli rotondi che ci chiudono il tubo. Apertura e chiusura della parola. [...] Masticare e mangiare il testo. Lo spettatore cieco deve sentir crocchiare e deglutire, chiedersi che cosa si mangia là, su quel palcoscenico³.

E ancora: «Ho sempre cercato di scrivere con i piedi, ritardando il tempo con i piedi, battendo, parlando con il suolo, facendo uscire il suono da sotto»⁴.

Ricordo che dopo aver letto per la prima volta i suoi testi, davo quasi per scontato che una tale scrittura scaturisse da un'esperienza d'attore. E invece no. Novarina dice infatti: «scrivo per gli attori» e si sforza d'integrare, a monte, dentro la sua scrittura d'autore, *di scrittore*, la materialità del corpo dell'attore. E quando decide di varcare la soglia scenica, cosa che gli accade sempre più spesso da una decina d'anni a questa parte, lo fa ancora in quanto autore, trasformandosi cioè in regista dei propri testi, non certo come attore: il corpo messo in gioco rimane quello degli altri.

Guidato dunque da tale pregiudizio, di cui spero di aver dato un'idea grazie a questi esempi eterogenei, mi è sembrato di trovare nel panorama francese una bella eccezione capace di confermare la regola, quella di Philippe Caubère. Caubère (1950) è un ex attore del Théâtre du Soleil, entrato nel gruppo – giovanissimo, all'inizio degli anni Settanta – all'epoca di 1789, lo spettacolo forse più leggendario della compagnia diretta da Ariane Mnouchkine. Ha preso parte poi, con ruoli sempre più importanti, a 1793, a *L'âge d'or* e infine ha interpretato *Molière* nel film omonimo. Ma quest'esperienza da protagonista segna anche la rottura con la Mnouchkine. Caubère, in seguito all'uscita dal gruppo (fine anni Settanta), comincia, un po' per gioco, a raccontare la sua storia d'attore dentro al Soleil, con una serie d'improvvisazioni a dominante burlesca che, almeno all'inizio, hanno un carattere semi-privato, quasi di seduta psicanalitica, vista la natura complessa della rottura con la regista e con la «famiglia» che gravita intorno a lei. Da questi sketch, che in un primo momento dovevano servire a costruire la sceneggiatura di un film, con più personaggi e più attori, scaturisce invece un primo spettacolo solitario, poi un secondo spettacolo, e poi via via una vera e propria saga, *Le roman d'un acteur*, che si articola in un insieme di episodi andati in scena fra l'86 e il '97, in cui Caubère veste i panni dell'alter ego Ferdinand Faure. Saga che ne genera un'altra, *L'Homme qui danse* in cui Caubère-Ferdinand torna agli anni della sua infanzia, a Marsiglia, ai suoi inizi teatrali, alle sue esperienze sessantottine, ecc.



Philippe Caubère in *Molière* (film, 1978).

Caubère è solo in scena, senza scenografia né accessori e passa senza soluzione di continuità dal ruolo del narratore a quello dell'interprete, «facendo il verso» a una miriade di personaggi veri e/o inventati, a cominciare dai suoi compagni del Soleil e ovviamente ad Ariane Mnouchkine (che si offenderà moltissimo), e via via a tutte le figure che popolano la sua cerchia più intima, in modo particolare sua madre.

Da questa esperienza molto fisica d'attore – un performer particolarmente dotato dal punto di vista acrobatico e mimico che si ispira, in modo inequivocabile, al nostro Dario Fo – scaturisce una postura e uno stile d'autore che, dichiara Caubère stesso, è in origine scrittura di *autofiction*, ma che più recentemente ha dato luogo a lavori che, pur basati sull'uso di una voce monologante, tendono ad allontanarsi sempre di più dal terreno puramente autobiografico. Perché, dunque, eccezione che conferma la regola? Perché Caubère, nonostante l'enorme successo dei suoi spettacoli e dei film che ne sono stati tratti – o, piuttosto, forse proprio in ragione di questo grande successo di massa – ha avuto ed ha ancora molta difficoltà ad essere percepito come *autore*. Secondo la *doxa* del teatro «che conta» è semmai un *attore che improvvisa*, è un *one man show*, un *humoriste* (in italiano diremmo un *comico*). Oppure è un *conteur*, un narratore, un cantastorie: in ogni caso non è un autore drammatico⁵.

Del resto Caubère stesso raccoglie la sfida e, a chi gli chiede: «Oggi, per definire sé stesso, lei si direbbe ancora attore?», risponde: «Certo. Meglio ancora: *moi, je suis comédien*. E più scrivo, e più faccio regie, più mi sento attore. È il mio onore, la mia gloria e la mia fierezza»⁶.

Al di là della questione del disprezzo, del *dédain* letterario nei confronti dell'attore, il "caso" Caubère può servire a individuare due conseguenze classificatorie di questa pretesa mentalità dominante testocentrica. In Francia, la parola che scaturisce dalla presenza fisica dell'attore, del performer, sembra non poter generare altro che due tipologie di scrittura teatrale riconducibili a due figure che sono comunemente prive della dignità d'autore drammatico con la "A" maiuscola: l'*humoriste* da un lato, il *conteur* dall'altro, cioè il comico e il narratore. Due scritture caratterizzate – a seconda dei casi e in dosaggi diversi – da una forte corporeità della parola; dall'autofinzione, cioè dalla messa in scena di un vissuto biografico; dalla raccolta di dati antropologici se non addirittura etnologici di determinate comunità o gruppi sociali; dall'uso massiccio di giochi di parole, iperboli, nonsense e deformazioni linguistiche, generati dall'oralità.

Quest'ultimo dato, ovvero il lavoro sulla lingua, è senz'altro, per i francesi, il più nobilitante, perché segnala l'eredità di poeti-attori equilibrati della parola, come Roland Dubillard o Raymond Devos, attivi soprattutto negli anni Cinquanta-Sessanta (non a caso Caubère li chiama in causa molto spesso come suoi antenati). Si tratta di figure storiche forse poco conosciute in Italia, ma che hanno in Francia la stessa portata mitica del nostro Petrolini. Sono figure di *performer della lingua orale*, ai quali si è più inclini (ma non sempre) ad attribuire piena identità d'autore, anche se a ben guardare li si definisce più spesso *poeti* piuttosto che *autori teatrali*. Resta comunque il fatto che le caratteristiche appena rapidamente elencate, senz'altro non esaustive, non bastano a "giustificare" senza esitazioni l'etichetta d'autore drammatico.

A ben guardare, oltre a Caubère, vi sono molti altri casi di attori francesi che si sono fatti in qualche modo autori. C'è, per esempio, Fellag (1950), celeberrimo in Francia, ma che in realtà è algerino e berbero, e che si è fatto davvero portavoce, in modo tanto efficace quanto esilarante, di un'intera comunità e di una lingua: il francese degli immigrati magrebini. Ma si possono fare molti altri nomi di artisti emersi più di recente e meno conosciuti. Per esempio Jean-Pierre Bodin (1957) che, dopo aver lavorato in teatro come attore e macchinista, ha deciso di raccontare il proprio vissuto andando in scena in completa solitudine, raccogliendo le testimonianze di un paesino di campagna del centro della Francia. Oppure Yannick Jaulin (1958), anch'esso attore di un certo livello (ha recitato per esempio con Wajdi Mouawad) che a un certo punto della sua carriera ha deciso di costruire degli spettacoli solitari a partire dal *poitevin* (il dialetto del Poitou, regione centrale della Francia), raccogliendo anche in questo caso oralità e testimonianze locali. E va ricordato che, in Francia, il recupero e la valorizzazione di un dialetto è operazione ben più complessa e originale di quanto non lo sia in Italia. O ancora Pierre Henri, anch'esso "semplice attore" in origine (ha lavorato per esempio con Armand Gatti), è passato alla realizzazione di performance solitarie che si situano piuttosto su

di un registro surrealista e di deformazione linguistica alla Devos. E l'elenco potrebbe continuare. Ma ciò che è necessario segnalare è che essi stessi non aspirano e non vogliono definirsi autori drammatici. «*Je suis conteur, c'est autre chose*», dichiara per esempio Yannick Jaulin⁷.

Ulteriore conferma dello stereotipo, dunque? Sì e no, perché in realtà il panorama è più fluido di quanto possa apparire a prima vista. Per rendermi conto di ciò, è stato molto utile l'incontro con il giovane drammaturgo Pierre Notte (1969) (autore conosciuto qui a Bologna, per esser venuto più volte a presentare i suoi lavori), il quale mi ha aiutato ad aprire meglio gli occhi e a rinunciare, almeno in parte, al mio pregiudizio. «Per gli autori della mia generazione – mi ha segnalato Notte – e di quella immediatamente precedente, occorreva impadronirsi del palcoscenico. Era necessario aggirare lo strapotere dei registi onnipotenti»⁸.

Gli ho ribattuto che in genere questi autori, per appropriarsi fisicamente del palcoscenico, hanno preferito e preferiscono a loro volta farsi registi, non certo attori. È il caso di Joël Pommerat (1963), che mette sistematicamente in scena i suoi testi-spettacoli, da autore-regista; e lo stesso si può dire di Olivier Py (1965). Notte mi replica ancora: «È vero, ma osservi cos'ha fatto Py, per l'appunto, a partire dalla metà degli anni Novanta». Olivier Py, autore di testi estremamente lirici e "verbosi", che s'ispirano dichiaratamente al modello claudeliano, compie effettivamente in quegli anni il gesto molto forte d'inventare e d'incarnare, in recital cabarettistici di grande successo, Miss Knife, sorta di *drag queen*-alter ego dell'autore "serio". Va ricordato che Olivier Py, nel '97, è stato uno dei primi autori drammatici ad essere messo alla testa di un'istituzione teatrale importante, il Centre National Dramatique di Orléans. Dieci anni dopo è stato nominato direttore del Théâtre National de l'Odéon, carica da cui è stato destituito recentemente (ma in cambio, come spesso accade nei balletti di potere del teatro istituzionale, gli è stata offerta la direzione del Festival di Avignone) e, in occasione dei saluti al suo affezionato pubblico dell'Odéon, ha nuovamente indossato i panni di Miss Knife per una serie speciale di rappresentazioni. Ebbene, secondo Pierre Notte, questo gesto d'intervento fisico, di coinvolgimento e svelamento fisico operato da Py ha un valore simbolico ed ha aperto la strada a una pratica d'intervento diretto dell'autore in scena, pratica che a ben guardare diventa sempre più diffusa.

Non si tratta, insiste Notte, di attori che arrivano alla produzione di testi a partire dal loro essere performers: «In Francia avviene qualcosa di opposto a ciò che si può osservare in Italia. Se in Italia sono gli attori che si fanno autori, in Francia sono gli autori che recitano il loro proprio ruolo sul palcoscenico». Ed ecco, in effetti, l'esempio-modello dello stesso Olivier Py che, al di là del travestimento cabarettistico di Miss Knife, recita negli allestimenti dei suoi propri testi il ruolo del poeta. Ecco il caso di una giovane drammaturga, Marion Aubert (1977), che va in scena insieme agli altri attori e si

presenta sistematicamente in quanto autrice. O ancora David Lescot (1971) che va in scena, da solo, a raccontare e a cantare con la chitarra in mano la propria intimità di autore nelle colonie di vacanza (*La Commission centrale de l'enfance*, 2009), realizzando qualcosa di simile al lavoro del nostro Paolini. E, infine, va ricordato il caso dello stesso Pierre Notte, il quale si ritaglia sistematicamente ruoli di narratore/cantante nei suoi testi/spettacoli, che sfruttano spesso una forma/contenitore cabarettistica.

In conclusione, nella mia breve inchiesta ho trovato vari elementi di conferma dello stereotipo "testocentrismo francese", che si concretizza soprattutto in una perdurante difficoltà ad accettare l'autorialità del performer, dell'attore che prende la parola in scena: tale parola stenta ad essere percepita come parola d'autore. Ma ho trovato anche segni di smentita di questo stesso stereotipo nella sempre più diffusa presenza fisica di autori in scena, sotto vesti e con modalità diverse. Come ha segnalato Notte, si tratta perlopiù di incursioni d'autore che sembrano voler "presidiare" lo spazio scenico, quasi a volerne assicurare il controllo: movimento in un certo senso inverso a quello del performer che assurge allo statuto d'autore rivendicando la forza creatrice della parola che scaturisce dal suo corpo in scena. Olivier Py, per esempio, quando entra in scena nei suoi spettacoli diciamo così "canonici", interpreta sempre delle parti che lo rendono riconoscibile in quanto autore, a differenza della sua Miss Knife, che resta un alter ego, infatti Py stesso dichiara: «Miss Knife sarà sempre una doppia vita, un'altra vita, una vita notturna che non incrocerà mai la strada di Olivier Py»⁹. Eppure, questi autori drammatici delle ultime generazioni, se ne stanno comunque lì, sul palcoscenico, in carne ed ossa, usando spesso la mediazione della musica e del canto: è per esempio ciò che fanno sistematicamente Pierre Notte e David Lescot.

Il caso di David Lescot mi sembra particolarmente interessante, e ben si presta a una conclusione. Se è vero infatti che la sua presenza scenica è molto discreta, una presenza che, in modo particolare nella citata *Commission générale de l'enfance*, limita al massimo il movimento, il gesto e la variazione vocale, attribuendogli quasi la veste di un conferenziere – tra l'altro Lescot è effettivamente un mio collega docente universitario: insegna Études théâtrales all'Università Paris 10 – è vero anche che con lui abbiamo a che fare con un modello di performance che molto si avvicina alla tipologia dei narratori italiani. Del resto David è molto in sintonia col lavoro di Ascanio Celestini e ha strettamente collaborato con Marco Baliani, con cui ha realizzato la versione francese di *Corpo di Stato*, nel 2010. Il suo esempio ci mostra dunque che se per il momento si stenta a trovare clamorose smentite all'immagine stereotipata di un panorama teatrale francese refrattario all'ibridazione tra autore e performer, vari segnali mostrano in modo inequivocabile che la situazione è ben più fluida e composita e, probabilmente, in via di mutazione. I pregiudizi un po' manichei sono spesso utili: servono a leggere con più nettezza la realtà nebulosa e contraddittoria che si presenta ai nostri occhi.

Occorre tuttavia sapersene liberare, o comunque metterli costantemente alla prova, solo così si possono percepire i mutamenti in atto e si può godere delle sorprese che, per fortuna, sono sempre in agguato.

¹ Queste ragioni sono state felicemente analizzate da Jean-Jacques Roubine, il primo a parlare di «textocentrisme» e di «tradition textocentrique» (cfr., *Théâtre et mise en scène. 1980-1980*, Paris, P.U.F., 1980).

² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 119.

³ Valère Novarina, *All'attore*, Parma, Pratiche, 1992, p. 7. Da notare che lo stesso Ryngaert, nel volume appena citato, titola opportunamente il paragrafo dedicato a Novarina: *La langue inscrite dans le corps* (cit., pp. 134-137).

⁴ Ivi, p. 63.

⁵ Questo implicito ostracismo è confermato dal fatto che il teatro di Caubère è sì pubblicato, in modo particolare l'integrità della "saga" di cui si è detto, ma presso una piccola casa editrice, Joëlle Losfeld, del tutto estranea ai circuiti dell'editoria teatrale. La scrittura diaristica di Caubère, viceversa, ha trovato ben altra accoglienza in ambito editoriale: *Le Journal d'un jeune homme (1976-1981)* è uscito infatti da Denöel nel '99 ed è stato ripubblicato in versione "poche" da Gallimard nel 2001.

⁶ Pierre Charvet, *Conversations avec Philippe Caubère*, Paris, L'Insolite, 2006, p. 57.

⁷ Yannick Jaulin, intervistato da Olivier Bailly, cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=HwOkPtdTjLY>.

⁸ Pierre Notte, che tengo a ringraziare, mi ha rilasciato un'intervista da cui provengono le sue dichiarazioni, il 25 ottobre 2012, presso il Théâtre du Rond Point, dove esercita il ruolo di *conseiller littéraire* e di *auteur associé*.

⁹ Olivier Py intervistato da Estelle Martin, TV5 monde, 11 novembre 2012. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=6ZTFH5hagic>.

Scrittura e performance nella drammaturgia francese contemporanea di Nicoletta Lupia

Abstract. *The study investigates the composing routine procedures of some contemporary French playwrights beginning from their explicit poetics on writing. The result is a heterogeneous picture of dramatic types which incorporate texts, material components and productive conditions of theatre.*

Il rinnovamento del canone testuale in Francia, mediato dall'opera di tutta una leva di autori (Michel Vinaver, Valère Novarina, Joël Pommerat, Phylippe Minyana, Noëlle Renaude, Wajdi Mouawad e molti altri) non si è risolto in un nuovo modello logocentrico, ma ha suscitato tutta una serie di idee sulla scrittura e sulle prassi della composizione drammatica.

Il drammaturgo francese Joël Pommerat afferma chiaramente: «Le parole sono lì per far esistere gli esseri e i corpi. Ciò che esse sono sulla scena è più grande di ciò

che dicono»¹. La parola fa esistere corpi che, possedendola, l'arricchiscono e si trasformano, non è solo un segno, ma un'energia suscitatrice di presenze. Anche nel caso di Olivier Py essa ha bisogno di oggettivarsi in un corpo: la lingua del teatro è una «lingua da dire», una lingua per la scena che necessita di un corpo e di una voce per trovare la sua vera dimensione².

Diversa è, invece, la concezione di Valère Novarina. La parola, per quest'autore, non compie la propria traiettoria teatrale nel venire pronunciata dall'attore, ma è essa stessa carne viva, luogo dello spirito. Maria Riccarda Bignamini elenca le varie concezioni del termine nel teatro novariniano:

- *la parole est une parole «d'après les mots»*: è il motore d'accesso alla visione della lingua, decostruisce e ricostruisce costantemente il linguaggio;
- *la parole créatrice*: è la condizione dell'esistenza del mondo;
- *la parole, seule condition pour être dans l'espace-temps*: il mondo non esiste se non in forma di parola;
- *la parole est perspective*: un punto di vista altro in grado di aprire visioni sempre nuove;
- *la parole est matérielle*: riunisce elementi opposti e favorisce la fisicità del teatro³.

Per Novarina le parole «sono la nostra vera carne»⁴, organismi vivi, misteriosi e necessari, non tanto alla comunicazione, poiché proprio i meccanismi comunicativi le hanno private della loro profondità, ma alla ricerca dell'ignoto.

Anche François Bon si muove in continuità con Novarina, affermando che del testo scritto «ciò che si vede è all'interno delle parole», eppure, evidenzierà poco dopo, «qualcosa avviene nel dire che esige il corpo»⁵. Bon, nel parlare dell'autonomia e della dipendenza della parola dal corpo, cita due autori. Il primo è lo stesso Novarina: «In lui, nel suo studio, c'è una pedana: la scrittura è già sulla scena. Lui, il suo teatro, dove disegna, dove si inerpica, lo porta dentro di sé»⁶. Il secondo è Samuel Beckett: «Può essere sia a causa di Beckett e di questo eccesso all'interno della parola di oggi che lui rappresenta, e che sia stato proprio lui ad averci imposto questo scenario»⁷.

Parola come corpo, quindi, autosufficiente e vivo, e parola condotta da un corpo che, impossessandosene, contribuisce alla sua e alla propria trasformazione. Inquadrando i cambiamenti e le scelte che riguardano il livello della lingua tra le pratiche della scrittura teatrale, Michel Azama individua due tendenze:

- autori che rielaborano lingue orali (Philippe Minyana; Noëlle Renaude; Enzo Cormann);
- autori che lavorano sull'invenzione di una nuova lingua (Valère Novarina).

Le strategie di creazione teatrale possono essere, invece, riassunte in tre grandi modelli:

1. l'invenzione di una lingua per il teatro che permetta di riscattare la lingua stessa dai meccanicismi comunicativi del mondo contemporaneo;
2. le forme di riscrittura che partono da materiali lette-

rari, drammatici o di altra natura e li reinventano servendosi della lingua dell'oggi;

3. la moltiplicazione delle storie attraverso montaggi a volte iperbolici, spesso creati servendosi dei movimenti (didascalici e descrittivi) che la parola è in grado di produrre⁸.

Queste tipologie compositive evidenziano ulteriori scansioni, venendo confrontate alle dinamiche del processo teatrale, che compenetra segno verbale e corpo, pagina e scena, autore ed ensemble. Spesso, infatti, la testualità viene concepita come il prodotto di una pratica collettiva (eredità dei valori culturali del Sessantotto), o come la prima fase di un progetto che si completerà solo scenicamente (retaggio delle modalità della scrittura scenica).

Un esempio evidente di tale concezione è quello di Pommerat e della sua compagnia. Il drammaturgo, infatti, è anche regista e considera entrambe le funzioni professionali come poli di uno stesso movimento dialettico. Credendo fermamente che un autore teatrale esista solo quando viene messo in scena, Pommerat individua nella scrittura due livelli: il livello delle parole e quello del loro senso: «La scrittura è una questione di parole ma anche di senso. Le parole sono oggetti fluttuanti, infedeli, sempre sull'orlo di fondersi in significati talvolta contraddittori»⁹. Come autore di parole, quindi, Pommerat, compone il testo, mentre, come artefice della scena, genera i loro sensi mettendole in relazione con tutti gli altri elementi concreti della scena stessa, al di fuori di ogni rapporto gerarchico. Lo spazio, il movimento, il suono, l'acustica, le luci, l'interpretazione, il costume, perfino la produzione, sono tutti aspetti che il regista conosce e cura personalmente. Parlando delle modalità concrete della sua composizione, Pommerat sottolinea anche di non avere un metodo fisso ma di scrivere spesso in solitudine delle note, degli abbozzi privi di veri e propri dialoghi o personaggi che verranno poi messi in vita dai suoi attori, permettendo alle parole di superare l'ulteriore passaggio che occorre loro per diventare reali sulla scena. Patrice Pavis scrive: «Pommerat utilizza questo andirivieni tra parola e immagine nel tentativo di verbalizzare, ragionare, spiegare attraverso le parole quello che vede nell'azione, più esattamente quello che i suoi personaggi immaginano»¹⁰.

In tensione con la posizione definita da Pommerat, quella dell'auteur/metteur en scène, si trova Michel Vinaver, drammaturgo che vede nella testualità l'elemento principe dello spettacolo e che parla della mise en scène come di una «mise en trop»¹¹ rispetto ad un testo già autosufficiente. Nel suo scritto *Le Théâtre entre deux chaises: objet de spectacle, objet de lecture*, pubblicato nel 1998, Vinaver introduce un punto di vista sorprendente secondo il quale la crisi dell'editoria teatrale contemporanea¹² sarebbe al contempo sintomo e causa della crisi della testualità. Il testo teatrale, una delle forme letterarie più resistenti della storia, secondo l'autore, non ha mai visto lunghi momenti di interruzione nella sua produzione. Oggi, invece, parallelamente alla crisi dell'editoria teatrale, si

tende a considerare il testo come un elemento tra gli altri, il che porta a uno stato di «atrofia della componente testuale e ipertrofia della componente spettacolare»¹³. Le nuove dinamiche di rapporto tra testo e regia inducono molti autori a scrivere su commissione e soprattutto generano un «rapport hasardeux» tra le due componenti: «la messa in scena occulta il testo, o ne privilegia quello o quell'altro aspetto a scapito di un altro»¹⁴. Vinaver non si dichiara nettamente contrario alle pratiche registiche, ma al loro sistematico prevalere che rischia di inquinare la percezione del testo, ostacolandone la possibilità di interloquire con l'insieme del teatro. Afferma: «ciò che importa è preservare la molteplicità di esperienze possibili a partire da un testo teatrale»¹⁵. Il testo, per questo autore e teorico della scena francese, è un'opera di per sé eloquente di cui va preservata l'originalità e l'autonomia, e che, disgiunta dalle pratiche della regia creativa, suscita una performatività organica alle proprie esigenze. In questa le parole si distendono nella dimensione spazio-temporale ad opera di performer consapevoli degli intenti dell'autore e da questo indirizzati. Si tratta della *mise en espace* di cui Vinaver è stato teorico e promotore. Dopo aver assistito alla prova aperta degli attori scelti per la mise en espace del suo testo, *Les travaux et les jours*, nel 1979, il drammaturgo ha dichiarato:

Quando ho assistito alla prova, ho subito uno choc. [...] Non mancava niente, anzi, al contrario: c'era una qualità, che si trova così poco spesso a teatro: quella di un *adeguamento del proposito scenico al testo*, senza il minimo sovraccarico; quella di un'urgenza che non lascia trapelare che l'indispensabile, quindi una super-leggerezza e un super-rigore; quella di attori che si mettono completamente in pericolo... [...] Ma l'autore si sorprende a sperare che la messa in scena propriamente detta, che percorrerà, probabilmente, strade simili, saprà approdare agli stessi livelli di precisione e intensità¹⁶.

La pratica di scrittura di Wajdi Mouawad si rivela molto simile a quella di Pommerat, alla quale innesta, però, la presenza dell'attore già durante la fase della scrittura. Nella prefazione ad *Incendies*, infatti, si legge:



Wajdi Mouawad, fotografia di Martin Roy, Le Droit.

Senza questo ascolto, senza questa partecipazione, senza questo impegno attivo da parte di ogni membro del gruppo, non avrei mai potuto scrivere. È importante dirlo, è importante farlo capire: *Incendies* è nato in questo gruppo, la sua scrittura è passata attraverso di me. Passo dopo passo, fino all'ultima parola¹⁷.

L'autore si fa dunque guidare dall'osservazione e dall'ascolto degli attori della sua compagnia, non solo durante la mise en scène, ma anche durante la fase di composizione del testo teatrale. Quando inizia a scrivere, confessa, è come se entrasse in un tunnel, poi gli attori iniziano a suggerirgli situazioni, voci, personaggi e le parole affiorano lentamente. In un secondo momento, quando l'azione verrà calata nello spazio, sarà il personaggio stesso ad influenzare l'attore, in un'ulteriore oscillazione tra interno ed esterno.

Anche Noëlle Renaude, nel momento della scrittura, si pone il problema della sua trasposizione scenica e dichiara: «Contemporaneamente, ho fatto della pagina [...] il luogo di una impossibile prefigurazione scenica, in un primo tempo, poi, di un'implacabile prefigurazione scenica, in un secondo tempo, e i due tempi non hanno avuto che un unico orizzonte di riferimento: la deflagrazione teatrale»¹⁸.

In modo unanime, Cormann, Melquiot e Bon, come Pommerat e Mouawad, sottolineano la dipendenza del testo scritto dall'attore poiché egli lo mette materialmente in movimento, modificandolo, contribuendo al suo completamento in sede scenica, facendolo emergere dallo spazio della pagina in cui era stato creato. Afferma Cormann: «Il teatro permette di vedere il movimento del testo. Ma il testo è esso stesso oggetto e sguardo, visione e punto di vista, spettacolo e analisi, soggettività e pensiero»¹⁹.

¹ «Les mots sont là pour faire exister ces êtres-là et ces corps-là. Ce qu'ils sont sur la scène est plus grand que ce qu'ils disent». J. Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud, coll. «Actes Sud Papiers/Apprendre», 2007, p. 8. Si riportano in questa e nelle note seguenti i testi originali in lingua francese perché si ritiene possano fornire strumenti, inediti in Italia, utili per possibili aperture metodologiche.

² Cfr. O. Py, *Teatri*, Bologna, CLUEB, 2007, p. 5.

³ Cfr. P. Jourde, *La voix de Valère Novarina*, Paris, L'Harmattan, «L'Écarlate», 2004, pp. 147-149.

⁴ «sont notre vraie chair». *Travailler pour l'incertain, aller sur la mer; passer pour une planche enterite avec Valère Novarina par Philippe Di Meo* in AA. VV., *LEXI/Textes 4*, Paris, Théâtre National de la Colline, L'Arche Éditeur, 2000, p. 38.

⁵ «ce qui est vu c'est dans le dedans des paroles. [...] quelque chose advient dans le dire qui exige le corps». F. Bon, *Questions au théâtre, une dérive*, in AA. VV., *LEXI/Textes 2*, Paris, Théâtre National de la Colline, L'Arche Éditeur, 1998, p. 126.

⁶ «Chez lui, dans son atelier, il y a une estrade: l'écriture est déjà sur une scène. [...] Lui, son théâtre, où il peint, où il grimpe lui-même, il le porte à l'intérieur». Ivi, p. 123.

⁷ «Peut-être c'est à cause de Beckett et de cet extrême dans la parole d'aujourd'hui qu'il représente, et que ce décor, lui, il nous l'impose exactement». Ivi, p. 126.

⁸ Cfr. AA. VV., *Les écritures scéniques (Controverses avec les auteurs. Manifeste pour un temps présent III)*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2001, pp. 41-42.

⁹ «L'écriture étant affaire de mots mais aussi affaire de sens. Les mots étant des objets flottants, infidèles [...]. Car cela ne me suffit pas à moi d'écrire les mots, seulement les mots, je veux aussi écrire le sens, écrire un peu de sens». J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., pp. 20-21.

¹⁰ «Pommerat utilise ces va-et-vient entre la parole et l'image comme effort pour verbaliser, raisonner, expliquer par le mots ce qu'il voit dans les actions, plus exactement ce que se figurent ses personnages». P. Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Collin, 2008, p. 267.

¹¹ M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 141.

¹² Nel 1987 viene pubblicato da Actes Sud *Le compte rendu d'Avignon*, opera che raccoglie l'inchiesta condotta dallo stesso Vinaver sullo stato dell'editoria teatrale francese contemporanea.

¹³ «atrophie de la composante texte et hypertrophie de la composante spectacle». M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 27.

¹⁴ «la mise en scène occulte le texte, ou en privilégie tel ou tel aspect au détriment de tel autre». Ivi, p. 28.

¹⁵ «[...] ce qui importe c'est de préserver la pluralité des expériences possibles à partir d'un texte de théâtre». *Ibidem*.

¹⁶ «Lorsque j'ai assisté à la prèsetation, j'ai eu un choc. [...] Rien ne manquait, et même ou contraire: une qualité était là, qu'on trouve si peu souvent au théâtre: celle d'une adéquation du propos scénique au texte, sans la moindre surcharge; celle d'une urgence qui ne laisse passer que l'indispensable, donc une super-légitimité et une super-rigueur; celle de comédiens se mettant complètement en danger... [...] Mais l'auteur se surprend à espérer que la mise en scène proprement dite, qui empruntera peut-être des voies tout à fait différentes, saura aboutir aux mêmes degrés de justesse et d'intensité». Ivi, p. 248 (il corsivo è della scrivente).

¹⁷ «Sans cette écoute, sans cette participation, sans cet engagement actif de la part de chaque membre de l'équipe, je n'aurais pas pu écrire. C'est important à dire, important à faire entendre: *Incendies* est né de ce groupe, son écriture est passée à travers moi. Pas a pas, jusqu'au dernier mot». W. Mouawad, *Incendies*, Paris, Actes-Sud Editions, 2003, p. 8.

¹⁸ «En même temps j'ai fait de la page [...] le lieu d'une impossible préfiguration scénique, dans un premier temps, puis d'une implacable préfiguration scénique dans un deuxième, le deux temps n'ayant toujours qu'un seul horizon: la déflagration théâtrale». N. Renaude, *Par les routes... des écritures dans l'espace*, Paris, Théâtre Ouvert éditions/Enjeux, 2005, p. 110.

¹⁹ «Le théâtre donne a voir le mouvement du texte. Mais le texte est lui-même objet et regard, vue et point de vue, spectacle et examen, subjectivité et pensée». E. Cormann, *À quoi sert le Théâtre?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 76.

Poeta che parla

di Mariangela Gualtieri

Abstract. *Mariangela Gualtieri describes the features of the compositional process and contemplative state of "poet who speaks": the complete attention, the laic faith in mysterious action, the ability to listen to the world, the quiet of ego.*

Comincerò con dei versi che vi dedico:

Bambina mia
per te avrei dato tutti i giardini
del mio regno, se fossi stata regina,
fino all'ultima rosa, fino all'ultima piuma.
Tutto il regno per te.

Ti lascio invece baracche e spine,
polveri pesanti su tutto lo scenario
battiti molto forti
palpebre cucite tutto intorno. Ira
nelle periferie della specie. E al centro
ira.

Ma tu non credere a chi dipinge l'umano
come una bestia zoppa e questo mondo
come una palla alla fine.
Non credere a chi tinge tutto di buio pesto e
di sangue. Lo fa perché è facile farlo.

Noi siamo solo confusi, credi.
Ma sentiamo. Sentiamo ancora.
Siamo ancora capaci di amare qualcosa.
Ancora proviamo pietà.

C'è splendore
in ogni cosa. Io l'ho visto.
Io ora lo vedo di più.
C'è splendore. Non avere paura.

Ciao faccia bella,
gioia più grande.
Il tuo destino è l'amore.
Sempre. Nient'altro.
Nient'altro. Nient'altro¹.

Credo che chiunque sia al centro di un fatto espressivo, di quello che chiamiamo una creazione, un'opera, chiunque sia o sia stato autore sappia che le cose vengono in dono. Le opere ci vengono incontro, si rivelano, ci sopravanzano e molto spesso sono la nostra parte migliore.

Non possiamo credere sia così semplice, che ci sia tanta generosità, perché siamo sempre occupati sui nostri progetti, su quello che vogliamo e pensiamo di fare. Le opere vengono in dono, ma bisogna essere lì ad accoglierle, vuoti e attenti, perché si possano depositare in noi. Eppure una delle cose più difficili per gli esseri umani pare sia quella di essere vuoti e attenti. Parlo di un'attenzione

plenaria, vertiginosa, la stessa dei neonati, quella che ci ha fatto imparare a camminare, a parlare, a fare tutto ciò di cui siamo capaci.

Il processo che porta alla creazione di un'opera è molto misterioso: il "perché" si faccia, il "quando" e anche a volte il "come". Io mi chiedo perché scrivo poesie o versi per il teatro, perché il tempo fecondo è così breve, così rado, e invece è più esteso il tempo di attesa, il tempo di aridità. Noi, il più delle volte, siamo esseri aridi e vinti, eppure a tratti ci è dato ricevere un canto, una meraviglia. In me la cognizione del dono è molto forte: ogni mia poesia si è presentata con questa gratuità, è apparsa come proveniente da altrove e io l'ho ascoltata e scritta, quasi non fosse farina del mio sacco. Tutto, quando accade sembra molto semplice, anche se quell'atto che noi chiamiamo con una parola ottocentesca ma efficace - ispirazione - giunge di rado. Poche volte capita di essere ispirati, ma quando avviene sembra una cosa totalmente e meravigliosamente semplice. Ciò non significa essere semplicistici, non dobbiamo banalizzarne: ci prepariamo tutta una vita per quel momento, studiamo con cura e passione ciò che altri hanno nel tempo realizzato, ciò che stanno realizzando gli artisti nel nostro tempo. E poi tendiamo sempre a qualcosa, come un emigrante soffriamo sempre di nostalgia, finché non siamo lì su quel foglio, su quella pagina, dove tutto è così naturale quando avviene.

Per questo ho antipatia per la parola "autore". A volte sono costretta ad usarla, ma ogni volta mi vergogno di questa parola, perché fa sottilmente credere che tutta la forza espressiva, compositiva di un'opera, stia nella capacità e volontà dell'artista. Eppure, se pensiamo a certe figure potentissime che ho eletto come mie maestre e maestri, come Simone Weil, Cristina Campo o Socrate: possiamo dire che sono "autori" con tanta facilità? Dante, Dostoevskij, Borges sono autori?

Sono figure così potenti per franchezza, per acutezza di pensiero, per forza espressiva, quasi sovrumana, che la parola "autore" suona impropria accanto ai loro nomi. A me sembrano più captatori di forze: hanno intercettato correnti di energia e le hanno espresse, tradotte in scrittura - ma poteva essere pittura, scultura, musica, ecc. Voglio dire che in queste grandi figure è evidente la partecipazione di forze che vanno al di là dell'umano, mi sembrano fessure da cui si sprigiona una sorta di luce ignota. Sono maestri di quell'immensa tensione che vorrebbe portarci fuori dall'esperienza. Noi spesso facciamo esperienza per uscire dall'esperienza. Le grandi opere che amo hanno tutte radici in un mistero che possiamo annusare e abitare, ma non definire e né soprattutto rivelare.

Pochi giorni fa è venuto a Cesena Milo De Angelis, un poeta che considero un maestro. Citando Al di là del bene e del male di Nietzsche, diceva che gli uomini negli ultimi tempi tendono a dare una risposta al mistero, risolvendolo in immagini facili, divulgative, quotidiane. Bisogna invece lasciarlo intatto, affinché risplenda e trametta a tutti noi, mentre lo guardiamo, la sua forza accitante. Non è che io mi senta all'altezza di questi maestri,

ma è perché come loro, e imparando da loro, ho sempre trovato molto avventuroso affondare in questo mistero, nuotarci e pescarci dentro, stare lì. Se ripercorro la mia vita, mi sembra che la parte più affascinante sia stata a ridosso di quel mistero; e il teatro sia stato il luogo fisico - e anche non fisico - nel quale ho esercitato una vicinanza assolutamente laica a questo mistero.

La parola "autore" ci suggerisce un'aggiunta: se ci rifacciamo all'etimo, l'autore è qualcuno che aggiunge qualcosa, che porta alla nascita di qualcosa. Ma per arrivare a quell'aggiunta occorre certamente anche una sparizione, una diminuzione, fare spazio dentro di sé. E' necessario in qualche modo "esserci meno", essere meno autore, essere meno Io in sostanza. L'esperienza, ad esempio, mi insegna che al momento dell'espressione, quanto più l'Io è assopito, diminuito, rannicchiato, tanto più l'atto espressivo è gigante. A volte è un atto che arriva a toccare gli altri in profondità, perché la poesia ci mette in comunicazione con i nostri livelli più reconditi. Ciò accade perché il poeta, nel momento della precipitazione poetica, è riuscito a diminuirsi, facendo spazio in sé a qualcosa di più vecchio e più nuovo di sé. Secondo i grandi maestri orientali, l'Io è il grande ladro; lo stesso dice anche un maestro del teatro francese come Novarina. In un testo molto bello egli sostiene che chi, entrando in scena, non calpesta, non passa sopra quell'Io, andrà a fare quello che Carmelo Bene chiamava "il teatrino dell'Io". Riporto una citazione di Novarina che ho trascritto: "In ogni arte, in ogni pensiero, l'avventura passa per il volere e la rinuncia, la volontà e l'abbandono, per esercizi di caduta libera. Quelli del circo lo fanno bene, i mistici lo hanno visto dal vero. I loro scritti ci mostrano da vicino quello che il trapezista, l'acrobata vedono nell'istante del salto". Dunque in questo essere autori c'è volontà e rinuncia. E tuttavia la parola "autore" pare non dirci nulla di questa rinuncia, e la rinuncia è parola decisiva nell'espressione. Forse non si può fare a meno della parola "autore", tuttavia è bello pensarla in senso molto ampio. Ci viene in soccorso Borges, che dice in un suo motto: "Chi legge le mie parole le sta inventando". Quasi a dire che ognuno di noi può essere autore dell'opera di un altro, ma anche che ogni opera ha innumerevoli autori.

Anche la parola "performer" non mi convince, perché suggerisce l'idea di un esecutore: l'autore aggiunge e il performer esegue. È una parola che sembra ripulita di tutto un non detto, di un irrepresentabile che è alla radice della grande espressione teatrale. Io preferirei usare la parola "interprete", perché in questo vocabolo risiede l'enigma della traduzione, cioè del far transitare da una lingua a un'altra, da un mondo a un altro. Spero di essere più un'interprete che una performer, ed è un po' quello che faccio insieme a Cesare Ronconi e al Teatro Valdoca: compio un tentativo di traduzione, di portare le cose su altri piani, del sovrumano e del subumano, gli stessi amati anche da Carmelo Bene. Il nostro teatro credo non sosti mai sulla narrazione, sul sociale, su tutto ciò che è umano nel senso normativo di questo termine.

Il lavoro di Cesare è sempre al di sopra o al di sotto: nel sovrumano, con attori che sembrano eroi o semidei, e nel subumano, verso la deformità, l'animale e la primissima infanzia. Anche Carmelo in un'intervista molto bella sosteneva che l'importante in teatro è disumanizzarsi (non c'entra nulla con l'inumano), e in questo mi sento molto vicina a lui.

Gerardo Guccini, durante una nostra conversazione, ha usato l'espressione "poeta che parla". La trovo bella, splendida, e vorrei farla mia. Io mi sento un poeta-che-parla. Lo dico con tremore, perché autodefinirsi poeta fa tremare, ma credo che in certi casi la modestia sia la presunzione più alta. Io mi accetto poeta, accetto il carico e la gioia di questa vocazione, l'accolgo, la riconosco. Quindi l'espressione poeta-che-parla mi piace molto, e anche pensando a Carmelo Bene la trovo perfetta. Carmelo era certo anche un poeta che scrive, ed è curioso abbia passato i suoi ultimi giorni componendo poesie. Tuttavia prima di essere scrittore, Carmelo era un regista-poeta, un attore-poeta: trasudava poesia da tutto quello che faceva e diceva. Io credo esistano poeti che, come lui, non scrivono; poeti che leggono, poeti che cantano, poeti che fanno benissimo il pane.

Secondo me oggi, in quest'area semantica, il problema sta nelle parole che non esprimono così bene la realtà, sulle quali andrebbe fatto un lavoro molto accurato. Detto schematicamente, ciò che distingue il poeta-che-parla dall'autore-performer è proprio la quantità di Io che entra e interviene nel fenomeno espressivo. Quanto più si è Io più si è autori-performer; tanto meno lo si è tanto più si è poeti-che-parlano. Un'equazione valida anche per Carmelo Bene, nonostante tutta la sua irruenza e le sue contraddizioni; ma anche per Rimbaud, che pur sembrando così Io, in realtà ci parla di questo Io che "è un altro", e scrive pagine bellissime su questo "Io è un altro".

Non sorprende notare, per esempio, che gli "autori" più grandi della nostra Storia siano curiosamente diventati anonimi, come ci dice Borges: di Omero non sappiamo nulla, di Dante non abbiamo un solo verso autografo, anche di Shakespeare sappiamo pochissimo. Eppure non è molto importante conoscere le loro vite ed è bella la perdita di tutti questi connotati. Costoro hanno bruciato le proprie biografie, il tempo le ha spazzate via, e le loro opere sono diventate patrimonio profondo di tutti noi.

Naturalmente quello che chiamiamo "autore" conosce lo stato attonito, di attenzione plenaria in cui si sosta quando si scrive. Così anch'io cerco questa misura contemplativa, e la cerco anche nel momento di essere interprete sulla scena. Quando ciò avviene, quando mi sento di ripiombare in quel tempo e in quello spazio così particolari, sento che anche il pubblico fa questo viaggio con me. Sento che è in atto un 'ascolto ispirato', attraverso cui si può ripiombare nella dimensione contemplativa della scrittura, in quella strana precipitazione di parole. Allora c'è uno scrivere, un dire, ma anche un ascolto ispirato. In questo ascolto mi capita di godere di tale vicinanza, come se tutti viaggiassimo su un'unica navicella, respirissimo



Mariangela Gualtieri in *Caino*, foto di Rolando Paolo Guerzoni.

con un unico organo. Per me è una delle emozioni più belle che il teatro ci regala, questo sentirsi corpo comune con gli altri. Quando questo succede è come se facessimo anima comune. E qui chiudo citando un pensiero di Rilke: "Quando un'anima parla, è in tutte le cose, risveglia tutte le cose, dà loro voce, e ciò che confessa è sempre un canto totale".

Questo "canto totale" è ciò che mi auguro ogni volta, ed è ciò che auguro a tutti voi.

¹ La poesia è pubblicata in M. Gualtieri, C. Ronconi, *Paesaggio con fratello rotto*, Roma, Luca Sossella Editore, 2008, pp. 63-65.

Emilio Villa e Patrizia Vicinelli: due diversi modelli di scrittura poetica per voce nel secondo Novecento italiano

di Cecilia Bello Minciacchi

Abstract. *Emilio Villa with his poem composed for Carmelo Bene's voice of excellence and Patrizia Vicinelli with her "traveling writing" are two important representatives of second half of the 20th century performative poetry. In both the compositions the oral vocation of the poetic word becomes writings of matter that erupt in time and space of the performance for fragments and with virtuosic manner.*

Una ricognizione di quanto è avvenuto nella poesia performativa dagli ultimi decenni del Novecento ad oggi è argomento molto vasto e poliedrico, complicato dal fatto che in Italia questo fenomeno percorre spesso vie sotterranee, non istituzionalizzate né dominanti. In Ita-

lia nella poesia trionfa la centralità del testo, per lo più ancora nel suo aspetto gutenberghiano, su pagina: il rapporto diretto, sostanziale e compositivo, tra autore e oralità non è propriamente dei più diffusi, anzi è visto talora con sospetto anche dalle più giovani generazioni¹. Eppure la sperimentazione sui valori fonici della parola, sull'oralità come mezzo non solo di interpretazione ma di elaborazione del testo, ha certo conosciuto nel Novecento momenti vivaci e produttivi. Abbiamo assistito ad esperienze a tutto campo di verbalità e di sonorità poetica con le prime avanguardie, in Italia con il futurismo – la *Rumoristica plastica* di Balla nel 1914, il *Manifesto dell'Onomalingua* di Depero nel 1916, le tavole parolibere declamate come vere partiture, la poesia pentagrammata di Cangiullo –, e con la seconda avanguardia, quando, dopo la metà del secolo, è tornata ad esprimersi con forza anche maggiore la tendenza alla sperimentazione vocale, alla realizzazione di poesia sonora, alla pronuncia dei testi poetici ad alta voce e in scena. Fino a quando si sono diffuse le forme di spettacolarizzazione massiccia, a un passo dal ripiegamento degli anni Ottanta, rappresentate dai bagni di folla della stagione di Castelporziano (1979). Infatti, alla fine degli anni Settanta, come esito spettacolare delle tante letture nelle cantine romane – in quella che è «l'apoteosi, e insieme la nemesi, di Castelporziano»² – il poeta si porta alla scena in quanto poeta, in quanto autore, facendosi performer del suo ruolo nel suo ruolo. Mentre l'interprete tradizionalmente legge testi altrui, quindi è attore nel ruolo di un "altro", il performer normalmente interpreta sé stesso, o per dirla con altre parole, porta il proprio Io a leggere in scena i propri testi, quelli di cui è autore. In questo modo azzera le categorie interpretative di recitazione esistenti fino a quel momento: si mette in gioco, a rischio³.

Nell'ambito della poesia performativa negli ultimi decenni si sono affermate tendenze diverse, da quelle più avanguardiste, incarnate da autori come Adriano Spatola o Corrado Costa, a quelle più direttamente teatrali, basti pensare a Giuliano Scabia o a Mariangela Gualtieri; e credo sia importante citare anche tendenze più recenti, che lavorano dai margini, in maniera sotterranea ma tenace, e che sembrano poter avere esiti felici, promettenti anche nei loro sviluppi: Luigi Nacci e Sara Davidovics. Questi ultimi hanno pubblicato finora piccoli libri, poco più che *plaque*, però di grande interesse e densità, e sono non comuni, ottimi lettori, nella loro capacità di esplorare la metrica, di usarla "criticamente" come fa Nacci con il suo insistito, sinistro ricorso all'anapesto⁴, o di praticare la parcellizzazione linguistica, sillabica, come ha fatto Sara Davidovics in una sua recente riscrittura da Lucrezio che atomizza i versi latini in minime cellule fonetiche⁵.

Per rimanere a un secondo Novecento più storico, o almeno già storicizzabile, ho intenzione di riflettere su due figure di poeti in diverso modo in rapporto con la voce e la performance: Emilio Villa e Patrizia Vicinelli. Di ciascuno, in particolare, proporrò un modello esemplare

di *scrittura poetica segnatamente dedicata alla voce* (sia con corpo in scena, che in assenza di corpo in scena).

Il primo esempio si direbbe addirittura illecito, riferito com'è a un autore che non è stato propriamente un performer, Emilio Villa (1914-2003). A tutti gli effetti si tratta di una 'performance mancata': quella che l'autore avrebbe desiderato veder realizzata da Carmelo Bene, dunque da un interprete specifico per un testo a lui dedicato, eppure mai realizzata. Qui abbiamo una scena virtuale, agognata, mai concretizzata. Il testo in sé è di grandissimo interesse, scritto da Emilio Villa proprio per l'amico ed estimatore Carmelo Bene: *Letania per Carmelo Bene*. Villa, nato in Lombardia all'inizio del Novecento e morto nel 2003, è stato autore di culto per alcuni, pochi, e sconosciuto a molti, autore in un certo senso di nicchia perché davvero molto complesso. Aveva una cultura vastissima, era filologo, conoscitore della cultura mesopotamica ed egiziana, delle lingue morte del bacino del Mediterraneo, studiate al Pontificio Istituto Biblico, dal greco al latino, dal sumero all'ugaritico, senza dimenticare accadico ed ebraico. Ha infatti tradotto per intero la Bibbia, di cui tuttavia, per problematiche vicissitudini editoriali con Einaudi e Feltrinelli, è uscita a stampa solo una parte⁶. Ha tradotto l'*Odisea*⁷ in una versione narrativa assolutamente straordinaria per la sua bellezza e il suo amore dell'ipotesi filologica brillante e originale, quanto potenzialmente rischiosa; ha tradotto dall'accadico una delle tavolette dell'*Enuma Elis*⁸, e infine è stato poeta per tutta la vita. Come critico d'arte, affilatissimo, ha scoperto per primo Alberto Burri ed ha aiutato molti esordienti. Ricordo soltanto alcuni testi di critica d'arte – da Fontana a Capogrossi, Matta, Duchamp, Rothko –, raccolti nel volume *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, un testo di purissima letteratura oltre che di critica, edito nel 1970 per Feltrinelli⁹ grazie alla mediazione di intellettuali illuminati come Aldo Tagliaferri e Nanni Balestrini.

Tra Emilio Villa e Carmelo Bene correva reciproca stima, insieme avevano frequentato la Roma più ufficiosa e sperimentale tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Probabilmente tra il 1969 e il 1971 Villa ha scritto la *Letania per Carmelo Bene*, un monologo rimasto manoscritto per molti anni a cui è stata data infine, nel 1996, una pregevole pubblicazione a stampa presso Scheiwiller grazie alle cure di Aldo Tagliaferri, che opportunamente restituisce il testo sia nella sua espressiva versione autografa sia nella sua trascrizione tipografica. Si tratta di un testo in una "lingua minore", direbbe Deleuze, una lingua non standardizzata, non parlata da nessuno, una lingua né moderna né antica, che risente di tutte le influenze etimologiche e degli studi grammaticali di Villa. È un testo veramente *pensato, composto per la voce di Carmelo Bene*, che include già il performer nel suo titolo – che lo convoca direttamente, direbbe Genette, sulla «soglia». È dedicato alla voce che era propria di Bene, questo testo plurilingue, declinato in francese, latino, italiano e inglese: «Bien, Béné! C'est ta Voix en Goître / ta Voix

Sablé qui t'Alignée / tarissable. [...] ta Voix oblique remplie d'air [...] ta Voix en Gouffre»¹⁰. Quella dell'attore amico e stimato era «voce di sedotta Orma, voce di fluida Grinta / per rigenero e scorporo dell'Orgasmo / iconico, sfranto in hypotipóseis»¹¹. Dando alla voce di Bene, «elle même / la Voix», valore emblematico nettissimo, come Voce per antonomasia, *Phoné* (amava dire, Bene, che «il testo è la voce»), capace di dare fiato e respiro a tutte le lingue. La *Letania* è un monologo (si pensi al sospetto di Deleuze e di Bene per il dialogo che comunque incarna il potere); è un nastro continuo verbigerante che certo ha a che vedere con le profondità dell'Io, è una scrittura egocentrica ed egolatrica, ma è tutta vistosamente proiettata sull'Altro: una performance delegata per programma, fin dal titolo, e rimasta *in votis*. La costruzione del testo, fluida e ritmica, commista di lingue diverse e di giochi ortografici ed omofonici, può rivelare, dedicata com'è a una voce diversa da quella del suo autore, l'inclinazione di Villa ad articolare la propria scrittura, intanto, forse solo in sé e per sé, nel suo grande teatro mentale, a darle voce per sé nel teatro vivissimo e affollato delle etimologie e della filologia, nel teatro grammaticale della scansione e della pronuncia sillabica carica, semantica, concentrata sugli azzardi etimologici e sulle contravvenzioni linguistiche, sui balbettamenti e le replicazioni. È un testo che pare influenzato dall'esempio artaudiano: usa molti paragrammi e metaplasmi, talvolta punta alla glossolalia, fa un uso persistente di allitterazioni, di ripetizioni con variazioni minime, di echi a distanza, procedendo verso una semantizzazione del significante. Ne risulta uno scritto molto materico, foneticamente saturo, che ha una forte tentazione oracolare ed è al tempo stesso irridente, molto adatto per la «messa in scena della Voce» di Carmelo Bene.

Bene e Villa si somigliavano nella scelta di una lingua deleuzianamente minoritaria in quanto lingua distante dalla standardizzazione della maggioranza, distante dalla normalizzazione e perciò lingua di ostacolo al potere, espressione del desiderio di disordine e disturbo contro le istituzioni. Villa ha scritto per Carmelo Bene un testo concepito per l'oralità prima che per la pagina, scegliendo una lingua minore – quella che «desidera solo un minimo di costanti e molte disomogeneità strutturali, poiché trova la propria grammatica dell'assenza e della fuga nella costruzione di una "variazione"»¹² –; una lingua mista che è «variazione continua», che può essere il «divenire minoritario di ognuno, in opposizione al dato maggioritario di Nessuno»¹³. Nel disertare la cultura del dominio i due possono riconoscersi l'un l'altro. L'autore, nel caso della *Letania per Carmelo Bene*, non si fa performer ma sceglie una voce d'eccezione da cui si sente perfettamente rispecchiato, una voce che può incarnare il testo in una scena del tutto scarna, che non ha bisogno di nient'altro. Tagliaferri ha parlato di «consonanza tra la voce oracolare di Villa e la voce narcisica di Bene»¹⁴, a corollario di questa notazione, si potrebbe ipotizzare che Villa avesse trovato per la sua scrittura e per la sua voce

non solo una consonanza, ma un vero e proprio rispecchiamento narcisico nella voce di Bene, un rispecchiamento sonoro quasi «en masques interdites»¹⁵, maschere però vivissime, carnali. Un'autentica proiezione narcisica fondata su una condivisa pratica dissacratoria e irridente che mescola sublime e parodia. Questa concezione proiettiva e vocale del testo avrebbe evitato alla *Letania* di rimanere quel «morto orale» che per Carmelo Bene era fatalmente il testo scritto. Poi, invece, la forte seduttività del testo non fu sfruttata, la *Letania* rimase sepolta tra le carte di Villa per lunghissimi anni; restò anch'esso un «morto orale», malgrado i presupposti compositivi orientati alla pronuncia in scena, vitalissima, di una voce unica, indimenticabile: «illa Grandis imaginum Unda voculata, / vox hi hi, vox hi fi, vox hieroglyphica / vox labilis, vox lubricis, vox labyrinthica»¹⁶.

Il secondo esempio è più vicino nel tempo, e riguarda non una scena utopica o solo desiderata, ma una scena reale, sempre in senso letterario, e di norma «povera», priva di commissioni istituzionali. L'autrice, in questo caso anche e realmente performer, Patrizia Vicinelli, è nata a Bologna nel 1943 ed è morta nel 1991, sempre a Bologna, dopo aver condotto una vita lontana dai rassicuranti stereotipi borghesi da cui proveniva, insofferente a qualsiasi forma di inquadramento, amante della dismisura e del rischio: è stata detenuta a Rebibbia tra il 1977 e il 1978, ed è morta poi per AIDS. È stata legata sentimentalmente e intellettualmente, in gioventù, ad Alberto Grifi, che le ha reso omaggio girando nel 1965 un film documentario, *In viaggio con Patrizia*¹⁷. Allora Grifi non sapeva quanto questo titolo potesse essere profetico, perché tutta la scrittura di Patrizia è stata itinerante, come la sua vita. Scrittura e vita di Patrizia Vicinelli sono piene dell'esperienza del lungo periodo di latitanza, dieci anni, trascorso in Marocco e in Tunisia tra il 1968 e il 1977. Patrizia tornò in Italia pensando che la sua condanna, per il possesso di due grammi di hashish, fosse caduta in prescrizione, e invece venne arrestata e dovette scontare quasi un anno di reclusione a Rebibbia. È probabile che i reali motivi della condanna fossero altri: nel 1968 lei aveva difeso strenuamente Aldo Braibanti, accusato di plagio, in un processo che aveva caratteri evidentemente politici e puntava a una condanna esemplare. In difesa di Braibanti si erano schierati intellettuali rappresentativi come Eco, Moravia, Maraini, Pasolini, Grifi e appunto la Vicinelli, cui l'essersi esposta in quell'occasione potrebbe non aver affatto giovato.

Patrizia Vicinelli è stata soprattutto poetessa, ma ha anche lasciato un breve romanzo incompiuto, *Messmer*. Tutte le sue opere sono state divulgate prima sotto forma di interpretazioni vocali, poi parzialmente pubblicate su rivista e solo più tardi, in larga misura postume, in volume¹⁸. Legata alla Neoavanguardia e allo stesso Villa, ha esordito in pubblico nel 1966, al penultimo convegno del Gruppo 63. Ha trovato l'ammirazione di Luciano Anceschi, Guido Guglielmi, Niva Lorenzini, Nanni Balestrini,

e ha raggiunto una fama notevole negli ambienti più sensibili alla sperimentazione, non nell'ufficialità letteraria. I suoi primi testi a stampa apparvero per «Ex», una bella rivista d'arte pubblicata a Roma all'inizio degli anni Sessanta, ora pressoché introvabile, che aveva come direttori Emilio Villa e Mario Diacono. La prima opera di Patrizia Vicinelli, *à, a. A.*, del 1967 è proprio dedicata a Emilio Villa, da cui risulta influenzata in certi giochi fonetici: Villa lavorava con grandissima consapevolezza soprattutto sull'ortografia e sui bisticci sonori e semantici, pratica che esercitò forte attrazione su Patrizia Vicinelli. *à, a. A.*, appare contemporaneamente in vinile, per le edizioni di Marcatré, e in volume per Lerici. Il testo a stampa ha una composizione tipografica molto complessa; anche questa è un'opera ormai di fatto introvabile, preziosa, che tocca tre livelli di produzione poetica: lineare, visiva, sonora. Al suo esordio al convegno del 1966 a La Spezia, interpretò una parte di *à, a. A.*, riscuotendo l'ammirazione di Cathy Berberian, soprano e moglie di Luciano Berio, tanto straordinarie erano le doti vocali della giovane Patrizia.

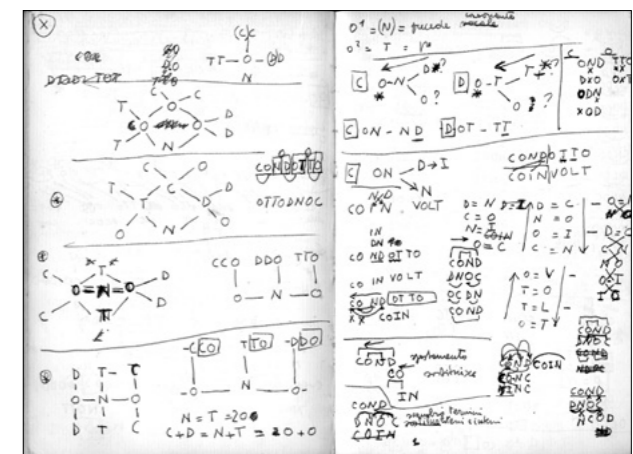
La Vicinelli ha composto testi poemati con inclinazioni epiche e narrative, sia pur frante e visionarie: *Non sempre ricordano* (1977-1985), che Guido Guglielmi con sintagma critico al solito acutissimo definì «monologo esteriore», ha come sottotitolo *poema epico*; e *I fondamenti dell'essere* (1985-1987) è opera di carattere altrettanto epico, articolata in quattro stazioni. Questa tendenza poematica nasceva in contiguità stretta con la dizione: i suoi testi erano concepiti per essere detti in pubblico. La dimensione orale dell'opera, la sua interpretazione vocale, è stata per Patrizia Vicinelli un presupposto compositivo che andava di pari passo con l'esposizione sulla scena performativa del proprio corpo, sempre investito di una forte carica espressiva. Nel film di Grifi, *In viaggio con Patrizia*, lei è protagonista soprattutto attraverso il proprio viso e il proprio corpo, e lo stesso si può dire della sua presenza in un altro film, *La Notte 'l Giorno*, realizzato da Gianni Castagnoli, il suo ultimo compagno, tra il 1973 e il 1976. In una sequenza muta, affascinante, Gianni Castagnoli riprende lentamente Patrizia che fuma rimanendo seduta, pacata; la riprende dal piede alla testa, con inquadrature che insistono sui dettagli – occhio, fronte, braccia, dita – e la mostrano a poco a poco, per frammenti, così come per frammenti, poco prima nel film, aveva inquadrato alcuni riflessi della *Gioconda* su pezzi di specchio. Corpo da intendersi come mezzo e come stendardo dell'esperienza, sua incarnazione e manifestazione esemplare. A questa lunga inquadratura si potrebbe ben connettere ciò che notava Jean-Luc Nancy a proposito dell'intensità del corpo nella presenza scenica: «il mio corpo è subito teatro perché la sua stessa presenza è duplice – lui fuori o davanti, e io dentro o dietro (in effetti da nessuna parte)»¹⁹.

In altre performance, al gesto e al corpo la Vicinelli ha legato strettamente la voce, capace di autentici virtuosismi, di sillabazioni scandite e variamente intonate. È

stata sempre persuasa che «solo l'energia e la forza del poeta con la lettura delle sue opere possano andare al cuore degli uomini»²⁰. L'articolazione del suono l'appassionava: una delle sue performance, stando al resoconto che ne diede «la Repubblica» nel 1981, s'intitolava *Fonetica vivente*.

L'amore che Patrizia Vicinelli aveva per la fonetica è vistosamente testimoniato dagli appunti contenuti nel *Diario 1969-1970*²¹, un ampio e denso quaderno scritto a Tangeri durante la latitanza, contenente trascrizioni di sogni, citazioni, disegni, piccoli collage e 'prove' poetiche fonetico-visive. Queste ultime, in particolare, scompongono materiali in parte tratti dagli esperimenti dell'opera d'esordio, *à, a. A.*, rielaborati in tavole diversamente strutturate. Le sillabe sono inserite in addizioni, combinate in disegni di varia natura; a tratti la scomposizione arriva fino alle singole lettere, come avviene per la parola «condotto», ricostruibile ma parcellizzata e allacciata in configurazioni che potrebbero ricordare formule chimiche.

Anche l'ultimo testo di Patrizia, composto tra il 1985 e il 1987, a circa venti anni di distanza dalle tavole del *Diario 1969-1970*, si rivela un esempio di scrittura per voce molto interessante, pressoché unico nella sua chiarezza di intenti. Mi riferisco in particolare a *Il tempo di Saturno*, secondo movimento di un'opera quadripartita, *I fondamenti dell'essere*, pubblicata in versione integrale soltanto postuma. Ne *I fondamenti dell'essere*, curiosamente e significativamente, *Il tempo di Saturno* compare due volte: la prima volta appare nella sua semplice, nuda, lineare composizione tipografica, analoga alla composizione delle altre tre parti dell'opera, mentre la seconda volta compare con marcature in neretto che evidenziano alcune sillabe nel testo lineare e completo, semantico, le sillabe in neretto sono riportate, in corrispondenza dei versi cui appartengono, nella colonna a destra, intitolata *Fonetica*, come autentica partitura musicale di una poesia che appare a primo acchito linearmente narrativa²². Nella sua interezza, infatti, l'opera racconta in modo visionario una ricerca, una *quête*, con immagini mitiche importanti e letterariamente cariche di tradizione – il cavaliere, il Graal, la spada, il samurai, la dama. Tuttavia è ben ipo-



Dettaglio del *Diario 1969-1970* di Patrizia Vicinelli.

tizzabile che per la lettura in pubblico, la poetessa si preparasse sul testo evidenziato in modo tale da averne a lato la pura, oggettiva trama fonetica, l'architettura sonora a suo giudizio essenziale ai fini espressivi, per potenziarne il valore nel momento in cui pronunciava il testo. Così concepito, in questa sua *partitura*, il testo congiunge a tutti gli effetti poesia lineare e sonora, trasforma i versi che pure permangono sulla pagina perfettamente significanti, in trama fonetica predisposta per la declamazione, permettendo all'autrice di situarsi sul crinale tra suono e senso, ovvero lasciando vincere l'efficacia espressiva di suoni parcellizzati sull'interezza della parola: «Più che la parola è il suono la radice dell'essere»²³. Ed ecco che la catena fonetica accanto al testo assume il compito di rappresentare intanto visivamente quella «radice» su pagina. Quest'ultimo esempio, il trattamento fonetico del *Tempo di Saturno*, mostra la performatività di un poeta al suo massimo grado, ovvero esplicita l'intento di un autore performer che nell'atto di scrivere una poesia e di elaborarla per l'interpretazione, pensa in modo non solo teorico ma pratico, fattuale e fisico, alla sua destinazione elettiva, alla sua vocazione orale.

¹ Un solo esempio, che ha però suscitato polemiche: l'ampia antologia *Poeti degli Anni Zero*, apparsa per la cura di Vincenzo Ostuni nel monografico «L'illuminista», n. 30, set.-dic. 2010, considera «epigonismo lirico e sopravvalutazione della performance» i suoi «due primi criteri di esclusione», p. 19. È fermo convincimento del curatore «non solo – e questo è ovvio – che l'ascolto, per di più un ascolto unico, di un testo poetico non consenta al fruitore di accedere che a una minima porzione della sua ricchezza espressiva, bensì che anche la comunità critica sia stata in certi casi indotta a una sopravvalutazione di autori i cui testi hanno il proprio principale valore nel risultare particolarmente efficaci al primo ascolto. Alcune esclusioni di autrici e autori affezionati a quel veicolo forse sorprenderanno, ma sono sostenute dall'intenzione di ristabilire la primazia della lettura su pagina, o almeno il dovere di farne verifica», pp. 18-19. Per riflessioni in senso diverso da quelle di Ostuni rimando allo speciale *Lapoesiapresaperlagola*, in «alfabeta2», n. 25, dic. 2012-gen. 2013, con articoli di Lello Voce, Paolo Giovannetti, Gabriele Frasca, Cecilia Bello Minciocchi, Marianna Marrucci, Luigi Nacci.

² Andrea Cortellessa, *Io è un corpo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005, p. 34.

³ Cfr. Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, in particolare il paragrafo *Speculazioni sul performer*, pp. 114 e segg.

⁴ Penso in particolare a [Luigi Nacci], *Madrigale OdeSSa*, edizione italiana a cura di Luigi Nacci, Napoli, d'if, 2008, in cui l'autore finge di tradurre un quaderno di *Madrigalen und Canzonetten* ritrovato a Bariloche, il villaggio argentino in cui si rifugiarono molti criminali nazisti. Ma già qualche anno prima Nacci aveva realizzato un'opera di poesia verbale, immagini,

lettura e musica, *Poema disumano. Installazione acustico (visiva)*, Roma, Galleria Michelangelo, 2006, edito anche in forma solo testuale, Verona, Cierre Grafica, 2006.

⁵ Sara Davidovics, *Sillabario (Tito Lucrezio Caro, De rerum natura, libro IV, vv. 26-175, 269-323)*, in *La fisica delle cose. Dieci riscritture da Lucrezio*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Perrone, 2011.

⁶ *Antico teatro ebraico. Giobbe e Cantico dei cantici*, a cura di Emilio Villa, Milano, Il Poligono, 1947; Emilio Villa, *Sulla traduzione dei testi biblici*; con alcune pagine della sua traduzione dal *Genesis*, e con una premessa di Aldo Tagliaferri, in «il Verri», n. 7-8, 1998, pp. 8-25; Emilio Villa, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, cura e prefazione di Cecilia Bello Minciocchi, Napoli, Bibliopolis, 2004.

⁷ Omero, *Odissea*, traduzione e nota filologica di Emilio Villa, Parma, Guanda, 1964. La traduzione di Villa, riveduta dall'autore, è stata ristampata da Feltrinelli, Milano, 1972 e poi di nuovo nel 1994 con l'aggiunta di una introduzione di Aldo Tagliaferri; in questa ultima veste il volume è stato ripubblicato da DeriveApprodi, Roma, 2005.

⁸ *Enuma Eliš*, [una delle sette tavolette del poema] nella traduzione di Emilio Villa, in «Letteratura», n. 4, 1939.

⁹ Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970. Dell'opera esiste ora una nuova edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri, con contributi di Andrea Cortellessa e Carla Subrizi, Firenze, Le Lettere, 2008, 2 voll., il primo dei quali è la ristampa anastatica della *princeps*.

¹⁰ Emilio Villa, *Letania per Carmelo Bene*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Scheiwiller – All'insegna del pesce d'oro, 1996, p. 25.

¹¹ Ivi, p. 41.

¹² Luca Sossella, *È accecato l'ascolto, appunti per una diserzione*, in Carmelo Bene, *Manfred*, con testi di Giorgio Manganelli e Gilles Deleuze, Roma, Sossella, 2006, p. 14.

¹³ Ivi, p. 16.

¹⁴ Aldo Tagliaferri, *Nota sulla Letania per Carmelo Bene*, in Emilio Villa, *Letania per Carmelo Bene*, cit., p. 15.

¹⁵ Emilio Villa, *Letania per Carmelo Bene*, cit., p. 41.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Il film, girato nel 1965, ha poi avuto un nuovo montaggio postumo, realizzato secondo indicazioni d'autore, nel 2007.

¹⁸ Per la storia editoriale delle opere di Patrizia Vicinelli mi permetto di rimandare al volume completo di opere edite e inedite: Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura e con un saggio di Cecilia Bello Minciocchi, con un'antologia multimediale a cura di Daniela Rossi, e con la partecipazione straordinaria di Paolo Fresu, saggio introduttivo di Niva Lorenzini, Firenze, Le Lettere, 2009.

¹⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, traduzione di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2010, p. 32.

²⁰ Dichiarazione di Patrizia Vicinelli in Paola Bacchi, *UT PATRIZIA POESIS. Intervista a Patrizia Vicinelli, poeta*, in «Mongolfiera», gennaio 1987 (poi ripubblicata in occasione della morte dell'autrice, in «Mongolfiera», gennaio 1991).

²¹ Il *Diario 1969-1970*, in larga misura composto di materiali squisitamente privati, è inedito; di esso, tuttavia, nel volume completo Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa*

Performance, cit., sono state riprodotte fotograficamente alcune pagine, quelle che apparivano prive di contenuti personali e risultavano altresì utili esempi del lavoro poetico e fonetico di Patrizia Vicinelli.

²² Patrizia Vicinelli, *Il tempo di Saturno*, in Ead., *I fondamenti dell'essere*, nel citato volume, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, p. 215.

²³ Patrizia Vicinelli in Paola Bacchi, *UT PATRIZIA POESIS. Intervista a Patrizia Vicinelli, poeta*, cit.

Risposte o riposte.

Cinque lettere aperte su CB*
di Piergiorgio Giacchè

Abstract. *Bene and the dramatic writing of other authors, Bene and his thearic writing of words, Bene and the stage writing, Bene and the poetry. The same number of ways of being author and performer perhaps corresponds to these combinations.*

0. Pre-messa. Da quando studio ovvero desidero Carmelo ho sempre creduto di dover e di poter soltanto «tirar giù» dalla sua altezza delle perpendicolari che andasse a toccare la terra dell'attore, di tutti gli attori. Regole generali estratte dall'eccezione? No, piuttosto precipitati elementari che io potessi capire e magari trasmettere, al mio basso livello e per livelli ancora più bassi. Con l'ambizione di essere «basici».

Ma sempre più mi accorgo che non è così: CB è fuori dimensione e fuori discussione circa le ordinarie coordinate dell'alto e del basso. In realtà sempre più mi convinco che quei precipitati (talvolta) indovinano i suoi principi. E che infine CB è sempre stato immerso o conficcato in quei principi. Che non sono inizi perché sempre più scavati ma infine non crescono mai, non vogliono crescere, non devono crescere ma confermarsi e approfondirsi fino a svanire. In altre parole, le sue convinzioni così come mi possono apparire guardando e inseguendo il suo lavoro non sono che elementari e perfino evidenti «verità», a partire appunto dal suo lavoro dove prodotto e processo sono confusi fino allo stremo e fino alle estremità del suo risultato spettacolare che è poi il processo visibile o invisibile oltre il prodotto...

Non voglio divagare, ma solo sostenere che la sua messa in dimensioni o in contesti o in comparazioni ci serve ma non gli serve. Il suo tirarsi fuori è soltanto un riconoscer-

* Piergiorgio Giacchè ha generosamente risposto con questo vivo affiorare di pensieri a cinque gruppi di questioni che gli avevo inviato per chiudere, e al contempo riaprire, il dossier su «L'autore come performer» rivolgendo uno sguardo all'officina interiore di Carmelo Bene, insostituibile, e ancora in gran parte inesplorato, attore/poeta del nostro Novecento. Le questioni figurano in corsivo prima d'ogni lettera. Non è un'intervista e neppure un dialogo, ma un alternarsi di percezioni distanti e attraversamenti nella nozione sostanza del vivere. (Gerardo Guccini)

si e intanto un riconoscere la extra-territorialità e forse la extra-umanità del suo «attore» (o dell'attore quando è tale e mai quale...). Non di tutti gli attori in carne ed ossa ma del loro puro «spirito».

E – altra evidenza o principio – è proprio quella dell'Attore sempre maiuscolo e solo e primo e ultimo «teatro» (*io mi sento il teatro* – diceva – *ma che ne sa il teatro del teatro?*, ovvero cosa può dire di sé e lasciar che diventi teoria?). Qualcosa di più profondo di quella centralità dell'attore che gli viene infine regalata o concessa dai teorici e critici e registi e assessori alla cultura. No, non c'è altro che l'Attore e anche lui è lì in scena appena per sparire (per finta) o svanire (per davvero)... credo che la famosa Assenza stia quasi tutta qui, anzi lì...

E si potrebbe e dovrebbe continuare e magari lo farò, rispondendo alle questioni, ma prima ancora – sempre in pre-messa – voglio dire che non di radicalità si tratta ma di semplicità allo stato più puro che si può. Non di estremismo ma di intimismo massimo, non di esagerazione o iperbole (che c'è come forma riconoscibile nel suo attore e nel suo teatro) ma di «eccesso» almeno come aspirazione. Eccesso come ex-cedere e quindi uscire da ogni forma, anche se *un piedino rimane sempre nell'arte* – diceva, deluso perfino da se stesso per non riuscire a sfuggire a questa condanna.

Ogni sua formula e perfino questa lotta contro la forma è infine un principio, qualcosa che viene prima e insiste dopo e ci illumina in quello che è il destino ma anche il dovere di ogni «attore». E se andassimo anche noi a cercare di assolutizzare e elementarizzare l'attore e la sua motivazione e il suo natale e la sua morte, che altro insegue se non questo «eccedere»? che altro lo può ispirare anche se mai molti attori riusciranno a respirare l'aria o l'aura che al limite di questo impossibile ex-cedere si trova? La stratosfera della sua ambizione ma anche della sua umiltà? Insomma perché poi in che altro modo definire l'Attore, se non si vuole farlo decadere in strumento, in elemento dell'arte altrui, in operaio o operatore di un teatro manipolato da un artigiano regista e infine venduto e consumato da un pubblico?

Che questa sia la sua vera materiale condizione di vita e di lavoro nessuno lo nega (e CB nemmeno), ma lui si ostina, nella semplicità assoluta del principio dove nasce e dove muore, a parlare di «vita» e di «divenire» e dunque a restare spirito anche se ahimè appesantito dal corpo...

Tu parli, a proposito di Bene, di arie e recitativi. Pensi che nel suo pensare la voce si sia posta anche per equivalenti del libretto e della partitura?

1. Il primo semplice e puro spirito è il suono, figlio o addirittura padre del soffio. Infine che differenza c'è fra pneuma e psiché e la sua primitiva espressione che è suono: ascolto e poi emissione di suono. Dunque prima viene il suono e poi la musica e quindi il «pensare la voce», che evidentemente si struttura in musica e infine si ridiscoglie nel suono.

Allora la prima risposta è "sì" ma in questo quadro. C'è posto eccome per libretti e partiture e per la conoscenza e attraversamento artigianale di tutto il sapere e il patrimonio musicale (poi scelto a suo gusto ma anche a dovere e cioè quella parte di musica e di storia e di tecnica musicale che s'addice alle sue opere o operazioni; dunque le predilezioni per il barocco non come secolo ma come il mondo e il modo in cui la musica impazza e impera; dunque però anche le sapienze e le esigenze di adeguamento e di accompagnamento – a rovescio – delle musica a cui fa accompagnamento la sua voce).

Voce pensata e costruita per sentirsi avvolto da lei e sorpreso da dietro e risuonato dentro. Una voce con i due risuonatori terminali – palato e testa – che facciano da preamplificazione e però anche da pre-effetto: non cioè per essere giocati fuori di sé ma per essere ascoltati dentro se stesso...

Quindi una voce che accompagni le musiche e che infine le superi tornando al suono. Al tuono ma anche al soffio: in basso e verso i bassi e poi sfumati e infine echi che non sono altro che i rantoli del soffio.

Carmelo Bene e le voci degli altri: dei suoi attori, di Proietti, forse di Branciaroli... In Bene, c'è anche un compositore, che accorda voci e musiche, creando opere non scritte?

Gli attori sono, per lui, prototipi di strumenti tutti diversi e unici? Come (con che criteri, con quale "scrittura") Bene compone per gli attori?

È la sua stessa voce il paradigma – l'armonia, il suono – della musica trasmessa?

Possono gli altri, in virtù del montaggio e per abilità propria, sviluppare parti del pensiero sonoro dell'artefice, oppure questo si trova in loro come su un supporto estraneo e, per l'appunto, "strumentale"?

E, poi, quando si spegne o trasferisce alla sola "macchina attoriale" questa dimensione del comporre intonando l'ensemble, lascia mai rimpianti, senza rammarichi, lutti?

2. Le voci degli altri attori si dividono fra altri attori e l'altra: l'attrice o la beatrice che quasi mai manca anche nei suoi concerti. CB si inventa e comanda le voci tutte, anche quella della Mancinelli se la sarà inventata, o coltivata o orchestrata lui. Epperò quella non poteva riassorbirla lui, questione di "sesso vocale" e incapacità ma anche non volontà di giocare da transgender ovvero di finire in parodia di femmina...

Basta ascoltare il *Pinocchio* radiofonico ancora recitato da tanti attori, uno per ruolo, e poi comparare con il disco del *Pinocchio* dell'81 tutto ri-recitato da Bene per capire come tutto i toni e i tipi sono parto orchestrale di Bene poi riassorbito e rimesso nella sua placenta. Certo un parto non è una creazione ma una riproduzione. Gli attori altri eseguono quello che lui vuole che suonino ma sono ciascuno uno strumento e un musicista diverso, e le parti o gli spartiti gli sono stati assegnati in modo che siano adatti a ciascuno di loro. Musicisti e strumenti di un capo

d'orchestra che è anche autore della musicalità di ognuna delle voci dei vari personaggi.

Incontri formidabili (Branciaroli? Ma soprattutto Alfiero Vincenti e Luigi Mezzanotte e Lino Capolicchio...) oppure meno fortunati e meno carmeliani (Proietti) ci sono, ma il viaggio del riassorbire in sé in forma di concerto – quasi assolo – quello che prima era spettacolo di tutti non sarebbe stato possibile se non fosse stato lui a orientare, curare, piegare, motivare le voci lungo la scia del suo precisissimo segno e del suo accurato sogno (o lettura) dell'opera.

La libertà o l'improvvisazione ci sarà stata ma non troppo: chi l'ha visto leggere per ore muto sopra la stessa pagina può supporre con ragione che le sue voci di dentro siano state in lui e quindi per tutti i suoi attori sempre dominanti. E dominatrici.

CB sapeva leggere, beato lui e poveri noi. Sempre pensando al *Pinocchio* infatti quando lo si ascolta ci arriva il testo, la lettera e la letteratura fino ai dettagli vivi dell'orale di Collodi (poi morto sulla pagina, ma pronto ad essere resuscitato). Per dir male e non solo parlar di Bene, basta riandare al *Pinocchio* di Benigni (che nome sfortunato) per accorgersi che del *Pinocchio* costui ha visto solo le figure... e di Dante ha letto solo le note a fondo pagina invece delle note della musica scritta in poesia.

C'è infine un rimpianto nel diventare "macchina" celibe e perdere la grande famiglia dell'ensemble? Forse umanamente a anche teatralmente sì, ma CB doveva – ricordate? – far fuori tutti i teatri e questo compito è davvero il terminale dell'attore, il suo stesso impossibile dissolvimento. Il suo più alto traguardo ha nostalgia delle precedenti e più divertenti e divertite salite e discese? Certamente e però vanamente, se si arriva all'amara vittoria dello spegnimento e dell'autodistruzione perseguita.

Carmelo Bene è poeta della scena, ma anche autore di poesie. Non mi risulta che le abbia mai dette in pubblico. Pensi ci sia una ragione?

Carmelo Bene "macchina attoriale" è lo stesso Carmelo Bene medium della poesia, che si incarna in Majakovskij, Campana, Leopardi, Dante, bruciando intorno a sé i residui dell'identità personale, dell'io?

Gassman diceva che Bene, rivestendo i personaggi di Shakespeare, non era loro, ma sempre lui, sempre Bene. Mai Gassman, però, avrebbe potuto attribuire (o anche solo pensare di attribuire) a Bene questa autoreferenzialità d'artista, parlando del suo intonare, non da attore, ma da "poeta con voce", il suono della poesia. Dicendo Dante, è piuttosto Gassman che è sempre Gassman, mentre Bene è la poesia di Dante, così come è la poesia di Campana, di Majakovskij, di Byron. Perché parlando del teatro di Bene non possiamo non utilizzare concetti come "decostruzione", che, invece, si dissolvono, superflui e importuni, a contatto del suo rapporto con la poesia?

Come il teatro di Bene sta al suo essere poeta dei poeti? Voce di sensi racchiusi?

3. Le ha dette – le sue poesie – ma in occasioni mondane; le ha dette e lette – in piccola parte – dentro il finale dell'ultima *Achilleide*. Ma non avrebbe potuto né dovuto dirle, visto che il suo versificare in Poema (*Il mal de' fiori* ma anche l'inedito *Leggenda*) voleva essere l'incisione nella pagina di un orale sepolto vivo e non più da dissotterrare, una sorta di sfida dell'orale che si spinge fin nell'Ade della scrittura – il "morto orale" contro cui aveva sempre polemizzato e che infine aveva sempre resuscitato proprio perché tale.

Resuscitare la scrittura e soprattutto la poesia è stato il suo ricorrente miracolo: talvolta resuscitando i corpi attoriali stessi dei poeti (Majakovskij soprattutto che infine chiedeva "resuscitami!" a un chimico e s'è trovato esaudito da un Attore!), ma più spesso o sempre risvegliando e ri-suonando la musica della parola (che poi è la "poesia").

Gassman diceva bene, ma magari pensava male. L'attore anche secondo Juvet dovrebbe essere diverso dal *comédien* proprio in questa sua affermazione sul personaggio.

Gassman faceva anche bene, secondo Bene. Al suo esempio Carmelo deve molto della sua vocazione e professione: amava il suo tonitruare non tromboneggiante e il suo finire in nitrito le sue declamazioni. Le prime vere libertà musicali della prosa è Gassman che gliel'aveva rivelate da ragazzo... solo che poi Vittorio è stato forse ridimensionato dal cinema oppure ha pagato troppo alla corretta dizione e alla buona recitazione: qualcuno o qualcosa l'ha rimesso in riga facendolo poi uscire dal verso e non riuscire più a farlo volare. La sua estenuante *Lectura Dantis* televisiva resta a mezza costa: serve del morto orale non consente a Gassman di fare miracoli ma nemmeno di fargli fare fino in fondo il suo dovere d'attore ovvero di poeta... CB, invece, è "poeta con voce" o "poeta del poeta"? Poeta del poeta è più chiaro e insieme più fusionale e confusionale. Al punto giusto.

Quello che è innegabile è che CB ci rende il testo e il suono della poesia nello stesso atto e attimo. Quello che lui da tempo spiega – altro principio da non dimenticare – è che lui non è mai stato un fine dicitore: lui non dice ma è detto. È Bene-detto.

Infine, circa la decostruzione, non è la parola giusta né l'operazione corretta. Farebbe piacere a noi studiosi e anatomisti e lettori del lettore. A noi piace capire e sezionare e talvolta persino – ahimè – semiologare. CB e infine l'attore si pongono prima e sotto la decostruzione, spiano e leggono lo *statu nascendi*; cercano e scavano spesso a rovescio e talvolta ritrovano la forma di un albero – a rovescio – immersi come Alice nel sottomondo delle sue radici. Alberi senza foglie e senza frutti. Le "sorgenti" dell'albero?

Carmelo Bene e le parole dei drammi. Carmelo Bene e i suoi poeti. Sono due mondi o due emisferi, una zona in ombra e una in luce?

Le parole dei drammi vengono decostruite, mescolate e sostituite da una scrittura che si risolve nell'esserci del suo autore (Bene stesso). Le parole della poesia sono rispettate,

temute, conservate sia al livello del senso che a quello del ritmo. Ti sembra possibile che Bene pensasse alla poesia come a una forma d'eternità presente nelle persone dei poeti, e al dramma e al teatro come a un principio dinamico, un motore esistenziale?

Le parole del teatro, le parole della poesia; l'esserci dell'artefice scenico e quello del poeta. Stiamo forse parlando di un combattere e di un trascendere?

Di un contrapporsi alla meta cui il vivere ci destina, e di un oltrepassarla ricavando luce e presenza dalla poesia dei morti?

4. I suoi poeti chi sono? Davvero sono diversi e divisi dai suoi drammaturghi? Oppure è vero che CB tratta e parla sempre con Shakespeare come poeta e come attore?

La drammaturgia CB la fa propria come operazione di reivenzione della trama e dei ruoli e dei detti iscritti nel testo. Così crea il "profeta" di Salomé come un uomo che non sa quel che dice ma tutti intendono attraverso le sue stranezze la voce di Dio; così divide per due Erodiade in burbero maschio e lamentosa femmina; così ne indovina altre o addirittura le individua tutte...

Il testo drammatico certo c'è ed è letteratura, ma dentro ci sono le tombe dei personaggi e le tracce scritte delle note e dei toni e perfino dei volumi.

No, non credo che il viaggio di CB vada dalla drammaturgia alla poesia. Intanto ha cominciato con un concerto *Majakovskij* insieme a Bussotti (la sua prima "regia") e poi ha proseguito in alternanza e in danza fra l'una e l'altra e sempre buttando in poesia la letterarietà e sciogliendo ogni parola in musica o nell'attesa della musica...

L'Eterno e l'eternità non credo lo riguardassero né lo esaltassero mai. Ne aveva paura, soprattutto dell'eterno ritorno che gli pareva una esagerata baggianata. La sua tensione e immersione nel divenire (senza progetto e senza meta) era pura accelerazione e consunzione di un passaggio senza fede.

"Siate passanti" dice il Vangelo di Tommaso citato da Grotowski. Credo che CB sia stato il passante più rapido e più disperato (alla lettera, senza speranza) e il più malfidato (alla lettera, senza fede), eppure di religiosa ineffabile intensità.

Un po' come la poesia stessa anche l'attore vuole essere. Forse è solo con la poesia come traccia e voce del suono che l'attore davvero si identifica, altro che ruoli e gioco delle parti!

Forse proprio per questo ci com-muove sempre che lui sia grande e noi si riesca ad essere piccoli... Ma questo è davvero difficile, ché oggi gli spettatori sono tronfi e gli attori si gonfiano per somigliar loro e infine per gratificarli.

CB ci ha dato molto, troppo, come spettatori proprio perché non ci ha considerato. Talvolta ci ha chiuso fuori della quarta parete, e sempre si è aperto una via di fuga dal soffitto del teatro.

E chi lo ama lo ha seguito con lo sguardo o con l'ascolto...

Carmelo Bene e la scrittura drammatica (degli altri), Bene e la sua scrittura teatrale (di parole), Bene e la scrittura scenica (che suscita opere non scritte dall'attivazione sonora dell'ensemble), Bene e la poesia. Pensi che questi abbinamenti possano sottendere altrettanti modi di essere autore e performer? Che ci siano, fra loro, confini, varianti o anche contrapposizioni? Se la poesia – riprendo un tuo aggettivo – è verticale, possiamo parlare d'un orizzontalità drammatica che equipara il teatro alle lotte del vivere e alla loro inevitabile débacle?

5. Restano in piedi – ma forse invece sono solo sedute, se non addirittura sedie – tutte le varianti che dici e forse anche di più. Fanno parte del nostro lavoro di roditori dell'arte e di affaticati ma benintenzionati e perfino benefici studiosi (purché non si perda mai di vista lo STUDIO come desiderio, e desiderio di che?).

CB sembra fondere e confondere un po' tutto, ma nella pratica del suo lavoro, nel tavolo dello studio e nella scena dell'artigiano era certo consapevole utente di tutti gli utensili e di tutte le scansioni dell'intellettuale che infine era.

Dall'altra parte e cioè dalla parte del suo lavoro con l'arte e contro l'arte, CB sapeva e voleva che autore e attore fossero lo stesso soggetto (assoggettato). CB ha saputo sempre essere tutti e due in uno (e forse in trino); CB ha sempre riconosciuto all'artefice la sintesi e questa sintesi l'ha ritrovava e rivendicava anche per i personaggi volta a volta da lui mangiati (vedi la citazione messa nel finale del suo *Un Amleto di meno*: "qualis artifex pereo"); CB ha sempre saputo e goduto di tutte le infinite distinzioni e contrapposizioni, viveva di contrapposizioni e proprio questo è infine il compito o almeno il desiderio dell'artista, pardon dell'Attore.

Infine fra la verticalità del divenire che ci ruba la vita e l'orizzontalità dell'essere che ci illude di vivere, certo che c'è distinzione, anche e soprattutto nel teatro di Bene.

E però poi certo che esiste e resiste in Bene l'orizzontalità intesa come tessuto drammatico fra attori e dentro l'unico e ultimo attore (quindi la dinamica e il conflitto fra ruoli e atti e fatti di scena) e la verticalità che è il vortice e il vertice verso cui fugge e sfugge appunto l'atto e l'attimo e infine vorrebbe fuggire l'attore.

Ma appunto l'attore non può. Non ce la fa a volare, non è San Giuseppe da Copertino ma forse il suo contrario, benché suo tifoso o proprio perché suo tifoso o devoto.

L'orizzonte della scena sta al vertice della poesia e del suo suono, è come una piattaforma dinamica che fa da mulino energetico. Da tutto il da farsi e da tessersi dovrebbe infine elevarsi un filo e in cima l'aquilone che può volare davvero.

Ecco CB bambino ha fatto volare aquiloni e l'ha trattenuti in sorvolo scenico anche per noi (per chi li ha visti e uditi e ancora oggi può – riascoltandolo in memoria anche digitale – vederli e udirli).

Cos'altro può fare l'attore in tutta la sua grandezza e umiltà? Il contrario di un santo è davvero il poeta-poietà.



Carmelo Bene in un ritratto di Renzo Francabandera, per gentile concessione dell'autore.

Da *Laquilone* di Pascoli, frammenti di memoria bambina ancora mi vengono in mente tutte le voci della camerata, una dolce, una acuta, una velata...

Una camerata di attori in un solo Bene...

Adesso per sempre ma a dire il vero "da sempre" perduto.

(perdona questi miei davvero infantili conati di fare il verso al più grande attore del verso)

POST-IT

Segnalazioni editoriali a tema

a cura di Nicoletta Lupia



Francesca Bortoletti (a cura di), *L'attore del Parnaso. Profili di attori musicisti e drammaturgie d'occasione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012

In questo volume, pensato come una silloge inquadrate e in parte costituita da studi originali e inediti, Francesca Bortoletti approfondisce e contestualizza le pratiche performative quattrocentesche, intrecciando efficacemente storia del performer e storia delle culture. Si viene così a delineare attraverso riferimenti ricorrenti, pratiche straniare, creazioni di nuove identità e analisi spettacolari, una cultura dell'oralità che riattiva il mito di Orfeo, integrando la parola intonata della poesia alla persona del poeta. È nell'antico, in sintesi, che il poeta rinascimentale ritrova il senso delle sue prassi e della sua stessa identità psico-sociale. Al denso saggio storico e metodologico di Francesca Bortoletti (*Parte Prima*), segue una *Parte antologica* che raccoglie significativi contributi, sia d'impronta teatrologica che musicologica, di Fabrizio Cruciani, Nino Pirrotta, Franco Alberto Gallo, Nicoletta Guidobaldi – studiosa e curatrice della Collana "Le immagini della Musica" di Mimesis, Clelia Falletti, Elisa Curti, Paola Ventrone, Raimondo Guarino, Daniela Delcorno Branca, Giuseppe Gerbino, Cristina Valenti, Marzia Pieri. Chiudono il libro una preziosa appendice documentaria e la *Post-fazione* di Gerardo Guccini, incentrata sull'analisi della poetica in immagini di Raffaello Sanzio.



Wajdi Mouawad, *Seuls. Chemin, texte et peinture*, Arles, Actes Sud, 2008

Lo spettacolo *Seuls* nasce nel 2007, durante una residenza di Wajdi Mouawad presso l'Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie e debutta nel 2008 al Festival d'Avignon. Nel libro omologo, il drammaturgo e regista francofono non si limita a pubblicare la parte testuale, ma ricostruisce le tappe della sua creazione: "il cammino, il testo, l'opera pittorica". Alla ricerca di una nuova compenetrazione di mondo e teatro, Mouawad si interroga sulla sua identità, sovrapponendo elementi autobiografici (l'esilio, prima dal Libano e poi dalla Francia, e l'ammirazione per Robert Lepage) a riferimenti pittorici (da Pollock al Rembrandt de *Il ritorno del figliol prodigo*) e trovando in se stesso, nella propria persona, il coagulo tanto del processo che dell'esposizione performativa. Per parlare di sé e del suo lavoro, Mouawad – già noto per le sue drammaturgie forti, strutturate, complesse, da *Forêt* a *Incendies* – ritiene indispensabile l'azione dello sconfinamento: dell'autorialità nell'attorialità, della parola nel gesto, della testualità nella performance.



Laura Mariani, *Ermanna Montanari, fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012

In questo "ritratto d'artista" Laura Mariani racconta il percorso di Ermanna Montanari. L'indagine si articola in due parti. La prima ha per oggetto l'adolescenza dell'attrice, l'incontro con Marco Martinelli, la nascita del Teatro delle Albe. La seconda, invece, raccoglie e commenta gli scritti di Ermanna Montanari. La studiosa mutua da Mirella Schino l'espressione di "Canzoniere" per archiviare – mai in maniera definitiva – le figure animate dal soffio e dal corpo dell'attrice. Ermanna Montanari esplica la propria autorialità componendo figure che si richiamano l'un l'altra. E, quindi, è *autrice in quanto performer*. Particolare spazio è dedicato al lavoro di riscrittura, montaggio e integrazione condotto intorno ai *Cenci* di Artaud (1993). Dall'orchestrazione di materiali eterogenei (i sette quaderni personali, un video di carattere documentario, alcune fotografie) riemerge un inedito prezioso, che la Montanari stessa – scrive la studiosa – «ha precisato e completato basandosi sia sulla memoria sia sul suo sguardo concreto di attrice che si interroga sui collegamenti fra parole, spostamenti, gesti, voci, suoni, luci, come se si vedesse agire sul palcoscenico insieme al suo compagno di scena, Marco Martinelli».



Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013

Nella sua ultima pubblicazione Stefano Casi traccia il percorso biografico e artistico della compagnia Babilonia Teatri. Valeria Raimondi ed Enrico Castellani, nella ricostruzione dello studioso, si interrogano sulla lingua del teatro, sulla sua appropriatezza nel descrivere immagini che raccontino il mondo contemporaneo, sugli strumenti di una drammaturgia di presenza-mondo da creare per la scena e sulla scena. Ripercorre le origini veronesi del gruppo, i premi vinti – Scenario, Ubu, Hystrio, Franco Enriquez –, le tappe dell'evoluzione di una modalità di racconto del reale che ha, si legge nella quarta di copertina, «un marchio inconfondibile: l'hanno definito rap, litania, coro, un teatro dove il testo dilaga beffardo e musicale in tirate declamate in modo cadenzato da performer raggelati in una frontalità implacabile». La realtà diventa oggetto di indagine e bersaglio di un'ironia cinica e lucida, materiale pop per una scrittura performativa attualissima in cui gli autori sperimentano l'invenzione di un parlato «tra slang, slogan, pubblicità e dialetto» che essi stessi incarnano.

