

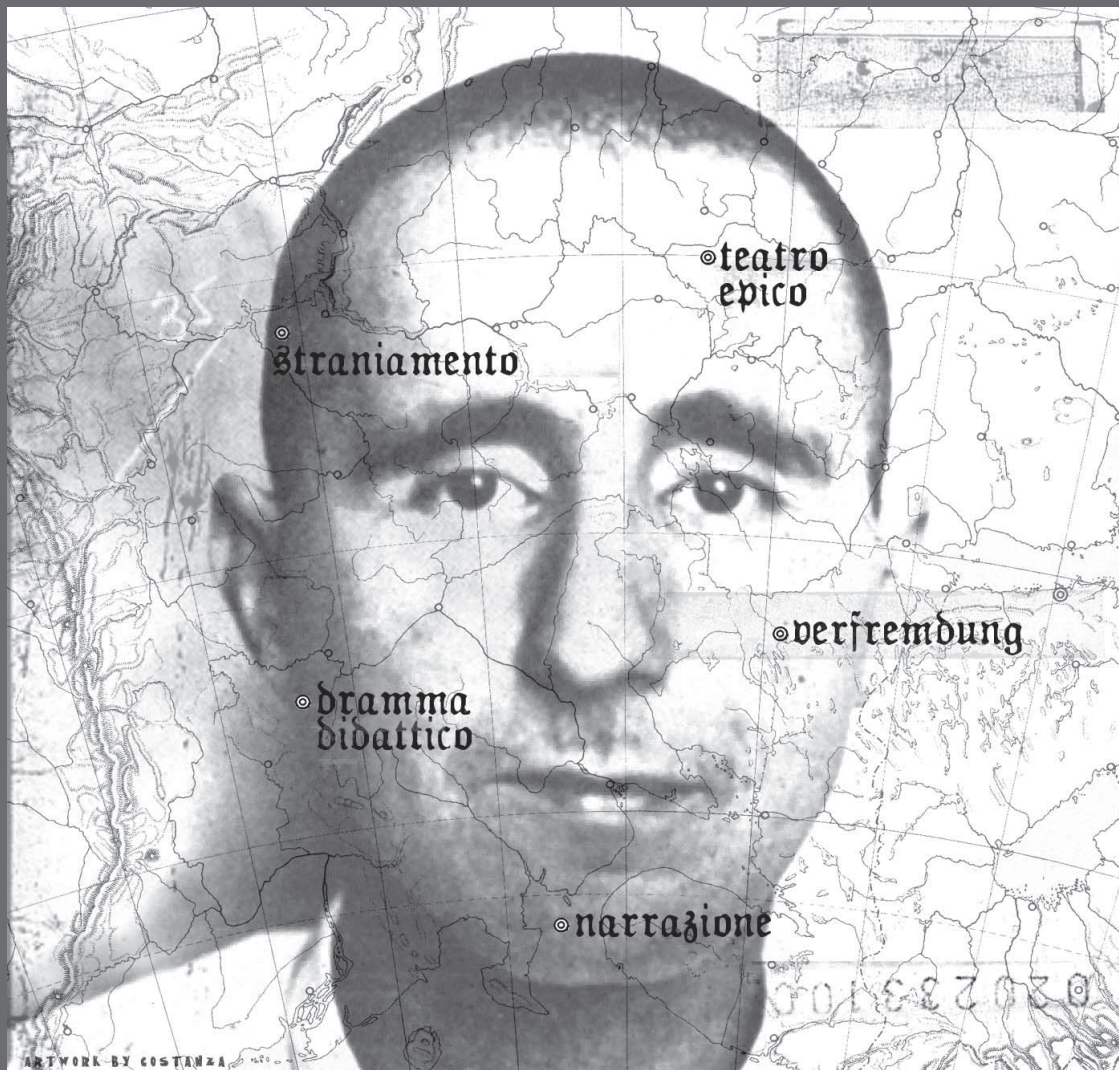
PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

1/2004

Anno X - numero 1 - luglio 2004

Rivista di inchieste teatrali



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

PER UNA NUOVA PERFORMANCE EPICA

a cura di Gerardo Guccini

contributi di:

Kassim Bayatly
Beniamino Sidoti
Vanda Monaco Westerståhl

Gabriele Vacis
Simone Soriani
Fabio Acca

Pier Giorgio Nosari
Silvia Bottirolì
Pierpaolo Piludu

Gerardo Guccini
Luigi Mastropaolo



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO

CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

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

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Thomas Bernhard

Teatro V

(Il presidente, Il teatrante, Elisabeth II)

intr. di Eugenio Bernardi

uscita settembre 2004

Annibale Ruccello

Teatro

(Le cinque rose di Jennifer, Notturno di donna con ospiti, Week-end, Mamma, Anna Cappelli, Ferdinando)

intr. di Enrico Fiore

uscita ottobre 2004

Roberto Cavosi

La trilogia della luna

(Diario ovulare di Erodiade, Anima errante, Bellissima Maria)

intr. di Luca Doninelli

I testi, pp.128, ill., € 16

Ugo Chiti

La recita del popolo fantastico

(una trilogia)

(Il Vangelo dei buffi, 4 bombe in tasca, I ragazzi di via della Scala)

intr. di Silvia Calamai

I testi, pp.176, ill., € 16

Edoardo Erba

Maratona di New York

e altri testi

(Buone notizie, Venditori, Dejavu, Senza Hitler)

intr. di Franco Quadri

I testi, pp.184, € 16,50

Fausto Paravidino

Teatro

(Gabriele, 2 fratelli, La malattia della famiglia M, Natura morta in un fosso, Genova 01, Noccioline)

intr. di Franco Quadri

I testi, pp.276, € 18

Di nuovo in libreria

Copi

Teatro

(La giornata di una sognatrice, Eva Peron, L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi,

Le quattro gemelle, Loretta Strong, La Piramide, La Torre della Défense, Il frigo,

La notte di Madame Lucienne, Le scale del Sacro Cuore, Una visita inopportuna)

intr. di Luca Coppola

uscita settembre 2004

Ubulibri

via Ramazzini 8, 20129 Milano

tel 0220241604 fax 0229510265 - edizioni@ubulibri.it www.ubulibri.it

Questo numero monografico è stato pubblicato con il contributo dell'Unità di ricerca bolognese del progetto MIUR: ACTOR. Banche dati dello spettacolo: fonti testuali, iconografiche e multimediali.

Su questa rivista hanno pubblicato: Fabio Acca, Franco Acquaviva, Andrea Adriatico, Enzo Alaimo, Jurij Alschitz, Marion d'Amburgo, Danjel Andersson, Marco Baliani, Renato Bandoli, Georges Banu, Alessandro Baricco, Mario Baroni, Alessio Bergamo, Anna Maria Bertola, Giancarlo Biffi, Franco Brambilla, Carlo Bruni, Ascanio Celestini, Fabio Bruschi, Antonio Calbi, Pier Luigi Capucci, Eugenia Casini Ropa, Claudia Contin, Antonio Costa, Laura Curino, Horacio Cztortok, Emma Dante, Pippo Delbono, Marco De Marinis, Goffredo Fofi, Ilona Fried, Eleonora Fumagalli, Marcello Fois, Gianluigi Gherzi, Luigi Gozzi, Alberto Grilli, Mariangela Gualtieri, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Max Herrmann-Neisse, Enrico Ianello, Massimo Lanzetta, Tony Laudadio, Sandro Lombardi, Carlo Lucarelli, Lorian Macchiavelli, Federica Maestri, Mauro Maggioni, Gianni Manzella, Dacia Maraini, Laura Mariani, Carlo Marinelli, Massimo Marino, Marco Martinelli, Massimiliano Martines, Claudio Meldolesi, Renata Molinari, Vanda Monaco Westerstahl, Ermanna Montanari, Enzo Moscato, Maria Nadotti, Marcella Nonni, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Francesco Pitiitto, Andrea Porcheddu, Pepe Robledo, Cesare Ronconi, Alessandra Rossi Ghiglione, Franco Ruffini, Paolo Ruffini, Michele Sambin, Willmar Sauter, Giuliano Scabia, Luca Scarlini, Daniele Seragnoli, Giorgio Simbola, Alessandro Solbiati, Giovanni Soresi, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Anatolij A. Vasil'ev, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, Massimo Verdastro, Enzo Vetrano, Nicola Viesti, Antonio Viganò, Leif Zern.

Indice

Editoriale

L'arcipelago della "nuova performance epica"



Performance e narrazione allo specchio delle Mille e una notte di Kassim Bayatly



Vocazioni

di Gabriele Vacis



I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro narrazione di Pier Giorgio Nosari



Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo di Gerardo Guccini



Col testo alle spalle.

Strategie interpretative nella lettura d'attore di Beniamino Sidoti



Dario Fo e la fabulazione epica

di Simone Soriani



Il narratore e i suoi personaggi.

Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani di Silvia Bottioli



Mandiaye N'Diaye e il teatro di narrazione: tecniche dell'oralità al servizio dello spettacolo di Luigi Mastropalo



Sui suoni delle lingue in scena

di Vanda Monaco Westerstahl



L'Osservatorio Critico

a cura di Fabio Acca

L'attore: un ladro di storie

Conversazione con Pierpaolo Piludu



Direttore Responsabile:

Claudio Meldolesi

Direttore Editoriale:

Gerardo Guccini

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

Stampa: Cartografica Artigiana/Fe

CIMES Via Azzo Gardino, 65/a - 40122 Bologna
Tel. 051/2092410 - Fax. 051/2092417

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464
del 16/8/1995

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

Foto di copertina: GEO BRECHT # 1,
di Fabio Acca e Enrico Costanza

PREZZO AL PUBBLICO

EURO 3,58 (IVA ASSOLTA)

PER ABBON. 2 NUMERI

EURO 7,16 (IVA ASSOLTA)



Editoriale

L'arcipelago della "nuova performance epica"

*Storia del tempo e dei popoli, storia del mondo da un lato,
e storia, trama, svolgimento dell'intreccio dall'altro,
per noi [al Berliner], quando lavoriamo
alla nostra messinscena, sono concetti intercambiabili,
li consideriamo essenzialmente come equivalenti,
nei limiti in cui l'essenziale riguarda la nostra recitazione.*
Ekkehard Schall

Molto rapidamente e quasi in sordina, il mestiere dell'attore si è riorganizzato nel giro dell'ultimo decennio, non senza rifarsi a soluzioni e tradizioni precedenti, fino ad accreditare l'articolata gamma del performer epico. In nuovo contrasto con le linee degli interpreti *tout court* di personaggi, questa figura sta arricchendo le innovazioni novecentesche – pur agendo al di qua dei loro maestri del corpo e della *phonè* – col farsi carico di azioni narrative che non cancellano i presupposti tecnici e personali.

La famiglia è numerosa e composita: oltre agli autori che leggono, agli attori che leggono e agli specialisti della lettura, continuano a rivelarsi nuovi artisti del racconto e, fra questi, vi sono quelli che scelgono le forme del monodramma o del "concertato epico", quelli che rigenerano modalità popolari cadute in disuso o sperimentano, magari muovendo dalla propria peculiare identità di narratore. La gamma si amplia poi a dismisura se s'includono anche i comici e i protagonisti della satira più o meno espulsi dal piccolo schermo, che animano un 'teatro informazione' alternativo a quello del circuito ufficiale delle notizie.

I percorsi degli artisti del Nuovo Teatro, giunti alla riscoperta della narrazione, sono particolarmente presenti ai nostri lettori, che, 'ascoltati' Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino e Gabriele Vacis, hanno avuto modo di farsi una chiara idea della consapevolezza culturale che accompagna questa usanza; tuttavia, se il 'teatro narrazione' ha sedimentato tracce documentarie e critiche sulla storia dei suoi singoli artisti, la dimensione allargata della *nuova performance epica* risulta, nel complesso, da un rivolgimento inconsapevole, involontario e non culturalmente determinato. Si tratta di qualcosa che nasce dal convergere di diverse esperienze e determinazioni, fra cui quelle economiche svolgono senz'altro un ruolo di primaria importanza. Con il presente numero di "Prove" non intendiamo dunque ricostruire le dinamiche storiche di questo complesso argomento; piuttosto, il nostro intento è quello di fornire criteri d'orientamento relativi a una gamma di possibilità recitative poco indagate, giunte ad un'organica visibilità e apparentate da corrispondenze essenziali. Parlando di *nuova performance epica*, intendiamo, infatti, indicare

- che si sono costituite possibilità recitative impregnate allo svolgimento narrativo dell'eloquio;
- che queste sottendono diversi vissuti e tecniche d'attuazione;
- che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate.

Il 'teatro narrazione' è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno. Per indagarne i caratteri scenici e più propriamente attoriali occorre poter confrontare narratore e narratore, modalità narrativa e modalità narrativa, senza proiettare sull'una i requisiti dell'altra e riconoscendo sia le differenze che gli elementi di continuità. Ci sembra che la nozione di *nuova performance epica* sintetizzi una dimensione di tali varietà.

Dal punto di vista delle scansioni tipologiche, i modi della *performance epica* non rappresentano certo una novità: fin dalle origini greche del teatro, la narrazione, la declamazione e la coscienza della teatralità si sono socializzate nella vita comunitaria. Non è un caso che, col dialogo platonico *Ione*, il rapsodo sia stato fatto oggetto d'una trattazione specifica prima dell'attore. La *performance epica* precede storicamente la codificazione del teatro, per poi conoscere, con modalità indipendente dalle attività sceniche, una moltitudine di abilità e specializzazioni, tanto popolari

che colte. Ma ancor più che nella riscoperta dell'*actio* predrammatica, le fertili potenzialità della situazione attuale risiedono nel fatto che tale rigenerazione è avvenuta all'interno del teatro (vale a dire in un delicato equilibrio di dinamiche performative), per cui questo ne è stato sensibilmente modificato sia al livello delle scelte drammaturgiche - in prima e terza persona - sia a quello delle competenze attoriali. L'attore che recita così, comunicando dal vivo, è infatti percepito in quanto specialista di un *agere* solo occasionalmente improntato alla restituzione del personaggio.

Dall'altro capo di questa visione strutturale si è tenuti a fare i conti con il teatro epico di Brecht, anche se fra gli artisti citati solo Baliani lo considera di riferimento per la sua disponibilità a sostenere successive ricerche. Una cosa era il Brecht autore e un'altra l'artefice di basi; e questi, per l'appunto, donò distinte basi operative a questi nostri specialisti come agli stessi dramaturg attuali: in ambedue i casi donò da poeta delle memorie. Eppure, la dizione *nuova performance epica* segnala in lui un promotore anche superato: ché il suo *prius* si è diversificato al punto da farsi inconsapevole e aleatorio per vari performer epici.

Brecht indaga le intermittenze del personaggio nell'insieme degli elementi recitativi; invita gli attori ad esercitarsi recitando le didascalie e le battute in terza persona; suggerisce di ri-narrare il dramma; dispone un training che sperimenta le soluzioni del 'teatro narrazione'; prevede che il 'teatro epico' venga superato da gruppi Agit prop e compagnie di narratori; accosta la storia dei popoli e la storia della trama, costruendo intorno all'attore epico un'ulteriore intesa con il pubblico, che - proprio come avviene negli spettacoli chiave del 'teatro narrazione' - consente di transitare dalla trama narrata alla grande Storia che ci comprende tutti. Ecco ciò che la nostra copertina cerca di dimostrare: non essendo stata comunque sostituita la base brechtiana di queste performance, Brecht è la mappa, non tanto dei percorsi progettati (spesso inconsapevoli del precedente), quanto delle esperienze concrete che continuano a transitare fra le funzioni sperimentate dal dramaturgo/regista.

Il presente numero di "Prove di Drammaturgia" prospetta poi un sontuoso emblema, che ci siamo potuti regalare grazie alla collaborazione di Kassim Bayatly. Il saggio sulle performance narrative descritte nei racconti delle *Mille e una notte* sta a indicare che la nozione di *performance epica* potrebbe rendersi disponibile a rivisitare, in armonia con le trasformazioni teatrali in atto, le originarie corrispondenze fra le forme orali... e altro ancora.

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

PERFORMANCE E NARRAZIONE ALLO SPECCHIO DELLE MILLE E UNA NOTTE

di Kassim Bayatly



Una miniatura medievale araba

Cantastorie e donne narratrici

Non vi è dubbio che, nella società e cultura arabo-islamica, i racconti delle *Mille e una notte* costituiscono un insieme di modelli narrativi che documentano sia le forme della letteratura fantastica, che la narrazione orale praticata nella medesima società. Prima di addentrarci nel nostro argomento è però necessario porre l'attenzione sugli altri generi narrativi che si stratificano nella cultura del mondo arabo-islamico. Ricordiamo le numerose raccolte di storie dell'epica popolare "*Malahim Skia-Biya*" tramandate oralmente di generazione in generazione e che a tutt'oggi risuonano nella memoria delle popolazioni arabe: le storie di Antara e della sua amata Abla, le storie di Abu Zed Al Hilali (da cui sono state tratte opere teatrali e film) ed altre... Esiste anche un genere di narrazione di matrice religiosa e semireligiosa: una sorta di narrazione "visionaria" (v. al proposito Kassim Bayatly, *Il corpo svelato*, Torino, Ananke, 1996, e Id., *La memoria del corpo, sotto i cieli dell'Islam*, Milano, Ubulibri, 2001), come, ad esempio, il racconto del viaggio mistico del profeta Muhammed verso il trono di Dio, che divenne poi una fonte d'ispirazione per la composizione di numerosi racconti.

Tutti questi generi di narrazione, in realtà rientrano, a volte, in modo distinto, a volte, in modo intrecciato nella costruzione della struttura mentale degli arabi-musulmani. Possiamo però dire, in modo semplificato e generale, che la figura del narratore, nel tessuto sociale attuale, si sta spegnendo... Non ne resta che una sorta di cenere sparsa nei focolai della piccola cerchia familiare, che, di tanto in tanto (sempre più di rado), si accende in occasione delle commemorazioni di eventi connessi alla tradizione.

In realtà, ciò non si è verificato che gradualmente: con la diffusione della televisione nel tessuto sociale arabo, con l'ingresso del cantastorie sul palcoscenico, con la rielaborazione in forma drammatica di testi e racconti popolari. La narrazione orale e la figura del narratore si sono quindi frammentate e disciolte, trasferendosi nelle forme di altri, più moderni, generi di performance.

Guardando attentamente alla narrazione tradizionale araba possiamo, comunque, distinguere due modi principali di narrazione, diversi nelle modalità e nella tematica narrativa: un modo di narrare con parole rievocatrici di immagini invisibili ed un modo imperniato sul linguaggio gestuale e vocale del cantastorie: il primo era (ed è) praticato quasi esclusivamente dalla "donna narratrice" ("*qassasa*"), che narrava seduta per terra, con una voce intima e pacata, nell'ambito di una piccola cerchia familiare composta da donne e bambini (maschi e femmine). Le storie che narrava erano avventure amorose fra donne e uomini, fra gli esseri umani e i geni, che si svolgevano in un mondo intrigante ed incantevole, come lo conosciamo dalle storie di *Le mille e una notte*.

Attraverso il racconto, la "donna narratrice" esercitava, nella società araba, un ruolo sociale incisivo: come educatrice, stimolava sin dall'infanzia la mente degli individui con immagini fantasiose, che orientavano secondo un certo ordine i processi dell'immaginario e del pensiero.

Mentre il secondo modo di narrare, cioè la narrazione del cantastorie ("*Hakawati*"), si svolgeva nei luoghi pubblici: nelle piazze del mercato, nei caffè (almeno dopo il XVII secolo) e nei posti dedicati a questo tipo di mestiere, che era esercitato quasi esclusivamente dagli uomini per un pubblico composto di uomini.

I racconti che venivano impiegati in questo tipo di narrazione erano, principalmente, storie appartenenti al genere "epico-popolare": avventure, vicissitudini e vittorie di eroi che richiamavano, in un mondo musulmano di variopinti colori e dalle molte etnie, il passato glorioso della dinastia araba.

Per quanto concerne la figura del cantastorie, sappiamo che, almeno dal XVII secolo fino alla metà del XX secolo, esercitava la sua arte nei caffè delle grandi città arabe (Damasco, Baghdad, Cairo, Aleppo, ecc.) e faceva uso del linguaggio poetico ed artistico per sostenere la sua narrazione e renderla più verosimile in presenza di un pubblico che si immedesimava, in modo forte, negli avvenimenti e nei personaggi narrati-rappresentati.

Nel narrare le storie epico-popolari, come, ad esempio, la storia di Abu Zeyd Al Hilali, composta in versi, il cantastorie impiegava un tipo di canto melodico conosciuto come "*Saba*". Si tratta d'una struttura melodica vocale con tre variazioni del medesimo canto triste e nostalgico, accompagnato da uno strumento musicale chiamato "*Rababa*": una sorta di violino rudimentale ad un corda, con la cassa sonora ricavata da una mezza noce di cocco, oppure da un telaio rettangolare rivestito di pelle animale.

Il canto solista del cantastorie, in questo modo, era, a tratti, abbinato ai ritornelli cantati da un gruppetto di uomini (aiutanti) che, nell'arco della narrazione rappre-

sentata, di tanto in tanto, nelle sequenze degli eventi, fungevano anche da “figuranti” e “attori” per sostenere le vicende narrate con scenette di battaglie e incontri fra i personaggi (anche femminili e animali). Facendo uso di semplici oggetti ed indumenti (un mantello, un copricapo, un bastone, una sciabola o pugnale, un fazzoletto, un tappetino ecc...), questi aiutanti creavano delle attrazioni visive volte ed arricchire la narrazione con modalità simili a quelle della sceneggiata popolare. La differenza dell'arte del cantastorie rispetto a quella della “donna narratrice” (“*qassasa*”) è quindi evidente sia nel modo di praticare la narrazione sia nell'uso dei generi letterari impiegati in essa: nel primo caso gli elementi performativi sono presenti in modo esplicito, cioè sono impiegati sia nell'intreccio che nella struttura narrativa; nel secondo sono invece presenti in modo implicito, cioè vengono utilizzati al livello del racconto (o narrato) ma non a quello della narrazione. La stessa cosa accade anche in diverse storie delle *Mille e una notte*, dove il canto, la musica, la teatralità e la danza sono elementi fondamentali nella costruzione dell'intreccio.

Cercheremo, quindi, di vedere in che modo gli elementi performativi rientrano nella costruzione della struttura narrativa, concentrando la nostra analisi su alcune storie esemplari delle *Mille e una notte*.

Teatralità immaginaria

Prima di tutto è interessante notare che i generi artistici, come la musica, il canto e la poesia, sono essi stessi soggetto di alcune narrazioni: vi sono sei brevi racconti dedicati interamente a tre grandi musicisti arabi realmente vissuti, considerati i fondatori della musica araba: Ibrahim Al Mussilli e suo figlio Ishaq, che rappresentavano la corrente conservatrice della musica classica araba del IX secolo d.C., e il musicista Ibrahim Ibn Al Mahdi, fratello minore del califfo Harun ar-Rashid, che rappresentava la corrente rinnovatrice nella musica della stessa epoca.

Accanto a questi nomi di grandi musicisti, appaiono anche i nomi delle più importanti cantatrici di professione conosciute nella storia della musica araba, come, ad esempio, Mahbuba, Qut al-Qulub e Anis al-Gelis, che costò al re di Bassura diecimila dinari, e che, oltre ad essere capace di suonare diversi strumenti musicali, conosceva la medicina, le scienze religiose, la calligrafia e la grammatica araba. Queste donne non solo sapevano cantare in modo eccellente, con una voce soave “che faceva fermare gli uccelli nel cielo e danzare le pietre”, ma conoscevano anche l'arte di suonare il liuto, ed alcune di loro poetavano e componevano i canti: se cantavano e ballavano seducevano, se si adornavano e si profumavano struggevano il cuore.

La storia ci ha tramandato i nomi di molte donne che suonavano, cantavano, poetavano e danzavano nelle corti dei califfi. Fra di loro ve ne erano anche di alto rango sociale, come Alia Bint Al-Mahdi, sorella del califfo Harun ar-Rashid, che compose più di settanta canzoni da sue poesie, e Mutaiyana Al Hashimmya, che poetava e cantava alla corte del califfo Ma-mun (tra l'833 e l'842), ed imparò il canto dal più celebre maestro del tempo: Ishaq al Mussili.

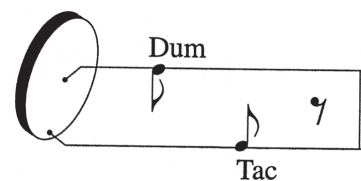
Per poter meglio evidenziare la presenza della performance nella *Mille e una notte* (teatralità, travestimento, musica e canto) cercheremo di prendere in considerazione uno dei racconti che risultano, a questo proposito, più significativi e ricchi di dati. E cioè *La storia di Harun ar-Rashid e Muhammed Ibn Ali il gioielliere*.

Prima di tutto, possiamo dire che l'intreccio si basa su espedienti tipicamente teatrali: da una parte, c'è il giovane gioielliere camuffato da califfo, dall'altra, c'è il vero califfo Harun ar-Rashid con i suoi compagni d'avventura, il suo primo visir Giaffar e il carnefice Masur, tutti travestiti da ricchi commercianti. Poi, durante l'incontro fra questi personaggi travestiti, c'è la spettacolarità e la messa in scena della serata.

In questo racconto esemplare, al di là della teatralità propria alla messa in scena della musica nei “giardini del piacere” e nei “palazzi dello svago”, possiamo notare alcuni importanti elementi riguardanti il ruolo giocato dalla musica, dal canto e dalla poesia nella vita e nella cultura del mondo arabo islamico di quei tempi.

Notiamo, infatti, prima di tutto, che l'ambiente in cui viene impiegata la musica è già di per sé inebriante: cibi gustosi, bevande, frutta, fiori, profumi per l'anima, splendore per la vista. Bellezza di fanciulle, cortigiane e schiave dall'incantevole voce e d'amabile aspetto, che aggiungevano fascino all'incanto. In quest'atmosfera, la musica strumentale ed il canto prendevano luogo come necessità dello spirito, poiché riuscivano a provocare una tale emozione da superare ogni ragione, spingendo l'ascoltatore in una sorta di trance artistica. E ciò, naturalmente, è dovuto al modo con cui si partecipava alla bella poesia cantata con dolcezza struggente. Questa partecipazione emotiva è detta in lingua araba “*Tarab*”: essere commosso e scosso fisicamente lanciando un grido, un sospiro profondo, un urlo, un battito di mani, un dondolio, oppure balzando dal proprio posto strappando la veste o piangendo fortemente.

Il “*Tarab*” è un aspetto caratteristico dell'ascolto della musica da parte degli arabi dell'epoca, che non inibivano e, anzi, manifestano con voci, gesti e movimenti le loro reazioni emozionali. Il “*Tarab*” non avviene per l'ascolto della musica strumentale. A suscitare è essenzialmente il canto, dove si combinano tre elementi



fondamentali: la bella voce umana, la perfetta esecuzione della melodia e il profondo significato della poesia.

Questo è quanto avviene nei racconti delle *Mille e una notte*, dove è per l'appunto il canto che coinvolge l'ascoltatore creando situazioni che aprono alla coscienza dell'io la totalità dell'individuo: quando l'anima ("nafes") si allontana dal cuore, essa si trova come alienata; quando, invece, si avvicina al cuore si rallegra e si commuove e si manifesta con forti e profondi emozioni e stati di ebbrezza. Ed è ciò, a mio avviso, che provoca il "Tarab", integrando i cinque sensi al flusso della vita spirituale.

Quindi, non è l'eccitazione dei cinque sensi a provocare il grido e lo svenimento, ma è il coinvolgimento al canto della totalità dell'individuo.

D'altra parte, i musicisti, uomini e donne, non solo erano artisticamente apprezzati per la loro abilità e capacità tecnica, ma erano, anche, socialmente rispettati, ed alcuni di loro appartenevano ad un alto rango sociale.

Quale genere di canto o di musica si eseguiva nei racconti delle *Mille e una notte*? Per appurarlo, possiamo seguire piste intricate e sottili.

Ad esempio, nella *Storia di Harun ar-Rashid e Muhammed Ibn Ali il gioielliere*, il preludio suonato dalla prima fanciulla viene nominato con il termine "nuba", che, come ci informano i musicisti arabi, è un genere che arrivò in Andalusia portato dal grande musicista Zeryab, l'usignolo negro, allievo di Ishaq Al Mussilli, protagonista di tre racconti delle *Mille e una notte*: *Il cantore Ishaq con la cantatrice*, *Ishaq con il diavolo* e la *Storia di Ishaq al-Mawsili e del matrimonio di Al-Mamun con Khadigia*.

Da notizie storiche sappiamo che la voce di Ishaq era acuta, squillante, ed è per questo motivo che aveva il soprannome di "Malsu-e", cioè "punto dallo scorpione". Ma ciò, naturalmente, non significherebbe che egli non usava la voce grave o toni bassi, in quanto che lo stesso principio della musica/canto araba prevede il tono basso ("qarar") ed il tono alto ("giawab").

Più genericamente, possiamo comunque immaginare quei canti sulla base delle melodie tramandate dalla tradizione. C'erano canti di natura languida, dolci ("suat"), struggenti, allegri o tristi, come viene indicato dal modo di suonare il liuto, le cui quattro corde, in quell'epoca, corrispondevano ai quattro umori dell'uomo, e, quindi, poteva (e può) dilatare o calmare e raccogliere i moti dell'anima.

La musica vivace, cioè quella che veniva impiegata nelle feste di matrimonio o nelle scene di danza, viene invece caratterizzata nei racconti delle *Mille e una notte* dall'uso degli strumenti a percussione, come, ad esempio, il tamburello con tintinnanti piattini di metallo, detto "Tar" (o "riq", come viene chiamato oggi), che costituiva uno degli strumenti principali delle pettinatrici e accanziatrici, che accompagnavano la sposa nel corteo nuziale. Sono ricordati anche il tamburo di Mussul ed i cimbali della Persia, suonati insieme al liuto, come viene indicato nella *Storia del facchino e le tre ragazze*.

Gli strumenti a percussione, nei racconti, accompagnano in particolar modo le scene di danza. Ad esempio, nella *Storia del barbiere di Baghdad* il secondo fratello del barbiere, chiamato Baqbaq, viene trascinato in una casa da una vecchia che gli promette di fargli sposare una bella fanciulla. Baqbaq, una volta nel palazzo, vede quattro belle fanciulle sedute che suonano e cantano divertendosi molto. Tra scherzi e derisioni, lo seducono e gli fanno radere la testa, i baffi, il mento e le sopracciglia. Poi lo truccano di rosso, invitandolo a danzare. Quando Baqbaq si mette a ballare le fanciulle prendono a tirargli arance e limoni, finché questi non cade privo di sensi per i colpi ricevuti. Dopo essere rinvenuto, Baqbaq viene convinto a ballare nudo. La promessa sposa, eccitandolo sessualmente, gli dice: "ora corri dietro di me che io corro davanti a te, se vuoi qualcosa da me seguimi" e lo trascina in mezzo alla strada, dove i passanti, vedendolo in quello stato osceno, prendono a picchiarlo finché sviene, e, quindi, lo caricano sull'asino per portarlo davanti al prefetto di polizia.

Nello stesso racconto il barbiere parla dei suoi amici: il padrone del bagno turco, il venditore di acciughe, il venditore di verdure, dicendo che ciascuno di essi ha una sua danza particolare e dei versi da cantare nelle varie occasioni; ma non ci informa di che tipo di danza si tratta.

Dai racconti appena citati, possiamo dedurre che vi è una sorta di danza non articolata e non strutturata artisticamente, che possiamo chiamare danza di festa e d'improvvisazione. Ed è probabile che siano danze improvvisate simili a queste, quelle che troviamo praticate tutt'oggi nelle feste di matrimonio, dove ogni invitato improvvisa senza inibizioni la propria danza accompagnato dai ritmi del tamburo ("darbuca") e del tamburello ("riq"), dagli applausi e dagli urli degli altri partecipanti.

D'altronde, il suono degli strumenti a percussione, già di per sé, spinge chi l'ascolta a muoversi ritmicamente in una sorta di danza. Mentre il canto melodico tocca le corde dell'anima, fino a portare l'ascoltatore a svenire; la musica ritmica, indirizzata all'eccitazione fisica, spinge l'ascoltatore a muovere le membra del suo corpo con movimenti ritmici.

Il ritmo del tamburo accompagna le danze in uno dei più famosi racconti dell'oriente islamico, e cioè nella *Storia di Ali Babà e i quaranta ladroni*, dove la schiava di Ali

Babà, Margiana, esegue ben quattro brani di danza indicati con precisione: danza persiana, beduina, ebraica e greca.

Una Sherazade della danza

Il nome di Margiana appare anche nella *Storia di Umar al-Numan*. Qui Margiana è la schiava della bella Ibriza, che, dopo averle fatto portare alcuni strumenti musicali (un liuto damasceno, un cimbalo persiano, un flauto tartaro e un'arpa egiziana), fa cantare un'altra schiava, che intona versi in lingua greca, e poi canta ella stessa. Il riferimento al canto greco, che corrisponde a quello alla danza greca nel racconto di Ali Babà, ci spinge a pensare che Margiana fosse greca, come lo erano a Baghdad molte schiave e molte donne esperte nell'arte di intrattenere.

Nella storia che qui affronteremo, Margiana è invece una schiava che Ali Babà tiene con sé fin da quando era bambina. Dopo aver servito la cena senza sale, Margiana, nella scena culminante del racconto, riappare splendente di bellezza: gli occhi resi più grandi dal Kagial, i capelli annodati in lunghe trecce profumate con essenza di gelsomino, una cintura a maglie d'oro serrata intorno ai fianchi per mettere in risalto l'ondeggiamento delle anche e l'opulenza delle natiche... Al fianco porta un pugnale col manico d'oro tempestato di gemme. Dopo aver rivolto un inchino ai tre commensali, l'ospite, Ali Babà e suo figlio, accompagnata dallo schiavo Abdulla che suona il tamburello, comincia a danzare. Esegue la danza persiana, la beduina, l'ebraica e la greca, con movenze raffinate e seducenti, eseguite talmente bene che l'ospite ne rimane incantato.

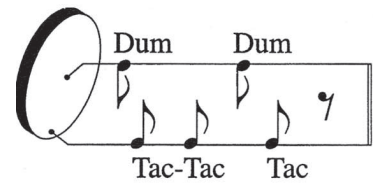
Terminato di ballare, Margiana si fa dare da Abdulla il tamburello e tenendolo a modo di vassoio, si avvicina al capo di casa in modo da fargli deporre una moneta. Ripete il gesto con il figlio di Ali Babà. Infine si ferma davanti all'ospite e, porgendo il tamburello con la mano sinistra, mentre quello si fruga in tasca cercando denari, Margiana, rapida come un leopardo, sfodera il pugnale che teneva alla cintola e glielo conficca nel cuore, liberando, nel medesimo tempo, Ali Babà dalla minaccia che lo perseguitava e se stessa dalla schiavitù.

Dalla descrizione di questa scena, possiamo notare che i brani della danza di Margiana appartengono a diverse popolazioni che vivevano sotto l'egida del califfo islamico praticando la propria cultura, il che denota il carattere transculturale della civiltà islamica all'epoca della sua fondazione. Ed indica, al tempo stesso, che ogni danzatrice di professione (sia schiava o cortigiana), conosceva più generi di danza.

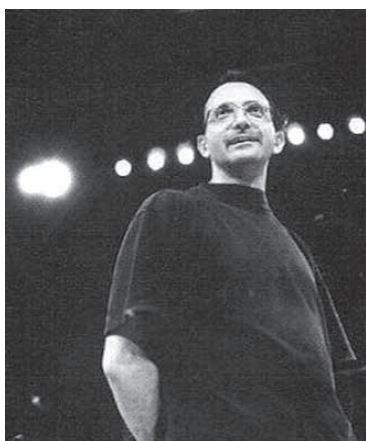
I brani di danza eseguiti da Margiana sono accompagnati esclusivamente dai ritmi del tamburello; e ciò ci induce a pensare che i movimenti ritmici erano ben accentuati. Ma quale parte del corpo entrava in gioco e quali tipi di movimenti faceva? È difficile rispondere con precisione, ma, probabilmente, possiamo dire che ella eseguiva semplici passi ritmici in avanti e indietro, con il ginocchio leggermente flesso per attuare il dondolio del corpo, come avviene nella danza beduina antica chiamata "*dahha*", eseguita da una donna sola in mezzo ai partecipanti ad una festa di matrimonio. Oppure eseguiva dei piccoli passi sulla mezza punta, come è caratteristico della danza persiana, o dei passi incrociati come lo è di quella greca. Per poter individuare le mosse eseguite da Margiana occorrerebbe un'analisi approfondita, che non può essere affrontata in queste pagine. In ogni caso, possiamo comunque affermare che, nella cultura islamica di quell'epoca, la danza era considerata un'arte minore, sicuramente praticata nelle corti dei califfi come accompagnamento della musica, che era invece considerata, con la poesia, un'arte maggiore.

Ma questa posizione subordinata, non fa rendere ancor più significativa e drammatica la funzione narrativa svolta dalla danza di Margiana, che acquisisce retrospettivamente il senso d'un atto di liberazione ed emancipazione personale.

L'obiettivo e le conseguenze della danza di Margiana innalzano l'arte di danzare al livello degli altri generi artistici praticati dalle donne di *Le mille e una notte*. È un atto generatore di vita, che rivendica il diritto delle donne alla libertà. Margiana utilizza l'arte della danza nello stesso modo in cui Sherazade impiega l'arte di narrare, raccontando al re una nuova storia ogni notte per poter salvare la propria vita e quella di altre fanciulle innocenti.



VOCAZIONI di Gabriele Vacis



Gabriele Vacis

Quando ho cominciato a fare teatro io, nei primi anni Ottanta, era morto un po' tutto. Beckett l'aveva detto già da un pezzo: – *fini, c'est fini, c'est tout fini* – E tutti ci avevano creduto: era tutto finito. Francis Fukuyama annunciò al mondo che persino la Storia era finita.

Allora decidemmo che bisognava ricominciare da capo al Teatro Settimo. Ricominciammo dalla tavola di Mendeleev: dagli elementi che costituiscono la materia. Giusto per avere qualcosa, visto che tutto era finito. *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984) erano azioni che raccontavano una storia visivamente, ma il pubblico non poteva capirla. Si vedeva un ragazzo che sfasciava un'auto a mazzate e poi la incendiava, intanto una voce fuori campo, elencava le caratteristiche fisiche del piombo... *Mendeleev* era la parola staccata dalle immagini, il testo separato dalle azioni degli attori. Avevamo bisogno di fare un po' d'ordine, di nominare le cose nelle loro sostanze primarie. Perché essendo finito tutto bisognava creare qualcos'altro e creare vuol dire, prima di tutto, mettere ordine, nominare.

Quando abbiamo prodotto un po' di materia abbiamo cominciato a mischiarla, ad impastarla, e sono venuti fuori i sentimenti. *Elementi di struttura del sentimento*, spettacolo del 1985, cercava di combinare le parole con le immagini, il testo con la presenza delle attrici. Cominciava a riapparire una Storia. Non credo che il pubblico, uscendo dallo spettacolo, avrebbe saputo raccontare la storia che stava dentro a *Elementi di struttura del sentimento*, ma per quel momentaccio in cui tutto era finito ci si poteva accontentare. C'era un romanzo di Goethe nello spettacolo: *Le affinità elettive*. Però a raccontarlo erano le serve, non i personaggi del romanzo. Le serve nel romanzo non erano citate, ma doveva ben esserci qualcuno che permettesse ai signori di chiacchiere amabilmente delle loro capriole sentimentali, qualcuno che gli preparasse da mangiare, che gli rifacesse il letto, che lavasse loro la biancheria. Chi fa questi lavori al tuo posto è un amico intimo, anche se magari i signori non rivolgevano mai un pensiero ai loro servi. Le serve del nostro spettacolo erano un punto di vista "amicale". Un luogo di osservazione esterno ad una storia. Erano narratrici coinvolte emozionalmente. Non erano i personaggi, quelli erano finiti, erano punti di vista sui personaggi. La cosa curiosa è che diventavano personaggi loro stesse.

Nello spettacolo successivo, *Riso amaro* (1987) c'erano quattro attori che, invece di raccontare un romanzo raccontavano un film, *Riso amaro*, appunto, di Giuseppe De Sanctis. In *Elementi di struttura del sentimento* le serve raccontavano qualcosa che stava avvenendo o era avvenuto da poco, in *Riso amaro* quattro ragazzi rivivevano senza neanche saperlo una storia che era accaduta quarant'anni prima in un film. Anche qui erano narratori, ma non erano più loro ad essere coinvolti emotivamente nella storia. Era la storia che coinvolgeva loro, che li prendeva in mezzo. Uscendo da *Riso amaro* credo che il pubblico avrebbe potuto raccontare la storia che aveva visto.

In *Mendeleev* c'era una voce narrante esterna, gli attori parlavano tra loro continuamente, ma il pubblico non li sentiva neanche. In *Elementi* c'erano azioni continue, un vero e proprio lavoro, qualche dialogo e, di tanto in tanto, arrivava una voce fuori campo che recitava parole del romanzo di Goethe. *Riso amaro* era una sequenza di scene dialogate, come in una commedia tradizionale, quelle che si facevano prima che finisse tutto. Solo che i personaggi non riuscivano mai a raccontare fino in fondo le loro storie e, senza rendersene conto, rivivevano una storia vecchia, già vissuta da altri, ma non da persone reali, da personaggi che stavano dentro a un film.

Insomma non era così vero che la Storia era finita. O almeno non era così vero che le storie erano finite. Naturalmente non si poteva più raccontarle come prima.

Ci siamo dunque concentrati sulle storie: nacquero spettacoli come *Adriatico* (1987) e *Passione* (1993). Marco Paolini o Laura Curino che, da soli in scena, raccontavano. Nacque *Stabat Mater* (1989), tre attrici che insieme raccontavano storie nelle case. Sparirono le immagini, gli oggetti in scena, sparì la scena. Solo la voce, il corpo dell'attore e le parole, che evocavano fondali, paesaggi e personaggi. Ma era sempre qualcuno che faceva finta di essere qualcun altro. Marco Paolini aveva addirittura un altro nome, in scena, negli "Album": si chiamava Nicola, come "Le petit Nicolas" di Goschinsky a cui abbiamo rubato le prime avventure. Poi, piano piano, gli attori cominciarono a presentarsi in scena come sé stessi, come persone. Ma bastava che cambiassero voce o assumessero una certa posizione col corpo, e gli spettatori capivano che non era più Laura Curino che ti parlava, ma un personaggio della storia che ti stava raccontando. Questo combinarsi di racconto e dialoghi, fatti, però, sempre dallo stesso attore, mi appassionava. Non so perché ma mi piaceva. Mi piaceva vedere l'attore che si trasformava sotto i miei occhi. Cioè: se Paolini entrava che era già Nicola mi sembrava un vecchio trucco da prestigiatori: va bè, si è cambiato fuori. Ma se entrava in scena ed era Paolini, poi si trasformava in Nicola sotto i miei occhi, quella era magia. Non c'erano trucchi. *Romeo e Giulietta* (1991), è stato importante da questo punto di vista. Come spesso accadeva nei nostri spettacoli i protagonisti non c'erano. Romeo e Giulietta erano già morti. Nella tragedia di Shakespeare muoiono tutti i ragazzi, sono i vecchi che sopravvivono. Così Paolini e la Curino erano Frate Lorenzo e la Balia che guidavano

una cerimonia in ricordo dei morti bambini. Solo che ad un certo punto diventavano loro stessi Romeo e Giulietta, come in un rito di possessione. All'inizio pensavamo che il momento della trasformazione dovesse essere celato. Poi invece ci rendemmo conto che lo spettacolo era proprio la trasformazione. Il continuo mutare dell'identità dei protagonisti.

La strada era aperta per gli spettacoli di narrazione, dal *Vajont* (1994) a *Olivetti* (1996) in cui tutto veniva evocato. Perché questo è il talento specifico del teatro nell'epoca del cinema e della televisione: evocare.

Nel frattempo io mi sono inoltrato in ricerche un po' oscure. Ho cominciato a pensare che in teatro gli attori dovrebbero smetterla di recitare. Ho cominciato ad andare in scena io stesso con scrittori come Baricco e Benni. Perché i testi dovrebbero essere "detti" più che recitati, specialmente i classici. Così è nata quella drammaturgia del grado zero che abbiamo chiamato *Totem* (1997). Brandelli di classici analizzati come in una lezione. *Totem* è il nostro spettacolo più d'avanguardia. È quello che più si allaccia alle esperienze delle avanguardie novecentesche: è un happening senza attori, è improvvisato (*Totem* non è stato mai provato), ma soprattutto ha la stessa tensione pedagogica delle avanguardie: ti spiego la struttura di un testo, ti offro letture approfondite che la semplice "interpretazione" attoriale non può esaurire, è concettuale e dada nello stesso tempo. Solo che nel nuovo millennio, dopo la fine di tutto, questo gesto è tutt'altro che provocatorio, anzi: è popolare. Funziona persino in tivù. Questa è la differenza con le avanguardie storiche: loro avevano una carica di provocazione fortissima, volevano dare scandalo. Ma l'ansia provocatoria era legata alle ideologie. O forse la provocazione non è l'eredità più importante che ci hanno lasciato le avanguardie storiche.

Mentre facevo *Totem*, con la mano sinistra provavo a fare qualcosa che si è rivelato l'esperimento più interessante che abbia fatto: *Blob*. Con classi successive di allievi della Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano ho cercato di varcare il grado zero di *Totem*. Il nulla oltre *Totem* è *Blob*. Mi spiego: quello che fa la differenza tra il teatro e il cinema è che il teatro è diverso ogni sera. Però è poco diverso. Allora: in successivi esperimenti con gli allievi della "Paolo Grassi" ho fatto *Blob*. I ragazzi avevano testi che studiavamo in modo molto approfondito. Potevano essere *Le città invisibili* di Calvino o *Fenicie* di Euripide. Il testo era ridotto in frammenti che gli attori montavano ogni sera. Allora sì che era davvero diverso ogni sera. Allora sì che era davvero diverso dal cinema e dalla tivù. È qualcosa che assomiglia molto, drammaturgicamente, al *Blob* di Raitre. La scoperta di quella fortunata trasmissione è che se tu accosti frammenti di testo il senso non si annulla ma si moltiplica. Il contrario di quello che si pensava nel Novecento: il frammentarsi della realtà avrebbe ucciso il senso. Non era vero. L'accostamento di frammenti produce scintille di significato imprevedibile... Cosa che del resto Calvino o Perec avevano capito già negli anni Ottanta... e Ejzen/tejn prima di tutti...

A *Blob* sono corso dietro fino ad un paio di anni fa, ma appena mi ricapita l'occasione ci riprovo. Anche se non è riuscito più di una decina di volte. Ma quando è riuscito è stato davvero fantastico.

E adesso, nel frattempo?

Adesso c'è stato *Vocazione/set*, uno spettacolo dal *Wilhelm Meister* di Goethe. Ogni tanto bisogna tornare alle origini. Goethe per me è un po' l'origine. È la coniugazione di romanticismo e illuminismo, o viceversa. È *comprendere* scienza e avventura, razionalità e sogni. Drammaturgicamente *Vocazione* è un po' tutte le cose di cui ho parlato fino adesso. Comincia come uno sceneggiato televisivo di Sandro Bolchi, ma d'un tratto un personaggio guarda gli spettatori e gli racconta un pezzetto di storia, così, senza preavviso. Poi nel secondo libro le storie si intrecciano come pampini di una vite che continuerà a salire non si sa fin dove. Infatti nel terzo libro va tutto a finire nell'*Amleto* di Shakespeare. *Wilhelm Meister* sono tre libri che Goethe ha scritto nel corso di tutta la sua vita. Raccontano del diventare grandi e della voglia di rimanere bambini. In *Vocazione* sono tornate le immagini, come nei primi spettacoli. E le immagini concorrono a raccontare storie e personaggi in un continuo gioco di rimbalzo tra narrazioni, dialoghi, sintesi, spostamento di tempi e spazi... Se devo dire a cosa pensavo mentre lo scrivevo è ad uno di quei prismi che scompongono la luce. Ecco: *Vocazione* è il romanzo di Goethe che passa attraverso un prisma ottico. Una specie di blob romantico e illuminista insieme. Un gran divertimento per noi che l'abbiamo fatto e, credo, per gli spettatori che lo hanno visto. Un fardello insopportabile per il Teatro Stabile di Torino che lo ha prodotto.

I SENTIERI DEI RACCONTATORI DI STORIE: IPOTESI PER UNA MAPPA DEL TEATRO DI NARRAZIONE

di Pier Giorgio Nosari



Teatro delle Albe, Pierpaolo Piludu e Giacomo Verde, Drodese Festival, 1988

La narrazione come punto di vista privilegiato

Lo sbarco della narrazione in teatro è uno dei fatti nuovi della scena italiana degli ultimi quindici, vent'anni. Da quando Marco Paolini ha iniziato a comporre i suoi "Album" (vera e propria *Heimat* teatrale italiana, sicuramente la sua opera più importante, anche più di *Vajont*); da quando Marco Baliani si è seduto su una sedia per narrare la storia di *Kohlhaas*, distillandone un racconto e una narrazione perfetti, cioè essenziali e compiuti al massimo grado possibile; da quando Laura Curino ha intrecciato storia civile e storia personale nella saga di *Olivetti*; da allora le rassegne e i teatri si sono popolati di raccontatori di storie¹. Alla diffusione di questo vero e proprio genere (con buona pace di chi non ne vuole neppure sentir parlare, i generi esistono, come esistono consolidati orizzonti d'attesa fra gli spettatori) contribuiscono vari elementi di natura eterogenea. Tutti questi elementi, però, colgono il segno dei tempi della nostra scena e, in qualche caso, mettono il dito nelle ferite che il teatro contemporaneo esibisce.

Con il suo riferirsi (anche solo per suggestione) alle forme orali tradizionali o addirittura folcloriche, il teatro di narrazione pare infatti voler riparare - o segnalare - la doppia scissione che caratterizza il codice occidentale dello spettacolo dal vivo: una scissione delle arti performative, che ha separato teatro, danza, canto e musica; una scissione culturale, che ha allontanato il teatro dalle storie della tradizione e dai loro portatori. Non solo: la narrazione teatrale si situa al crocevia di molte delle questioni teorico-pratiche fondamentali della scena contemporanea. Basti elencarle rapidamente: la dissoluzione del primato del testo, la crisi della rappresentazione, la ricerca di un nuovo statuto d'attore, la dimensione politica dell'evento scenico, la fuoriuscita dagli spazi convenzionali e la scoperta di ambiti e compiti sociali nuovi, l'incontro con le marginalità e il disagio, la decostruzione delle coordinate spaziali, temporali e ideologiche dello spettacolo. Per questo lo studio della narrazione costituisce un punto d'osservazione prezioso, se non privilegiato, per indagare il teatro degli ultimi decenni e, in particolare, gli sviluppi del Nuovo Teatro negli esiti successivi alla sua fase rivoluzionaria.

La narrazione come dimensione performativa della scena

La narrazione, si è detto, attraversa i principali snodi problematici del teatro contemporaneo, unificandoli o ponendoli in rapporto dialettico. E lo fa nella sua dimensione performativa: una dimensione che le è propria e che esaltata dal confronto con il ricco nucleo teorico-critico "novoteatrista". Più che censire e cogliere, nelle rispettive implicazioni, gli aspetti di questo nucleo (il che esula dalle possibilità del presente contributo), in questa sede preme sottolineare la modalità performativa attraverso cui la narrazione si manifesta. Per questa via, si possono formulare alcune ipotesi d'orientamento. Il termine stesso "narrazione", del resto, conserva una connotazione dinamica. Spiegarne il significato e la funzione implica estendere l'analisi al gesto, al comportamento del narratore, alla relazione che instaura con l'uditorio, al contesto reale in cui si colloca il suo operato, alle connessioni che stabilisce con il "narrato", inteso come contenuto narrativo e come complesso testuale che realizza il racconto. Anche quando il termine è riferito alla letteratura, come prevalentemente avviene, in esso è implicito un concetto di teatralità. Una teatralità che rimanda alla pertinenza pragmatica del termine "narrazione". Di più: se, con Gerard Genette, si distingue tra storia (contenuto narrativo), racconto (testo narrativo) e narrazione (atto di narrare e situazione in cui esso si colloca)², l'analisi dello spettacolo di narrazione non può che concentrarsi sulla dinamica di questi tre irrinunciabili aspetti. Storia e narrazione esistono in quanto mediati dal racconto, ma questo esiste in virtù della storia e del fatto di essere proferito da qualcuno per qualcuno. E l'impronta soggettiva di questo "qualcuno" - che nella narrazione letteraria è implicito nel racconto, ma che dal vivo si presenta in tutta la sua concretezza, moltiplicando i livelli e la complessità - modella e modula il racconto, declinando in infiniti modi la storia.

In sintesi, bisognerebbe parlare non di attore, ma di "narratore". Il narratore è un tipo di attore particolare, la cui peculiarità consiste nel fatto che non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia. Il narratore "fa teatro" nel senso letterale dell'espressione: ne riassume in scena le diverse funzioni e il processo produttivo, e ne esibisce le strategie costruttive nel momento stesso in cui ne smonta il tradizionale apparato. Nel corso della narrazione egli può anche diventare attore, nel senso di rappresentare, per un momento, un dato personaggio: le cesure tra i due registri - quello narrativo e quello rappresentativo - restano tuttavia ben visibili. E devono esserlo. Ne *La storia di Romeo e Giulietta* di Teatro Settimo, gli attori articolano narrazione ed azione per così dire "a vista", proprio come un marionettista può animare il proprio pupazzo senza celarsi al pubblico. Se

avrà saputo animare la marionetta, il pubblico seguirà quella, dinteressandosi di lui per tutto il tempo dell'azione. Ad azione terminata, o negli interstizi tra un'azione e un'altra, egli tornerà "visibile". L'importante è marcare questi interstizi. Renderli evidenti. Partecipare con il pubblico allo svolgimento della vicenda scenica. Il caso-limite è *Il grigio* di Giorgio Gaber, esempio di monologo-narrazione. Gaber si muoveva sul filo tra il se stesso-attore e il se stesso-personaggio, oltre tutto mescolando, sul piano del contenuto narrativo, finzione e autobiografia: ogni slittamento del testo dalle parti narrate a quelle rappresentate acquista una vischiosità fortemente straniante, che è anche sintomo dell'ipertrofica lucidità del Gaber-personaggio. Il gioco diventa evidente oggi, che *Il grigio* è oggetto di una felicissima ripresa da parte dell'Atir, con la regia di Serena Sinigaglia (non a caso intelligente allieva di Gabriele Vaci) e la virtuosistica interpretazione di Fausto Russo Alesi. La narrazione di una storia, in altre parole, è sempre anche narrazione della propria narrazione, è sempre, cioè, straniante. L'affermazione richiede una precisazione: ogni testo, spettacolare o non, possiede una dose di autoriflessività, ma la narrazione teatrale la porta allo scoperto. Per quanto una narrazione possa essere seducente, essa darà sempre modo a chi assiste di difendersene, perché non può che esplicitare il proprio punto di vista, i passaggi, le articolazioni, la struttura, le tecniche di recitazione.

Tutto ciò è particolarmente evidente nelle tre classi (o due classi e una sottoclasse, come si vedrà) in cui si possono - con tutte le rigidità, e dunque la necessaria prudenza, che una schematizzazione comporta - dividere gli spettacoli di narrazione. Si tratta della *narrazione pura*, della *narrazione drammatizzata*, del *dramma narrativo*.

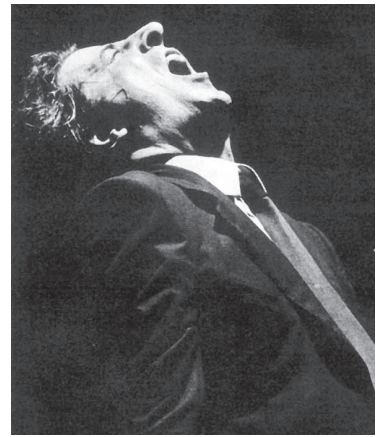
La narrazione pura

Un primo gruppo è dato dalle narrazioni "pure". Sono quelle in cui il narratore pare tornare a nascondersi dietro la figura del narratore, cioè del semplice narratore di storie. È ciò che tendono a fare, ad esempio, Mimmo Cuticchio nella sua straordinaria reinterpretazione del *cunto* (ma anche, sulle sue tracce, i più giovani Armamaxa e Davide Enia), Mara Baronti o il Roberto Anglisani de *Il sognatore*, soli davanti al pubblico senza altro strumento che le proprie capacità affabulatorie. Si rintraccia agevolmente questa modalità di relazione anche nel *Mistero buffo*, in cui Fo scelse di presentarsi senza costume, senza scenografia né musiche, senza particolari accorgimenti illuminotecnici, in mezzo al pubblico, quasi fosse uno spettatore come gli altri, che si fosse alzato per dire la sua. Oltre a questi dati esteriori di immediatezza, assume rilievo un elemento sostanziale: qui l'attore instaura un rapporto del tutto nuovo con lo spettatore, che è al tempo stesso dialettico (ne mina le abitudini e convinzioni acquisite, rispetto al modo di porsi di fronte a uno spettacolo e rispetto al contenuto della storia narrata) e di complicità. S'inverte la polarità tradizionale della relazione scenica. Non è più lo spettatore a doversi misurare con lo spettacolo e a dover entrare in sintonia con l'attore. Spettacolo e attore non si pongono più come dati di fatto, rispetto ai quali stabilire una relazione e una posizione. È l'attore ad assumere l'iniziativa, a cercare il pubblico e ad entrarne in contatto, a mostrargli una particolare ricostruzione di realtà, a ricomporre il mosaico dei frammenti di vita quotidiana, a dare forma a sentimenti e opinioni dello spettatore. Il narratore racconta spesso ciò che gli spettatori già sanno (le fiabe, un fatto di cronaca) e fa emergere delle opinioni già condivise: la parabola degli Olivetti, narrata da Laura Curino, appartiene alla storia del nostro paese. È ciò che avveniva anche nel teatro-canzone di Gaber, in cui monologhi, narrazione e canzoni scivolavano gli uni negli altri senza apparente soluzione di continuità, rivelando aspetti e punti di vista condivisi, ma non ancora formalizzati, sulla realtà. È un'operazione d'arricchimento cognitivo, ed è anche l'essenza del potere della narrazione: ricomporre un quadro frammentato, far rivivere funzioni dimenticate, offrire una particolare ricostruzione dei fatti nel mentre si mostrano le strategie costruttive della propria versione.

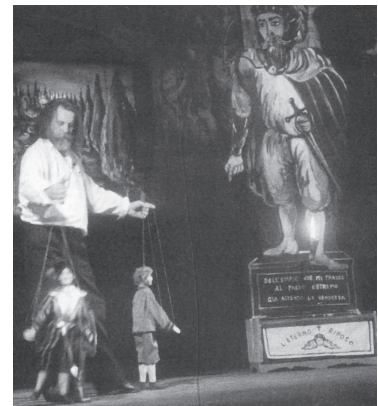
La narrazione drammatizzata

Una variante della narrazione pura è la narrazione drammatizzata, in cui il narratore recupera elementi della messa in scena dapprima, e a bella posta, accantonati.

È il caso di *Vajont*, in cui Paolini si serve di lavagna, tavolino e sveglia, scarni oggetti di scena che entrano nell'affabulazione come elementi di rinforzo. Più elaborata è la scrittura scenica di cui il narratore veneto si avvale in alcune narrazioni allestite per la trasmissione televisiva "Report" nella stagione 2003-04, e in particolare in *Ferrari primavera*, ispirato a *Gli indisciplinati* di Luca Delli Carri, storia delle gesta (e della morte) di cinque famosi piloti Ferrari nel 1958: qui non solo ci si avvicina moltissimo al monologo (il racconto di Paolini coincide con il testo di una lettera immaginaria scritta da Manuel Fangio a Enzo Ferrari, il che spinge l'attore quasi al limite dell'interpretazione del ruolo del campione argentino), ma si utilizzano alcuni oggetti in chiave non tanto illustrativa, quanto di correlato oggettivo del racconto. Il caso più evidente di narrazione drammatizzata è soprattutto quello di Sergio Diotti: egli inserisce il suo ciclo sul "ritorno del *fulesta*" (il contastorie popolare romagnolo) entro una vera e propria cornice scenica, che serve a collocare



Giorgio Gaber in *Un'idiozia conquistata a fatica*, 1988



Mimmo Cuticchio in *Don Giovanni all'opera dei pupi*, 2002

il narratore in un preciso contesto storico-sociale e a segnalare la distanza dalla cultura e dallo stile di vita odierno. Il *fulesta* è un vero e proprio personaggio: ha un proprio costume (l'abbigliamento campagnolo di trent'anni fa, cappello e giacca sformati, un panciotto, un fazzoletto al collo) ed è inserito in un ambiente che rimanda alle feste sull'aia o alle veglie nella stalla, in cui gli capita di interagire con musicisti o burattinai. Su un altro versante, la ripresa di elementi di drammatizzazione segna la progressiva ricostruzione di un procedimento scenico che era stato, nelle prime fasi, smontato e ridotto al "grado zero". Questa tendenza si esprime spesso nella ricerca di un rapporto con la musica, per la contiguità con la dimensione sonora della parola: è il caso di Beppe Rosso, del già citato *Novecento*, di Paolini nel ciclo "Bestiario", del Baliani di *Ombre*. È il caso, soprattutto, del lavoro di Ascanio Celestini, in cui il confronto con la musica popolare si lega alla sua ricerca sui moduli e le strutture del racconto orale.

Una speciale evoluzione è il teleracconto ideato da Giacomo Verde, in cui la narrazione scaturisce dall'incontro tra teatro d'oggetti e ripresa-video, e opera sul corto circuito percettivo tra dimensione "micro" dei materiali usati e dimensione "macro" di quegli stessi oggetti, filmati a distanza ravvicinata e rimandati su uno schermo. Si va da esperimenti in cui la ripresa-video non fa che amplificare l'animazione, a casi più raffinati in cui l'animazione acquista senso solo in quanto filmato. In questi casi, lo spettacolo cessa di essere illustrazione o animazione (cioè drammatizzazione tramite figure animate) di una storia, per istituire e raccontare e stesso in quanto dispositivo semiotico. La ricerca di Verde influenza molti attori e narratori, come Carlo Presotto alla Piccioniaia di Vicenza. Spesso, il teleracconto apre una strada per riaccostarsi o rielaborare il patrimonio tradizionale. Il discorso vale per il Giallo Mare Minimal Teatro, che produce alcuni dei primi lavori di Verde e prosegue poi con una propria linea di ricerca, con Vania Pucci e Renzo Boldrini. La narrazione (spesso mutuata dalle forme del teatro popolare e di strada) si contamina con il disegno (realizzato e proiettato in scena in tempo reale con una lavagna luminosa) in *Di segno in segno*, o si apre alla tecnologia digitale con www.dgHamelin.com, in cui non più solo la narrazione, ma il racconto stesso della nota fiaba del *Pifferaio di Hamelin* nasce dall'incrocio della parola con un ambiente virtuale azionato dall'attore. Le suggestioni dei Grimm si legano alle atmosfere di Gibson e Burroughs, e si diffondono nella rete. Meno dirompente, ma accuratissima, la ricerca del Teatro di Piazza e d'Occasione, diretto da Francesco Gandi e Davide Venturini: qui l'uso della tecnologia digitale, delle superfici sensibili e della *computer graphics* (si pensi a *Cina* con Lelia Serra, nell'ambito della narrazione) risponde a una valenza scenografico-evocativa, che solo in seconda battuta diventa fattore drammaturgico.

Il dramma narrativo

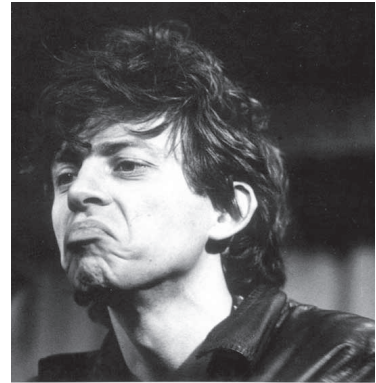
L'articolazione fra i registri della narrazione e della rappresentazione, e lo straniamento che provoca, è l'oggetto specifico del dramma narrativo, che spesso è definibile in termini di narrazione a più attori.

È il cuore del confronto di Teatro Settimo (confluito nel 2000 nel Teatro Stabile di Torino) con lo spazio letterario del teatro, il testo e la narritività, nella seconda metà degli anni Ottanta e in spettacoli come *Riso amaro* (1987) o *Stabat Mater* (1991). È anche l'obbiettivo a cui tende per tutti gli anni Novanta Baliani, in *Prima che il gallo canti* (1994), *Peer Gynt* (1995), *Migranti* (1996), *Gioventù senza Dio* (1997), *Porti del Mediterraneo* (1998) e *Francesco a testa in giù* (1999). È l'esito felice del lavoro dei Nautai in *Lupusinfabula*, raffinato attraversamento del patrimonio fiabesco, e di Bruno Stori in *Gioco al massacro* di Teatro Città Murata. Nel dramma narrativo l'intreccio di piani - e la particolare gamma di rapporti con il personaggio e il narratorio, lo spettatore - si moltiplica ulteriormente e su due fronti: nella presenza contemporanea di più attori-narratori e nelle loro combinazioni ed interazioni. Garanzia di unità è in questo caso l'architettura drammaturgica, che fonde le narrazioni e le comprende, magari riscoprendo moduli rituali come la veglia funebre de *La storia di Romeo e Giulietta* di Settimo. Si va dalla semplicità formale di *Griot Fulêr* del Teatro delle Albe (narratori di diverse tradizioni, senegalese e romagnola, contemporaneamente in scena), o anche di *Un bacio, un bacio ancor, un altro bacio* del Teatro delle Briciole, alla complessità degli esempi sopra citati. Il modello imprescindibile è però un altro, che sta anche alla base di quasi tutte le ricerche sull'oralità, la necessità della forma scenica, il rapporto fra testo drammatico e testo spettacolare, la concezione dell'attore degli ultimi trent'anni: il lavoro di Peter Brook, di cui si cita come spettacolo-simbolo il *Mahabharata*, tratto dall'omonimo poema epico-religioso indiano. Qui - uno dei capolavori assoluti del Novecento - viene per la prima volta messo a tema un serrato confronto con l'oralità, nutrito delle esperienze di Brook nel teatro istituzionale, con le avanguardie e nella ricerca antropologica "sul campo". Il risultato è un'architettura solida in cui azione drammatica e narrazione si compenetrano e si rilanciano, attraverso un lavoro di training in grado di distillare l'essenziale della recitazione e di una scrittura che si sviluppa - letteralmente - ai bordi della scena. Lo spazio è definito dall'attore-narratore stesso, nei limiti delle sue parole e delle sue azioni. È un approccio che si ritrova anche nei lavori non narrativi di Brook: l'attore recita ora il racconto del suo

personaggio, la sua costruzione scenica, non la sua immedesimazione.

Alcune chiavi di lettura

Si è ipotizzato uno schema classificatorio, sulla base di alcuni tratti morfologici dello spettacolo di narrazione. Ma, se si segue l'ipotesi di lavoro del presente articolo, circa la natura essenzialmente performativa della narrazione, si scorgono altri fattori d'analisi, alcuni dei quali anche più fecondi e decisivi per la definizione del "narratore" del suo rapporto ambivalente con i concetti di "autore" e "attore". Se la narrazione è il mezzo con cui un messaggio si trasmette da un mittente a un destinatario, allora il mittente è tanto l'autore reale quanto il narratore. Che è uno che racconta i fatti, commenta, prende posizione, organizza il materiale, effettua collegamenti. Uno che può essere interno o esterno alla storia raccontata (Omero non ha parte agli avvenimenti che narra, così Baliani in *Kohlhaas* o *Ombre*); che può essere interno (Odisseo racconta la sua storia, e così fa Paolini nel ciclo degli "Album") o esterno alla narrazione (Pier Paolo Piludu dei *Cada Die* in *Famiglia Puddu*). Il narratore esercita, spesso simultaneamente, più funzioni: narrativa, ideologica, testimoniale, comunicativa, di regia rispetto all'organizzazione del discorso (e qui sono esemplari *Olivetti* di Laura Curino e *Precise parole* di Lella Costa). Nel momento in cui il teatro s'interroga su se stesso, la narrazione offre dunque una magnifica palestra: contempla abbastanza varianti per sperimentare liberamente, ma, al tempo stesso, delimita il campo quanto basta per verificare i risultati dell'esperimento. Il narratore infatti non assume i panni, i tic e le qualità del personaggio: è se stesso alle prese con la storia, la costruzione del "suo" racconto, l'organizzazione della "sua" narrazione. Anche in questo caso, la narrazione intercetta le istanze volte a rifondare il teatro: in Italia esso s'impone a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, quando molti gruppi tornano a confrontarsi con il testo, la storia e la funzione narrativa dello spettacolo teatrale. Negli anni precedenti, erano stati condotti molti esperimenti sulla fuoriuscita dal testo drammatico, la performance, la componente visiva, acustica e gestuale della scena. Il codice tradizionale era stato rotto. Ora si trattava di riconsiderare il cammino svolto e reinvestire i risultati sul piano produttivo. Ma come, senza ricadere nella trappola testocentrica da cui le avanguardie erano fuggite? Come tornare a produrre teatro senza ritrovarsi nel circuito - lineare e mistificante - formato dall'asse autore-regista-attore-spettatore? Una risposta possibile è narrare una storia. Il narratore è sempre anche coautore del suo racconto e regista della sua narrazione. Rientra nelle sue funzioni tipiche. Funzioni che sono inevitabilmente riattivate dall'incontro con lo spettatore, per quanto il testo verbale possa essere consolidato o addirittura scritto. Ne è consapevole uno straordinario precursore come Dario Fo, già alla fine degli anni Sessanta. È così oggi per Paolini, che ad ogni nuova produzione effettua 30-40 anteprime, prima di permettersi di "salire sul palco" e "spegnere le luci", cioè di affermare la natura teatrale dell'evento. O per Paolo Rossi, che abolisce la distinzione scena-platea riportando nelle sue esibizioni il clima e l'atteggiamento dei concerti rock (*Chiamatemi Kowalski, Il circo di Paolo Rossi*). È così soprattutto per Teatro Settimo e Baliani, che affrontano lucidamente e in modo radicale, pur in reciproca autonomia, i problemi della narrazione in teatro. Il caso di Baliani è esemplare. Egli affina la propria tecnica in lunghe sedute con un gruppo di bambini: le storie narrate preesistono, fanno parte del repertorio più noto e risaputo delle fiabe; il racconto e la narrazione no. Racconto e narrazione nascono dalla ripetizione e da un processo di selezione per prova-errore che, piano piano, distilla l'essenziale, i toni necessari, i gesti efficaci, la postura adatta. Nient'altro. Il risultato, pochi anni dopo, è *Kohlhaas*. C'è un consulente per il testo e la regia, Remo Rostagno. C'è un attore-autore, Baliani, di straordinaria intelligenza scenica e attoriale. Ma c'è soprattutto la consapevolezza che l'evento si realizza attraverso la compresenza-cooperazione di attore e spettatore. Anzi, che si modella su quella relazione. Per il teatro di convenzione, l'incontro con il pubblico attiene solo al momento dell'esecuzione. Per il teatro delle avanguardie, da Grotowski in poi, il presupposto di questo incontro condiziona il momento genetico dello spettacolo. La narrazione di Baliani è la conseguenza di questa intuizione, nel nuovo contesto degli anni Ottanta/Novanta, in un teatro che è "di narrazione". Il testo è solo l'esito di un processo, non ne costituisce l'*a priori*, qualcosa di esterno ad esso che, novello motore immobile, lo mette in azione e ne costituisce il progetto. Da questo punto di vista, la pubblicazione dei testi di Fo, Paolini, Baliani e da ultimo Celestini è solo il passo finale di un processo: il testo ha carattere aperto e consuntivo e, anche laddove si giova, alle sue spalle, di una fonte letteraria autorevole o del lavoro di uno scrittore, esso è frutto di una relazione plurisoggettiva⁴.



Paolo Rossi, in *Sette spettacoli*, 1986

NOTE

1) Tra i pochi, lucidi interventi storico-critici sul teatro di narrazione, cfr. Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Genova, Assessorato Istituzioni scolastiche, 1991, e Gerardo Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in Ilona Fried / Elena Baratonò (a cura di), *Il Novecento - Un secolo di cultura: Italia e Ungheria 5-6 aprile 2001*, Budapest, Elte TFK, 2002, pp. 211-242.

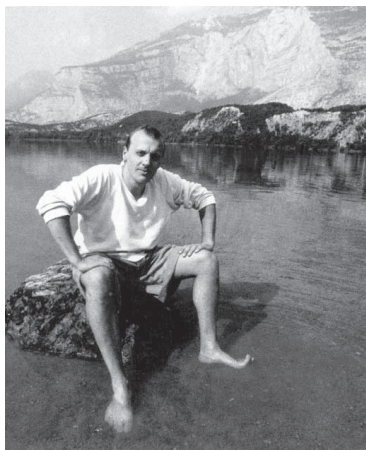
2) Cfr. Gerard Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972.

3) Luca Delli Carri, *Gli indisciplinati*, Bologna, Fucina, 2002. *Ferrari primavera* è andato in onda dal Teatro Civico di Schio nel corso della puntata di "Report", su Rai 3, del 30 settembre 2003.

4) Sul punto, sono ormai consistenti gli studi sullo spazio letterario del teatro ovvero la relazione tra drammaturgia, letteratura e scena. Tra di essi si segnalano Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, Roma, Bulzoni, 1987; Siro Ferrone, *La drammaturgia "consuntiva"*, in Jader Jacobelli (a cura di.), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102; Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995; e il recente Marco De Marinis, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

IL TEATRO NARRAZIONE: FRA “SCRITTURA ORALIZZANTE” E ORALITÀ-CHE-SI-FA-TESTO.

di Gerardo Guccini



Marco Paolini, Drodese Festival,
1994

Un'oralità che si fa testo

Il particolare tipo di attore/narratore che è scaturito, in Italia, dal rinnovamento teatrale dell'ultimo Novecento, fa riferimento a pratiche e a forme di cultura teatrale in cui il testo si produce assieme all'evento scenico, e si sostanzia in quanto parte del contesto relazionale che unisce pubblico e performer. Pure, le finalità comunicative del narrare hanno portato i nostri artisti ad impostare, ognuno con soluzioni e qualità stilistiche proprie, una dinamica creativa che, da un lato, produce racconti letterariamente autonomi (e, di fatto, frequentemente editi), e, dall'altro, sedimenta nell'atto di narrare il percorso compiuto facendo del narratore una sorta di *organismo trasparente*, che mostra assieme la storia e il modo in cui questa è cresciuta in lui. Ed è per l'appunto su questa paradossale dinamica, in cui le narrazioni maturano nella voce e nel corpo del narratore salvo poi spiccare il volo verso la pagina scritta diventando “ciò che resta” dell'esperienza del narrare, che vorrei puntare l'attenzione, individuandone i meccanismi ricorrenti, le implicazioni, le regole empiriche.

Michael Caesar ha parlato di “scrittura oralizzante”, segnalando con questa espressione come all'interno dei processi compositivi che s'identificano con l'atto di scrivere possano essere comunque presenti elementi ricavati dai modi della comunicazione orale; a questa combinazione fra scrittura e oralità, per cui l'autore – mettiamo – scrive la “grana” d'una voce oppure le inflessioni del parlato, le pratiche relazionali del teatro ne intrecciano però un'altra di pari incidenza, che potremmo definire come oralità che-si-fa-testo, accentuando, all'opposto, gli elementi testuali che si delineano all'interno dell'atto comunicativo.

Le esperienze di ‘teatro narrazione’, esponendone in sintesi le dinamiche fondamentali, si servono di segmenti anche molto estesi di “scrittura oralizzata” – modellata, cioè, sulle qualità foniche e sulle accentuazioni espressive proprie al parlato dell'attore/narratore – che poi rielaborano attraverso l'esercizio d'una oralità-che-si-fa-testo; oralità che non procede per formule – come nelle tradizioni dell'oralità etnica – ma per invenzioni estemporanee: accelerazioni, sospensioni, sostituzioni, accentuazioni, riprese, nuove immagini, raccordi e dialoghi improvvisati. L'attore/narratore interagisce col pubblico definendo una fase compositiva caratteristica del ‘teatro narrazione’. Se la “scrittura oralizzata” è una tecnica ben nota ai romanzieri e agli autori drammatici, ciò che qui definiamo come oralità-che-si-fa-testo è possibilità esclusiva di chi – narratore, attore, improvvisatore – condivide con lo spettatore la messa a punto del testo, facendola coincidere con l'esposizione pubblica della storia. In questa fase, il *performer* assume le indicazioni che emergono dal pubblico e dai propri impulsi, sedimentandole nella narrazione o traendone idee per successivi ampliamenti, tagli, revisioni. La memoria dell'attore/narratore incomincia col fissare un canovaccio indicativo, poi, a partire da questo, singoli insiemi verbali, che aggregano attorno a sé zone stabili di discorso sempre più larghe. Non si tratta di mandare a mente il testo, ma piuttosto di scrivere mentalmente, di comporre nella memoria. È lo stesso processo che è stato riscontrato nell'elaborazione della testimonianza, per cui un individuo interrogato più volte sugli stessi fatti codifica il nastro mnemonico del vissuto in una sorta di “scrittura mentale” che utilizza sempre le stesse espressioni¹.

Per meglio comprendere le proprietà dell'oralità-che-si-fa-testo e la sua particolare attinenza al fenomeno del ‘teatro narrazione’, occorre però distinguere questa fase dai dialoghi improvvisati e dalle osservazioni estemporanee, che servono a stabilire un clima d'intesa scena/platea indipendentemente dal processo di assestamento dell'opera.

L'artista di teatro, allorché si presenta direttamente al pubblico senza la mediazione di un altro da sé potentemente strutturato – che può essere tanto il personaggio che una partitura performativa –, tende, indipendentemente dai contenuti del suo esibirsi (comici, politici, narrativi), a includere il pubblico nello spettacolo, facendogli avvertire come la sua presenza contribuisca ad orientare il flusso comunicativo. Anche la fase dell'oralità che-si-fa-testo presenta gli stessi caratteri di questa situazione – percettività allargata e dialettica, reattività immediata, capacità di adattamento e rielaborazione – che, però, indirizza all'assestamento del racconto. Da sperimentale messa in contatto della storia con gli spettatori, la narrazione diviene dunque l'opera del narratore attraverso l'atto del narrare. E quest'opera verrà poi ripetuta sostanzialmente inalterata, eccezion fatta per gli interventi estemporanei che, anche a composizione ultimata, continueranno a sollecitare l'attenzione del pubblico ribadendo l'unicità dell'evento.

Quanto di imprevedibile e ulteriore avviene in scena nel corso dell'azione, caratterizza l'identità culturale del teatro, che partecipa tanto alla dimensione estetico/formale dell'opera che all'ineffabile organicità del vivente. Nella fase dell'oralità-che-si-fa-testo, gli ‘imprevisti’ di questo genere non solo confermano l'autenticità

dell'esperienza teatrale, non solo ravvivano l'evento scenico, ma si incuneano secondo gli intenti di una poetica consapevole fra i contenuti della narrazione, della quale definiscono il montaggio, precisano i personaggi, completano il testo.

L'attore/narratore in quanto autore

I tempi di realizzazione degli attori/narratori appaiono dilatati e quasi eccessivi. Le date dei loro debutti rispecchiano più che altro l'esigenza di datare gli spettacoli e non indicano una effettiva prima rappresentazione. Tra le prime narrazioni fatte in pubblico e il debutto dello spettacolo finito, possono intercorrere mesi – come è il caso del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini – durante i quali l'attore/narratore incontra in contesti non istituzionali (non teatri), come scuole o case private, degli interlocutori dai quali raccogliere indicazioni, impulsi, dati. La fase dell'oralità che-si-fa-testo consegna alla fruizione pubblica organismi in pieno divenire, che, proprio perché ricettivi e disponibili, fanno della rappresentazione il momento centrale d'una laboratorialità avvolgente, che comprende, prima e dopo lo spettacolo, i confronti diretti con gli spettatori. Mentre il Fo della *Storia della tigre* chiede alla verifica scenica indicazioni circa i ritmi e gli effetti del racconto², e perciò si rivolge fin da subito ad un pubblico numeroso e teatralmente reattivo, gli attori/narratori – quanto meno, nella fase originaria del fenomeno – si rivolgono a comunità d'ascolto estremamente ridotte, assimilando le loro idee e impressioni che influiscono a diversi livelli sulla narrazione. L'attore/narratore funziona, infatti, come una sorta d'equivalente antropomorfo del sistema cinematografico (ancor più della macchina da presa), in quanto che le idee e i suggerimenti esterni, specie quando toccano il livello dell'intreccio, agiscono su di lui alla stregua di vere e proprie varianti di sceneggiatura che richiedono di girare un nuovo filmato. Ricordo come durante gli incontri che, al Festival di Drosdesera, precedettero uno dei "debutti" – doverosamente, tra virgolette – del *Racconto del Vajont*, le indicazioni del regista Gabriele Vacis venissero immediatamente tradotte in performance narrativa. Vacis diceva: "Bisogna spiegare perché racconti la storia del Vajont. Come ti è capitato in mano il libro di Tina Merlin. Ecco l'hai letto in treno: tornando dalle vacanze che fai sempre nello stesso posto, prendi sempre lo stesso treno che passa vicino a Longarone e, per passare il tempo, leggi libri". E Paolini, senza scomporsi e restando seduto, animava quella indicazione. Il treno partiva, vedevamo il paesaggio al di là del finestrino e, accanto a noi, il viaggiatore adolescente alle prese coi suoi pensieri:

Tutun-tutun...Perché nel '64, noi, la macchina non ce l'avevamo...

Tutun-tutun...E poi vuoi mettere il treno? Il treno è tranquillo, rilassante, lui va e tu ti abbandoni, chiacchieri, leggi, guardi...Il treno non ha pretese di visione totale, non ha certezze assolute...

Tutun-tutun...Il treno ha una visione laterale della vita: se sbagli lato sei fregato...³

L'andamento carsico dei percorsi del 'teatro narrazione' non è dovuto soltanto all'esigenza di mantenere a lungo precari tutti i livelli narrativi (*fabula*, intreccio, testo, *actio*) per poter assimilare suggerimenti e *imput*. I tempi lunghi e le ripetute narrazioni, sono infatti in primo luogo un'esigenza personale del narratore, che, per poter testimoniare vicende non viste, storie conosciute attraverso la lettura o altre fonti, ha bisogno di potersi identificare all'atto di raccontarle, di riconoscere se stesso in quanto *veicolo creativo* di quelle determinate immagini, di quei lembi del passato o dell'immaginazione. Attraverso la fase dell'oralità-che-si-fa-testo la storia viene dunque calata in chi la narra, e il narratore ha modo di immergersi nella 'scrittura scenica' del racconto.

Il 'teatro narrazione' aggiunge nuove filiere alla rete di connessioni che avvolge lo scrittore e i suoi argomenti. La capacità d'incunarsi nei personaggi e nello svolgimento dei fatti, viene infatti riformulata e rimessa completamente in gioco dal suo inserimento nell'atto di narrare. Atto che, di spettacolo in spettacolo, si ripete centinaia di volte, attivando a tutto campo le capacità di pensiero, immaginazione e linguaggio dell'attore/narratore. Se l'umana propensione ad identificarsi in tutto e per tutto, senza riserve, con le sofferenze e le gioie di un altro essere qualunque, ci invita ad annullare anche i dubbi sulla vera consistenza della realtà espressiva; la più rara tendenza degli attori/narratori ad intrecciare dialetticamente se stessi alla narrazione, ci porta a ricondurre tutta intera questa branca del teatro fra gli accidenti del mondo reale, e a valutarla quindi in base agli stessi criteri di trasmissibilità, efficacia, umanità, superamento. D'altronde, già di per sé, il racconto è anche un intervento dell'uomo sull'uomo, un rituale pedagogico, che, come scrive Roberto Calasso, "insegna a vivere fuori dal ciclo, nella sospensione haschischina della parola"⁴. Includendo chi l'esercita, l'atto di narrare – simile a un gesto pittorico che tracci scie di colore sulla tela e sul corpo del pittore – salda il narrato alla biografia del narrante, e, così facendo, addita nella persona dell'attore/narratore un irriducibile organismo culturale che evolve le proprie strategie di senso di spettacolo in spettacolo.

Gli attori/narratori degli anni Novanta presentano fisionomie variegata e distinte, la cui originalità non dipende tanto dalla novità degli elementi costitutivi, quanto dal modo in cui questi si coniugano con le principali tipologie novecentesche di *autore* e



Marco Paolini con i suoi musicisti, 1998

di *attore* determinando una molteplicità di soluzioni che vanno dall'autobiografismo di Laura Curino all'epica civile di Marco Paolini, dalla visività romanzesca di Marco Baliani alla visionarietà fantastica e popolare di Ascanio Celestini. L'attore/narratore, volendone evidenziare i requisiti essenziali, è definibile in quanto *autore di esperienze collettive che imprimono negli spettatori l'impressione di aver assistito a un'opera di testimonianza, ora aperta sugli scenari della realtà, ora centrata sulla natura dell'immaginazione umana, ma sempre garantita dal rapporto che lega il testimone ai propri argomenti fino a farne il principale oggetto della testimonianza.*

Aristotele, nella *Poetica* (I, 1447 A), osserva che l'autore è diversamente presente nelle forme epiche e nei generi drammatici. Nelle prime è chiaramente percepibile in quanto io narrante ed emittente retorica del discorso. Nei secondi è invece occulto e, al suo posto, appare l'attore che dà voce alle parole del personaggio.

È una suddivisione che ha retto la verifica degli sviluppi storici e che appare tuttora attuale.

Ai drammi che perpetuano l'idea aristotelica di personaggio in quanto imitazione di una persona, la ricerca novecentesca ha fatto corrispondere l'attore immedesimato di Stanislavskij; a quelli che saldano forma drammatica e atteggiamento epico, ha invece applicato il modello dell'attore straniato, che, come scrive Brecht, "si distanzia dal personaggio raffigurato e presenta le situazioni drammatiche in una prospettiva tale che lo spettatore viene necessariamente portato a considerarle in modo critico"⁵.

Il narratore, essendo in primo luogo un *autore di esperienze fondate sulle proprie capacità performative*, si muove dunque fra diversi modelli di autore e attore che si intrecciano in lui. Nelle esperienze del 'teatro narrazione' sono presenti

- l'autore drammatico che fa parlare il personaggio;
- l'autore epico che parla con la propria voce;
- l'attore immedesimato che esibisce la compenetrazione con identità altre;
- l'attore straniato che rende percepibile il suo personale punto di vista.

Inoltre, la compressione della diverse funzioni drammatico/rappresentative all'interno dell'identità umana dell'attore/narratore produce naturalmente, a partire da questi modelli principali, ulteriori combinazioni e varianti. Marco Baliani, ad esempio, specie quando narra partendo da storie scritte, si immedesima nel lavoro percettivo dell'autore e mostra quindi, con l'atteggiamento e le espressioni del viso, che lui, il narratore, sta vedendo quanto lo scrittore ha descritto e che ora viene detto a voce. È una tecnica particolare e praticata dal solo Baliani, che rappresenta l'impressione suscitata dalle cose che descrive mentre accadono, finendo così – proprio mentre oggettiva plasticamente la funzione autore – per non distinguersi più dal personaggio che le percepisce nello stesso tempo: mentre la voce racconta, la mimica prepara infatti la tensione emozionale del personaggio, che, quando la storia gli porge battute da dire in prima persona, è già figurativamente presente e non deve far altro che impossessarsi della voce fino allora impegnata nel racconto in terza persona mentre lui, il personaggio, già occupava il campo visivo del pubblico. Il mondo diegetico si dilata in cerchi concentrici, che, nati dalla percezione del narratore, diventano spettacolo e in questa forma raggiungono lo spettatore prolungandosi, come ha scritto Roberto Fiaschini, in "una sensazione di pienezza che ci si porta dietro anche alla fine dello spettacolo, quando il racconto prosegue e continua a vivere nei racconti che ci facciamo ritornando a casa, magari fino a notte fonda"⁶.

In questo processo di composizione, il *percepire* e il *rendere percepibile* sono funzioni strettamente integrate, le diverse facce d'una stessa medaglia: ora la percezione diretta s'impone con forza al corpo del narratore contagiando il pubblico; ora, invece, è il narratore che seleziona e predetermina gli elementi del racconto da rendere in forma sensibile. Baliani spiega come nel suo lavoro la "tecnica" da un lato, lo "stupore" e la "commozione" dall'altro, si sovrappongono e compenetrano fino a riuscire indistinguibili: "Tutte le sere il narratore si stupisce, ma anche questa è una tecnica. Lui sente ma sta sentendo per mezzo di un artificio"⁷.

La necessità di assimilare il *sentire* ad una tecnica che scongiuri l'implodere delle percezioni in una dimensione esclusivamente individuale, ricorda l'insegnamento di Stanislavskij, che intreccia i procedimenti della "sensibilità scenica interiore" a quelli della "sensibilità scenica esteriore", bilanciando il processo – affatto interno – della "riviviscenza" con il "metodo delle azioni fisiche".

Dunque, in che cosa si differenziano l'attore immedesimato e il narratore allorché questi incarna con allucinata evidenza la percezione dei fatti raccontati? Lasciamo ancora la parola a Baliani, premettendo che l'episodio al quale fa riferimento è la morte della moglie di Kohlhaas, Lisetta:

Se io non 'vedo' Lisetta non mi commuovo; se io sento che è la mano di Lisetta la mia che prendo, mi commuovo. Anche nel teatro di interpretazione l'attore fa la stessa cosa; lì però l'attore ha un tempo lunghissimo per trattenere l'emozione. Il narratore no; non è un personaggio, un attimo dopo deve accantonare l'emozione, non ha tempo, la storia va avanti⁸.

I libri del "teatro narrazione"

Nei percorsi creativi del 'teatro narrazione', la pratica d'una "scrittura oralizzante" e quella d'una oralità che-si-fa-testo, non solo designano due momenti successivi (grosso modo: la predisposizione dei materiali testuali e la loro messa a punto performativa), ma indicano la continua e reciproca reversibilità fra ciò che è fissato,

scritto, e ciò che è orale, mobile. Modellandosi sul parlato, il testo entra infatti senza scosse nella narrazione orale, che lo modifica, amplia o riduce, predisponendo una nuova versione verbale che funge da ulteriore testo scenico.

Nel quadro di questa dialettica fra sedimentazione e mobilità, s'inserisce poi, dopo un prolungato rodaggio dello spettacolo finito, il testo edito, che non costituisce – come si potrebbe pensare inforcando la lente delle percezioni letterarie del teatro – la sintesi dell'intero processo. Per essere tale, il testo dovrebbe infatti paradossalmente includere quella mobilità, quella imprevedibilità, quella capacità di relazionarsi all'istante, che, lungi dal ricoprire funzioni esclusivamente strumentali, sono qualità permanenti dell'atto scenico. Quanto più avanza il livello di definizione del racconto e della performance, tanto più queste qualità si concentrano e miniaturizzano, compensando con energici dettagli ciò che perdono in possibilità inventiva. Nondimeno, i libri scaturiti dalle esperienze di 'teatro narrazione' presentano al lettore un oggetto culturale particolarmente ricco di informazioni sulla dinamica performativa. Nel documentare il contenuto verbale dello spettacolo, il testo, infatti, registra l'esistenza matura del discorso scenico, intorno al quale l'attore/narratore ha lavorato per mesi e anche anni, attivando alla ricerca della sua definizione le possibili combinazioni di oralità e scrittura, e mobilitando sempre a questo fine gli apporti di testimoni, collaboratori, pubblici ristretti e spettatori d'elezione. In questi casi, il testo è certamente un residuo del percorso, un'orma dello spettacolo; ma, di questo percorso e di questo spettacolo, documenta il motore segreto. E cioè, l'esercizio della mente, che proprio compiendo l'atto di narrare, prova parole, sceglie immagini, sviluppa improvvisando temi o vicende, fino a che non trova un discorso che sia, come direbbe il Poeta, "della stessa sostanza del pensiero". Condizione basilare, questa, perché il testo possa venire efficacemente enunciato da artisti teatrali, che si presentano al pubblico senza sostituire la propria identità, azionando a vista i delicati meccanismi del racconto e dell'illusione.

I libri degli attori/narratori risultano da diversi percorsi d'avvicinamento alla versione edita. Nei lavori di Laura Curino, l'uso frequente di virgolette, corsivi, indicazioni di battuta e intitolazioni interne, segnala l'andamento drammatico del lavoro.

In quelli di Marco Baliani, prevale invece la pura registrazione del flusso discorsivo, che cola nella pagina indicando le sue cesure e i suoi ritmi con l'uso discreto di spaziature e a capo. Si capisce che il discorso della Curino si struttura in quanto testo teatrale, mentre quello di Baliani diventa teatro impersonato dall'attore/narratore. Ancora diverse le soluzioni editoriali di Marco Paolini. *Bestiario veneto. Parole mate* (Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1999) si presenta con un'impaginazione varia e corredata da segni calligrafici e schizzi dell'attore (che è anche eccellente grafico): è un libro/album riempito con poesie, dialoghi, monologhi, appunti, scene di teatro e citazioni, che nel *continuum* dell'azione scenica diventano discorso, mentre sulle pagine a stampa evidenziano il loro il carattere d'appunto e repertorio mentale.

Il testo e, in progressione, il libro, scaturiscono in modo congruo e lineare dalle esperienze del 'teatro narrazione', che reinterpretano le dinamiche compositive dell'autore letterario innestandole a sistemi relazionali aperti e, in certa misura, pubblici. In altri termini, il 'teatro narrazione' non sostituisce né cancella i valori e gli strumenti della composizione letteraria, ma li adegua alla fluidità d'una forma d'arte vivente, postulando la mobilità del testo, l'interazione fra oralità e scrittura, l'oggettivazione performativa della funzione autore.

Alle sorgenti del "Racconto del Vajont"

Gli spettacoli-guida del 'teatro narrazione' hanno debuttato dopo essere stati progressivamente definiti da una sorta di attività laboratoriale allargata, che conciliava i tempi lunghi della crescita con l'esigenza di spettatori partecipi. La presentazione dei lavori ultimati è dunque venuta a coincidere con la conclusione d'una prima fase teatrale affatto determinante per la composizione del testo e della narrazione. Proprio per recuperare ed esaminare quanto più direttamente possibile le dinamiche genetiche, vedremo ora di rievocare una prima versione del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini, lo spettacolo che, a seguito d'un clamoroso quanto inatteso successo televisivo, ha contribuito più d'ogni altro a riproporre all'attenzione dei media il ruolo degli attori/narratori.

Il 9 ottobre 1997 una trasmissione ha mandato in frantumi molti luoghi comuni sul teatro in televisione. Era un giovedì, quel giorno era arrivato l'annuncio del Nobel a Dario Fo. C'era aria di crisi di governo, e infatti Fausto Bertinotti era ospite di Santoro a Moby Dick per illustrare agli italiani le sue minacce a Prodi. Su Raiuno sfilavano le più belle modelle del mondo, con gli abiti dei più famosi stilisti. Insomma, una serata con diversi appuntamenti di forte richiamo.

Eppure quella sera un attore sconosciuto al grande pubblico, mai visto in televisione o al cinema (a parte qualche trascurabile comparsata) ha sbancato l'Auditel con un monologo di oltre due ore e mezza su una tragedia dimenticata e vecchia di oltre trent'anni (insomma, rimossa), tra lo sbalordimento dei funzionari Rai e degli esperti. Alle stelle saliva invece l'entusiasmo di Carlo Freccero, il direttore di Raidue che malgrado tutto e tutti aveva tentato quella scommessa⁹.

Con questa ricostruzione, che evidenzia le frastornanti sincronie dei tempi storici (crisi di governo, Bertinotti da Santoro, sfilate di modelle, il Nobel a Fo), Oliviero Ponte di Pino inizia la rievocazione del successo televisivo del *Vajont*. L'evento era stato davvero eccezionale. Marco Paolini aveva tenuto avvinti quasi tre milioni di spettatori (un'enormità inconcepibile per una trasmissione di nicchia) raccontando con la scorta del documentatissimo libro di Tina Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont* (Milano, La Pietra, 1983), gli eventi culminati il 9 ottobre 1963 nella tragica devastazione della valle del Piave. Li riassume in breve, per consentire anche al lettore che non ne fosse a conoscenza di seguire le considerazioni sullo spettacolo.

Senza tenere conto che la fragile costituzione geologica del luogo non avrebbe retto la pressione delle acque, la SADE (Società Adriatica Di Elettricità) sbarrò la stretta e profonda conca del Vajont con una diga alta 200 metri. Costruita fra il 1957 e il 1960, la diga non porterà mai l'invaso alla quota prevista di 715 metri, poiché, raggiunta quota 710, la montagna, provocata, dissestata, internamente sconvolta, si spaccò. Un corpo unico, compatto di 260 milioni di metri cubi di roccia precipitò nel bacino sollevando un'onda di 50 milioni di metri cubi che provocò 1917 morti, di cui 1450 nella sola Longarone, destinato a restare il paese simbolo di questa tragedia.

Il gesto con cui Paolini mostrava al pubblico l'esatto momento in cui la frana si distaccava dal monte, era uno straordinario esempio d'ipotiposi. Diceva: "L'ultima bava di ragno che teneva unita la frana al resto della montagna si rompe"¹⁰.

Poi si sfiorava nervosamente le labbra, facendo pensare che quella "bava di ragno" era della stessa consistenza d'un filo di saliva. Ciò che tratteneva la roccia al monte non era più forte del liquido lievemente viscoso, che umetta le nostre bocche. "E la frana sta là. Sul piano inclinato. Non c'è più niente che la tiene attaccata al resto della montagna. E poi va"¹¹.

Lo spettacolo televisivo conservava i segni extra-linguistici sedimentati da tre anni di contatto diretto col pubblico, e altri ne aggiungeva contribuendo a creare l'evento. Il tempo era la sera dell'anniversario. Il luogo, il terrapieno prodotto dalla frana; come sfondo, l'impressionante visione della diga. Il pubblico seguiva attento e commosso; molti fra gli spettatori avevano vissuto la tragedia del Vajont, e vedevano quindi spiegati dal racconto il senso e le cause delle loro stesse esperienze. L'attore veniva quasi sempre ripreso in primo piano o in piano americano. Alle sue parole corrispondevano talvolta immagini di repertorio (utilizzate per altro con molta discrezione) oppure inquadrature degli spettatori. Nell'insieme – scrive Ponte di Pino – un mix di fortissimo impatto emotivo, in grado di imprimersi con forza nella memoria e nell'immaginario.

In teatro, *Il racconto del Vajont*, prodotto da Moby Dick/Teatri della Riviera, aveva debuttato nell'estate del 1994, ma già allora era un spettacolo *cult*, di cui si parlava parecchio e che era stato visto un po' ovunque. Rispetto alla versione approntata in occasione della prima, mancava la lavagna con la riproduzione orografica della diga, mancava la storia dell'incontro con il libro di Tina Merlin e tutta la parte iniziale presentava qualche salto narrativo; tuttavia il corpo della narrazione era ormai solidamente impiantato e l'allucinata rievocazione della catastrofe aveva già suscitato in molti l'emozione di 'vedere' all'unisono con l'attore/narratore l'inimmaginabile onda prodotta dalla frana.

In più, nelle prime narrazioni del *Vajont*, c'era una lunga parte dedicata ai ricordi personali di Paolini, allora ancora bambino, sulla distruzione di Longarone e l'inondazione della valle del Piave. Voci sentite alla radio, immagini di detriti lasciati sugli alberi dalla furia delle acque, la casa dei nonni, le giovani zie e gli alpini, e, un po' fuori campo, ma incombenti e minacciosi, i contadini "ancora selvaggi", che, in questa versione, annodavano l'esperienza diretta del narratore agli eventi del racconto. L'atavica diffidenza del mondo contadino verso tutto ciò che è straniero, veniva infatti confrontata ai disastrosi effetti dell'appropriazione del territorio da parte della SADE, e giustificata in quanto sano istinto di sopravvivenza. Scriveva Paolini al termine del "testo oralizzante", che introduceva il primo racconto del Vajont:

*Il Vajont non è solo sfortuna disgraziata
così come i contadini di montagna non sono
solo quel che io capivo ma se perdono la
mia ingenuità di allora permettetemi di non
perdonare che nella memoria collettiva si cancelli
la vera storia del grande Vajont¹².*

Questa parte soppressa, insinuava nello sviluppo narrativo le modalità di un precedente filone autobiografico, iniziato da Paolini, dieci anni prima del debutto televisivo del *Vajont*, con *Adriatico* (Garybaldi Teatro, Settimo Torinese, 1987), uno spettacolo di 'teatro ragazzi' tratto dal fumetto *Le petit Nicolas* di René Goscinny; e poi proseguito con *Tiri in porta* (Mira, Teatro Villa dei Leoni, 1990), *Liberi tutti* (Treviso, Piazza Rinaldi, 1992) e *Aprile '74 e '75* (Mira, Teatro Villa dei Leoni, 1995). Paolini chiama questi suoi spettacoli "Album", esplicitandone l'andamento progres-

sivo e parallelo al vivere, che ne fanno un “*Heimat* all’italiana in forma di monologo” (Oliviero Ponte di Pino). Apparentemente, questa modalità compositiva, che si serve d’un *alter ego* trasparente e vicino all’identità personale dell’attore, sembra presentare più distinzioni che convergenze rispetto ai lavori successivi, dove di *alter ego* non c’è più traccia e spunta al suo posto la figura del narratore, che si rapporta al pubblico senza bisogno di interposti simulacri.

Eppure, l’esordio poi soppresso del *Vajont*, continua a mantenere anche l’opera-simbolo del ‘teatro narrazione’ nell’orbita degli “Album”. Rielaborando i propri ricordi intorno agli anni della catastrofe – gli stessi, fra l’altro, in cui si svolgono le storie di *Adriatico* – Paolini stabilisce infatti una fascia di narratività intermedia, nella quale, prima di ricostruire il meccanismo tragico dei fatti, si sofferma indulgiando su osservazioni ed episodi ancora una volta compatibili con la sensibilità e il linguaggio del suo consolidato *alter ego* teatrale, il Nicola tratto da Gosciny.

Il passaggio dal raccontare attraverso un’identità trasparente e continua, che ritorna di spettacolo in spettacolo, al raccontare attraverso un io non sostituito, non travestito, non alterato, si è imposto da sé: non è stato meditato o progettato, ma compiuto seguendo il bisogno di far corrispondere alla lettura del libro di Tina Merlin un atto di testimonianza. E un atto di testimonianza non è un spettacolo, che esiste per venire visto, venduto, comprato: la sua esistenza appartiene piuttosto all’ordine dei mutamenti reali, ai quali concorrono il caso, il lavoro e, quando in essi s’annida il seme fecondo del significato, anche e soprattutto la necessità. Per questo agli inizi del *Vajont*, passava ancora l’ombra dell’*alter ego* e il racconto incominciava come un “Album”: l’apparizione del narratore non era stata programmata; semplicemente, è avvenuta dentro al racconto. Il primo composito fascicolo di manoscritti e testi fotocopiati, di cui si è servito Paolini per impostare la sua “orazione civile”, mostra chiaramente lo snodo in cui il narratore è apparso in primo piano, sospinto dalla necessità di testimoniare la tragica realtà della storia.

Si tratta di quattordici fogli: i primi tre sono riempiti dalla caratteristica “scrittura oralizzante” di Paolini, che taglia le frasi in segmenti all’incirca della stessa lunghezza componendo al centro della pagina regolari colonne di linee. L’impatto visivo è simile a quello di un poema in endecasillabi, in questo caso, però, i segmenti di scrittura non sono organizzati metricamente – non sono versi – né rispondono alla logica dell’intonazione recitata. Anzi, invece di modellare l’eloquio, la suddivisione in linee fa sì che l’organizzazione ritmica del discorso non s’imprima automaticamente alla lettura. Fra le gamme della “scrittura oralizzante” c’è, dunque, anche una scrittura che prepara l’oralità giocando sui vuoti fra lo scritto e la voce, ed è “oralizzante” nella misura in cui si offre all’azione successiva del narrare senza predeterminarne il ritmo. Oltre a ciò, Paolini, isolando visualmente le frasi, le salva dallo stato di svalutazione e avvilito cui sono soggette le parole di tutti i giorni. La sua scrittura, insomma, è un rituale preparatorio che fa pulizia intorno alle parole circoscrivendo al centro del foglio i movimenti lineari della penna.

Le tre pagine manoscritte iniziano con un ricordo personale che richiama l’atmosfera degli “Album”:

*nel 1963 andavo in seconda elementare
il 10 ottobre era una bella giornata, pareva
ancora estate ma la mamma piangeva.
Strano c’è il sole la mamma piange
di mattina presto non avrà mica già
litigato col papà alle 8?
Non mi ricordo cosa mi disse per spiegarmi
ma mi ricordo benissimo l’inizio
del giornale radio “LONGARONE
non c’è più” poi forse ero andato a scuola.*

E finiscono con il monito a non

*perdonare che nella memoria collettiva si cancelli
la vera storia del Grande Vajont.*

Monito che contiene in sintesi la poetica di tutto il ‘teatro narrazione’, la cui vocazione fondamentale è per l’appunto agire sulla memoria della collettività. Nel fascicolo sul *Vajont*, l’oggetto del ricordo si annuncia alla pagina quattro con forte impatto visivo. Lette le ultime linee tracciate da Paolini con grafia tonda e regolare, solleviamo il foglio scoprendo la fotocopia di una pagina del libro: è *Sulla pelle viva* di Tina Merlin. Le prime parole stampate si connettono alle ultime manoscritte:

*Resterà un monumento a vergogna perenne della scienza e della politica. Il monumento si
chiama Erto. Anzi, Erto e Casso. Due agglomerati di sassi e terra che formano un comune.
E poi, saltate alcune righe:*

Sono questi due paesi morti il monumento al Vajont.

NOTE

1) Sulla nozione di "scrittura mentale" v. L. Mariani, *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e recitazione*, in AA. VV., *Donne guerra politica*, a cura di V. Galliani, E. Guerra, L. Mariani, F. Tarozzi, Bologna, Clueb, 2000, pp. 45-68.

2) D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Nuova edizione a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2001, pp. 221-222.

3) M. Paolini - G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 1997, p. 10.

4) R. Calasso, *La rovina di Kasch*, Milano, Adelphi, 1994, p. 170.

5) B. Brecht, "L'acquisto dell'ottone" (1937-51), in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1975, II, p. 45.

6) F. Fiaschini, *Introduzione*, in *Marco Baliani racconti e teatro*, a cura di F. Fiaschini e A. Ghiglione, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998, p. 9.

7) Dall'incontro pubblico con Marco Baliani (Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 7 febbraio 2001). La registrazione alla quale ho fatto riferimento si trova presso l'archivio del Centro di produzione teatrale La Soffitta (Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna).

8) *Ibidem*.

9) O. Ponte di Pino, *Le eccezioni e le regole. Quattro spettacoli teatrali su Raidue*, in *Video Festival*, 28-31 maggio 1998, Riccione, Palazzo del turismo, catalogo a cura di L. Scarlini, Forlì, Fotolitografia La Greca, 1998, 94-98, p. 94.

10) M. Paolini - G. Vacis, *op. cit.*, p. 107.

11) *Ibidem*.

12) Da una copia del manoscritto originale, inviata da Paolini all'autore.

Il monumento c'è (e terribile), si tratta dei paesi di Erto e Casso; un libro che spieghi come la tragedia è stata gradualmente costruita da cumuli di prepotenze, negligenze e errori, è stato scritto (*Sulla pelle viva*, di Tina Merlin); eppure la memoria non si è fermata nella vallata del Piave. Allora, il narratore si mette in corpo la *cosa*. I restanti undici fogli del fascicolo sono occupati da pagine e pagine del libro di Tina Merlin, ritagliate e disposte l'una sull'altra in modo da ricostruire la 'colonna di scrittura' che caratterizza gli appunti di Paolini. Più frequentemente sul margine destro, meno su quello sinistro, ci sono nomi, date, brevi frasi riassuntive che sembrano titoli per gli episodi della narrazione orale: *Erto e Casso; 1956 Arriva la Sade; Volpi; Dalpiaz e Semenza; 1956 comitato; 1957 progetto diga + alta; Si comincia a costruire; 1958 nuovi espropri; 1958 per piacere ascoltateci; 1959 frana a Pontese; la strada e il ponte; maggio 59 il consorzio; Celeste Martinelli; articolo di Tina; camp. Popolare per la nazionalizzazione Enel; Tina è denunciata; 1959 nomina della commissione...* e così via.

Mentre il manoscritto fornisce una base testuale da accordare alla voce, le pagine a stampa sono la *cosa*, il *fatto avvenuto* che si sostituisce improvvisamente alla linee scritte. Dapprima, l'attore/narratore imparerà a metterselo in corpo (sulle pagine della Merlin figura qua e là, oltre a quelle citate, l'annotazione *RESP*, che sta per "respiro" ed indica l'esigenza di sospendere il racconto con una pausa profonda, di senso, organica ed etica). Poi, la pratica della comunicazione, animata dalla necessità e dalla volontà di trasmettere vicende ormai calate nella vita stessa del relatore, individuerà una linea narrativa più personale e teatrale (con personaggi, quadri, battute e scene culminanti), che restituirà comunque l'integrazione testimoniale fra l'argomento e il vissuto.

L'imprevedibile incontro con il *fatto* in cui il narratore finirà per identificarsi, presuppone, per potersi ramificare in nuove soluzioni performative, solide basi di abilità e esperienze: la consuetudine a instaurare un rapporto di confidenza con l'ascoltatore, la capacità di dirigere in presa diretta la sua attenzione e l'attitudine a raccontare (prima e insostituibile sorgente del 'teatro narrazione').

Paolini, Baliani, Curino hanno infatti innestato le loro opere di teatro a percorsi iniziali abbastanza simili, che attraversano l'animazione, il "teatro ragazzi", l'azione formativa esercitata in laboratori e stages.

Dietro il "teatro narrazione" di Laura Curino ci sono i progetti di radicamento territoriale e di animazione urbana di Laboratorio Teatro Settimo; dietro quello di Marco Baliani figurano le attività nelle scuole e con gli insegnanti, gli spettacoli di 'teatro ragazzi' con il collettivo Ruota libera e poi le articolate iniziative per l'Assessorato alle Istituzioni Scolastiche del Comune di Genova - fra cui "L'anima parlante: progetto di narrazione" (1986-1989). E Marco Paolini, dopo lo scioglimento del Teatro degli Stracci di Treviso, di cui era regista e socio fondatore, scopre le proprie possibilità di attore e protagonista unico facendo spettacoli di 'teatro ragazzi', dapprima autonomamente e poi, a partire da *Adriatico* (1987), con la collaborazione di diversi drammaturghi e del regista Gabriele Vacis.

COL TESTO ALLE SPALLE.
STRATEGIE INTERPRETATIVE NELLA LETTURA D'ATTORE

di **Beniamino Sidoti**

Un'incerta identità

La lettura a teatro in Italia è contemporaneamente molto diffusa e poco studiata: per rendersene conto basta dare un'occhiata ai molti sinonimi con cui ad essa ci si riferisce. Si può parlare infatti di "lettura scenica", "lettura drammatizzata", "mise en espace", "reading"...

Come spesso capita, tanti nomi diversi segnalano un imbarazzo diffuso e una mancanza di tradizione. La lettura ad alta voce appartiene anche a un "teatro povero" che si preferisce non celebrare; quando un attore legge un testo dà l'impressione di non avere avuto tempo di impararlo a memoria, di un lavoro lasciato a metà. O meglio, chi cura la promozione della performance, ha spesso paura che il potenziale pubblico possa avere questo dubbio (a volte legittimo).

La mancanza di una tradizione e di un pubblico specifico per la lettura ad alta voce è confermata con chiarezza dallo scarso successo che in Italia hanno gli audiolibri o i libri su cd: un settore editoriale che, specie in area anglosassone, gode di una dignità specifica, mentre da noi languisce. I libri pubblicati su traccia audio, letti ad alta voce in una interpretazione "d'attore", sono pochi: qualche testo poetico (Gassman, Bene, Foà, Poli), alcuni libri per ragazzi (Bisio, Baliani), concerti musicali (*Pierino e il lupo*, anzitutto) e rare interpretazioni d'autore (Busi, De Crescenzo). L'unico catalogo di libri ad alta voce degno di questo nome è quello del "libro parlato", un'iniziativa dell'Unione Italiana Ciechi riservata a non vedenti e ipovedenti.

A tale carenza si contrappone però una grande diffusione della "lettura praticata": ogni giorno, nei festival e in biblioteca, a teatro o nelle sale comunali, in tutta Italia, va sempre in scena qualche "lettura", in uno dei suoi molti sinonimi. Un fenomeno così diffuso (e maturo, come spero di dimostrare oltre) merita considerazione, e uno studio più ampio.

Motivi economici e condizioni materiali

Evidentemente la contraddizione fra diffusione del fenomeno e rimozione sociale della sua importanza (eccesso di sinonimi, mancanza di memoria) ha anche delle radici materiali. Merita perciò dire subito che spesso le letture a teatro, senza togliere niente al loro valore, nascono per motivi non esclusivamente artistici: una lettura richiede un minore numero di prove e di interpreti, non ha bisogno di scenografie complesse, gira facilmente e permette di presentare anche lavori incompleti¹. Così è e anche così viene usata la lettura.

Inoltre, la lettura è una risorsa economica per creare continuità di lavoro: quando c'è bisogno di festeggiare un anniversario o presentare un autore, in occasioni di pubblicazioni o di incontri in biblioteca, si chiede la presenza di un paio di attori in grado di leggere dei brani (sempre, rigorosamente, "brani scelti"; la lettura integrale sarebbe altra cosa, purtroppo). Esiste quindi un primo blocco di lavori distinguibili per la natura del committente: testi da proporre in pubblico e da consumare in un breve spazio di tempo. Molti di questi lavori sono considerati poco importanti dal punto di vista artistico sia da parte di chi li paga che da parte di chi li esegue; trascuriamoli, per un attimo.

È un'altra la condizione materiale che ricopre un grande interesse: quella dei testi che "chiedono di essere letti ad alta voce"; si tratta di poesie e prose, in lingua come in dialetto. In questi casi il testo diventa una partitura che chiede all'interprete di essere eseguita: il libro, fermo sulla pagina scritta, non rende quanto lo fa nell'esecuzione ad alta voce. Ecco che nascono incontri fortunati come quelli fra Paolini e Zanzotto, Marescotti e Baldini, Bene e Campana, eccetera.

Portare in scena la propria voce

Cosa succede in questi casi? L'attrice si fa lettrice e l'attore lettore: la voce diventa strumento per riempire lo spazio e dare corpo al testo. Nella retorica della lettura in pubblico, l'attore nasconde il proprio corpo dietro un leggio e negli abiti neutri del mimo o del concertista: la stessa retorica prescrive un modo "naturale" di leggere il testo, che nasconda dietro un abito neutro le variazioni della voce stessa. La neutralità della voce corrisponde a un mito piuttosto radicato e altrettanto discusso, quello della "voce naturale" che si incarna nel fine dicitore. È una voce impostata, lenta, che sfrutta al meglio i toni bassi e si ferma sui vibrati per sottolineare la fine del verso nella poesia o un passaggio importante in un dialogo: patrimonio quasi esclusivo degli ultimi mattatori e dei loro emuli, è la voce di Albertazzi o Gassman, che trova il suo ultimo grande momento di scuola nella Bottega teatrale di Firenze al Teatro Goldoni negli anni Ottanta. Oggi questa impostazione è generalmente rifiutata² a favore di una maggiore attenzione della musicalità interna al testo: dal *dicitore* si è passati all'*esecutore*, nel rifiuto della neutralità. In entrambi i casi la lettura apparirebbe diversa dalla recitazione



Laura Curino in *Olivetti*, 1996

secondo i due diversi significati della parola interpretazione: recitando si interpreterebbe una parte, mentre leggendo si interpreterebbe un testo. Il testo, sia secondo il modello del dicatore che secondo quello dell'esecutore, sarebbe quindi una partitura vuota, di cui l'attore sceglie pause e toni, la parte non scritta dall'autore. Le potenzialità di una "lettura d'attore" non si esauriscono però in queste due tecniche: al contrario, la lettura apre all'attore un mondo di possibilità, e chiede il rispetto che si deve a un compito autonomo, con tutti i suoi rischi e i suoi pregi. Una buona lettura non dipende solo dalla tecnica vocale acquisita, per mestiere, dall'attore: è infatti un'attività a sé stante.

Un'attività a sé stante

Per parlare della lettura è utile perciò allargare lo sguardo oltre l'ambito strettamente attorico. Partirò da una considerazione di Vittorio Sermonti: il grande dantista ha recentemente distinto in una giornata di studio³ sulla lettura il ruolo dell'attore da quello del lettore. Secondo Sermonti, chi recita "ha il testo di fronte a sé", mentre chi legge lo ha "alle proprie spalle": l'attore conosce già il testo che va leggendo, è consapevole di ciò che ancora deve accadere; la preparazione del testo può coincidere anche con la parabola narrativa che va descrivendo il proprio personaggio, e la propria interpretazione è in ogni momento coerente con le evoluzioni future del personaggio stesso. In questo senso, ha il testo di fronte, davanti a sé, e deve essere consapevole (più consapevole di chi ascolta) di tutto ciò che accade nell'arco del dramma. Chi legge, invece, non sa cosa accadrà: può fare delle ipotesi su ciò che ancora deve accadere, ma non ne ha una perfetta conoscenza (cosa che renderebbe meno interessante leggere ancora); mentre leggiamo (anche da soli, non ad alta voce e puramente per diletto) siamo inseriti dentro la storia, e vi abitiamo come in una "narrazione in atto"⁴.

Si tratta di una definizione suggestiva e sfuggente: sicuramente fra lettore (solitario o a voce alta) e attore c'è una differente consapevolezza. Il lettore non sa, ma vive una narrazione, mentre l'attore conosce e riporta al presente della messinscena il complesso arco storico del proprio personaggio. Non si tratta evidentemente di una consapevolezza empirica, non è cioè importante cosa effettivamente sa il lettore o l'attore; si tratta di due strategie diversamente efficaci. Sarebbe quindi meglio indicare i due ruoli fra virgolette: "il lettore" conosce solo ciò che è già accaduto, e di ciò fa tesoro (sta "alle proprie spalle") mentre "l'attore" è in grado di anticipare anche cosa sta "davanti", e sta per accadere. Il "lettore" è chiamato a convocare con uguale forza i molti scenari ancora possibili, i molti elementi assenti nel testo, mentre l'"attore" fra questi seleziona gli scenari che si dovranno realizzare.

Le due strategie si differenziano radicalmente con l'intervento dello "spettatore": l'"attore" pone davanti agli occhi dello "spettatore" l'evidenza del testo, cercando di rendere visibile ciò che è descritto. Il "lettore" può invece lavorare su ciò che sta "dietro gli occhi" dello spettatore, stimolando ognuno a immaginare diversamente. Così facendo il "lettore" ripropone lo stesso coinvolgimento della pagina scritta, dove il testo non chiede di essere eseguito quanto di essere evocato e portato in vita, diversamente ad ogni lettura.

Più propriamente si tratta di due diverse strategie di enunciazione: seguendo un'impostazione linguistica e semiotica, ogni testo prevede tre condizioni enunciative, un "io", "qui" e "ora" che segnano i confini della storia raccontata. Nella lettura siamo chiamati a immaginare l'ambiente (il qui e ora) e la voce (l'io) narrante. Il teatro consente di mettere in scena, con quella che propriamente si chiama "enunciazione enunciata"⁵, una precisa proiezione spaziale e temporale, mediante la scenografia e gli oggetti metateatrali (il sipario stesso denuncia l'inizio dell'enunciazione teatrale, così come la quarta parete permette di inquadrare esattamente le condizioni di enunciazione, in modo convenzionale); ma la scena può essere costruita anche in modo da mettere in dubbio la stessa opera di enunciazione, mettendo in crisi la divisione fra spazio teatrale e non, o non offrendo allo spettatore alcun indizio per definire il tempo e lo spazio in cui si situa l'azione scenica.

Più difficile mettere in dubbio l'apparato enunciativo quando questo riguarda la voce e l'attore in scena, l'"io" che parla. Leggendo un libro posso immaginarmi la voce dell'autore e dei personaggi (immaginando la situazione di enunciazione), mentre guardando lo stesso testo messo in scena, non posso che ascoltare la voce propostami in quel momento.

La differenza fra "attore" e "lettore" sta quindi anche in questo diverso "far/fare", in un differente coinvolgimento dello "spettatore". Il "lettore" chiede allo spettatore di fare di più, e così facendo gli lascia maggiori libertà interpretative, rispettando il coinvolgimento del testo originale. È una bilancia: tanto più fa chi legge, tanto meno fa chi ascolta.

L'attore concreto che decide di farsi "lettore", deve quindi fare un passo indietro, ponendo il testo "alle proprie spalle". Il problema sarà allora quello di non riempire troppo di senso ogni tratto della propria voce, ma intervenire in maniera che sia lo spettatore a fare. Come ha detto una volta una mia amica cieca, con l'orecchio allenato a sentirsi leggere, chi legge non deve "fare paura", ma lasciare che chi

ascolta si spaventi: “altrimenti non mi rimane niente da fare”.

Si tratta per me di un punto importante anche perché permette di sciogliere uno dei motivi di sospetto intorno alla lettura a teatro: che essa cioè sia poco coinvolgente, dato che non succede niente. I grandi lettori (così come accade nel teatro di narrazione da dieci anni a questa parte) non fanno accadere nulla “davanti” agli occhi dei propri spettatori, ma subito “dietro”: gli spettatori “fanno” così molto, e sono fortemente coinvolti.

L'inganno della voce assente

Tutto questo, ancora, non ci dice niente sulla qualità della voce usata nella lettura, ma solo sul suo differente obiettivo, che comporta anzitutto la moltiplicazione delle enunciazioni possibili, delle voci dentro al testo.

Le strategie per raggiungere tale scopo possono essere molteplici.

Il primo ad aprire una moderna strada di ricerca in questa direzione è certamente Carmelo Bene, con una strategia di riduzione delle voci in scena alla sua sola. Nel *Pinocchio* i diversi personaggi (tranne la Fata) sono variazioni timbriche di Bene, che costruisce così una complessa macchina scenica che rimanda a una strana condizione di presenza del corpo dell'attore in scena. Ancora più complesso si fa il lavoro sulla voce nelle interpretazioni shakespeariane degli anni Ottanta⁶, in cui Bene attribuisce a più attori la sua stessa voce, senza forti variazioni di timbro. La moltiplicazione delle voci non è messa in scena, ma rimandata allo spettatore, che vede l'enunciazione teatrale svuotata di un tratto forte: davanti a sé ha degli attori simulacrali, privi della voce che invece appartiene al regista e al testo, e che resta perciò “dietro” il testo. La stessa strategia, legata a una visione espressionista della voce, a un uso virtuosistico di tutte le proprie capacità vocali, si ritrova nelle letture di Bene, da Dante a Campana, giocate sulla moltiplicazione delle caratteristiche musicali, in una lotta con le possibilità che il testo offre.

Strategia opposta è quella seguita da Gabriele Vacis, a partire ancora una volta da un *Macbeth* (2001), che propone per alcuni personaggi (le streghe, i messaggeri) una moltiplicazione di attori e di voci, che parlano in successione sulla stessa parte. Lo spettatore viene quindi riportato a ri-costruire una voce possibile dal confronto con le molte voci in scena. È un espediente che Vacis intreccia a più riprese con occasioni di lettura, a teatro come in televisione⁷: un attore comincia a leggere un libro, fino a che un altro attore lo affianca e lo sostituisce nella lettura. Se l'espedito è opposto a quello di Bene (anziché sottrarre voci di attori, Vacis le moltiplica), il risultato è simile: nel momento in cui viene messa in crisi la corrispondenza esatta, 1:1, fra la voce dell'attore e quella del testo, lo spettatore è automaticamente chiamato a ricostruire dentro (dietro) di sé una voce personale, a cercare ancora una volta la voce “del testo”.

Entrambe le sperimentazioni hanno in comune la caratteristica di contrapporsi al doppio modello dicitore/esecutore: la voce in scena è concreta ma richiama un ulteriore lavoro di lettura. Evitano cioè un rischio preciso, nascosto soprattutto nel modello del fine dicitore, quello della voce assente: le tecniche di lettura ad alta voce sono così precise, da confondersi con la dizione. La voce di Gassman è così precisa, pulita, da essere assente, da non porsi davanti a noi: il testo, già scritto, viene proposto a noi in uno stampatello privo di sbavature. Quel modo di leggere è talmente prevedibile (e, in fin dei conti, indifferente al testo) che lo stesso Gassman ha amato prendersi in giro, facendo delle brevi incursioni televisive all'inizio degli anni Novanta, in spezzoni come “Gassman legge la bolletta del gas”.

Quella voce incarna perfettamente un modello ideale di lettura, un italiano privo di inflessione dialettale, il cui ritmo, timbro e velocità sono prevedibili. Dopo un po' che la si ascolta, quella voce si stacca dal corpo che la accompagna, soddisfacendo così la necessità di non creare una perfetta identità fra testo e interprete, impedendo la proiezione enunciativa in un preciso simulacro attorico. Ciò che ascoltiamo non è più davanti a noi, perché si disincarna, non prende corpo (oppure lo prende troppo, e non seguiamo altro che la voce).

La neutralità del fine dicitore lascia allo spettatore maggiori possibilità interpretative, ma si ribella alla presenza concreta e reale di qualcuno davanti a noi. È profondamente anti-teatrale. Al di là delle soluzioni trovate da Vacis e Bene, molti attori/lettori scelgono di evitare perciò tale neutralità, sfruttando al meglio altre possibilità offerte dal testo.

La voce del testo

Altra digressione: per parlare di lettura a teatro è utile considerare anche quegli scrittori e poeti che hanno costruito parte del loro successo intorno alle proprie performance di lettori. Ricorda Ong⁸ che il trionfo del romanzo inglese prima e durante l'epoca vittoriana si accompagna a uno snellimento del linguaggio, sempre più vicino all'inglese parlato che a quello scritto. A testimoniare una nuova importanza della qualità *sonora* del linguaggio, Ong sottolinea come molti degli scrittori dell'epoca fossero apprezzati lettori delle proprie opere. Lo stesso Charles Dickens è ricordato come un capacissimo intrattenitore.

L'emancipazione di romanzo e poesia dalla lingua scritta, sarà in Italia molto più

tarda: i primi grandi declamatori sono accademici, legati a una tradizione fortemente scritta. Un passaggio importante è dato dal successo di soggetti più attenti alle caratteristiche “orali” del testo; una stagione per me significativa (con tutti i rischi che comporta tale arbitrarietà) è quella del primo Novecento, quando la lettura ad alta voce si fa pratica autonoma o anticipatrice. Penso alle serate futuriste e alle letture sonorizzate di testi poetici, alle performance di grande successo di poeti dialettali come Trilussa o di attori-autori come Sergio Tofano (Sto). La frequenza e l'importanza di tali incontri permette, come nell'analisi di Ong del caso inglese, lo svilupparsi di una scrittura più attenta alle capacità performative del testo, con racconti, e soprattutto poesie, pensati per una performance pubblica. Come nel caso inglese, si tratta di un'oralità di ritorno, pensata all'interno di una lingua scritta (e non più, come era almeno fino al Seicento in Italia, di una oralità propria).

Dal punto di vista dell'enunciazione, questi testi propongono una cornice situazionale che sottolinea le circostanze del momento in cui il testo è *detto*: l'enunciatore, la voce interna al testo, è sottolineato nel suo “io/qui/ora” da precise marche circostanziali. Il dialetto, per esempio, rispetto alla lingua, rimarca il suo aspetto orale e la sua appartenenza geografica, stabilendo così un luogo preciso di enunciazione; i testi di Sto o di De Filippo, attori-autori, o di Zavattini, regista e sceneggiatore, sono spesso costruiti intorno a un narratore che si fa personaggio teatrale. Il testo offre così all'interprete una serie di cornici che permettono di evocare la circostanza dell'enunciazione, senza però schiacciarla su un unico ritratto. Detto altrimenti, come nota acutamente Ivano Marescotti⁹ a proposito della sua immersione nei testi del poeta romagnolo contemporaneo Raffaello Baldini, l'attore ha a disposizione un personaggio, che può studiare e interpretare: la lettura diventa testimonianza viva di una voce, che traspare nel testo; il testo, a sua volta, si fa monologo.

Anche questa strategia presenta i suoi rischi: non tutti i testi sono monologhi, né consentono a chi li legge di interpretarli come tali. Quei testi che, come accennavo prima, “chiedono di essere letti ad alta voce” hanno già al loro interno qualcosa della natura del monologo; sono stati scritti, cioè, presentando delle chiare marche enunciazionali, costruendo al loro interno una precisa situazione di discorso che aiuta l'attore a interpretarli con gli strumenti più propri. A mio parere, questo spiega una certa abbondanza di belle letture in dialetto; oltre ai già ricordati Trilussa, De Filippo, Zavattini, possiamo accostare il lavoro di narratore di Ascanio Celestini (nella lingua di Anguillara Sabazia), il romagnolo di Bagnacavallo di Marescotti, il napoletano di Enzo Moscato, le lingue ancora romagnole del Teatro delle Albe, i poeti veneti raccolti da Marco Paolini, il lombardo di Testori...

Il dialetto presenta in forma naturale una serie di violazioni della voce da fine dicatore, puntando sulla musicalità della lingua: la parola dialettale, anche quando è scritta, è sempre parola “detta”, adatta alla lettura ad alta voce.

Il dialetto incarna al meglio, nella tradizione italiana, la dialettica fra oralità e scrittura, e si presta perciò alla performance pubblica. Ciò non esclude che esistano anche testi in lingua che si prestano allo stesso scopo, che rifiutano cioè il silenzioso esilio della parola scritta.

Quello che importa, insomma, non è solo la lingua in cui un testo è composto: è come esso rifugge alla norma, offrendo all'attore occasioni per evitare che la lettura si trasformi in uno stampatello del parlato. Quello che brevemente possiamo chiamare “musica del testo” è una serie di violazioni rispetto a un canone avvertito come buono, e che possono tradursi in differenze di ritmo, di respiro, di lunghezza, di sonorità. Tali differenze offrono al lettore altrettante variabili su cui offrire una esecuzione che le sottolinei: nel ritmo straniato (tipico di Celestini, o del cunto siciliano ripreso da Mimmo Cuticchio o da Davide Enia), nel crescendo di velocità (penso a Paolo Poli, ma anche a un lettore più sfuggente, ma straordinario, come Franco di Francescantonio), nella costruzione di timbri stranianti e diversi (lavoro portato al massimo della ricerca da Carmelo Bene, ripreso in modo più manieristico da attori come Matteo Belli), nel volume.

Tornando a teatro

L'italiano scritto prescrive una lettura standard, che possiamo definire “voce da documentario”: una voce che sfugge alla trappola dell'enunciazione, non presentando alcuna caratteristica di sovrainterpretazione da parte dell'interprete; ma che rischia al contrario di distogliere l'attenzione dalla lettura, come se chi legge non ci fosse. È una voce dell'assenza.

Al contrario, le deviazioni da questo canone sottolineano la presenza dell'atto di lettura: pause, cambiamenti di ritmo, di timbro, di tono, di posizione del lettore, di velocità, di volume, marche dialettali, contribuiscono tutte a coinvolgere l'ascoltatore. Usandole, però, il lettore rischia di tradire il testo, proponendo una cornice di enunciazione specifica: vi si mette davanti, facendo troppo al posto di chi ascolta. È la trappola dell'enunciazione.

I molti attori e attrici che in questi anni stanno esplorando la lettura come forma drammatica stanno scoprendo potenzialità performative che aprono a nuove

possibilità di teatro. Credo che le parole chiave per descriverne le potenzialità siano “perfezione” e “presenza”: la voce che legge si trova in equilibrio fra due effetti che può produrre, una eccessiva perfezione crea assenza e distanza, mentre una voce troppo caratterizzata rende troppo “presente” il testo a chi ascolta, ponendolo davanti a esso, e privandolo di spazi.

Un equilibrio fra presenza e perfezione permette al lettore di portare il testo all'ascoltatore, aprendogli una serie di possibilità di immaginazione e coinvolgimento, di partecipazione attiva e di comprensione diversa. Sono strumenti che non riguardano più la sola lettura del testo, ma aprono un senso più ampio alle potenzialità della narrazione: una voce non più perfetta e non troppo presente invita lo spettatore a fare, a costruire dentro di sé scenari grandiosi e cornici ampie, recuperando gli antichi strumenti del racconto. Credo che qui sia lo spazio per un lavoro artistico sulla lettura, su cui abbiamo ancora molto da inventare ma altrettanto da riscoprire.

NOTE

1) La pratica dello “studio” e della “mise en espace” appartiene anzitutto alla recente tradizione toscana, dove la lettura diventa un modo di ampliare l'offerta di nuova drammaturgia, tradotta o in lingua; significativo in questo senso il contributo del Laboratorio Nove, curatore della rassegna Intercity di Sesto Fiorentino.

2) Si confrontino i diversi interventi raccolti da Luca Nannipieri in *L'attore e la poesia*, Bologna, Pendragon, 2003.

3) Giornata di studio sulla Lettura a scuola, Palazzo dei congressi, Firenze, 13 marzo 2004; alcuni materiali sulla giornata di studio sono contenuti in “La Vita Scolastica”, numero 19, luglio 2004, Giunti Editore, Firenze.

4) Mutuo l'idea di “narrazione in atto” da Gianni Rodari, dall'ultimo capitolo della sua *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, dove è applicata al gioco fabulativo dei bambini.

5) Per un completo excursus sull'approccio semiotico all'enunciazione rimando a Giovanni Manetti, *La teoria dell'enunciazione*, Siena, Protagon, 1998.

6) A partire dal *Macbeth* del 1982/1983.

7) Un esempio può trovarsi in *Totem*, con Alessandro Baricco, pubblicato con videocassetta anche da Einaudi nella collana Stile Libero.

8) Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. 1982).

9) Nel già citato libro di Nannipieri, p. 36.

DARIO FO E LA FABULAZIONE EPICA

di Simone Soriani



Dario Fo

Quando si parla di teatro epico si pensa sempre a Brecht. Che spiega bene la sua teoria, ma che non è molto facile da capire. Dice che bisogna recitare in terza persona, uscire da se stessi [...]. Per capire veramente il teatro epico basta guardare il popolo. [...] Che ha in sé una dimensione collettiva... [...] Si è costretti a recitare sul pubblico, ad ascoltare i tempi, il ritmo del pubblico, ad ascoltare quello che succede, ad andare a soggetto. (D. Fo in C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, p. 136)

Nella premessa a *Fabulazzo* (raccolta di articoli, dichiarazioni e fogli sparsi che Fo ha dato alle stampe nel 1992 e che costituisce una sorta di resoconto – parziale, s'intende – della sua esperienza biografica ed artistica), Fo annovera tra le caratteristiche più durature e costanti della propria produzione drammaturgica e della propria attività attorica “il recitare rappresentando i personaggi, raccontandoli con distacco epico senza mai vestirsi e travestirsi dentro la loro pelle” (p. 14). Il rifiuto di una recitazione naturalistica a favore di una modalità interpretativa “epica”, capace cioè di alludere ed accennare piuttosto che descrivere in modo mimetico e realistico, sembra rimandare alla prassi ed alla teoria di Bertolt Brecht che – non a caso – la critica degli anni '60 aveva indicato come modello del giovane Fo, soprattutto in relazione all'*Isabella, tre caravelle ed un cacciaballe* (1963) da molti accostata al *Galileo* di Brecht che, proprio in quello stesso anno, Giorgio Strehler andava inscenando al Piccolo di Milano (si vedano, al proposito, le recensioni raccolte al termine dell'articolo). La volontà dell'interprete Fo di evitare la tradizionale fusione, in un essere drammatico autonomo, tra l'attore ed il personaggio da questi impersonato sembra infatti risentire delle teorie brechtiane sull'effetto di straniamento, espressione con cui – è noto – si indica quella raffigurazione che, pur facendo riconoscere l'oggetto, permette al contempo all'attore di manifestare il proprio stupore nei confronti di quanto raffigura recitando. La conoscenza da parte di Fo del modello brechtiano è innegabile e trova esemplare realizzazione scenica nei numerosi passi delle commedie dell'autore-attore in cui lo iato tra interprete e personaggio giunge alla recitazione in terza persona teorizzata e realizzata dal drammaturgo tedesco. In questo senso, vale la pena di ricordare almeno il caso di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960) in cui l'espedito del sosia smemorato, intorno al quale è costruita la *pièce*, permette a Fo una sequenza attorica che ricorda proprio lo straniamento brechtiano: lo smemorato si trova infatti in una condizione di distacco rispetto al ruolo del bandito Gallina per il quale viene scambiato e che si trova quindi a dover interpretare perché dimentico della propria identità. Questo distacco permette allo smemorato (e di conseguenza all'attore Fo) di entrare ed uscire dai panni del personaggio inscenato, garantendogli la possibilità di giudicare e valutare la propria parte straniandola come altro da sé, fino appunto alla trasposizione in terza persona.

Tuttavia, nonostante gli evidenti ed in parte noti influssi brechtiani su Fo, l'autore-attore ha solitamente indicato altri modelli e paradigmi a lui più congeniali, se non altro perché funzionali ad affermare la propria indipendenza rispetto al tedesco e la propria unicità nel panorama teatrale del secondo '900. Ecco perché l'autore-attore ha spesso preferito presentarsi come l'erede di una tradizione di *performers* popolari che – in un ipotetico percorso a ritroso nella storia dello spettacolo, ricostruito e proposto non senza una certa arbitrarietà da parte dello stesso Fo – va dagli attori di avanspettacolo del primo '900 (Petrolini e Totò) ai clown ottocenteschi, dai comici dell'Arte cinque-seicenteschi fino a quei giullari medievali in cui lo stesso Fo si è identificato nel 1968, dopo aver rotto con il circuito istituzionale dell'E.T.I. ed aver iniziato ad esibirsi in spazi che potremmo genericamente definire *off*: piazze, fabbriche ed università occupate, case del popolo, palazzetti dello sport, chiese sconsecrate. Soprattutto in anni abbastanza recenti Fo ha cercato di “smarcarsi” sempre più dall'ingombrante modello brechtiano, rivendicando la propria autonomia e la derivazione popolare del proprio essere attore epico. In un libro-intervista con Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, discorrendo ancora del suo rapporto col maestro tedesco, l'autore-attore ha espressamente dichiarato di aver appreso il “recitare epico, in terza persona, con il famoso distacco, di cui parla Brecht” in modo “del tutto facile e naturale”, in quanto nato “naturalmente come epico” per aver iniziato la propria formazione attorica esibendosi nelle “fabulazioni” (pp. 100-101), un genere di “rappresentazioni narrative” popolari che – dice Fo – si fonderebbe proprio sul costante uso della “terza persona” e sul continuo entrare ed uscire dal personaggio interpretato per intrattenere un rapporto diretto con l'uditorio. Anche nella recente autobiografia *Il paese dei Mezaràt*, Fo spiega la propria naturale predisposizione verso una forma interpretativa di tipo “epico-popolare” attraverso il giovanile contatto con i “fabulatori” del Lago Maggiore, cantastorie che secondo la tradizione popolare dei giullari medievali – dice Fo – raccontavano, improvvisando, favole grottesche e fantastiche senza avvalersi della “magia organizzata” della teatralità tradizionale (p. 60), instaurando anzi un dialogo continuo col proprio pubblico così da coinvolgerlo costantemente nella narrazione. Nei successivi anni del Liceo di Brera (anni '40), durante le tratte in treno Luino-Milano-Luino, Fo inizia ad esibirsi per i compagni di viaggio in surreali narrazioni di storie buffe, incentrate su fatti o personaggi storici reinventati in chiave paradossale e grottesca sulla falsariga dei fabulatori conosciuti durante l'infanzia e secondo una logica in cui è già possibile intravedere i

prodromi del *Mistero Buffo* (1969). Sarà proprio raccontando una di queste storielle che Fo convincerà l'attore Franco Parenti a scriverlo per i suoi primi *shows* pubblici, sebbene nel circuito minore della provincia lombarda: qualche tempo dopo sarà ancora Parenti ad offrire al giovane Fo una parte nella rivista estiva delle sorelle Nava, *Sette giorni a Milano* (1952), con cui i biografi sono soliti far iniziare "ufficialmente" la carriera artistica dell'autore-attore.

Dopo gli anni dell'apprendistato (cinema, radio, teatro di rivista, farse in atti unici) e delle cosiddette "commedie borghesi", Fo tornerà all'esperienza della fabulazione epica – frattanto maturata anche attraverso i monologhi del *Poer nano* eseguiti durante le trasmissioni radiofoniche del programma *Chicchirichi* (1952) – con la prima edizione del *Mistero Buffo*. Dopo aver dapprima tentato di inscenare in una forma drammatico-mimetica tradizionale la materia del *Mistero Buffo*, ed essersi accorto delle debolezze dello spettacolo per lo scarso dinamismo dell'azione scenica e l'incapacità dei personaggi ad assumere un proprio spessore teatrale, Fo ha optato per una forma monologica (la "giullarata") fondata proprio sull'affabulazione narrativa, una modalità rappresentativa di cui l'autore-attore si avvarrà spesso negli anni successivi (si pensi almeno a *La storia della tigre* nel '79, al *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* nel '91, a *Lu santo giullare Francesco* nel '99) ed in cui la natura epica dell'attore Fo emerge con maggiore evidenza rispetto alla parallela produzione "commediografica" (un caso del tutto particolare è invece costituito dal *Marino Libero! Marino è innocente!* del 1998: si tratta di una sorta di *unicum* all'interno della produzione monologica di Fo – è infatti un'opera per certi versi affine alle "narrazioni civili" di Marco Paolini –, ma proprio per questo suo essere un caso fondamentalmente isolato, affrontare la questione necessiterebbe di una riflessione che eccederebbe i limiti della presente comunicazione).

Allo stesso modo dei fabulatori popolari che iniziavano la "conta" come per caso, entrando in argomento "di carambola" – ricorda l'autore-attore nella già citata autobiografia –, anche Fo durante le proprie fabulazioni epiche avvia il racconto in modo progressivo, attraverso un prologo ed un antiprologo informale, solitamente a luci accese, che gli permettono di conversare col pubblico in sala (similmente l'autore-attore si avvale anche di interruzioni meta-narrative – gli "a parte" – durante le quali, sospesa l'azione scenica, si rivolge direttamente all'uditorio). La fabulazione di Fo, quindi, inizia con una fase di "soglia" che introduce lo spettatore alla *performance* in modo "morbido" e graduale: oltre a palesare l'artificiosità dell'evento spettacolare e permettere quindi una ricezione da parte dell'uditorio non emozionale e "catartica" ma conscia e diretta (coerentemente con quelle finalità civili e politiche che Fo assegna alla propria drammaturgia), l'espedito della "soglia" induce il pubblico in sala a familiarizzare con il *performer*, riconoscendolo subito come "altro" rispetto ai personaggi che successivamente andrà ad inscenare. Le *performance* monologiche di Fo, infatti, mostrano una sorprendente "tendenza drammatica" e, anzi, la cifra più originale del Fo fabulatore risiede proprio nella plurivocità dei suoi monologhi, costruiti con una tecnica narrativa fondata su continui e repentini spostamenti della focalizzazione che permettono all'autore-attore, pur solo sulla scena, di dar voce anche ad un'intera folla di persone, come accade in modo esemplare nel capitolo *Resurrezione di Lazzaro* tratto dal *Mistero Buffo*. Nella *Resurrezione* Fo racconta e descrive il miracolo di Lazzaro attraverso una moltitudine di voci e personaggi – la folla accorsa al camposanto per assistere all'evento – che l'attore epico Fo rievoca in scena trapassando continuamente da l'uno all'altro attraverso variazioni che si producono solo al livello del codice performativo (vocalità, gestualità, mimica). La fabulazione epica dell'attore Fo rifugge infatti da qualsiasi velleità mimetica: l'autore-attore non rappresenta attraverso l'immedesimazione i personaggi che evoca, ma li presenta e racconta o – per dirla con Brecht – li cita. Insomma, il gioco scenico attoriale è artificiale e convenzionale dal momento che Fo non demanda la significazione a quell'*alter ego* che è il personaggio, ma è egli stesso che durante ed all'interno della fabulazione – senza l'ausilio del trucco e del costume, in uno spazio scenico neutro e non definito – presta ai personaggi evocati la propria voce ed il proprio corpo senza mai nascondersi dietro ad essi (è questa costante presenza in scena del fabulatore-narratore – Io epico, direbbe Szondi – a determinare la natura fondamentalmente diegetica o al più "semi-drammatica" dei monologhi di Fo). Nella *Resurrezione* il trapasso da un personaggio all'altro si realizza per modificazioni (anche minime) del corpo e dell'espressione dell'attore, in una "sequenza incrociata" – come la definisce lo stesso Fo nel *Manuale minimo dell'attore*, p. 142 – in cui le situazioni si susseguono accavallandosi l'una sull'altra: l'attore infatti, mentre pronuncia una battuta attribuita ad un dato personaggio, con il corpo già anticipa l'entrata in scena di altre *dramatis personae* cui successivamente "presterà" anche la propria voce. Così il *logos*, il discorsivo, il tessuto verbale si arricchiscono di sfumature semantiche attraverso il codice performativo ed attoriale: durante la conversazione tra il primo visitatore ed il pubblico in sala, ad esempio, l'introduzione sulla scena di altri personaggi si realizza esclusivamente per mezzo delle due o tre occhiate che il primo visitatore rivolge circospetto alle proprie spalle, a far intendere l'arrivo di una folla che sta sopraggiungendo per assistere al "miracolamento".

L'idea iniziale era di allestire lo spettacolo impiegando gli attori della nostra compagnia [...]. Ma a parte la difficoltà di recitare in quella astrusa lingua dei giullari padani, ci rendemmo conto ben presto che le giullarate non erano nate per essere recitate da più attori, in chiave di dialogo, ma «raccontate» da un solo attore, cioè appunto il giullare. Dario provò a leggere dei pezzi durante le assemblee, tanto dentro le fabbriche in lotta che all'università: e la gente lo capiva, dappertutto, veniva coinvolta.
(Franca Rame in *Pupazzi con rabbia e sentimento*, p. 120)

Quando siamo arrivati all'esigenza di distruggere la quarta parete, di arrivare a parlare di problemi collettivi, ci troviamo in completa alternativa rispetto alla preoccupazione di identificare l'attore al personaggio [...]. Se io cerco di creare invece la visione di una comunità [...] non mi preoccupo di parlare di me stesso, ma dei problemi che sono collettivi. Se io cerco problemi collettivi, il mio discorso, il mio linguaggio... sarà diverso... e sarà obbligato a essere epico. [...] Abbiamo capito anche perché nel teatro medievale l'attore tendeva a presentarsi solo sul palcoscenico e costruire parecchi personaggi... Perché solo così poteva determinare [...] il momento appunto epico della rappresentazione, la coralità.
(D. Fo, *Fabulazzo*, p. 82)



Dario Fo in *Fabulazzo osceno*, 1982

I movimenti del corpo dell'attore guidano quindi la ricezione del pubblico in sala, convogliando l'attenzione dell'uditorio ora su di un particolare dell'azione scenica ora sulla totalità di essa, costringendo gli spettatori a "zummate incredibili" – si legge nel *Manuale minimo* – con "quella sofisticatissima camera da presa" che è il cervello umano (p. 146). Per allargare il "campo" dell'azione Fo attraversa a grandi passi la scena, di continuo spostandosi da un lato all'altro del palco ed avanzando o indietreggiando dalla "piazza" alla ribalta: talora per evocare episodi "fuori scena", ed includere il pubblico nell'evento spettacolare sottraendolo ad una fruizione passiva, l'attore Fo indica e volge lo sguardo verso la platea, contribuendo il movimento degli occhi a creare la dimensione dello spazio. Per mettere in evidenza alcuni dettagli e sottolineare alcuni particolari, glissandone invece altri, l'autore-attore ricorre spesso all'uso della "pausa" – talora accompagnata da una "risata muta" – che interrompe il flusso della *performance* e, creando un orizzonte d'attesa nell'uditorio, enfatizza ed amplifica il significato di quanto sarà inscenato subito di seguito. In altri casi, invece, Fo si avvale di precisi espedienti recitativi, come si nota in modo paradigmatico nel "lazzo" del mango nel *Johan Padan*: il protagonista eponimo del lungo monologo, deciso a catechizzare gli indios per togliere agli spagnoli il pretesto dell'ateismo da questi escogitato per ridurli in schiavitù, si trova a raccontare l'episodio biblico di Adamo ed Eva, del serpente e della mela proibita (anche se, non conoscendo gli indios il frutto della mela, Johan decide di sostituirlo nel suo racconto con un mango). La pregnanza semantica dell'episodio – giustamente individuata da Antonio Scuderi in *Dario Fo and Popular Performance* nella volontà satirica e demistificante di Fo di mostrare la derivazione degli stessi simboli religiosi dalle condizioni ambientali e culturali di un dato popolo – trova espressione scenica in una *gag* visiva in cui l'attore Fo, mimando il serpente, spalanca la bocca come se stesse addentando il frutto proibito da offrire ad Adamo e, contemporaneamente, stende il palmo della mano all'altezza del viso per evocare il mango nello spazio vuoto della scena. Per catalizzare l'attenzione dell'uditorio verso il proprio volto, in una sorta di primo piano cinematografico, l'attore Fo irrigidisce la parte basse del proprio corpo così da privarla di interesse, recuperando un espediente attoriale già utilizzato per il "lazzo" della mosca nel *Grammelot "La fame dello Zanni"* tratto dal *Mistero Buffo*.

In entrambi i passi citati, inoltre, per animare la scena "spoglia" e vuota in cui si esibisce il *performer* solitario, l'attore Fo attua – per utilizzare un'espressione introdotta da Claudio Meldolesi nel suo *Su un comico in rivolta* – un sistematico procedimento di "defunzionalizzazione" del proprio corpo. Alcune parti del corpo dell'attore, infatti, vengono "straniate" e "risemantizzate", come accade ad esempio nel passo del *Johan Padan* in cui Fo trasforma il braccio destro nella spada dell'arcangelo che scaccia Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. Ancora più evidente è il caso della *Resurrezione di Lazzaro* in cui la mano dell'attore che interpreta il primo visitatore, dopo aver "disegnato" al proprio fianco la figura di un visitatore di piccola statura, si trasforma nel cranio stesso di questo secondo personaggio: l'attore Fo irrigidisce la mano e, trattandola come altro da sé, si rivolge ad essa come ad un proprio interlocutore.

Per riempire la scena vuota e drammatizzare i propri monologhi, Fo si avvale infine di una pluri-vocalità fondata sul continuo trapasso da un registro ad un altro, oscillando – come ha giustamente notato Paolo Puppa in suo recente intervento confluito in un volume miscelaneo dal titolo *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition* – tra una tonalità bassa, grottesca e greve, ed una voce infantile, femminile e nasale che, non di rado, termina in falsetto. Se questa polarizzazione vocale permette al fabulatore Fo di "spostare" la focalizzazione narrativa da un personaggio all'altro, senza doversi preoccupare di spiegare al pubblico l'avvenuto cambiamento dell'attante; la commistione di toni bassi ed infantili assume anche una valenza semantica e tematica oltretutto performativa. Nel caso della *Resurrezione di Lazzaro*, ad esempio, uno stesso personaggio, dopo aver descritto e commentato il miracolo di Cristo, si rivolge ad un presunto interlocutore per rivendicare i suoi "cinque baiocchi" vinti per scommessa: il passaggio dall'atmosfera spirituale e pia del miracolo a quella bassa e blasfema della scommessa trova un corrispettivo espressivo nella variazione tonale da un registro infantile, culminante in un falsetto "mistico", ad uno greve e "corporale" che – in una prospettiva bachtiniana – abbassa e desacralizza l'evento religioso di cui coglie ed enfatizza l'aspetto umano e materiale. Allo stesso modo, dopo la rievocazione dell'episodio biblico nel passo citato del *Johan Padan*, l'attore Fo trapassa al registro "grottesco" mentre pronuncia la parola "spagnòl", così da "abbassarla" e caricarla di intenzioni satiriche e polemiche. Nell'economia dello spettacolo, infatti, se gli indios assurgono ad emblema scenico dei "poveri Cristi", i *conquistadores* spagnoli incarnano l'arroganza e la prepotenza del Potere costituito, coerentemente con quella *Weltanschauung* "manichea" che costituisce il nucleo centrale dell'ispirazione politica di Fo (e forse anche poetica, in riferimento almeno ai *Testi della passione* pubblicati in appendice all'edizione a stampa di *Mistero Buffo*), secondo la quale in un conflitto primordiale e senza tempo si contrappongono "maggioerenti" e "poveri Cristi", oppressori ed oppressi, sfruttatori e sfruttati.

Così nelle fabulazioni epiche di Fo, il codice performativo ed attoriale si salda e

fonde con quello linguistico e discorsivo, permettendo all'autore-attore la realizzazione di un teatro "sincretico" in cui la parola e la pantomima, il gesto e l'azione, la musica e la vocalità concorrono insieme a veicolare il messaggio del destinatore al pubblico in sala, evitando qualsiasi "illusione" scenica ed instaurando una comunicazione-conversazione diretta tra palco e platea.

In "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri" [...] l'ospedale in cui si interroga lo smemorato [...] è ritratto con una costante deformazione in pantomima del gioco degli attori, con l'alternarsi di prosa e canto, raggiungendo una forza satirica che ricorda il meglio dell'esperienza teatrale dell'Espressionismo tedesco [...]. Altri motivi dell'espressionismo e di Brecht ("L'opera da tre soldi") torneranno più avanti, ad esempio [...] l'equiparazione per assurdo del mondo dei ladri, organizzato con ferree leggi e una sua moralità, e quello dell'ordine, impersonato dalla polizia.

(E. G. Laura, "Italiamondo. Cronache", 10/12/1960)

Dal preciso [...] impegno demistificatorio nei riguardi della storia e dei moventi dei "grandi" alla struttura a scene staccate [...], c'è in questa *Isabella* un preciso e, ripetiamo, ambizioso riferimento brechtiano (e anche, talvolta, a soluzioni o a idee di altri, per esempio, nelle scene della discussione scientifica tra Colombo e i dotti, nelle processioni, nel cerimoniale religioso, in cui non si può fare a meno di pensare al *Galileo* di Strehler).

(A. Lazzari, "l'Unità", 7/9/1963)

[Nell'*Isabella*] la storia e il personaggio piuttosto ingombrante che [...] il copione prende a pretesto [...] si porta dietro l'influenza di superficiali quanto perigliose suggestioni letterarie, a cominciare dal frequentato esercizio di sgonfiare miti [...]; per finire col prestar [...] orecchio alle sirene brechtiane, ormai inevitabile tributo, pare, di qualsiasi autore impegnato colle bandiere rosse.

(C. Terron, "Corriere Lombardo", 7/9/1963)

Che ha fatto [...] il Fo [nell'*Isabella*] ? Ha preso il personaggio del grande navigatore e [...] ce lo ha presentato come [...] un machiavellico trafficante, pronto a mentire, a barare, perfino a rubare [...] pur di smuovere a proprio favore la volontà dei potenti, e ottenere i mezzi per realizzare l'impresa che sogna. C'è, sotto tutto ciò, lo zampino del "Galileo" brechtiano? Il tema dell'ambiguità che spacca i grandi personaggi storici [...] esercita una sua suggestione ritardata? Si sarebbe tentati di crederlo.

(R. De Monticelli, "Epoca", 15/9/1963)



Locandina di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, 1961

NOTA BIBLIOGRAFICA

Dario Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi 1966; ID., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi 1987; ID., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza 1990; ID., *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni 1992; ID., *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Giunti, Firenze 1992; ID., *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller 1988; ID., *Manuale minimo dell'attore. Un viaggio nella Commedia dell'Arte tra storia e contemporaneità*, in AA. VV., *L'Ecole des Maitres. Libri di regia 1995-1999*, a c. di Franco Quadri, Milano, Ubulibri 2001, pp. 27-110; ID., *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli 2002; ID., *Una vita per l'arte. L'arte di una vita. Dario Fo e Franca Rame*, Milano, Elle Esse 2002; ID., *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi 1977, 1997, 2003;

C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma Bulzoni 1978;

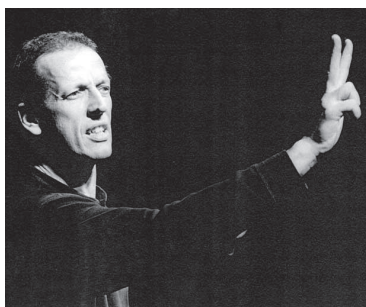
P. Puppa, *Tradition, Traditions, and Dario Fo*, in AA. VV., *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, Carbondale, Southern Illinois University Press 2000, a c. di A. Scuderi e J. Farrell, pp. 181-196;

A. Scuderi, *Dario Fo and Popular Performance*, Toronto, Legas 1988;

C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli 1997.

IL NARRATORE E I SUOI PERSONAGGI. UN PERCORSO ATTRAVERSO IL TEATRO DI MARCO BALIANI

di Silvia Bottirolì



Marco Baliani in *Kohlhaas*

Quello di Marco Baliani è forse uno dei percorsi più articolati che, negli ultimi due decenni, hanno indagato le forme della narrazione a teatro: si può anzi dire che sia proprio il suo *Kohlhaas*, nel 1990, a dare vita a quello che diventerà nel decennio successivo un vero e proprio genere, il cosiddetto “teatro di narrazione”.

Rispetto a una forma che vede oggi molte voci, alcune giovanissime, di grande valore (Ascanio Celestini, Davide Enia, Andrea Cosentino...), il percorso di Baliani risulta ancora di grande interesse critico, non tanto perché si ponga come quello di un “maestro”, e neanche perché abbia approfondito una specifica modalità di narrazione teatrale, quanto piuttosto perché si tratta di un artista - attore, autore e regista - che ha strutturato e destrutturato diverse possibilità del racconto a teatro; che ha suggerito alcune strade, le ha percorse fino a un certo punto e poi le ha abbandonate, in un continuo scarto rispetto a se stesso e al proprio lavoro.

È questo scarto, che, a partire da *Kohlhaas*, ha continuato a verificarsi, e che ha portato Baliani anche a cimentarsi con lavori più distanti dalla sua sensibilità scenica - e quindi talvolta ad andare incontro a risultati teatrali di minor efficacia -, è di questo scarto, appunto, che dobbiamo essere grati a Marco Baliani. Risiede qui infatti il valore della sua esperienza: nell'aver cercato ostinatamente forme di una drammaturgia del racconto, ora in performance narrative soliste ora in opere di impianto collettivo e corale, ora in regie di testi classici della letteratura drammatica, ora in grandi progetti di elaborazione della storia contemporanea.

In questo panorama, *Kohlhaas* resta un piccolo gioiello solitario, sigillo di una maturità creativa e insieme talismano nascosto e distante per una ricerca sempre aperta, sempre interrogativa.

Una ricerca condotta con perizia e slancio, ma anche con la grande nostalgia di una forma drammatica dialogica, di un mondo in cui possano esistere dei personaggi, e possano parlarsi: “penso che siano state scelte, quelle legate al teatro di narrazione, che alcuni attori hanno fatto perché non stavano bene nella tradizione, nell'impianto teatrale tradizionale. Io [...] ho provato a fare questa scelta, che è un estremismo, ma non penso che il teatro sia questo [...] questa è una forma attraverso la quale alcuni artisti hanno cercato di dire delle cose in teatro, di entrare in scena in un altro modo... però poi il teatro è bello quando si è in tanti, quando costruisci un gruppo, una collettività”¹.

Ecco allora che in Baliani la narrazione appare insieme la strada più felice della sua pratica teatrale e la scelta un po' sofferta obbligata da un universo-mondo che sembra non consentire più forme drammatiche, nel senso di quelle forme che Szondi definisce “dell'accadere [...] presente [...] e intersoggettivo”².

Proprio la poliedricità di Baliani può aiutarci a suggerire alcune problematiche che riguardano la definizione dei caratteri del teatro di narrazione, nella misura in cui in lavori molto diversi ci sembra di riscontrare alcune costanti e viceversa alcune linee di confine continuamente spostate o messe in questione.

Innanzitutto, una performance epica ha davvero bisogno di un racconto con un principio uno sviluppo e una fine, che permetta al narratore di prendere per mano il proprio pubblico e di condurlo attraverso i fatti narrati fino allo scioglimento definitivo? E poi, la narrazione teatrale richiede necessariamente che si presentino i personaggi in terza persona, in una presa di distanza che afferma il narratore come qualcuno che conosce tutta la storia e che in qualche modo ne resta fuori? Ancora, è necessario, o utile, che il narratore blocchi il proprio corpo, magari nella tipica posizione seduta? Il narrare è un lavoro sul suono, che mira a far costruire a ciascuno spettatore le proprie immagini mentali, oppure tale facoltà immaginativa può essere nutrita o contraddetta da immagini reali, proposte dalla costruzione drammaturgica stessa? Infine, di quale dispositivo spaziale, e di quale rapporto - fisico e comunicativo - con gli spettatori, necessita a teatro un atto narrativo?

Se nelle opere di molti attori-narratori è immediato focalizzare scelte che rispondono in maniera univoca a queste problematiche, sembra interessante riscontrare invece, nel lavoro di Baliani, continui slittamenti, domande, tentativi non sempre riusciti di ridefinizione.

Per dare conto di questo atteggiamento interrogativo, che appare come la maggiore ricchezza della produzione di Baliani, diventa inevitabile tentare di riflettere su più spettacoli, per mettere in prospettiva non un risultato esemplare ma un percorso, e forse per parlare più dei vuoti (i momenti di transizione da un'opera ad un'altra) che dei pieni (le opere stesse).

Per contro, per affrontare una produzione che si snoda su due decenni, diventa essenziale scegliere una lente concreta, un preciso punto di vista. Proponiamo qui di adottare quello della relazione tra il narratore e i suoi personaggi, che è anche un modo per dare conto di due diverse direzioni di ricerca, o filoni, emergenti nell'opera di Baliani: gli spettacoli nati dall'elaborazione drammaturgica di una

narrazione preesistente, per lo più di matrice letteraria, e quelli in cui l'oggetto del narrare scaturisce invece dal raccontatore stesso, dalla propria biografia o da una propria elaborazione poetica di tematiche dell'immaginario.

Da questa prospettiva, è possibile tentare un attraversamento del teatro di Baliani, appoggiando su alcuni spettacoli che segnano altrettante tappe fondamentali. Si tratta del già citato *Kohlhaas* (1990), di *Corpo di Stato* (1998) e di *Lo Straniero* (2003). Questi lavori costituiscono un *corpus* che lo stesso Baliani riconosce come compiuto: "si chiude un po' un ciclo, per me, con questo *Straniero* [...]. Mi piaceva vederla come estrema possibilità – dopo *Kohlhaas* dove ero un narratore esterno e dopo *Corpo di Stato*, dove ero un io narrante. Questo chiude un po' il cerchio: è un personaggio che parla di sé"³.

L'affermazione di Baliani ci autorizza dunque, e anzi ci invita, a leggere nei tre spettacoli lo sviluppo di un pensiero e di una pratica attoriale, e a riguardare indietro, prima de *Lo Straniero* che ad oggi è l'ultimo lavoro di narrazione del nostro "attautore", alla ricerca dei segnali che suggeriscono elementi di continuità e di differenza.

È *Kohlhaas* ad aprire il nostro percorso, anche se la ricerca di Marco Baliani sulle forme del racconto orale comincia da molto più lontano, da quegli anni, tra i Settanta e gli Ottanta, in cui si fonda il forte radicamento sociale e politico del suo operare. Sono gli anni dell'impegno e della militanza, e insieme di un lavoro appassionato attorno al teatro infantile: nelle scuole, negli spettacoli e in alcuni progetti specifici, come quello ormai celebre del Comune di Genova⁴, la sua poetica si forma a contatto con quell'universo di bellezza e paura che sono le fiabe infantili, in tutta la loro ricchezza non addomesticata.

Kohlhaas arriva quando Baliani sente di voler uscire dai recinti, ormai protetti come oasi per specie in via di estinzione, di quello che è diventato il "teatro-ragazzi": si tratta di un allontanamento sofferto, come testimoniano alcuni articoli che l'attore-autore pubblica in quegli anni⁵. *Kohlhaas* è la soglia, la cristallizzazione di una sapienza scenica e di una visione estetica ormai mature, e insieme, quasi inevitabilmente, la consacrazione all'interno del mondo teatrale "adulto", con uno spettacolo che "è una scultura quasi perfetta, ha una sua classicità"⁶.

Lo spettacolo, tratto dallo splendido racconto di Kleist, narra la storia di un mercante di cavalli, Michele Kohlhaas, che, subito un torto da parte di un nobile, tenta dapprima di ottenere giustizia dalla legge e poi, non vedendo riconosciute le sue ragioni, si fa brigante, raccoglie attorno a sé schiere di disperati, e con loro saccheggia e devasta città intere, arrivando a scatenare quasi una guerra contro il potere imperiale e a essere infine condannato a morte dallo stesso imperatore.

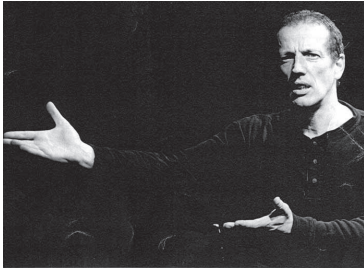
Baliani affronta questo racconto come una vera narrazione orale, con tanto di inizio epico ricalcato sul modello della fiaba - "Tanti anni fa, in terra di Germania, viveva un uomo a nome Michele Kohlhaas..."⁷ - e di gioco continuo di entrata e uscita dalla prospettiva di ciascuno dei personaggi, che abitano di volta in volta il corpo e la voce del raccontatore, senza però spezzare mai la cornice epica custodita dall'io narrante.

Il momento in cui si misura appieno il rapporto tra il narratore e il protagonista del racconto è forse quello finale dell'impiccagione di Kohlhaas, in cui Baliani passa dai pensieri spezzati del personaggio, che rinuncia all'estrema possibilità di salvezza offertagli dalla sorte in nome di quella giustizia per cui aveva lottato, allo sguardo esterno del raccontatore: "Poi la corda si tese del tutto, e restò soltanto il suo nome nel vento. Ancora oggi in terra di Germania il nome di Kohlhaas è ricordato"⁸.

Una narrazione che arriva a raccontare la morte del suo protagonista è appunto una forma epica per eccellenza – e se vi arriva attraverso la stretta concatenazione di fatti e azioni che riscontriamo in *Kohlhaas* è una forma che interpreta anche la valenza antropologica di costruzione di significato che la narrazione possiede nella nostra cultura.

Nel corso degli anni Novanta, Baliani prosegue il lavoro sulla narrazione teatrale in direzioni diverse: spettacoli solisti (*Lear*, nel 1994), grandi progetti speciali scaturiti dal confronto con episodi emblematici della storia collettiva (*Antigone delle città* e *Antigone della terra*, rispettivamente del 1991 e del 1992, nati come commemorazione collettiva della strage alla stazione di Bologna del 1980; la trilogia dedicata alla prima guerra mondiale composta da *Come gocce di una fiumana* del 1994, *Terra dove non annotta* del 1995 e *Le vie del ritorno* del 1996), regie di testi drammatici rielaborati in una chiave epico-corale (*Peer Gynt* del 1995; le diverse tappe spettacolari del progetto di formazione "I Porti del Mediterraneo", articolato tra il 1996 e il 2000). All'interno di una produzione molto eterogenea, emerge un filone di ricerca piuttosto fecondo, che negli anni si affiancherà o si intreccerà a quello, originario, sulla forma del racconto: si tratta del confronto con la Storia, sempre avvicinata tramite la mediazione della propria soggettività.

Di questo filone è una prova *Corpo di Stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* (1998): lo spettacolo nasce da una commissione della RAI in vista del ventennale del rapimento e poi dell'omicidio di Aldo Moro – e nasce pertanto come opera per la televisione, girata nella cornice altamente simbolica del Foro di Augusto in Roma e trasposta solo in un secondo momento sulla scena teatrale. Non si tratta eviden-



Marco Baliani in *Kohlhaas*

temente di un vero e proprio racconto, dal momento che la fonte non è narrativa ma storica: la costruzione drammaturgica operata per lo spettacolo lavora a una tessitura della storia collettiva degli “anni di piombo”, di cui la vicenda Moro è un doloroso emblema, con quella individuale del raccontatore Baliani, che suo malgrado si è trovato a far parte di una generazione senza voce, schiacciata nell'impossibilità di stare “né con lo Stato, né con le BR”, come recitava uno slogan di quel periodo.

Affrontare la storia contemporanea con un gesto poetico di contrappunto e quasi di controcanto tra gli eventi collettivi drammatici (anche nel senso di “generatori di azione”) e la piccola storia personale di chi li racconta è un espediente che Baliani condivide con gli altri narratori che, ad un certo punto del proprio percorso o come loro costante estetica, scelgono di misurare l'affabulazione con la Storia⁹. Nello specifico di *Corpo di Stato*, la ragione di questa forma risiede essenzialmente nella scelta di raccontare la Storia, *quella* storia, dal proprio punto di vista, e quindi di “dire tutto, dire davvero i sentimenti di allora, non nascondersi, non leggere quei giorni col senno di poi, non prendere distanze professorali, essere là, a interpretare il me stesso di vent'anni prima”¹⁰.

Il raccontatore Baliani si muove nella sua stessa tessitura, entrando e uscendo, anche qui, dal proprio personaggio, tessendo in parallelo il racconto dell'uccisione di Moro con quella di Peppino Impastato¹¹, ed entrambe queste storie con le giornate di allora: le recite nelle scuole, la vita con un figlio piccolo in una città assediata dalla polizia, i compagni che improvvisamente scomparivano e che sarebbe stato pericoloso accogliere se una sera fossero venuti a bussare alla porta... La drammaturgia di questo spettacolo, che vede anche la collaborazione della *drammaturg* Alessandra Ghiglione, ha una struttura molto specifica: essa seleziona e ricomponere un materiale esperienziale disordinato e doloroso, e tenta in questo modo di dargli un senso – che forse non esiste, e che senz'altro resta venato da domande e inquietudini profonde.

Questa estrema possibilità del racconto di regalare all'affaticato disordine delle nostre vite l'impronta di un significato viene invece a scomparire nell'ultimo spettacolo di Baliani che prendiamo in esame, quel *Lo Straniero* tratto dal romanzo omonimo di Albert Camus.

All'origine di questo lavoro, ritroviamo l'identica grammatica generativa di *Kohlhaas*, vale a dire l'incontro con un grande racconto letterario e l'urgenza di portarlo in scena. Ma non si tratta qui, di fronte al testo di Camus, di un racconto vero e proprio, quanto piuttosto del raccontarsi di un personaggio che sembra parlare a se stesso, in un fare monologico – e che pure è ancora una volta, in realtà, racconto, sebbene non esplicito, perché continuamente puntellato di azioni, di fatti, e non invece di pensieri.

Non esiste qui un narratore che racconti una storia in terza persona, sia pure entrando talvolta in alcuni personaggi, come accadeva per *Kohlhaas*: e questo significa che non esiste un raccontatore onnisciente, non esiste uno sguardo prospettico e dunque rassicurante sul narrato.

Con il Meursault di Camus ci troviamo di fronte a un personaggio che racconta di sé, della sua storia senza senso: e che lo fa, nello spettacolo, attraverso lunghi flash back scaturiti nella solitudine della cella dove, quasi inconsapevole, aspetta l'incontro con la propria morte, dopo aver incontrato, in maniera altrettanto inconsapevole, la morte dell'*altro*, quell'arabo ucciso con un colpo di pistola sotto il sole accecante di una spiaggia estiva.

Si declina in modo assolutamente diverso, quindi, il rapporto tra Marco Baliani e il suo personaggio: in un certo senso dalla narrazione si compie qui un passo verso una forma teatrale in senso più tradizionale, con tanto di rispetto della “quarta parete” da parte di un raccontatore che per la prima volta rinuncia a rivolgersi direttamente al pubblico in sala, a guardarlo negli occhi. Ed è molto diverso anche il dispositivo spaziale: la scenografia è costituita di una pedana sospesa, sulla quale l'attore-narratore si muove anche in relazione a pochi oggetti (un piccolo scrittoio, un paio di scarpe...); lo spettacolo, nato nel Teatro Fabbricone di Prato, è stato poi presentato in molti grandi teatri all'italiana, là dove veniva accentuata ulteriormente la dimensione di grande distanza tra scena e pubblico, tanto che Baliani-Meursault appariva come una presenza remota sospesa nel vuoto.

Eppure c'è qualcosa che anche davanti a questa estrema performance attorale di Baliani ci fa riconoscere che ci troviamo ancora una volta di fronte a una narrazione, e a un narratore.

È un oggetto, questo *Lo Straniero*, che pone alla nostra analisi una sfida affascinante, nel senso che può forse essere un campo in cui misurare cosa sia in effetti una performance epica, e cosa distingua una narrazione da un monologo teatrale. In qualche modo è forse qui, più che davanti a *Kohlhaas*, che siamo invitati ad affinare i nostri strumenti critici e ad utilizzarli per distinguere l'una sostanza dall'altra e per tentare in questo modo una circoscrizione, sia pure provvisoria, della narrazione teatrale.

Una prima indicazione ci viene data dalla constatazione di come in Baliani sia sempre il corpo a raccontare, più ancora della parola detta. La narrazione si

sostanza nel raccontatore come una drammaturgia fisica, tutta la corporeità è coinvolta con i suoi linguaggi (mimica, gestica, voce, relazione con lo spazio e con il pubblico) nella tessitura del racconto.

Una seconda indicazione ce la dà, appunto, il rapporto del raccontatore con il suo personaggio, rapporto che anche qui è fatto di pieni e di vuoti, di identificazione e di straniamento, di compresenza e di distanza. Come già in *Corpo di Stato*¹², seppure con una funzione diversa, a svolgere un ruolo di distanziamento e quasi di oggettivazione della realtà narrata sono delle immagini proiettate sul fondo, in questo caso il girato di Mario Martone, che, in un bianco e nero abbagliante, ricostruisce per frammenti il momento dell'uccisione dell'arabo da parte di Meursault: il video costituisce in questo modo una seconda partitura ritmica e viva dello spettacolo, e dilata il momento cruciale della storia di Meursault in un presente senza tempo, immobilizzandolo in una sospensione assoluta.

Il rapporto tra il narratore e i suoi personaggi è un elemento che suggerisce non soltanto osservazioni di ordine analitico, relative alle caratteristiche dei singoli spettacoli, ma anche qualche considerazione di poetica.

In particolare, sembra interessante riscontrare come i personaggi scelti dal Baliani narratore presentino caratteristiche e dinamiche comuni: si tratta di personaggi in qualche modo stranieri, talvolta veri e propri eretici, sempre sconfitti. Michele Kohlhaas rincorre una giustizia che non è del mondo, e nella radicalità della sua ricerca infrange con violenza, e in modo quasi cieco, quelle che del mondo sono le regole, e anche le stesse regole di giustizia; il Marco Baliani neanche trentenne degli anni Settanta si trova a inciampare nei meccanismi di una società in cui non sa più riconoscersi e nella tragedia del piombo misura l'inadeguatezza della propria azione e infine anche della propria parola; Meursault, infine, è messo in scacco dal suo dire sempre quello che pensa e dall'ignorare così, colpevolmente, le piccole ipocrisie che ci consentono una quotidiana vita di relazione.

Dice lo stesso Baliani che "i miei personaggi sono tutti personaggi di non-riconciliati. Quello è un vortice, è uno dei nodi conflittuali della mia esistenza: sono affascinato, interessato, da personaggi che non si sono risolti, che hanno lasciato in sospeso delle domande, che si sono scontrati col mondo, credendo di vincerlo, e non ce l'hanno fatta"¹³.

È questa una scelta precisa di poetica, una precisa visione del proprio fare artistico: "un artista è [...] qualcuno che non può fare altro che quello che fa; un raccontatore può fare alcuni racconti e non altri, se non vuole essere solo un prestatore d'opera, e se vuole raccontare, fare teatro, per un accrescimento di conoscenza, per scoprire qualcosa in più su di sé e sul mondo"¹⁴.

Una poetica che respira soprattutto nei lavori di narrazione di Baliani, che anche per questo ci appaiono come la parte della sua produzione più significativa: opere in cui è possibile leggere, nella trasparenza della forma, un discorso silenzioso sul teatro e sul mondo.

NOTE

1) Marco Baliani, incontro pubblico su *Lo Straniero* condotto da Anna Barsotti e Franco Farina, Pisa, Teatro Verdi, 25 marzo 2003.

2) Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, traduzione italiana, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1962, p. 60.

3) Marco Baliani, *op. cit.*

4) Marco Baliani ha collaborato con i servizi educativi dell'Assessorato Istituzioni Scolastiche del Comune di Genova dal 1981 al 1989. A una ricerca sull'"immaginario bambino metropolitano" ha fatto seguito, dal 1986 al 1989, un progetto triennale sulla narrazione, dal titolo "L'animale parlante". Nel corso di questo lavoro, Baliani ha elaborato alcuni scritti, ora raccolti in *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, Assessorato Istituzioni Scolastiche, 1991.

5) Si vedano ad esempio *Teatro ragazzi, verso l'altitudine?*, in "Icaro", III, n° 12, maggio-giugno 1987, p. 4; *Furti simbolici, territori di collisione tra teatro, infanzia e mass media*, in "Arteven", gennaio 1988, pp. 16-17.

6) Marco Baliani, *Diario*, in *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 91.

7) Marco Baliani, Remo Rostagno, *Kohlhaas*, Perugia, Edizioni Corsare, 2001, p. 37. Il racconto di Kleist ha inizio invece con le parole "Sulle rive della Havel viveva intorno alla metà del sedicesimo secolo un mercante di cavalli di nome Michael Kohlhaas" (Henrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, trad. it. di Gabriella Bemporad, Milano, SE, 1987, p. 11).

8) Marco Baliani, Remo Rostagno, *Kohlhaas*, cit., p. 77.

9) È il caso ad esempio de *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini, di *Olivetti* di Gabriele Vacis e Laura Curino, ma anche, per venire alle ultime generazioni, di *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini.

10) Marco Baliani, *Diario*, *op. cit.*, p. 95.

11) Peppino Impastato fu imbottito di tritolo e fatto saltare in aria lungo la linea ferroviaria nei pressi della stazione di Cinisi, in Sicilia, da alcuni "manovali della mafia" che lui denunciava quotidianamente dai microfoni di Radio Aut. La sua storia è stata ricostruita e raccontata anche dal regista Marco Tullio Giordana nel film *I cento passi* (2000).

12) A scandire l'articolazione interna e a sottolineare alcuni passaggi di *Corpo di Stato* era la proiezione, sul fondo della scena, di immagini d'epoca, soprattutto foto di manifestazioni e immagini legate al rapimento di Moro.

13) Marco Baliani, da *Una conversazione con Marco Baliani*, in Silvia Bottiroli, *L'attore narrante. Poetica e prassi scenica di Marco Baliani*, tesi di laurea, DAMS, relatore Prof. Roberto Tessari, Università di Torino, A.A. 2000-2001, pp. 169-170.

14) Marco Baliani, *Racconto e stupore*, incontro tenuto presso la Scuola "Holden", Torino, 2 aprile 2001, ora riportato in Silvia Bottiroli, *L'attore narrante. Poetica e prassi scenica di Marco Baliani*, cit., p. 146.

MANDIAYE N'DIAYE E IL TEATRO DI NARRAZIONE: TECNICHE DELL'ORALITÀ AL SERVIZIO DELLO SPETTACOLO

di Luigi Mastropaolo



Mandiaye N'Diaye

È possibile considerare il teatro di narrazione come il frutto di una doppia tendenza. La prima è legata all'emergere del ruolo creativo dell'attore, il quale è riuscito non solo a destabilizzare l'importanza e l'influenza del poeta-drammaturgo, ma anche quella spettacolarmente attiva del regista. In questo senso possiamo definire la narrazione come l'esito di un processo di rinnovamento lento della scena che ha condotto agli estremi le acquisizioni maturate nel clima del teatro post-registico¹. Avendo preso atto della dissoluzione della scena mimetico-borghese, l'attore assume nell'identità nuova del narratore il senso di un nuovo agire scenico che assume su di sé la responsabilità di una creazione artistica che si fonda su un diverso rapporto fra mimesi e diegesi. Di qui, la negazione della dipendenza dal teatro, come luogo della scena, e la ricerca di uno spazio teatrale che si definisce principalmente a partire dalla presenza dell'attore.

La seconda tendenza è riconducibile invece alle spinte innovative provenienti dal teatro di ricerca degli anni Ottanta, all'interno del quale maturano, secondo la formula di De Marinis, le esigenze di ritorno alla parola e alla drammaturgia verbale². Significativa in questo senso appare l'osservazione che gli autori di narrazione - pensiamo in particolare alla prima generazione di narratori, quella che si muove a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta - vantino esperienze all'interno di gruppi come il Teatro Settimo di Torino, come ad esempio Laura Curino e Marco Paolini, o ancora nel Terzo Teatro, come accade sempre a Paolini o nelle esperienze dell'*happening*, come è invece il caso di Marco Baliani. In questo teatro si condensa l'attenzione verso la costruzione epica del racconto, la pratica del sottotesto, l'interesse verso il linguaggio che organizza le coordinate intorno a cui si muoveranno gli attori-narratori. Così se da un lato la narrazione è il risultato di un superamento del ruolo e delle funzioni del regista, in cui cioè l'attore occupa il cuore del processo creativo, tale processo è conseguenza di un lavoro compositivo e drammaturgico già sperimentato nel contesto della ricerca di gruppo che dilata i limiti delle categorie teatrali azionando inedite modalità di creazione dello spettacolo³.

Il contesto che abbiamo tentato brevemente di descrivere ha così aperto una fase di intense sperimentazioni sospesa tra rimessa in discussione degli elementi propriamente teatrali e riscoperta delle radici popolari del narrato, dando vita al contempo ad un dispositivo di grande impatto e capace di aprire nuovi percorsi di riflessione e comunicazione. Forse l'esempio più rilevante e suggestivo di quanto stiamo affermando è dato dall'estroso cammino artistico di Mandiaye N'Diaye, il suggestivo Oberon del *Sogno* e la maschera giocosa e inquietante dell'*Ubu* di Jarry portati in scena dal Teatro delle Albe di Ravenna. Infatti Mandiaye non soltanto si forma all'interno di uno dei teatri più attivi dell'ultimo ventennio, ma attraverso la scoperta della narrazione, dà vita ad un percorso autonomo di ricerca in cui riscopre la figura popolare del *griot* africano.

Difficile pensare che questo attore, giunto in Italia come immigrato alla fine degli anni Ottanta, sia diventato un interprete professionista quasi per caso, abbandonando la propria condizione di immigrato e "vu' cumpra" sulle spiagge riminesi. A questo proposito bisogna sapere che Mandiaye, figlio di Matu e Baba N'Diaye, nato a Diol, ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza a Dakar, frequentando la *madrasa*⁴ locale e la scuola francese, rispettando al contempo le tappe fondamentali della vita *wolof* e i culti tradizionali. Principale etnia del Senegal, i *wolof* sono un popolo la cui religione annoda tradizioni islamiche a culti animisti. Di questo mondo gli sono rimasti i ricordi vivi della nonna, abile narratrice, che è per Mandiaye il punto di riferimento principale dei valori tradizionali e modello di una narritività innata e originale.

Spinto dai genitori, nel 1988, Mandiaye parte per l'Italia dove, dopo alcuni mesi trascorsi a girovagare nel sud del paese, incontra a Rimini, Marco Martinelli, allora in procinto di realizzare i primi spettacoli della "Ravenna africana".

Elemento trainante del gruppo e per certi versi, alter-ego scenico dello stesso Martinelli, Mandiaye ha partecipato ad alcuni degli spettacoli più importanti del gruppo, come il rifacimento di *Ruh*, *Romagna più uguale Africa*, *Lunga vita all'Albero* e *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, fino ai *Polacchi*, basato sul *Padre Ubu* di Jarry e il recente *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare. Tuttavia, negli ultimi anni Mandiaye ha accostato al lavoro di gruppo alcuni lavori più personali in cui, solo sulla scena, l'attore si confronta con il mondo della parola, riportando in vita la figura del *griot*, il contastorie tradizionale dei *wolof* del Senegal. Con un grado diverso di consapevolezza e radicalità, Mandiaye ha cercato di restaurare la spettacolarità inventiva e compositiva del poeta orale senegalese, che attraverso la relazione strategica con il proprio pubblico sociale da sempre è memoria e storia dell'uomo africano.

Una Ravenna africana

Quanto abbiamo accennato può bastare come una prima rapida presentazione del lavoro di Mandiaye. Ma a questo punto, ci sembra importante mettere in evidenza

che il cammino che conduce Mandiaye a confrontarsi con la forma della narrazione è connessa alla collaborazione di questi con il Teatro delle Albe di Ravenna. Delle Albe, Mandiaye, assieme a Marco Martinelli, Ermanna Montanari e Luigi Dadina, costituisce il nucleo essenziale. La riscoperta del *griot* e della narrazione potrebbe essere letta, in questa prospettiva, come il punto di arrivo di un processo che coinvolge da vicino il lavoro di gruppo e porta a maturazione le acquisizioni raggiunte nell'attività comune.

La teatrografia delle Albe è nota⁵, ma vorremmo qui ricordare alcuni spettacoli che ci consentono di comprendere meglio il percorso di Mandiaye. Tralasciamo i primi anni del gruppo, quelli cioè del Teatro dell'Arte Maranathà e della Linea Maginot, con il loro lavoro, di ispirazione pasoliniana, sulla lingua e sul dialetto, per andare direttamente allo spettacolo *Ruh, Romagna più uguale Africa* (1988), con il quale, il neonato Teatro delle Albe, introduce il *wolof* nella partitura drammaturgica dei propri spettacoli. Si tratta della prima collaborazione del gruppo con attori dilettanti di origine africana, Iba Babou, Abibou N'Diaye e Khadim Thiam, ovvero di un processo di contaminazione spettacolare afro-romagnolo. Nell'intrecciarsi dei rapporti fra attori bianchi e neri, lo spettacolo ci presenta una Romagna che scopre se stessa nel Terzo Mondo e riallaccia con l'Africa legami lontani nel tempo e dal sapore mitico, evidenziati soprattutto attraverso un processo di convergenza linguistica, che sovrappone la lingua *wolof* ai dialetti nostrani. Attraverso questa forma di meticcio, matura anche l'idea della lingua come forma di cultura, mentre si scopre il fondamentale legame fra la parola e il corpo, che poi prenderà forma negli spettacoli successivi: innanzi tutto nelle maschere di Arterio e Daura, i protagonisti di *Bonifica* (1989) e del dramma edificante intitolato *I Refrattari* (1992); poi nella corposa maschera di Mor Arlecchino, interpretato dal *griot* Mor Awa Diong, che annette l'immagine dell'immigrato africano a quella dello zanni bergamasco nello spettacolo *Lunga vita all'Albero* (1990) e quindi nel celebre *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* (1993). Attraverso la maschera dell'Arlecchino nero l'immagine mossa e sfaccettata del "meticcio culturale", sul quale il gruppo ha fondato la propria concezione drammaturgico-spettacolare acquista una propria corposa e significativa presenza scenica.

Tappa fondamentale di questo cammino è comunque lo spettacolo *Lunga vita all'Albero*, in quanto prova evidente del crescente interesse del gruppo verso la narrazione. Nato nel corso di un viaggio in Casamance, lo spettacolo traduce le sfaccettature di un processo creativo che unisce suggestioni e materiali attinti direttamente dal continente africano creando parallelismi con la realtà contemporanea italiana, che vanno anche al di là della maschera di Mor. Si pensi al ramo d'Albero, piantato all'inizio dello spettacolo dal narratore, che rimanda al baobab del Senegal, simbolo della saggezza e dei saperi ancestrali. O ancora al parallelismo fra il cantastorie Giacomo Verde e il *griot* tradizionale. Infine al fatto che lo spettacolo sviluppi al suo interno un vero e proprio racconto orale, quello della regina Alinstitowe Diatta, ribelle ai francesi. *Lunga vita all'Albero* è la più manifesta espressione dell'importanza del narrato, del piacere del racconto, che le Albe assumono come principio fondante del proprio operare scenico.

Il "pellegrinaggio" in Africa che precede lo spettacolo, costituisce dunque una tappa importante per la compagnia e specialmente per Mandiaye, che intanto si è unito alle Albe. Infatti è proprio nel corso di questo viaggio che il gruppo incontra i *griots* tradizionali, si confronta con l'immediatezza comunicativa del linguaggio orale, ricco di elementi teatrali e para-teatrali. Con rigore e nel rispetto dei vincoli tradizionali, Mandiaye incomincia a lavorare sul racconto e sull'oralità. Questa esperienza consente all'attore di distinguere un livello diverso di espressività orale che investe la koinè culturale dell'uomo africano che l'attore tenta di restituire nel corso del proprio lavoro.

Infatti, diversamente da Mor, Mandiaye non appartiene alla casta dei cantastorie orali e il suo lavoro sulla narrazione segue perciò un cammino inverso ed opposto. Mentre Mor, con la sua "fisicità buffonesca e la sua danza terrigna", costruisce la maschera di Arlecchino, Mandiaye attraverso l'attività di gruppo riscopre l'oralità africana. Mor, lavora sulle azioni fisiche comuni alla maschera di Arlecchino e al *griot*, mentre Mandiaye si concentra sul narrato, sull'incanto della parola e sul fascino affabulatorio della voce. Di qui l'inevitabile lavoro sul *griot*, volto a determinare i caratteri specifici del *maitre de la bouche*.

L'identità del narratore: il *griot* e la tradizione orale

Il poeta orale *wolof* prende il nome di *griot*. Alcuni studiosi, come Vincent Monteil⁶, nel tentativo di definire etimologicamente questa espressione hanno avanzato l'ipotesi che il termine derivi da "iggio", vocabolo con il quale in Mauritania erano indicati i narratori orali. Altri hanno invece proposto una filiazione con il portoghese *criado*, con il quale si indicava la figura del servitore, quasi a voler mettere in evidenza, fin da subito, il rapporto di clientelismo che lega l'attività del poeta orale alla società tradizionale⁷. E tuttavia, a prescindere dalle controversie etimologiche, il dato incontrastabile è che l'espressione *griot* sia oggi generalmente utilizzata nell'Africa sudanese per indicare la casta dei poeti orali, raggruppando i locali *jewel*, *gawlo*, *jali*, *bendere*, termini con i quali i popoli della zona sono soliti chiamare

la casta dei contastorie.

Sebbene raccontare storie sia il fulcro delle sue attività creative, il *griot* si distingue dai tradizionali poeti orali occidentali per le funzioni e i compiti che assume all'interno della comunità. Uno dei primi testi a mettere in luce la natura poliedrica del poeta africano è il celebre *Esquisses sénégalais* dell'abate Boilat. Questo testo, pubblicato nel 1853, mostra il carattere ambiguo del contastorie, legato alle molteplici funzioni che esercita. Il *griot* infatti è poeta, attore e danzatore, ma anche maestro di cerimonie, giudice e ambasciatore. Proprio per queste sue molteplici funzioni, il *griot* è una figura priva di una collocazione sociale specifica e viene relegato ai livelli più bassi della scala sociale (lo stesso dei *neeno*, gli artigiani *wolof*).

Spesso legati a famiglie nobili e potenti (i *gèer*), i poeti hanno il compito di recitare le genealogie, di cantare le epopee, di intonare i canti funebri, di scatenare malefici. In questo senso, i *griots* sono i garanti della pratica consuetudinaria e per questo temuti in quanto capaci di sovvertire il potere semplicemente attraverso un canto o una satira⁸. Di conseguenza, presso i *wolof*, la loro attività è circoscritta a situazioni sociali precise, come ad esempio matrimoni e funerali, mentre il loro statuto inferiore impedisce loro di accedere al potere politico o di sposare una donna nobile.

Secondo i *wolof* infatti "*le langage est un sabre*", poiché la parola, in virtù del proprio suono, è in grado di esercitare un potere sulla realtà. Ci troviamo in presenza di un popolo che non conoscendo la scrittura, stabilisce e salda i propri legami principalmente attraverso la parola. In questo senso, le strategie orali diventavano lo strumento essenziale e fondamentale per la creazione non soltanto di relazioni dirette, ma anche per il riconoscimento del potere e dell'autorità. La memoria e il ricordo fondano la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione, tramite un rapporto diretto ed autentico di un soggetto attraverso un altro⁹.

Queste precisazioni ci sembrano importanti per comprendere lo stesso interesse di Mandiaye per la figura del *griot* e le sue tecniche espressive. Autenticità e oralità sembrano termini indissolubili nel lavoro teatrale di Mandiaye, il quale lavoro nasce da quei valori di interrelazione volti a fondare, attraverso il teatro, un nuovo ed intimo rapporto con i propri simili. Da parte sua, Mandiaye pone il bisogno di ritornare ad un tipo di linguaggio capace di essere ad un tempo espressivo e comunicativo e proprio per questo si rivolge al modello della narrazione orale. Essa si iscrive in una pratica simbolico-espressiva primordiale che chiama in causa la capacità umana di comunicare senza i limiti che invece impongono le forme indirette di comunicazione. La narrazione è del resto un'espressione universale che Mandiaye scopre essere presente anche in Italia, attraverso il lavoro sul *fulero* condotto dal suo collega Luigi Dadina.

Ci sembra a questo punto importante evidenziare che l'interesse di Mandiaye verso il *griot* e la narrazione non sia volto a restaurare la figura del poeta orale. Al contrario di Mor, *griot* per nascita, Mandiaye non appartiene alla casta dei contastorie ed anzi, proprio per questa ragione, l'attore viene ostacolato in questo suo progetto dagli stessi familiari che considerano un disonore il fatto che Mandiaye tenti di assumere le sue funzioni. Permane, in questo atteggiamento, il settorialismo tipico delle società africane, attente ai vincoli di casta, ai legami di sangue. Tuttavia, per Mandiaye non si tratta di diventare *griot*, ma al contrario di conoscere le tecniche espressive e comunicative del poeta orale. L'espressività del *griot* è assunta da Mandiaye:

- a) per costruire un tipo di narrazione che si costruisce prima che sul corpo, attraverso il volto e la voce;
- b) per produrre un modello di narritività che si fonda sull'illustrazione del racconto e non sulla sua interpretazione;
- c) per stabilire un tipo di contatto diverso con il pubblico.

Come risulta evidente, il lavoro di Mandiaye sulla narrazione non si discosta di molto dagli interessi di altri autori-narratori. L'originalità di questo suo lavoro tuttavia sembra consistere nel fatto che l'attore è riuscito a ricostruire, attraverso la propria esperienza di attore, un diverso e originale rapporto con la propria cultura d'origine, ampliando la formula del "meticcio" maturata all'interno delle Albe in un teatro che, senza diventare folkloristico, abbraccia i sensi della contemporaneità, ragionando e costruendo il narrato a partire dal dato etnico del proprio essere attore. Al di là dei parametri dell'identità e di un significato che non trova più senso nella forma dello spettacolo drammatico, la narrazione del *griottesco* Mandiaye ci conduce verso il senso di un "comune sentire"¹⁰. Attraverso i sottili fili interetnici che legano il *griot* al nostro contastorie e ancora all'attore contemporaneo, avido di raccontare storie, Mandiaye è così andato costruendo la propria personalissima concezione del narrato.

L'universalità del racconto: *Le due calebasse*

Tra i generi della narrazione orale, il racconto è quello che ha maggiormente segnato gli spettacoli di Mandiaye. Rispetto all'epopea e ai canti genealogici, questi infatti si svincola maggiormente dai legami sociali per rivolgersi ad un pubblico più vasto. Se infatti, le vicende di *Soundjata* e di *El Hadji Omar*¹¹ sono generalmente rivolte ad esaltare i clan e le famiglie più potenti, il racconto presenta degli elementi

facilmente riconoscibili e, per così dire, universali. Questo fatto non ci deve far pensare che esso sia privo di elementi di riflessione. Infatti, poiché appartiene al dominio della *fiction*, consente di toccare le questioni più difficili e gravi con il tono lieve della fantasia. Inoltre non ci darà soltanto indicazioni di ordine pratico (come comportarsi, come muoversi in un bosco, quali accortezze avere nella selva), ma anche indicazioni sulle relazioni sociali, in ragione del ruolo dei suoi componenti, della loro età, delle loro funzioni d' autorità. In questo senso, esso non presenterà un modello ideale di queste relazioni, ma il loro spirito, anche quando il ritratto che ne verrà fuori non sarà proprio lusinghiero. La scelta del racconto orale sembra imporsi dunque perché con pochi semplici elementi il narratore è capace di presentare, con un linguaggio semplice ed essenziale, un universo riconoscibile. Ma il riferimento al racconto non significa anche per Mandiaye ricollegarsi al mondo dell'infanzia, del sogno, del gioco, che sono propri tanto del narrato, quanto del teatro? Da queste motivazioni prende forma lo spettacolo *Le due calebasse*, narrazione magica presentata al Teatro Astra di Vicenza nel 1990. Assieme ai co-autori Martinelli e Dadina, Mandiaye ripropone una storia tradizionale tratta dall'antologia di Birago Diop. All'inizio si tratta di provare a raccontare con parole proprie quanto letto e sentito, in un secondo momento l'attore incomincia a definire la scrittura drammaturgica, lavorando sul ritmo e le intonazioni facendo tesoro della propria esperienza africana.

I modelli di riferimento sono i *griots* tradizionali incontrati con le Albe nel corso del viaggio Ravenna/Dakar, in cui Mandiaye ha faticosamente tentato di scoprire tecniche e segreti. Come il narratore tradizionale, Mandiaye decide di rimanere solo in scena, di limitare l'uso del tronco, di comunicare attraverso le modulazioni della voce, di cui i *griots* sono maestri. Questi infatti sono i soli a poter gridare, cambiare tono, poiché questo tipo di atteggiamento è considerato sconveniente all'interno delle comunità tradizionali. Questa ricerca si condensa intorno al binomio parola-ritmo, che nella cultura *wolof* è elemento centrale per identificare l'atto artistico del narrare. Inoltre Mandiaye rifiuta la dipendenza dallo spazio scenico, anzi annulla la propria dipendenza da esso, limitando i movimenti e decidendo di recitare soprattutto seduto.

Anche la scelta della storia ci sembra particolarmente interessante. Innanzi tutto *Le due calebasse* ha una struttura a specchio tipica del racconto iniziatico. Gli attori della storia sono due e compiono azioni simmetriche. Attraverso la scoperta di un baobab magico, Buki la iena e Lek la lepre incontrano il folletto Luuk che donerà loro due calebasse magiche dalle virtù opposte. Gli eroi intraprendono entrambi una ricerca nel corso della quale sono sottoposti ad una serie di prove, dove chi manifesterà le doti della docilità e del rispetto otterrà gioielli e favolose ricchezze, risparmiandosi le punizioni destinate al secondo. Vi è, dietro alla storia, il diretto insegnamento del rispetto delle regole sociali, della parola degli anziani, con il rischio altrimenti di venire allontanati dal gruppo (le botte finali sono la rappresentazione simbolica della peggiore delle punizioni, l'esilio dal gruppo). Anche qui rinveniamo l'universalità semantica del racconto africano, poiché questo modello a specchio è rinvenibile anche in molte favole e racconti orali occidentali, come ad esempio, *L'acqua nel cestello* riportata da Calvino nelle sue *Fiabe italiane*¹².

Così Mandiaye, attraverso *Le due calebasse* evoca l'atto primario del teatro, il raccontare. Un atto che, come già mostrava Benjamin¹³, è portatore di senso e di sensibilità. Attraverso il racconto, la parola teatrale nega la propria dipendenza dal testo scritto, per manifestarsi nel suono, nella comunicazione vibrante fra attore e spettatore, producendo significati nuovi che hanno eco nell'esperienza. Una comunicazione che si fa forte dell'esperienza africana di Mandiaye che ci parla del suo mondo e della sua realtà, creando un ponte che unisce il Senegal all'Italia. In questo senso il viaggio nella narrazione africana conferma la natura interetnica del lavoro di Mandiaye: il punto di arrivo è naturalmente il teatro con la sua capacità di creare simboli, di parlare al cuore delle cose, al di là delle barriere culturali e geografiche.

La narrazione inter etnica: *Griot Fulér*

Già nel corso della realizzazione de *Le due calebasse* matura il *work in progress* intitolato *Griot Fulér*¹⁴, che vede Mandiaye e Dadina lavorare l'uno accanto all'altro per ripristinare la tradizione del *griot* il primo e del *fulero* il secondo. Membro attivo delle Albe, Dadina ha condotto un lavoro approfondito sul *fulero* di Romagna, il contastorie che nel corso delle veglie (i *trebbi*), le riunioni settimanali nelle stalle e nelle case contadine, si faceva ospitare dalle famiglie per poi in cambio raccontare loro delle storie immaginarie. Il *fulero* diventa nel lavoro di Dadina il corrispettivo europeo e italiano del *griot* di Mandiaye: narratore professionista, il suo ruolo era riconosciuto e apprezzato dalla società, poiché egli era il portavoce di una cultura semplice, retaggio dell'oralità epica, che si inscriveva nella realtà pratica delle società rurali.

In effetti, i *trebbi* erano per i contadini delle importanti scuole di apprendimento dei valori e dei concetti della cultura orale, un momento privilegiato per ascoltare e memorizzare. In occasione della veglia i membri delle comunità rurali costruivano un repertorio di segni in cui si depositava e consolidava il linguaggio del mondo.



Mor Awa Niang, Luigi Dadina e Mandiaye N'Diaye in *Griot Fulér*, 1993

NOTE

1) Cfr. G. Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in Ilona Fried/Elena Baratonò (a cura di), *Il Novecento - Un secolo di cultura: Italia e Ungheria 5-6 aprile 2001*, Budapest, Elte TFK, 2002.

2) Cfr. M. De Marinis, *Postdrammaturgia: Ritorno al futuro?*, in "Nuovo Teatro", n. 2/3, 1986/1987.

3) Cfr. G. Guccini, *op. cit.*

4) La scuola coranica.

5) Cfr. M. Martinelli, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997 e "Prove di Drammaturgia", n.2, 1998.

6) Cfr. V. Monteil, *Un cas d'économie ostentatoire; Les griots d'Afrique noire*, in "Economie et sociétés", n. 2, 1968, pp. 777-778.

7) Cfr. D. Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Parigi, La Haye Mouton, 1963.

8) Cfr. I. Leymarie, *Les griots wolof du Sénégal*, Parigi, Maisonneuve & Larose, 1999.

9) Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 249.

10) Cfr. G. Guccini, *op. cit.*

11) Il modello epico rappresenta per molti versi il modello per eccellenza della narrazione *wolof*. Bisogna in questo senso notare che la funzione del *griot* è strettamente legata al potere e che l'epica si associa direttamente alla glorificazione ed esaltazione dei valori che appartengono alle classi nobili. Non a caso, l'epica è decantata soprattutto in momenti particolari della vita sociale, in cui l'ordine del potere è rimesso in questione, come ad esempio le veglie d'armi, l'incoronamento del re o ancora le cerimonie funebri. Vi è in questo senso nella narrazione un evidente carattere rituale e performativo. In questo senso ci sembrano esemplari le due epopee citate quella del mitico re toro Soundjata e del condottiero Omar. Cfr. L. Kesteloot e Bassirou D., *Les épopées d'Afrique noire*, Parigi, Karthala, 1997.

12) Cfr. I. Calvino, *Fiabe italiane*, vol. II, Milano, Mondadori, 1969, p. 370

13) Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*

14) Cfr. L. Dadina e N'Diaye M., *Griot Fulér*, San Marino, Guaraldi, 1994.

Quando questi poeti orali narravano, si rivolgevano ad un uditorio avido di storie, in cui dominavano mostri, draghi, maghi, principi e cavalieri e dunque un universo magico estremamente vario e ricco. In questo senso è possibile rintracciare una corrispondenza reale e profonda, i cui caratteri sono evidentemente teatrali, tra il narratore romagnolo e il *griot wolof*.

Questo accostamento fra narratori è naturalmente possibile oggi, grazie alla rottura dei limiti e delle convenzioni che per molto tempo hanno imbrigliato il teatro occidentale all'interno della sola tradizione mimetica. La doppia scrittura che caratterizza lo spettacolo *Griot Fulér*, pone l'accento invece sulle possibilità espressive e comunicative provenienti da teatralità, come quelle popolari dei contastorie, che pur estranee ai processi mimetici sono state portatrici di un teatro forte di senso e contenuti.

Su queste basi nasce appunto il progetto *Griot Fulér*. Spettacolo semplice, in due tempi, che vede Mandiaye e Dadina recitare l'uno appresso all'altro un racconto orale. Sulla scia del lavoro condotto con le Albe, gli attori avviano un vero e proprio confronto, che rifiutando ogni ambizione puramente didattica, riconosce il valore artistico comune ai poeti orali, esaltando i legami che segnano nel profondo la parola alla memoria e dunque all'identità.

Innanzitutto questa concezione trova forma nelle scelte espressive. Entrambe le narrazioni iniziano con una lunga genealogia volta a spiegare i legami che il racconto e il suo narratore intrattengono con il reale. Poi, gli attori, utilizzano la stessa tecnica espressiva, esaltando i cambiamenti di tonalità e di ritmo. A noi spettatori, poco avvezzi oramai con il dialetto, i suoni del romagnolo e del *wolof* appaiono molto simili, quasi capaci di sovrapporsi gli uni con gli altri (una scelta che ritroviamo in molti spettacoli delle Albe). Quasi a dire che la Romagna è veramente africana, come lo è la sua lingua e naturalmente i suoi narratori.

La fusione di elementi che caratterizzano la narrazione orale entrano così a far parte di una stesso rituale teatrale. I due attori, l'uno di seguito all'altro, si mettono al centro della scena, illuminati da poche luci in un semplice gioco di ombre. Seduti su un tappeto con pochi movimenti illustrano il racconto, affidando alla voce, con le sue variazioni di tempo e ritmo, il compito di rappresentare il testo. Alla base di questa scelta sta ancora una volta il bisogno di affermare la capacità del teatro di travalicare i suoi limiti, riversandosi nella vita.

Griot Fulér, oggi proposto nelle scuole, spesso nella forma di laboratorio, ci parla così della modernità, coltivando nel teatro le diversità che ci appartengono e affermando, senza avere la pretesa di assumere su di sé la responsabilità di trovare un senso alle diversità che ci appartengono, la possibilità di un incontro che diventa occasione di riflessione e di memoria. In questo processo, come vuole ogni buona narrazione, i narratori mettono in causa la capacità critica e di giudizio dello stesso spettatore. Così da questo spettacolo, come da ogni vera forma di narrazione, ci resta il piacere del racconto e la voglia di ascoltare ancora, in una sera al chiaro di luna nella campagna romagnola o nell'Africa senegalese.

SUI SUONI DELLE LINGUE IN SCENA

di Vanda Monaco Westerståhl

Leggevo Shakespeare, Pirandello, Strindberg, vedevo i personaggi muoversi, immaginavo gesti e movimenti, mi appassionavano le loro avventure, le loro glorie e sconfitte, le loro ansie, cercavo le voci per quelle storie e quelle anime. Era la mia presa diretta con il testo.

Poi alcuni anni fa, chissà perché, non vidi più storie e avventure: incominciai e sentire i suoni. Non voci, ma proprio suoni. I suoni della lingua. Leggendo un testo si andava formando nella mia mente un universo sonoro ancora prima che dicessi una sola riga ad alta voce. Non ero io a cercare i suoni, erano loro a cercare me. Venivo invasa da una struttura fatta di suoni, silenzi, ritmi, tempi. Mentre questo incominciava ad accadermi, e fu un lungo avvio, affiorò nella mia mente, come un'ombra lontana anzi come l'ombra di un'ombra, *Malone muore* di Beckett. Lo avevo letto decenni prima e allora mi era sembrato un mondo di ritmi e tempi, ma non ne capii davvero la storia. E ora da quell'ombra di un'ombra ritornavano debolmente suoni ritmi e tempi, ma nessun ricordo di fatti o caratteri.

Vivo da moltissimi anni fra l'Italia e Stoccolma, recito in italiano e in svedese. Quando incominciò tutta questa storia dei suoni stavo lavorando all'interpretazione del personaggio Strindberg in un monologo tratto dal suo celebre romanzo autobiografico *L'autodifesa di un folle*. Per lo meno tre volte alla settimana andavo da Erland Josephson, il grande attore bergmaniano, che mi guidava nella interpretazione del monologo. Lui non si faceva e non mi faceva mai domande sui sentimenti del personaggio che pure era torturato da gelosia e rimpianti davanti al disfacimento del suo matrimonio. Erland mi faceva concentrare sui suoni delle frasi, sulle accelerazioni e decelerazioni della lingua, sui ritmi, insegnandomi a individuare gli accenti delle frasi e il concatenarsi delle frasi nei ritmi del periodo. Quando incominciai a orientarmi nei suoni della lingua del testo, prese a pormi piccoli quesiti del tipo: dove tiene le mani Strindberg mentre dice queste parole, sta seduto o in piedi, si muove, passeggia, e se passeggia con che tipo di passo? Veloce, lento, agitato, calmo? Oppure sta bevendo, se sì, che cosa beve? Sta mangiando qualcosa, una caramella, o altro? Più tardi capii che, parallelamente al lavoro sui suoni della lingua, Erland mi aiutava a creare una vita concreta di scena per il personaggio.

Tuttavia più il lavoro andava avanti e più sentivo che la mia voce era insufficiente, era per così dire, ristretta e rigida, inutilmente tesa.

Allora feci quello che fanno tutti gli attori del Dramaten, il famoso teatro di Bergman: andai da un insegnante di voce. Non si tratta di un maestro di dizione o di emissione di voce. Certamente questi insegnanti hanno le competenze di un logopedista ma con un sapere anche sui problemi della voce artistica, come la chiamano, il che dà un carattere particolare al loro lavoro.

È incominciato così un viaggio che mi ha cambiato la vita. Non è strano. Credo che il rimbalzo fra il lavoro proprio dell'attore e la vita dell'attore sia una particolarità del nostro mestiere, o arte, dipende.

Scoprire la propria voce, scoprire i ritmi del respiro e le loro infinite variazioni, scoprire il proprio corpo nei suoi suoni e nel suo parlare, scoprire che se la spina dorsale non è calda la voce è rigida, ecco tutto questo amplia e approfondisce una conoscenza di se stessi nella prospettiva del lavoro per la scena.

L'attore scopre che la voce è frutto di un delicato rapporto fra la mente e il corpo, capisce e esperisce che questo rapporto non è mai stabile, ma è di una mutevolezza della quale molte volte si ignorano le cause. E i cambiamenti di questo rapporto fra mente e corpo danno nuovi suoni alla voce, possono aprire nuove possibilità alla voce stessa. E allora l'insegnante diventa un compagno di viaggio del quale non si può fare a meno troppo a lungo. Ho avuto fortuna, ne ho trovate due: Pia Olby a Stoccolma e Stefania Porcaro a Napoli. Metodi diversi, e in questa diversità per me c'è un grande arricchimento.

Quanto più si ampliavano la consapevolezza e la pratica della mia voce e delle sue possibilità, tanto più cambiava il tipo di attrazione che sentivo per i testi da recitare. Se prima mi attiravano i personaggi e le loro storie, così, semplicemente, adesso mi attirano sempre di più i suoni della lingua. A poco a poco si è formata la consapevolezza che non c'è la lingua, ma ci sono le lingue dei testi. In ogni testo la lingua assume suoni diversi.

Come Erland mi ha insegnato, una parola ha sì un suono, ma questo suono è modificato da quello della parola che precede e da quello della parola che segue. La sequenza sonora specifica di un testo è data dalle sequenze dei suoni e delle



Vanda Monaco Westerståhl in *Erotismo Barocco*, 2004

Bergman sta passando dalla regia alla direzione d'orchestra, mette insieme questi due modelli di *dirigere* il processo artistico. La sua regia muove da principi musicali. Il testo sul leggio. La mano sinistra gira le pagine mentre la destra è in movimento. [...] Stanco di analisi, e di spiegazioni psicologiche, Ingmar cerca la verità nel ritmo, nelle pause, nelle intonazioni e nelle sfumature, nell'uso delle possibilità della voce. L'attore afferra il personaggio solo se ne coglie la musicalità. Se poi l'attore nutre illusioni sulla sua libertà d'artista, lo faccia pure, ma senza l'aiuto del regista. [...] Ho settantadue inesorabili anni. [...] Improvvisamente non mi piace più essere un musicante in un'orchestra. Voglio avere almeno una illusione di libertà. Fa come vuoi, dice Ingmar, e il suo tono di voce sottolinea che la libertà dell'attore è apparenza e inganno. [...] Ma volevo qualcosa? Con una confusa sensazione di sollievo riconosco fra me e me che ho perduto la battaglia. Non senza allegria seguo le indicazioni di quella mano che dirige. [...] Con leggerezza mi muovo fra i miei toni e mezzitoni. La mano esigente e espressiva del regista che da indicazioni, non mi dirige più. Mi segue.

(Erland Josephson, *Memorie di un attore*, a cura di Vanda Monaco Westerståhl, Bulzoni, Roma 2002, pp. 299-301)

pause, dai tempi e dai ritmi. È lavorando su tutto questo che scaturiscono le emozioni. Prima davo colore alla mia voce partendo dalle emozioni, adesso le emozioni scaturivano dai colori che la mia voce prende assumendo i suoni della lingua del testo. Questo ha fatto sì che la stessa gamma delle emozioni che potevo creare prima si è ampliata e di molto. Non ho bisogno di scavare nelle mie emozioni, sono i suoni del testo a crearmene di nuove e imprevedibili. Come dice Erland è il testo che cerca l'attore, non l'attore il testo.

Metamorfosi dell'attore attraverso i suoni della lingua di un testo. E il corpo segue: il linguaggio dei gesti, i movimenti, quelle immagini che il corpo dell'attore crea nello spazio, trovano un ritmo e un tempo nei ritmi e nei tempi della lingua del testo che la voce segue e ricrea. In questo ricreare c'è qualcosa di ineffabile che certamente nasce dal lavoro dell'attore sulla propria voce: esercizi e altro. Ma poi tutto questo viene superato e nell'attore nasce una tecnica propria di ogni singolo attore, unica, sua e soltanto sua, quindi solo in parte trasmissibile.

Alcuni anni fa, al Dramaten, durante un seminario sul rapporto fra attore e testo, molti raffinati specialisti del settore diedero a noi attori un contributo di conoscenza straordinario. Ad un certo punto prese la parola una grande attrice bergmaniana, Agneta Ekmander. Dopo avere sottolineato la lucidità e pertinenza delle analisi e delle riflessioni sulla voce dell'attore, Agneta disse che nel momento in cui il testo si fa vicinissimo all'attore, quanto più la strumentazione dell'attore è ampia e ricca, tanto più profondamente accade qualcosa fra il testo e l'attore che è ineffabile, non può essere né analizzata, né descritta.

Su queste premesse è nato, nel 2003, *Erotismo barocco – un'avventura con Giambattista Marino*. Le lettere, l'*Adone*, le poesie hanno fatto nascere il Marino che ho portato in scena. Il mio Marino parla cinque lingue: quella delle lettere tutta ghiribizzi sonori, trilli, acuti, pause improvvise tese e ironiche, quella melodica e sinuosa negli alti e nei bassi dell'*Adone*, quella dai suoni arrotati dei suoi versi sulla vecchiaia – il tempo, il gran vecchio arrota il viso di rughe –, quella dai suoni dolci ma ansimanti e dalle pause languide delle liriche erotiche, e quella cristallina dai silenzi leggeri anch'essi trasparenti dei sonetti sul mare. Il compositore e pianista Dario Candela ha fatto la musica e la suona in scena. È una musica che si intreccia ai suoni dei testi mariniani e che dialoga con la mia voce, non l'accompagna, la incalza, vi si oppone, la prende, la lascia.

I fiati: fiati lunghi e di allegra energia nei brani in prosa, fiati morbidi nell'*Adone*, fiati trascinati nei versi sulla vecchiaia, fiati spezzati nei versi erotici, fiati sospesi in silenzi lievissimi nel sonetto sul mare che conclude lo spettacolo.

Lo spettacolo si compone di una prima parte, durante la quale Marino fa toletta parlando vorticosamente della sua vorticosità parigina, per poi fermarsi di colpo e deliziarsi con i versi del suo *Adone*. Nella seconda parte c'è il suo rapporto erotico con una statua di forme femminili. In una breve terza parte, conclusiva, il suo sogno, che è anche un timore, di lasciare Parigi e ritornare a Napoli dopo molti anni di assenza.

Lavorando ai testi, ho tagliato e cucito senza toccare le strutture delle frasi e del periodare mariniani, o della sua versificazione. Era un tagliar in pezzi, dato che poi non si può portare in scena tutto l'*Adone*, per esempio.

Nel dar voce al personaggio, secondo gli impulsi che mi venivano dai testi organizzati nel copione, ho usato un artificio che molti fra noi attori usiamo in scena, un artificio linguistico. Si tratta di ridistribuire il suono all'interno delle parole piane alleggerendo un poco la pressione sonora sulla sillaba accentata e trasferendone una parte minima sulla prima sillaba della parola, ma tutto fatto lievemente. Questo artificio consente di aprire i suoni della parola aumentandone le sfumature possibili e quindi consentendo alle emozioni di affiorare con le giuste coloriture. Oggi questo artificio è largamente usato da annunciatori e giornalisti televisivi, ma generalmente diventa un tormento. Loro infatti si buttano con tutto il peso sulle prime sillabe delle parole piane sì che sembra che le parole diventino verticali stando con la testa in giù e i piedi in aria, è come un parlar per grattacieli capovolti. Lavorando sulle sonorità del testo, che si impastavano con le musiche di Dario Candela, il personaggio prendeva vita scenica, assumeva contorni sempre più netti, giocava con me, mi spostava sulla scena, ero diventata il suo strumento, forse anche il suo giocattolo.

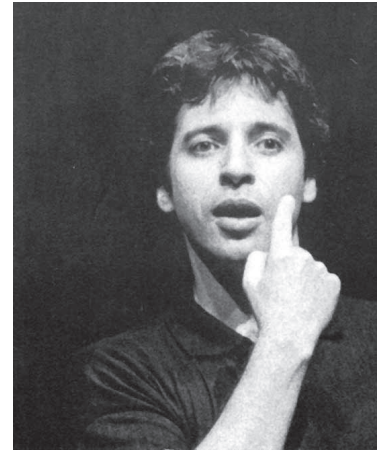
Avendo imboccato questa strada mi accorgo che conta quello che faccio di me stessa, del mio corpo e della mia voce nei mesi precedenti l'andata in scena. È in quei mesi che si forma, e continuamente si trasforma, un *prescenico* che poi affiora in scena. Sto cercando di dire che ho imparato che la "spontaneità" in scena è frutto della costituzione del *prescenico* nei mesi precedenti lo spettacolo, direi nei mesi precedenti addirittura l'inizio delle prove. Almeno così credo.

L'attore: un ladro di storie

Conversazione con Pierpaolo Piludu

Chiudiamo questo numero dedicato alla performance epica con un incontro, denso ed ispirato, con la "voce narrante" di Pierpaolo Piludu, tra i fondatori e anima portante del Cada Die Teatro di Cagliari. La conversazione che segue si sviluppa attraverso alcuni temi cari al lavoro ormai più che ventennale della compagnia guidata da Giancarlo Biffi – l'impegno politico, il teatro popolare, l'attenzione alla tradizione – per poi centrare il bersaglio del lavoro dell'attore sulla narrazione. Un lavoro che ha saputo coniugare con indiscutibile rigore la dimensione della ricerca antropologica alle necessità empiriche del mestiere teatrale, l'osservazione scientifica sul campo alle attivazioni drammaturgiche e linguistiche pertinenti all'originalità del teatro, tramutandosi nel tempo in un confronto diretto e serrato con le proprie emergenze creative. E scopriamo così che, tra le maglie di una autobiografia d'artista, si celano in realtà le chiavi di lettura per una possibile geografia del "teatro narrazione", in cui i passi apparentemente solitari di un attore schiudono problematiche condivisibili da più di una generazione di narratori alle prese con la trasmissione della memoria.

Tra i tanti riconoscimenti collezionati dal Cada Die Teatro nel corso della propria attività, ricordiamo in particolare il Premio Speciale della Critica assegnato nel 2001 alla compagnia dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro.



Pierpaolo Piludu in *Sos Laribiancos*, 1998

*

ACCA Quali sono state le tappe attraverso cui, con il Cada Die Teatro, ti sei avvicinato e hai lavorato intorno alla narrazione? Qual è stata l'evoluzione che ti ha portato dal lavoro di gruppo ad un lavoro più "solitario" sulla parola?

PILUDU Penso sia avvenuto casualmente, per come siamo cresciuti. Nei primi spettacoli del Cada Die Teatro, a partire da *Un giorno che non si è mai fermato* (1983), *L'ultimo sprint* (1984), *Little Italy* (1988), ma anche *Senzaterra* (1990), il lavoro si era sviluppato in modo tale che io e Alessandro Mascia - gli attori più "vecchi", quelli che lavoravano col gruppo da più tempo - evidenziassero due direzioni apparentemente opposte. Alessandro ha sempre avuto una fisicità superiore alla mia, ha una grande capacità di lavoro in termini fisici, e quindi la sua ricerca si sviluppava nella direzione di partiture fisiche che davano vita a piccole coreografie; io invece sentivo fin dall'inizio che la mia strada andava verso la parola. Però non era una contrapposizione netta, più una caratterizzazione avvenuta nel tempo. Inoltre, abbiamo dovuto fare i conti con la condizione teatrale in Sardegna: negli anni Ottanta erano davvero pochi gli spazi dove poter portare in scena spettacoli che necessitavano di un graticcio o di un palco di dieci metri per dieci. Sin dall'inizio ci siamo dati da fare per riuscire a rappresentare i nostri lavori in situazioni molto diverse; abbiamo quindi affiancato gli allestimenti più impegnativi di compagnia ad altri più agili, che ci consentissero di andare dappertutto.

Abbiamo cercato di coniugare la sincerità, l'urgenza della ricerca con le esigenze del mercato. Noi viviamo in Sardegna, e se pensiamo di fare un lavoro di estrema sperimentazione dobbiamo poi scordarci di poterlo rappresentare. Quindi il mio desiderio di approfondire il rapporto con la parola nasce anche dalla necessità di recuperare una relazione con la gente. Uno dei grandi problemi del Cada Die Teatro, così come forse di molte altre compagnie che fanno teatro in Sardegna e in Italia, è quello di faticare tanto per creare uno spettacolo e poi non trovare le condizioni per rappresentarlo. Questo è veramente deprimente. Per un attore è fondamentale il confronto continuo, quotidiano con il pubblico.

Il primo spettacolo che ho portato in scena da solo, *Il più bello dei mari* (1993), ispirato alla vita e alle poesie di Hikmet e alla tragedia del popolo curdo, ad esempio, era un allestimento molto agile che abbiamo presentato non solo nei teatri ma talvolta anche in aule scolastiche. Una volta, ricordo, addirittura in una birreria. Col passare del tempo è diventato sempre più forte il desiderio di trovare un canale diretto con la gente, attraverso la semplicità del raccontare, abolendo la quarta parete, guardando negli occhi chi ascolta. Mi sembrava una strada percorribile, interessante, che in qualche modo mi riallacciava alla tradizione culturale sarda, quella della narrazione popolare, della poesia improvvisata, momenti di creazione della comunità.

Inizialmente, per un certo periodo il racconto ha avuto una dimensione collettiva, abbiamo fatto teatro nelle case prima che questo diventasse particolarmente “di moda”. Si trattava di un progetto legato a *I demoni* di Dostoevskij (1992): parallelamente allo spettacolo, andavamo di notte nelle case di amici che avevano deciso di ospitarci, il più delle volte all’insaputa degli altri ospiti, e ciascuno raccontava una storia che riguardava il personaggio del romanzo sul quale stava lavorando. Non era una forma di narrazione pura, perché a raccontare erano attori molto vicini ai personaggi de *I demoni*, però è stato sicuramente un momento importante. Qualche anno prima, una volta raggiunta una certa stabilità nel lavoro, avevo ripreso gli studi universitari che avevo abbandonato nel 1982, nel momento della costituzione della compagnia. Insieme a Giulio Angioni, docente di Antropologia Culturale all’Università di Cagliari, valutammo la possibilità di una tesi sulle modalità del raccontare dei vecchi e delle vecchie di Scano Montiferro, il paese dei miei genitori. A fronte di un gran numero di tesi incentrate sulla catalogazione delle fiabe o sulla raccolta di leggende in diverse località della Sardegna, non era ancora stato fatto nessuno studio che avesse come obiettivo quello di individuare le specifiche modalità narrative. Ho registrato un’infinità di storie raccontate dai “narratori” del paese. È stato il momento di una svolta. Ho iniziato la ricerca con grande entusiasmo e molta umiltà: per poter capire il loro modo di narrare, dovevo necessariamente ascoltare, osservare con attenzione e provare a fare come loro. Non potevo certo chiedere a queste persone “spiegate mi come si racconta”. Lo sapevano fare e basta; e lo facevano molto bene, molto meglio di tanti attori professionisti, con estrema naturalezza. Osservavo spesso con una punta d’invidia la loro tranquillità. In alcune occasioni sono andato a casa loro per chiedere un appuntamento per poter ascoltare le loro storie, e mi hanno risposto: “Perché vuoi tornare un altro giorno? Siediti e dimmi cosa vuoi che ti racconti”. Magari erano vent’anni che non narravano quel fatto, ma erano tranquilli, sereni; senza bisogno di ripassare le loro storie riuscivano spesso a toccarti, a commuoverti. Ero molto sorpreso da questo atteggiamento, che non era presunzione, ma rivelava la consapevolezza di essere a conoscenza di un sapere popolare, di una competenza acquisita in modo organico. Non si ricordano quando hanno imparato a raccontare, così come non saprebbero dirti quando hanno appreso a fare il pane, il formaggio o a potare un albero. Sono stato a Scano circa un mese e mezzo, ma poi il lavoro lungo è stato a casa ed è durato più di un anno.

ACCA *Quanto ha inciso l’incontro di queste persone sul tuo bagaglio tecnico? Quanto hai dovuto rivedere la tua tradizione personale di attore?*

PILUDU Mi ha fatto pensare molto. Prima di questi incontri, ad esempio, avevo in repertorio un breve racconto di circa trenta minuti, *Famiglia Puddu*, che continuo a portare in scena tuttora. L’avevo formalizzato in un modo che teatralmente funzionava, ed è sempre andato molto bene, pur nella sua brevità. Utilizzavo delle modalità molto diverse da quelle che ebbi modo di sentire dagli scanesi nei loro racconti. Il mio era un modo di raccontare “più colto”, anche se per buona parte della storia utilizzo lo slang cagliaritano e la vicenda (la storia di un bimbo down tenuto nascosto in casa, durante gli anni del fascismo, da un padre cresciuto col culto della razza ariana e innamorato delle frasi del duce) è semplice e popolare. Sono sicuro che qualsiasi narratore scanese racconterebbe la storia di Benito Puddu e del suo babbo in maniera molto diversa da come faccio io. Tuttavia, durante la ricerca, mi affascinava moltissimo il loro modo, vedevo il positivo della loro semplicità, di questo loro “andare in sottrazione”. Per capire certi meccanismi ci avevo messo degli anni, e loro invece agivano automaticamente... Non ne avevano la consapevolezza, però li mettevano in pratica, con la precisa coscienza di creare drammaticità. In un primo momento ebbi la tentazione di modificare il mio *Famiglia Puddu* inserendo alcune modalità che avevo riscontrato nei racconti dei vecchi scanesi, per esempio l’intercalare “ha detto”, “ha detto”, “lui ha detto”... Per loro è un ritmo che, in modo molto personale, utilizza abbondantemente ogni narratore. E nel mio *Famiglia Puddu* non ce n’era neanche uno! Un altro aspetto riguardava certe tecniche del teatrante: un attore lavora sul rigore dei dettagli, sulla ripetizione esatta della parola, sia perché deve dare la battuta al compagno, sia perché mantiene certi passaggi di cui conosce l’effetto sullo spettatore. Ho registrato diversi narratori e narratrici, in giorni diversi o addirittura nello stesso giorno, e nella stessa storia raccontata due volte spesso non ripetevano neanche una frase uguale alla volta precedente. Il contenuto rimaneva identico, ma con costruzioni diverse. Non c’era alcuna sudditanza rispetto al testo. Era come se ci fossero dei paletti, che potevi ritrovare nelle diverse narrazioni: il momento dell’attesa, della drammaticità, della paura... Alla

fine, decisi di non modificare la struttura di *Famiglia Puddu*. Viceversa, in *Pósidos*, il lavoro nato nel 1997 subito dopo la ricerca, applico in maniera sistematica certi meccanismi dell'oralità riscontrati nei racconti dei narratori popolari: lo spettacolo parla proprio dell'esperienza vissuta a Scano e vuole essere esemplificativo di queste modalità. Ho riflettuto spesso, in questi anni, se continuare a proporre gli spettacoli di narrazione cercando di tenermi più fedele possibile al testo, o se aumentare i margini d'improvvisazione così come fanno le vecchie e i vecchi che ho incontrato. In *Pósidos*, ad esempio, mi sono dato il compito di non raccontare mai le storie in modo uguale. Ripeto più o meno fedelmente tutti i collegamenti, le spiegazioni, che inserisco tra i vari racconti, ma quando narro le sette, otto storie inserite all'interno dello spettacolo, ogni volta cerco di farlo in modo differente. Non è facile, perché una sorta "d'istinto di sopravvivenza d'attore" mi spinge a non rinunciare a un certo passaggio drammaturgico che funziona con un altro che è ancora da verificare. *Pósidos* si basa sull'interazione di due lingue, sardo-logudorese e italiano: rimane un'autenticità, una musicalità che sarebbe andata perduta se avessi tradotto completamente le storie, e allo stesso tempo non è precluso allo spettatore il campo di comprensione. Ho poi deciso di utilizzare questa struttura bilingue anche in altri spettacoli. Adesso stiamo presentando un nuovo lavoro, *Cristolu, vita di un frate bandito*, tratto dal romanzo di Salvatore Niffoi, scrittore di Orani, un paesino vicino a Nuoro. Niffoi è uno scrittore sanguigno e autentico, nel suo essere "montagnino" traspare l'umore, la visceralità della sua terra. *Cristolu* è una tragedia terribile, la vicenda narrata è molto dura, per certi versi vicina al tema biblico dell'agnello che si trasforma in lupo. Una specie di monito verso i prepotenti di oggi.

ACCA *Quando lavori sulla narrazione, che tipo di rapporto instauri con il regista? In che modo entra nel merito della costruzione drammaturgica?*

PILUDU In *Famiglia Puddu* e ne *Il più bello dei mari* non c'era una regia. In *Sos Laribiancos* (1998), dal romanzo *Quelli dalle labbra bianche* di Francesco Masala, ho lavorato con Giancarlo Biffi, ma ho costruito il testo completamente da solo, a tavolino. Lo spettacolo ha un taglio molto diverso rispetto al romanzo. Ho parlato a lungo con Francesco Masala, ho inserito aneddoti che lui stesso mi ha raccontato, ho preso spunto da altri suoi libri, ho aggiunto, riscritto, trasformato. Tutto con molto timore, perché consapevole di mettere le mani su un capolavoro. Il lavoro di regia di Giancarlo è stato molto leggero, lui ritiene che nella narrazione l'attore debba avere grande libertà. Allo stesso tempo io sono molto severo con me stesso: considero qualsiasi spettacolo, anche quello che ha avuto maggior successo, come un lavoro che deve ancora migliorare.

Per *Cristolu*, ho lavorato con Alessandro Lay. Abbiamo fatto insieme una riduzione teatrale del romanzo di Niffoi, ma in questo caso, trattandosi di una vicenda più lineare, siamo rimasti maggiormente fedeli al testo originale. Con la collaborazione anche di Giovanni Carroni, attore di Nuoro con cui condividevo la scena, abbiamo poi definito fino all'ultima parola, aggiustando il testo, tagliando alcune parti troppo colorite, che in teatro potevano apparire barocche. Giancarlo come regista è molto visionario, lavora sulle immagini e sulla scrittura scenica; Alessandro, abituato a scrivere a tavolino, ha una cura maggiore del rapporto dell'attore con la parola.

ACCA *Un altro punto che mi piacerebbe affrontare è il tuo rapporto con la lingua. Qual è stato il tuo percorso rispetto al dialetto e al modo con cui questo entra nella drammaturgia della narrazione?*

PILUDU Sono nato a Cagliari, ma come ho già detto, i miei genitori sono di Scano Montiferro, un paese della Sardegna centro-occidentale. Ho vissuto a Cagliari e casa mia la lingua ufficiale era il sardo-logudorese. Sono cresciuto con questa lingua, capendola perfettamente, utilizzandola però quasi esclusivamente nella dimensione domestica. Per strada con i compagni si scherzava e conversava nella parlata cagliaritano. Successivamente, la ricerca svolta a Scano è stata un'occasione per acquisire meglio il sardo-logudorese, per imparare a parlarlo bene e non solo a capirlo. Durante la ricerca sul campo, i vecchi del paese parlavano esclusivamente *in limba*. Lì ho capito che certe storie riescono a trasmettere il massimo della loro forza solo se sono raccontate con la lingua che gli appartiene. Anche io, ad esempio, in *Sos Laribiancos*, o in *Cristolu* mi sento molto più a mio agio nei pezzi in lingua sarda.

ACCA *Quanto ha influito nel tuo lavoro il consolidarsi, negli ultimi anni, di una vera e propria "scena" di teatro e narrazione?*

PILUDU È stato importante nella misura in cui certi spettacoli lasciano nell'attore un segno indelebile. Ho un ricordo del primo *Miracolo della rosa*, di Danio Manfredini: la gente non andava via dopo lo spettacolo, rimaneva a piangere. Oppure i primi lavori di Cesar Brie, che diventavano qualcosa che oltrepassava lo spettacolo e ti segnava fortemente. Lo stesso mi è capitato con il *Kohlhaas* di Marco Baliani. L'ho visto quattro, cinque volte, e anche nell'ultima occasione mi sembrava ancora più bello. Non credo però ci sia stata un'equazione del tipo "voglio fare uno spettacolo così". Con Marco Paolini ci conosciamo da tanti anni, abbiamo parlato a lungo, in diverse occasioni gli ho chiesto suggerimenti. Sono convinto che bisogna "rubare", cercare di stare a contatto con persone che senti hanno già trovato qualcosa di importante. Ovviamente non avrebbe senso provare a raccontare nel loro modo, con le loro inflessioni, con il loro stile. Ogni attore deve metabolizzare tutto ciò che "ruba" dalla vita o dai colleghi: deve farlo diventare qualcosa di profondamente suo.

ACCA *Uno dei temi portanti della narrazione, per lo meno nel modo in cui è stata affrontata negli ultimi anni, è il "recupero della memoria". Nel tuo lavoro invece emerge con forza la volontà di regolare un rapporto personale con le origini, che alle volte può significare restituire una storia dimenticata, o comunque emblematica. Come coniughi questa dimensione antropologica con l'aspetto politico di un teatro cosiddetto "di coscienza civile"?*

PILUDU Il lavoro della tesi ha messo a fuoco un fatto nuovo, avvenuto negli ultimi decenni: l'interruzione violenta della trasmissione del sapere tra i vecchi e i giovani. Il fenomeno non riguarda solo Scano Montiferro, ma credo si possa estendere a tutta la Sardegna rurale e dei paesi. Fino a non molto tempo fa esistevano luoghi e occasioni di incontro in cui vecchie e nuove generazioni si scambiavano storie ed esperienze attraverso il racconto. Ciò avveniva sia nella dimensione della famiglia allargata, sia in quella più sociale del paese. Un tempo non esisteva la televisione, c'erano pochi giornali, e le occasioni d'incontro erano un momento importante per la trasmissione del sapere; erano anche un modo di stare insieme, di rafforzare la comunità. L'origine di questo si perde nella notte dei tempi, ma da trenta, quaranta anni, soprattutto con l'avvento della televisione, non succede più. Da un punto di vista antropologico è una grande perdita. Non si tratta del desiderio di tornare indietro ai bei tempi andati, quanto di prendere atto di ciò che è oggettivamente avvenuto. Per diversi anni il Cada Die Teatro ha proposto una rassegna, "Custodi del Tempo", dove si alternavano spettacoli di narrazione e momenti di riflessione, con studiosi e teatranti, sull'arte del narrare ieri e nei nostri giorni: ci siamo chiesti se oggi è possibile creare delle nuove situazioni di incontro; se il teatro può sopperire in qualche modo alla "catastrofe" antropologica avvenuta in questi ultimi decenni. Un anno, nel corso di "Custodi del tempo", abbiamo fatto un esperimento: abbiamo invitato alcuni bravi narratori anziani e un centinaio di scout e bambini delle scuole elementari. Li abbiamo messi insieme in un grande giardino, nei pressi del nostro teatro. Gli anziani, che solitamente hanno difficoltà ad avere qualcuno che li ascolti, hanno trovato nei bambini un pubblico particolarmente attento e curioso. In questo caso è emersa una riflessione non tanto rispetto alla memoria, quanto intorno a certi cambiamenti repentini. Per centinaia di anni rimane tutto uguale, poi in dieci anni cambia tutto. Viviamo tempi in cui siamo costretti a fare degli spot in televisione per dire "ascoltiamolo!". È un segnale che fa paura!

ACCA *Quindi è una riflessione non tanto intorno al recupero di un oggetto, di una storia, quanto di una modalità di incontro?*

PILUDU Per certi versi, sì... Gli studi universitari sono molto ricchi di materiali che riguardano le fiabe e le leggende. In questo modo sono state salvate tante storie, quantomeno a livello di trascrizione. Però non è stato fatto il tentativo di andare nella direzione della viva voce, del raccontare, oppure dell'analisi antropologica del dato sociale. Tutti i vecchi che ho incontrato durante la ricerca, anche i più bravi, mi dicevano che da anni non raccontavano più niente a nessuno, che nessuno andava a chieder loro di raccontare. La riflessione sulla perdita delle occasioni del raccontare è subentrata da una constatazione sul campo. Per quanto riguarda l'impegno civile di cui parlavi prima, sento una grande responsabilità. Attraverso il teatro puoi parlare dei disastri di questi tempi, anche se - come in *Cristolu* - la storia che racconti non riguarda direttamente la situazione politica di oggi. Però ci sono molti elementi che portano il pubblico a pensare, a raffrontare, a prendere posizione, grazie alla metafora del racconto. Anche in *Famiglia Puddu* c'è una riflessione sull'assurdità della guerra, sulle responsabilità del fascismo; ogni volta che racconto la storia sento che il pubblico si affeziona a Benito; verso la fine dello spettacolo

quando dico “Benito Puddu morì il giorno dopo...” sento quasi sempre qualche ragazzo che si lascia sfuggire un “no!”. Credo che il racconto di una singola persona che soffre o muore a causa di un’ideologia violenta possa essere più efficace di mille giudizi astratti che condannano quella stessa dottrina. È anche capitato che, in un istituto tecnico, alcuni ragazzi di Forza Nuova, dopo avere assistito alla rappresentazione, in nome di una improbabile *par condicio*, volessero uno spettacolo che parlasse bene del Duce!... Insomma, sento che parlare è importante, avverto molto la frustrazione dello stare zitti, del non dire niente. Dall’altro lato mi fa rabbia, perché non vorrei preoccuparmi di questo. Dobbiamo aspettare Beppe Grillo per avere delle informazioni sulla finanza, o Marco Paolini per le stragi di stato! Penso che non sia tanto un merito di questi attori, quanto un demerito della nostra classe politica. Non mi sento rappresentato rispetto ai temi politici importanti, come la guerra o la violenza sociale.

ACCA Per tradizione la narrazione vuole che il narratore sia il custode di una parola epica. E affinché la parola si possa definire “epica”, il narratore agisce con un costante distacco rispetto all’oggetto che narra, in terza persona, senza entrare direttamente nel personaggio di cui parla. Spesso invece si assiste a spettacoli cosiddetti “di narrazione” in cui l’attore vive e rappresenta più personaggi, con modalità molto simili ad un’interpretazione che coinvolge la parola su più piani. L’epico invece non dovrebbe concedere “io”, non dovrebbe concedere soggetto. Cosa pensi di questa trasformazione?

PILUDU Nella mia esperienza, non mi sono dato come compito quello di seguire la regola secondo cui il narratore dovrebbe essere necessariamente distaccato, dovrebbe ricordare in continuazione a chi ascolta “lui ha detto”, “lei ha detto”, e non “io”. Però ascoltando i vecchi di Scano, per lo meno i più bravi, mi rendevo conto che nessuno di loro avrebbe mai accettato di salire su un palco per interpretare un personaggio. È una dimensione che non gli appartiene. Tuttavia, in alcuni momenti del racconto si davano questa opportunità, senza esagerare, senza gigioneria, e diventavano personaggi, si immedesimavano tantissimo nel loro vissuto. Così parlavano di quella donna che era disperata, o di quel ragazzo innamorato, di quella rabbia... Io che ascoltavo vedevo tutti i loro sentimenti. Non esageravano quasi mai, preferivano “andare in sottrazione”. Interpretavano mettendo qualcosa di loro, in una maniera molto delicata. Erano sempre vicini ai protagonisti delle storie, si lasciavano andare, si perdevano, per poi inserire nuovamente nella narrazione quei “a nadu”, “ha detto”, quando sentivano di superare un limite, e ti ricordavano che erano loro a parlare degli altri. Un lavoro simile a quello del burattinaio: lasciavano andare un po’ il burattino, per poi ritrarlo, ricordando che sono sempre loro a farlo parlare. Forse dietro c’è anche un fattore culturale. In Sardegna esiste una sorta di pudore connaturato al linguaggio. È raro che discussioni familiari o tra amici avvengano in piazza, a meno che non ci sia “sa briga”, il grande bisticcio che spesso nei paesi sardi ha uno svolgimento rituale. Solo in questi rari casi si può, anzi, si deve, urlare pubblicamente. Il più delle volte i panni sporchi si lavano in famiglia, non si fanno le sceneggiate napoletane... Credo sia una differenza culturale con cui lo stesso narratore si trova a fare i conti. Personalmente, io amo molto lavorare sul personaggio. In alcuni spettacoli di narrazione mi capita di avvicinarmi molto al personaggio di cui sto parlando. Il confine a volte è molto labile. Se non si ricorre a caratterizzazioni molto accentuate è difficile stabilire se, in alcuni momenti della storia, il narratore sta raccontando con sincera condivisione ciò che dice il personaggio o se invece in quello stesso momento lo sta interpretando.

Sono d’accordo con Marco Baliani, quando dice che nel momento in cui racconti un’esperienza, un fatto, questo diventa in qualche modo tuo, sebbene non l’abbia vissuto in prima persona. Quando lo racconti riscopri le emozioni che avresti potuto provare se l’avessi vissuto sulla tua pelle, e quando racconti successivamente la storia, questa diventa ancora più vera, perché ti ricordi delle emozioni che hai già vissuto narrandola precedentemente.

IL PREZZO DI OGNI NUMERO DI "PROVE DI DRAMMATURGIA" È DI EURO 3,58 (IVA INCLUSA). SE VI INTERESSA RICEVERE LA NOSTRA PUBBLICAZIONE, VI PREGHIAMO DI INVIARE LA SOTTOSCRIZIONE DI EURO 7,16 - PER I PROSSIMI 2 NUMERI CONSECUTIVI - A MEZZO VAGLIA POSTALE INTESTATO A CARATTERE, VIA PASSAROTTI 9/A - 40128 BOLOGNA. NEL CASO SIATE INTERESSANTI A RICEVERE I NUMERI GIÀ EDITI, VI PREGHIAMO DI AGGIUNGERE ALLA QUOTA DI SOTTOSCRIZIONE EURO 5,16 PER IL N. 1-2 (SETTEMBRE 1995) E EURO 3,58 PER I SUCCESSIVI NUMERI 3 - 4 - 5 - 6 (1/98) - 7 (2/98) - 8 (1/99) E SEGUENTI. PER ULTERIORI INFORMAZIONI: CARATTERE - TEL. E FAX 051/ 37 43 27. caratterecomunicazione@virgilio.it

1-2/95 (numeri progressivi 1-2) : Lettera a Vanda Monaco Westerstahl sull'esperienza teatrale, di Daniele Seragnoli; UN TEATRO MULTIETNICO. Il lavoro di Vanda Monaco Westerstahl, a cura di Eleonora Fumagalli; Viaggio d'un attore nella Commedia dell'arte, di Claudia Contin.

1/96 (numero progressivo 3) : A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo, con interventi di Alessandro Baricco, Laura Curino, Gerardo Guccini, Gabriele Vacis e la drammaturgia di "Affinità".

1/97 (numero progressivo 4) : L'orecchio del "fra", di Ferdinando Taviani; IL DRAMATURG, di Max Herrmann-Neisse; IL "TEATRO STABILE" DI GIULIANO SCABIA, di Franco Acquaviva.

2/97 (numero progressivo 5) : STANISLAVSKIJ E ARTAUD, di Franco Ruffini; DOSSIER VASIL'EV, a cura di Alessio Bergamo, con interventi di A. Vasil'ev e Jurij Alschitz (inediti per l'Italia); LA CONFERENZA AL VIEUX COLMBIER. Vita vissuta d'Artaud l'imbecille di Antonin Artaud, brani selezionati tradotti, riassembleati e adattati da Enzo Moscato.

1/98 (numero progressivo 6) : LA COSTANZA DEL CORPO. Appunti su una poesia di testimonianza, di Giuliano Scabia; "CORPO ADOLESCENTE" (dedicato a Ryszard Cieslak), di Antonio Costa; Dacia Maraini e il teatro: una storia di trent'anni e più, di Laura Mariani; "IL MIO TEATRO" E "IL DIALOGO NEL ROMANZO", di Dacia Maraini; THIERRY SALMON E I NUOVI GRUPPI: DISCORSI NELLO SPAZIO SCENICO. Cronache del progetto "Crisalide-Eventi di Teatro", di Paolo Ruffini.

2/98 (numero progressivo 7) : IL "PERHINDERION" DELLE ALBE. Storie di un teatro tra Africa e dialetto, con testi inediti di Marco Martinelli, Nevio Spadoni, Cristina Ventrucci.

1/99 (numero progressivo 8) : IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA. Con un primo piano di Lenz Rifrazioni, di Pier Giorgio Nosari; A SUD DEL TEATRO. Colloquio con Franco Scaldati; PATRIMONIO SUD. Atti dell'incontro di Cagliari (17-10-1998); STOCCOLMA 1998. Memorie dell'anno teatrale, di Daniel Andersson e Vanda Monaco Westerstahl.

2/99 (numero progressivo 9) : TEATRO POPOLARE DI RICERCA di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono; UN SI' LUTTUOSO SHOW (O SLOW?) di Enzo Moscato; CHI HA SOGNATO IL SOGNO DI STRINDBERG? Di Willmar Sauter; STAFFAN GOTHE e "EH LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerstahl; LA STORIA IN CUCINA: IL QUARTETTO DI SPIRO GYORGY di Ilona Fried (esaurito).

1/2000 (numero progressivo 10) : PROMEMORIA - Quattro dossiers a cura di Piergiorgio Giacchè, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Daniele Seragnoli.

2/2000 (numero progressivo 11) : MITI - Drammaturgie intorno alla parola, testi di Fabrizio Arcuri e Elio Castellana, Mariano Damasco, Paolo Puppa; ULTIMO INCONTRO CON GROTOWSKI di Laura Curino; IL TEATRO KATONA JÖZSEF DI BUDAPEST di Ilona Fried.

1/2001 (numero progressivo 12) : VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno, interventi di Massimo Marino, Antonio Costa, Carlo Marinelli, Giovanni Soresi, Pier Luigi Capucci, Alessandro Solbiati; Primi piani, interventi di Massimo Marino, Carlo Marinelli, Eugenia Casini Ropa, Gianni Manzella, Pier Luigi Capucci, Luca Scarlini, Fabio Acca, Fabio Bruschi; VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI a cura di Gerardo Guccini, presentazione di Giorgio Tedoldi e Roberto De Simone, interventi di Federica Maestri, Giorgio Simbola, Antonio Viganò, Carlo Bruni, Pippo Delbono, Marcella Nonni, Renato Bandoli, Anna Maria Bertola, Antonio Calbi.

2/2001 (numero progressivo 13) : Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA, a cura di Cristina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi, interventi di Enrico Iannello, Tony Laudadio, Enzo Alaimo, Michele Sambin, Marco Martinelli, Giancarlo Biffi, Mauro Maggioni, Gerardo Guccini, Andrea Porcheddu, Massimo Marino, Luigi Gozzi, Massimiliano Martines, Andrea Adriatico, Gianluigi Gherzi, Alessandro Berti, Alessandra Rossi Ghiglione, Eleonora Fumagalli; SCRIVERE PER IL TEATRO di Lucia Leva; CONVERSAZIONE CON FANNY & ALEXANDER di Ilona Fried.

1/2002 (numero progressivo 14) : SANDRO LOMBARDI: IL MIO TESTORI a cura di Gerardo Guccini; ALTRI ANNI SETTANTA - Luoghi e figure di un teatro irregolare nota introduttiva di Gerardo Guccini; Come in un dramma, di Marion D'Ambrurgo; Il teatro delle mostre: per una storia obliqua dello spettacolo italiano postbellico, di Luca Scarlini; Il teatro delle cantine alla soglia degli anni Settanta, di Nicola Viesti; In memoria di un amico: il teatro di Nino Gennaro, di Massimo Verdastro; ÁRPÁD SCHILLING: un teatro sulla difficoltà di esistere a cura di Ilona Fried; CONVERSAZIONE CON LAMINARIE a cura di Fabio Acca.

2/2002 (numero progressivo 15) : OMAGGIO A THIERRY SALMON a cura di Renata Molinari; UN INCONTRO CON SALVADOR TAVORA, E LA CUADRA DE SEVILLA (a cura di Cira Santoro).

1/2003 (numero progressivo 16) : LA SCENA DEL DELITTO - Trame, ambienti, personaggi per un genere popolare; EMMA DANTE - Appunti sulla ricerca di un metodo con i testi di mPalermu e Carnezzaria; UNA CONVERSAZIONE CON MAURIZIO SAIU a cura di Fabio Acca.

1/2004 (numero progressivo 17) : INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI a cura di Marco De Marinis; Parsival: l'attore re, demente e savio, puro e folle di Cesare Ronconi; Una parola sul modello del silenzio di Mariangela Gualtieri; IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO a cura di Marco De Marinis; Viaggio teatrale di Pippo Delbono e Pepe Robledo; RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI a cura di Gerardo Guccini; Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia di Ascanio Celestini.

PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

48^a EDIZIONE - 2005



Il bando completo della 48^a edizione del Premio sarà pubblicato entro la fine del 2004 e potrà essere visionato sul sito www.riccioneteatro.it o spedito a domicilio agli autori secondo le indicazioni sotto riferite.

Richiamiamo qui di seguito - a titolo di informazione preventiva - i punti tradizionalmente caratterizzanti il bando del Premio e le relative indicazioni temporali di massima, fermo restando che farà fede il bando completo da pubblicarsi entro il dicembre del 2004.

Il Premio Riccione per il Teatro viene attribuito a un'opera originale di autore italiano, mai rappresentata, come contributo allo sviluppo della drammaturgia contemporanea.

Il Premio è aperto a tutte le forme di drammaturgia teatrale e non esclusivamente al teatro di parola. Sono libere le durate dei testi e il numero dei personaggi. Non sono ammesse opere tradotte da altre lingue.

Dalla pubblicazione del bando gli autori avranno tempo fino al 16 Aprile 2005 per inviare i testi candidati al Premio.

La premiazione avrà luogo a Riccione nel settembre 2005.

All'autore del testo prescelto dalla Giuria sarà assegnato il Premio Riccione per il Teatro, un premio indivisibile di Euro 7.500,00.

La Giuria del Premio Riccione attribuirà inoltre il Premio Pier Vittorio Tondelli, di Euro 2.500,00 al testo di un giovane autore che abbia meno di trent'anni al 31 dicembre 2004.

Un premio di produzione di Euro 30.000,00 per concorso alle spese di allestimento sarà successivamente assegnato alla compagnia, al teatro o al festival il cui progetto di messinscena dell'opera vincente che abbia ricevuto il gradimento dell'autore; tale premio di produzione verrà conferito all'atto della prima rappresentazione pubblica del testo vincitore.

Non verrà accettato più di un testo da parte di ciascun concorrente.

Non possono partecipare al concorso autori che abbiano già conseguito il primo premio in precedenti edizioni del Riccione.

N.B. Chi vuole ricevere a domicilio il bando di questa e delle successive edizioni del Premio Riccione per il Teatro, nonché le informazioni relative alle altre iniziative svolte da Riccione Teatro può inviare il proprio indirizzo postale al Premio Riccione; è molto utile potere disporre anche dell'indirizzo di posta elettronica.

Info: Lunedì – Venerdì dalle 9,00 alle 13,00

Contatto: Elisabetta Ceconi

Premio Riccione per il Teatro

Viale Vittorio Emanuele II, n°2 – 47838 Riccione RN

Tel - segreteria: 0541 694425 – 695746 Fax. 0541 475816

e-mail: premio@riccioneteatro.it info@riccioneteatro.it

Website: www.riccioneteatro.it

