

Mirella Schino  
DRAMMATURGIA DELL'ELUSIONE

Come è potuto accadere che siano esistiti per lunghi periodi non solo teatri che «facevano a meno del testo», ma teatri per i quali farne a meno è stato sentito già di per sé un valore? Come mai un'assenza può essere stata un pregio, e perfino una luce?

Da queste domande strane<sup>1</sup> è partita un'esplorazione di problematiche riguardanti la drammaturgia (intesa come lavoro di composizione per il teatro, non come sola scrittura). Sono state la spinta per una collana di quesiti e risposte che sprofondavano in territori liminali, o si incatenavano tra loro, allargandosi a macchia d'olio: un percorso che implica necessariamente deviazioni e tortuosità.

Perciò è importante mettere fin da subito qualche punto fermo. Quando parlo di «teatri che hanno fatto a meno dei testi», e per i quali questa rinuncia è stata un valore, mi riferisco a quella concatenazione di movimenti del teatro di ricerca che va dall'inizio degli anni Sessanta fino alla metà degli anni Ottanta. Peraltro, bisogna ricordare come «fare a meno dei testi» sia stato, nella storia del teatro, sia un fenomeno legato ad un periodo teatrale molto preciso del Novecento, che una pratica molte volte presente nei secoli (spesso cata-

<sup>1</sup> È una domanda che è sorta quasi casualmente nel corso di un dibattito sulla drammaturgia all'interno di una sessione dell'Università del Teatro Eurasiano, Scilla, giugno 2000. L'università del Teatro Eurasiano è il nome che hanno acquistato alcune sessioni di lavoro in cui si riuniscono studiosi e gente di teatro, nel quadro della rete di relazioni internazionali dell'International School of Theatre Anthropology, ma che non hanno l'ampiezza delle sessioni dell'ISTA. A Scilla, a partire dal 1996, si sono tenute cinque sessioni dell'Università del Teatro Eurasiano, dirette da Eugenio Barba ed organizzate dal Teatro Proskenion e da Linea Trasversale. Questo scritto si inserisce anche nel lavoro dell'unità di ricerca su «Lo sperimentalismo nel secondo Novecento: interferenze e multiculturalità» che opera presso l'Università dell'Aquila all'interno di un programma di ricerca nazionale sullo sperimentalismo teatrale coordinato da Guido Paduano, università di Pisa.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

logata sotto l'etichetta generica di «Commedia dell'Arte») una speranza ricorrente, e, di tanto in tanto, la liberazione da una schiavitù.

In particolare, è nei primi tre decenni del Novecento, nel periodo cruciale della svolta verso la regia e verso un teatro radicalmente diverso, che si delinea una situazione per certi versi simile a quella della seconda metà del secolo. Molti dei cosiddetti «padri della regia» hanno parlato della fine della sovranità del testo come di una strada per sviluppare un'arte nuova. Ne ha parlato diffusamente Craig e, con particolarissimo vigore, Artaud. Ma un po' tutti, persino Stanislavskij, per il quale partire dal testo drammatico è sempre stato essenziale, ritenevano che un esercizio a prescindere dalle battute e dalla composizione del letterato fosse non utile, comodo o proficuo, ma *essenziale* per l'attore<sup>2</sup>. Perciò qui parleremo soprattutto della seconda metà del ventesimo secolo, ma facendo riferimento di tanto in tanto anche ai suoi primi tre decenni.

Bisogna inoltre specificare cosa si intende qui per «testo»: non le parole, evidentemente, che solo molto raramente sono venute a mancare nel teatro<sup>3</sup>. I «testi» di cui in alcuni decenni del Novecento si è voluto fare a meno vanno intesi nel senso delle composizioni scritte dagli autori drammatici, opere già compiute e rifinite per il teatro, da mettere in scena così come sono (o con quei tagli e piccole modifiche che si sono sempre fatti nel teatro). Quello che si è messo in dubbio, insomma, non è la presenza delle parole ma di *storie*, intrecci coordinati, argomenti, logiche narrative, personaggi già pulitamente definiti, ed artisticamente rifiniti. Relazioni e situazioni prestabilite, concatenate, a cui è stata data una logica e un senso che lo spettacolo poi

<sup>2</sup> Può essere interessante ricordare come nel 1930, scrivendo il suo primo articolo, anche Etienne Decroux avesse messo nel numero delle assenze necessarie per creare, con un apprendistato lungo trent'anni, un attore radicalmente nuovo, ogni sonorità verbale. Cfr. Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, Casa Usher, 1993, in particolare pp. 95-108.

<sup>3</sup> Non ci sarebbe neppure stato bisogno di specificarlo se troppo spesso questi teatri «che fanno a meno dei testi» non fossero stati classificati come fenomeni verbalmente poco articolati, vicini piuttosto alla danza. Ferdinando Taviani ha chiarito con particolare forza l'importanza ed il senso della parola per i teatri «senza testo» in *Ideologia teatrale e teatro materiale: sul «teatro che fa a meno dei testi»* [1978], ora in Ferdinando Taviani, *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 48-57. Taviani sottolinea giustamente come i teatri che «fanno a meno dei testi» molto spesso facciano, semplicemente uso di *molti* testi, invece di averne uno solo come punto di riferimento.

mette in luce, scopre, rivela, oppure nega o combatte, ma sempre nella sua interezza di opera compiuta. Storia e situazioni considerate un terreno da esplorare o, in qualche caso, un nemico a cui contrapporsi<sup>4</sup>.

Quando si è praticato un teatro che «faceva a meno dei testi» non è stata messa in dubbio, insomma, l'importanza della parola o la consistenza della storia, ma il teatro come risultante del matrimonio tra l'opera letteraria e quella relativa alla messinscena.

Infine vorrei giustificare, in questa breve premessa, l'espressione «liberazione» da una schiavitù che ho usato qualche riga più sopra a proposito della assenza, nel teatro, di testi letterari. Soprattutto nel Novecento il teatro ha talvolta assunto un senso politico esplicito ed esclusivo. Da questo punto di vista il rifiuto del testo letterario è stato un fenomeno diffuso quanto chiaro: si trattava di respingere quel teatro che era divertimento d'élite e arte borghese per eccellenza, per creare un'arte nuova, che si costituisse come arma in una lotta sociale senza quartiere. In questa nuova funzione del teatro, la bellezza letteraria di un testo pre-composto può diventare un peso inutile e il segno di un passato rifiutato, mentre la possibilità di improvvisare sulla base delle circostanze momentanee è uno strumento veramente utile.

Questo uso politico del teatro «senza testo» è stato, ed è, importante e diffuso. Le sue ragioni sono evidenti. Non è quello di cui qui parleremo.

#### *Due emisferi*

Forse è perché con la parola «drammaturgia» fino a mezzo secolo fa si è sempre indicata la *scrittura*;

o forse è solo perché si sa, nonostante le apparenze, ben poco dei complessi modi in cui si articola il lavoro per lo spettacolo;

forse è perché lo spettatore ragiona istintivamente sempre in termini di storia e di personaggio;

forse è per una «parentela» intuibile tra la scrittura e lo spettacolo;

o forse perché fermarsi alla facciata è più facile che frugarvi sot-

<sup>4</sup> È l'atteggiamento che ha in Peter Brook uno dei suoi più acuti e consapevoli esponenti: nei suoi spettacoli la storia è consapevolmente usata come il terreno comune all'interno del quale può svolgersi l'incontro tra attori e spettatori.

to, certo è che, anche quando si parla di «drammaturgia» per alludere ad altri livelli della composizione teatrale - il lavoro dell'attore, per esempio - la questione del testo rimane sempre a galleggiare sullo sfondo, punto di riferimento ineludibile.

A questo spinge anche la doppia valenza del testo drammatico: che è uno dei materiali dello spettacolo, è spesso un materiale di partenza fondamentale, e per di più ha con esso una affinità non ben definita ma percepibile. Ma al tempo stesso lo spettacolo teatrale presenta un aspetto - una serie di caratteri - per altri versi *opposto* rispetto a certe particolarità determinanti del testo letterario drammatico.

Nei testi abbiano storie che scorrono con logiche sequenziali, mentre l'arte del grande spettacolo è stata quella di creare nello spettatore - mediante sdoppiamenti tra gesto e parola, o tra il comportamento di un attore e quello di un altro - emozioni multiple e sincrone. Nei testi abbiamo una organizzazione letteraria delle parole, negli spettacoli una orchestrazione di tipo musicale delle vibrazioni e degli impasti della voce umana. La scrittura prevede concatenamenti narrativi chiari al posto delle azioni corporee possibili nello spettacolo, azioni che in quanto tali possono sempre essere ambigue e doppie.

Al tempo stesso, gli strati profondi del testo drammatico in molti casi rispecchiano, o sembrano rispecchiare, qualcosa di oscuramente simile alle stratificazioni del lavoro dell'attore o del regista. Non sempre questo accade, né - se accade - è di per sé un segno della qualità o della «teatralità» del testo. È però un rispecchiamento che se usato con precauzione può essere utile almeno per l'esemplificazione.

Non è questo il luogo per riepilogare la lunga battaglia novecentesca, che va da Gordon Craig a Jerzy Grotowski, per proclamare lo spettacolo "opera d'arte", e per di più opera d'arte del tutto autonoma rispetto al testo. Vorrei aggiungere, invece, questa considerazione: sia lo spettacolo come unità, che l'arte dell'attore quando è un frammento articolato, elaborato, teoricamente estraibile dal resto dello spettacolo, hanno un valore autonomo rispetto all'opera d'arte letteraria per il teatro, ma al tempo stesso hanno qualcosa in comune con essa, o, per meglio dire, hanno in sé caratteri indipendenti ma simili a quelli della letteratura. Forse è semplicemente quella che potremmo chiamare la tendenza ad una narrazione, anche se non necessariamente lineare, e talvolta più o meno sotterranea rispetto ad altri elementi, o addirittura forse si tratta solo del fatto che anche il teatro lavora con le parole. Forse è nella particolare intimità che si

stabilisce tra il lettore e la sua lettura, tra lo spettatore e lo spettacolo: si tratta in entrambi i casi di arti che prendono una forma personale, che sembrano sussurrare all'orecchio del singolo. Forse la somiglianza è in quel ritmo organico, imparentato con la sensualità, tanto caratteristico nella lettura, specie di poesie, che si ritrova anche nella esperienza dello spettatore. Forse invece è nel fatto che l'esperienza di passare *attraverso* storie rimane comunque fondamentale sia per l'arte dell'attore che per la composizione dello spettacolo.

Esiste comunque - al di là della ormai assodata autonomia dello spettacolo (del regista e di alcuni tipi di attore) rispetto al testo teatrale - una *parentela* tra alcuni caratteri del teatro ed alcuni caratteri della scrittura per il teatro. Parentela, è bene ripeterlo per evitare facili fraintendimenti, che non deriva però da una subordinazione o derivazione dell'atto teatrale rispetto alla scrittura.

Diciamo dunque che il primo emisfero di un discorso sulla drammaturgia è il lavoro che si svolge in scena, ed il secondo il lavoro letterario.

Per indagare il primo emisfero, gli spettacoli, siamo partiti da quella domanda ingenua: come mai è potuto ripetutamente accadere, in particolare in un periodo della storia teatrale recente, che il fare a meno del testo per costruire uno spettacolo sia stato considerato *di per sé* un valore? Ci sono stati alcuni decenni cruciali del Novecento - i primi trent'anni del secolo in maniera più sommessamente, gli anni Sessanta e Settanta, fino alla metà degli anni Ottanta in maniera più clamorosa - in cui questo procedimento non solo è stato imposto come una possibilità nuova per il teatro, non solo è stato diffuso e difeso, ma è stato anche qualcosa di più: un blasone.

Rifiutare la sovranità del testo drammatico comporta una serie di vantaggi pratici e concreti. Aiuta a sviluppare una serie di competenze fondamentali che spesso mancano e riguardo alle quali l'involucro affascinante della storia aiuta considerevolmente a nascondere l'insufficienza: in primo luogo il lavoro fisico dell'attore. Abbiamo ricordato i nomi di Craig, di Artaud, di Stanislavskij. Si potrebbero aggiungere Copeau, Mejerchol'd: nei primi decenni del Novecento era diffusa, presso coloro che oggi chiamiamo gli artefici della «grande riforma» del teatro, la consapevolezza di come la psicologia dei personaggi, l'interesse per l'intreccio, il suono delle parole ben scelte non bastassero a compensare l'assenza di un lungo lavoro per mettere a punto una drammaticità anche corporea, dell'attore, e contribuivano invece a renderla meno visibile.

In altre parole lo spettatore continua a sentirne, magari confusa-

mente, la mancanza. Ma dopo un po' non è più in grado di riconoscerla per tale.

Forse non valeva la pena di tirar fuori tanti nomi, di far riferimento ad Artaud. Sarebbe bastato semplicemente ricordare il senso di sollievo, di una qualità solo immaginata e finalmente ritrovata, che ha segnato negli anni Sessanta la scoperta della competenza fisica dell'attore soprattutto negli spettacoli (che anch'essi furono chiamati «privi di testo») del Living Theatre o del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski; negli esperimenti in nome di Artaud di Peter Brook; negli spettacoli dell'Odin Teatret di Eugenio Barba<sup>5</sup>. Il confuso senso di una mancanza era stato talmente forte che in quegli anni si stava persino cominciando a recuperare il ricordo dell'arte teatrale ottocentesca, fino ad allora etichettata come retriva e abborracciata, e quando apparve il *Marat-Sade* di Peter Brook gli spettatori riconobbero subito nel teatro il luogo di possibili emozioni intensissime, come una nuova verità che nascesse da grida di folli. Quando giunsero gli spettacoli di Grotowski, i loro spettatori capirono come fosse possibile sentire nella propria carne i gesti di un altro, di un attore distante. Fu come se finalmente non ci fosse più bisogno di sognare, a teatro, quello che sempre mancava, sensazioni che slittavano dal fisico alla mente, pensieri che si trasformavano in carne, seduzione fisica e vera, conturbante, financo sgradevole, e vero rifiuto. Quello che alcuni testimoni del passato avevano fatto intravedere, parlando del divertimento folle che potevano provocare i Comici dell'Arte, o del fiume di emozioni complesse legato alla visione del grande attore ottocentesco.

È ovvio: una assenza del testo non determina automaticamente una così pregnante presenza fisica. Ma indubbiamente aiuta a sviluppare competenze d'attore spesso trascurate.

Allo stesso modo, il predominio del testo non può certo compen-

<sup>5</sup> Furono spettacoli che apparvero «del corpo» e «contro il testo»: a causa della intensità fisica della recitazione degli attori, e a causa della emotività, che sembrò primordiale o irrazionale, che mettevano in gioco. A causa dell'allenamento continuo che prevedevano e a causa della cura con cui era stato trattato il rapporto di fisica vicinanza-lontananza con lo spettatore. Giustamente è stato più volte ricordato come invece non fossero affatto privi del testo: Grotowski lavorava su autori classici; Brook addirittura aveva fatto un «normale» lavoro di messinscena del testo di Weiss. D'altra parte, Brook aveva scelto un testo che implicasse, per gli attori, la strada della follia, e non soltanto perché era ambientato in un manicomio, e Grotowski aveva lavorato con testi molto complessi soprattutto per romperli, letteralmente disfarli fino a ridurli quasi a citazioni e ricomporli.

sare la mancanza di un'arte forte dell'attore, aiuta semplicemente a mascherarne l'assenza, e può esserne un parziale sostituto.

Inoltre, eludere il predominio di un testo d'autore dà una urgenza particolare alle ricerche sullo spazio scenico (ovviamente sempre presenti nella storia del teatro), perché determina una nuova necessità di costruire un insieme compatto di relazioni fisiche e mentali tra attore e spettatore, che prenda il posto di quella relazione tra spettatore e attore garantita dal semplice ascolto del testo. Questo tipo di ricerca sullo spazio scenico si è fortemente sviluppato a partire dall'inizio degli anni Sessanta in concomitanza con la negazione della sovranità del testo drammatico. Tuttavia il rifiuto del predominio del testo non è certo condizione essenziale per applicare le novità messe a punto da questa ricerca, tanto è vero che alcuni dei suoi esiti più estremi furono ripresi da grandi registi che provenivano dalla tradizione, e che certo non facevano a meno dei testi drammatici: basti pensare a Luca Ronconi e al suo *Orlando furioso*; ad Andrzej Wajda e ai suoi *Delitto e Castigo* o *Nastazja Filipowna*; al *Vanja* di André Gregory<sup>6</sup>.

#### Una questione di valore

Però, dopo aver ricordato le indubbie utilità di una pratica che non si appoggi alla scrittura teatrale pre-composta, bisogna anche ricordare, quando si parla della rinuncia al testo come di un «valore» per il teatro, a quanto hanno dovuto rinunciare i gruppi teatrali che hanno voluto orgogliosamente farne a meno.

Non hanno rinunciato solo a parole ben intessute, a trame ben congegnate. Né solo alla *comprensibilità* che pure è elemento essenziale. Hanno rinunciato a qualcosa di più, al patto che viene di volta in volta sancito con il pubblico, e che equivale alla indicazione chiara e precisa del percorso: da quale situazione enunciata in partenza a quale conclusione verranno condotti insieme attori e spettatori.

Hanno rinunciato alla tranquillità del pubblico che sa in quale si-

<sup>6</sup> Elementi di un tipo di ricerca teatrale che eludeva il repertorio vennero a confluire all'interno di un teatro primario che invece continuava a tenere al centro la problematica del testo drammatico: ne ho parlato ne *Il crocevia del ponte d'Era*, Roma, Bulzoni, 1996, in particolare pp. 135-141. Non fu, in ogni caso, una trasmutazione indolore. Vanno invece considerati a parte i casi di Ariane Mnouchkine e soprattutto, come già si è accennato, di Peter Brook.

tuazione si trova, e a quella della critica che grazie alla presenza del testo ha parametri più agevoli per esercitare le sue analisi<sup>7</sup>. E hanno rinunciato a quella importante sponda di normalità che serve a dare un corretto risalto agli scarti e alle stranezze, alle piccole ambiguità che determinano la vita di una situazione teatrale. Se non c'è il confronto con la normalità, come si fa a creare una fruttuosa anomalia?

Rinunciare al testo, inoltre, vuol dire rinunciare al carattere a se stante di ciascuna realizzazione scenica all'interno della continuità di lavoro di uno stesso artista o gruppo di artisti: quella che è stata una delle illusioni più ricche del Novecento, e cioè che il teatro fosse anch'esso una forma d'arte tra le altre, che si manifesta in opere ben distinte. Nel teatro, più che nelle altre arti, il modo in cui un artista passa da un'opera all'altra portandosi dietro innumerevoli residui e rimanenze dell'opera precedente determina diffidenza nel fruitore. Fare a meno del testo drammatico, e delle differenze immediatamente visibili che determina, vuol dire far risaltare nello stile dei registi o nell'arte dei singoli attori gli elementi di persistenza, di apparente o reale ripetitività, che a loro volta determinano quell'aspetto magmatico e quasi appiccicoso del teatro, che, se non è mimetizzato, rischia di creare immediato fastidio in chi guarda.

Il teatro deve essere luogo di novità. Rinunciare a quelle più esplicite può essere molto pericoloso. Anche i più grandi tra i registi che hanno eluso la logica del repertorio drammatico sono stati prima o poi accusati di eccessive ripetizioni. Gli attori, anche eccellenti, di essere pieni di ineliminabili cliché. Il teatro «senza testo» torna ad essere un luogo privo di cesure intellettualmente ben definite. Come può lo spettatore giudicare rapidamente l'originalità, la novità, dell'invenzione? La presenza di un testo rende più visibile la novità negli spettacoli.

Dell'arte di ogni attore fa infatti parte quel tipo particolare di necessità che compete ad ogni manifestazione che richiede buona padronanza fisica: la lenta assimilazione delle difficoltà, fino alla loro eliminazione, fino a che -come accade al danzatore, al musicista, al

<sup>7</sup> La rinuncia al testo drammatico ha significato anche una memoria più labile. La traccia di uno spettacolo senza testo -notava Schechner - sbiadisce più facilmente, e non riesce a trasmettersi ad una generazione successiva neppure nel modo parziale in cui può trasmettersi almeno il ricordo di una grande interpretazione (Richard Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana* [1981], ora in *Civiltà teatrale del XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 329-351).

ginnasta o all'arrampicatore - non ci sia più nessuna esitazione nella esecuzione, ma solo fluidità. Fino a che il pezzo da eseguire, la tecnica da usare siano completamente *incorporati*. Solo a questo punto è possibile che subentri l'eccellenza, la genialità, la sfasatura. Ma nel teatro occidentale l'attore è sia esecutore che creatore della sua parte. Non esiste, di fatto, una tecnica, un repertorio di partiture messe in forma dalla tradizione, ma da un lato un repertorio di testi e personaggi, e, dall'altro, una accozzaglia di pratiche di mestiere. Non esiste, per l'attore, nient'altro che la parte che ha creato, e che deve incorporare in molte prove o in molte rappresentazioni pubbliche.

Quando l'avrà incorporata potrà cominciare ad essere eccellente. Ma quando, subito dopo, dovrà lavorare su una nuova parte, ecco che proprio la precedente incorporazione, la lenta assimilazione nei propri muscoli, costituirà il peso che impaccia la creazione di novità, sarà il cliché da cui dovrà -con fatica e con lentezza - liberarsi. Comincia a questo punto, per l'attore, una lotta contro le qualità lentamente acquisite, contro quelle che sono divenute le sue più istintive reazioni.

Quando l'attore realizza qualcosa che prende forma attraverso il lavoro di «scrittura scenica», senza l'ausilio di un personaggio indipendente e pre-esistente in un testo drammatico, gli elementi persistenti e incorporati tendono a prendere il sopravvento.

Il testo d'autore, nella sua autonomia letteraria, costruisce una prospettiva che dà immediata apparenza di diversità a quelli che sono invece i perduranti cliché dell'attore. Lo spettatore ascolta la storia diversa, e *legge* l'attore in termini di novità. Nell'Ottocento questa situazione era stata addirittura trasformata in sistema, mediante l'uso della divisione della compagnia in ruoli (competenze che servivano a raggruppare parti simili da affidare sempre allo stesso attore). La combinazione di somiglianza tra parti simili, e di variazioni tra storie diverse, serviva a coprire la difficoltà dell'attore da uscire da ciò che aveva incorporato. Rinunciare al doppio centro di gravità costituito da un lato dal testo d'autore e dall'altro dalla messinscena vuol dire rinunciare anche a questo.

Non si tratta solo di privazioni dolorose o pesanti, ma della necessità, per il tipo di teatro che voglia rinunciare a tutto questo, di trovare comunque degli equivalenti.

Certo, talvolta è potuto sembrare che i teatri che facevano a meno del testo pretendessero di compensare tutto attraverso uno sviluppo della emotività, canti e danze, ed una forza seduttiva non altrimenti articolata. Ovviamente è apparenza.

Si può compensare quello che si è voluto abbandonare con il testo legandosi ad altre forme d'arte: arti visive, musica. Oppure, come si è detto, ci sono stati periodi in cui questo privarsi degli elementi utili rappresentati dal testo ha assunto un valore di per sé politico.

Però non ci fu soltanto questo. Ci fu altro: il desiderio di perdere tutto quello che s'è detto perché potessero apparire nella loro pienezza altre componenti, altrettanto fondamentali, anche se forse non così visibili, del lavoro teatrale: diversità, vulnerabilità, metamorfosi, lotta, complessi sistemi di relazione, residui di nature di partenza differenti. Tutto quello che nei secoli aveva garantito di tanto in tanto grandezza al teatro, ed al pubblico un cambiamento interiore inaspettato.

Il teatro, un po' come la poesia, è in primo luogo emozione, anche fisica, cambiamento interiore e apparizione o visione o intuizione di realtà diverse da quella normale. Questo è il suo effetto, più o meno esplicito, più o meno confuso a seconda dei secoli e della consapevolezza di chi il teatro lo ha fatto. La sua forma, la sua pelle, è sempre stata invece molto diversa da questo pullulare emotivo: è sempre stata più o meno racconto. I «teatri che hanno voluto fare a meno dei testi» hanno cercato un modo di ottenere l'effetto profondo senza servirsi del passaggio attraverso la forma narrativa usuale. Non modificando le forme del narrare, modernizzandole secondo le varie possibilità offerte dalla letteratura novecentesca, ma, letteralmente, strappandole via.

Al suo posto hanno messo altro: hanno portato in primo piano, hanno reso visibili, i diversi e complessi sistemi di relazione fra gli organismi in scena e fra i livelli di organizzazione dello spettacolo.

#### *Drammaturgia dell'elusione*

Eludere la preliminare tessitura d'autore, il confronto con il testo drammatico, la complessità delle sue peripezie, il racconto e far affiorare al suo posto la ragnatela di complessi sistemi di relazione per lavorare sulle stratificazioni sotterranee, non è stato un procedimento proprio al solo «teatro di ricerca». Però certamente in esso è stato portato fino in fondo, esibito in una nudità non velata da alcun tipo di gradevolezza, e non mimetizzata. In qualche caso, ma solo in qualche caso, si trasformò in uno strumento potente di fascino e riflessione, o assunse il significato di un messaggio personale e politico insieme: l'indicazione di una presa di posizione di fronte alla realtà circo-

stante<sup>8</sup>. Più spesso, significò l'acquisizione di una vulnerabilità ricca di potenziale, ma piena di inciampi. Ci volle un gran coraggio per riconoscerla come un valore, tanto più per il fatto che il teatro partiva da una condizione di arte minore.

Il teatro è stato a lungo il luogo di una cultura e di una società non solo marginale, ma sentita come inferiore (tanto come arte che come comportamento sociale). Questa distanza ed inferiorità non hanno solo fatto fiorire aneddoti di ogni tipo, e tutta una letteratura ironica e curiosa sulla vita dei comici: sono state anche matrici di una diversità mentale, determinante nella creazione di vita scenica. Per gli attori la consapevolezza della diversità, spesso vissuta in termini di inferiorità, fu in genere penosa. Ma è da lì, dalla diversità sociale e culturale, mentale, che nasce anche la diversità del comportamento, delle reazioni: quel che rende efficace l'attore in scena. Così, non appena l'inferiorità e l'emarginazione del ceto comico scomparvero, con le trasformazioni del Novecento, i più grandi teorici e registi si adoperarono per recuperare comunque questa diversità del comportamento: attraverso il training, le scuole, i lunghi periodi di prova, tutto quanto poteva mettere a punto un modo di reagire diverso dalla quotidianità.

Fare teatro senza il confronto e l'autonoma presenza di un testo teatrale ha spesso voluto dire fare della propria differenza l'oggetto dello spettacolo, al posto della fabula scomparsa.

Negli anni Settanta, la diversità degli attori si incarnò soprattutto in una gestualità extra-quotidiana, che per non dover adeguarsi ad un soggetto drammatico restava cruda e verde. Era fatta di relazioni tra gli attori non velate da quelle tra i personaggi. Era un modo di prendere le distanze dal pubblico - muovendosi vicinissimi ad esso, tessendo tra gli attori micro-relazioni che lo isolavano - non giustificato da una storia.

La diversità è indispensabile per tener fermo lo sguardo degli spettatori, ma nella sua nudità non sempre è piacevole, per chi guarda: genera turbamento se l'attore è grande. Fastidio se lo è appena un po' di meno.

Per alcuni spettatori fu l'esperienza dell'uscire da sé, della con-

<sup>8</sup> Particolarmente significativo, a questo proposito, è il nesso esplicito tra lavoro tecnico e rifiuto che percorre gran parte degli scritti di Etienne Decroux (*Paroles sur le mime*, apparso nel 1963, ma la cui versione più ricca e definitiva è la seconda, Paris, Gallimard, 1977) e di Eugenio Barba (di cui cfr. in particolare, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996).

templazione della differenza. Videro l'essenza del teatro. Altri fecero dell'ironia di fronte ad una frequente ingenuità.

### *Teatro spellato*

Sotto la pelle morbida, elastica e consistente della tessitura letteraria d'autore si agitano strati su strati di lavoro. Un lavoro che resta relativamente misterioso nelle sue concrete articolazioni, e che viene genericamente liquidato dietro etichette come «lavoro di messinscena», collaborazione tra attore e regista, lavoro sul personaggio, cooperazione tra diversi attori. Ma se si sfilava via quella pelle, ciò che appare è molto più oscuro e complesso. Nel paragrafo precedente abbiamo sbrigativamente accennato ad una «ragnatela di relazioni». Ora conviene fermarsi a capire di cosa si tratti. Conviene quindi ricapitolare gli inizi.

Per tutti i «padri fondatori» della regia, per Mejerchol'd, per Copeau, per Craig, per Appia, persino per Stanislavskij, la linea-guida della ricerca è stata lo studio delle *relazioni* che sono alla base della vita scenica indipendentemente dal senso della storia rappresentata, dalla sua interpretazione.

Le nuove ragnatele di relazioni non riguardavano più solo i personaggi: potevano riguardare quell'intreccio di sottotesti magari anomali che costruisce lo scheletro invisibile dello spettacolo. O riguardavano addirittura le unità organiche più piccole o più grandi del corpo umano, creavano ritmi unitari, o frantumavano le singole persone, come quando un solo organismo fatto di più persone pulsa sul palcoscenico attraverso i dialoghi muti e simultanei che le singole parti del corpo dei diversi attori intrecciano (i piedi dialogano in un modo, le mani in un altro, in un altro ancora le distanze reciproche del torso e della testa, etc.)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Alcuni tra i migliori esempi di questo lavoro si possono ritrovare nella descrizione che Toporkov fa degli ultimi anni di lavoro di Stanislavskij, in particolare quando parla della preparazione delle *Anime morte*. Cfr. Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubulibri, 1991. In particolare cfr. pp. 71-95. Fondamentale anche, a questo proposito, sono i resoconti del lavoro di Mejerchol'd sul *Revisore* (cfr. in particolare Vsevolod Mejerchol'd, *Il revisore*, a cura di Anna Tellini, Vibo Valentia, Monteleone, 1997). Parlo diffusamente di questi «esperimenti sull'organicità» in un saggio per la Storia del teatro, vol. III, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, in corso di pubblicazione presso l'editore Einaudi.

L'artigianato e l'arte degli innovatori del Novecento non si sono certo limitate a questo. Ma la formalizzazione della rete di relazioni ha reso possibile sviluppare una manipolazione della loro interdipendenza senza legarla agli snodi dell'intreccio del dramma letterario. Ha offerto al teatro di ricerca della seconda metà del secolo l'occasione e la possibilità di inserirvi qualcosa di più.

I teatri che vollero fare a meno dei testi spellarono via le storie persino con protervia. Dalla sacca della fabula, protettiva, avvolgente, isolante, fuoriuscì, come da un ventre lacerato, qualcosa di diverso. Spesso, in realtà, fu orribile, non lavorato, grezzo come un animale scuoiato. Talvolta fu indimenticabile. Come fosse la visione dell'organismo teatrale, con il suo sistema nervoso, le vene, i muscoli allo scoperto.

Il teatro «senza testi» è sotto il segno di Marsia, il fauno sconfitto da Apollo, estratto vivo dall'involucro insanguinato della propria pelle: disarmonia e sofferenza non ricomposta, metamorfosi, e per di più metamorfosi cruenta al posto della nascita, dramma non mimetizzato. Incomprensione. Nel mito, il sangue di Marsia, colato dalla carne scorticata, si è trasformato in acqua limpidissima e in fiumi cristallini, ed il suo nome divenne il simbolo delle libertà spazzate via dalle dubbie vittorie degli dei.

Privo della sua pelle, del resto, il teatro non si mostra affatto come un organismo sgradevole alla vista, ma ben coordinato. Presenta piuttosto una faccia non armonica, metà bruco e metà farfalla, nella quale convivono, non pacificati dal confluire nell'alveo predeterminato d'un testo d'autore, elementi che sembrano appartenere a stadi diversi del suo esistere: la costruzione delle relazioni col pubblico, e i rapporti quotidiani e di lavoro tra gli attori. Le molteplici facce del lavoro con il regista. Le relazioni che appaiono tra le diverse parti dei corpi trasformati in microcosmi. Dove si pensava che ci dovesse essere una unità di misura, il corpo umano, appaiono frammenti in rapporto dialettico tra loro. E dove doveva esserci lotta e distanza fra tra le diverse «competenze», drammaturgia e messinscena, regia e arte attorica, possiamo incontrare fenomeni di simbiosi, in cui i diversi lavori fondono, e danno vita a qualcosa di integrato e indipendente, dove non è più possibile distinguere ciò che viene dall'uno o dall'altro.

Il teatro senza pelle mostra come tutti questi diversi sistemi non collaborino, ma si intersechino, formando nodi, avvallamenti, sovrapponendosi, incontrandosi, fondendosi, lottando l'uno contro

l'altro. Mostra necessità ricorrenti: la contraddizione, la fusione di sensi diversi, la residualità.

L'importante, come per Marsia, è constatare quanto, nonostante la perdita della pelle, gli spettacoli fossero vivi, non necessariamente belli, ma vivi: la dimostrazione che l'essenziale della drammaturgia, del lavoro di composizione per lo spettacolo, è nella creazione del complesso, forse disarticolato, forse disarmonico, ma vivo e organico panorama sottostante la pelle delle storie. Una creazione che non obbedisce alle leggi della coerenza, dello svolgimento lineare, che sembra obbedire a leggi diverse: quelle delle metamorfosi più che delle crescite.

Potremmo dire che questi spettacoli mostravano una *essenza della drammaturgia* che non è né narrativa né strettamente legata ad un preciso «senso», ma che plasma invece storia e senso sulla base di una struttura determinata dalle intersecazioni tra i diversi sistemi che si accavallano nell'organismo teatrale.

Evidentemente non può trattarsi di felici derivati della casualità. Tuttavia non ne conosciamo le regole: possiamo solo constatare l'importanza delle stratificazioni e dei segni di terremoto e di fusione.

Sono problemi di cui è difficile far capire la serietà persino a chi si occupa di teatro. È come se nella storia del teatro non ci fosse ancora posto per essi. Sono ben vivi, anche se poco chiari, per chi il teatro lo fa. Ma quasi prematuri da mettere sulla carta.

Allora, per cercare di chiarirli, sarà utile una inversione tattica, per trovarne un parziale equivalente nell'altro emisfero, quello della drammaturgia scritta, dei testi d'autore. Non perché vi sia un punto di incontro od una sovrapposizione tra i fenomeni che si sviluppano nell'uno e nell'altro emisfero. Ma la similitudine può aiutare almeno a mettere a fuoco i caratteri di quel teatro sottocutaneo e accidentato di cui qui stiamo parlando. Sappiamo troppo poco, e abbiamo troppi pochi sistemi di indagine nel teatro, per rifiutare qualsiasi percorso che, anche in maniera tortuosa o accidentata, ci aiuti a comprendere meglio.

Si tratta, tuttavia, di una operazione rischiosa: i caratteri in comune tra scrittura e spettacolo sono difficili da individuare e labili. Stiamo per intraprendere un viaggio che si presenta più come un utile *détour*, una deviazione potenzialmente fruttuosa, che come una articolazione in due parti di un discorso.

### *Drammaturgie*

Prima, è necessaria una breve digressione e una parentesi storica. Vi è un'ombra, infatti, una velatura di imprecisione che si stende sull'intero campo concettuale della drammaturgia, e che deriva dall'evoluzione storica della parola.

Il termine «drammaturgia», ha sempre creato problemi. È una parola non ben definita. È di origine ambigua. Il primo ad usarla in tempi moderni (non ad inventarla, perché deriva da un esistente, anche se poco usato, termine greco) pare sia stato l'erudito Leone Allacci, di origine greca ma romano di adozione, che nel 1666 ne fece il titolo del suo catalogo della produzione letteraria per il teatro in Italia. Il termine entra però nell'uso corrente essenzialmente con la *Drammaturgia d'Amburgo* di Gotthold Ephraim Lessing, del 1767, cioè la sua raccolta delle cronache degli spettacoli del primo teatro nazionale tedesco, quello di Amburgo, dov' egli esercitava la funzione di «Dramaturg»<sup>10</sup>. Nelle sue cronache, pur occupandosi moltissimo di questioni letterarie, Lessing non si occupa però affatto *solo* di esse (almeno in quelle iniziali, prima che subentri il veto sulle questioni attoriche voluto da una delle attrici della compagnia<sup>11</sup>). È evidente che quel che a lui interessa sono in primo luogo i testi e la discussione sui testi. Però il suo tentativo iniziale era stato un altro: quello di lavorare contemporaneamente intorno ai due pilastri che secondo lui reggono il teatro, recitazione (e non solo «interpretazione») e letteratura drammatica, «i poeti e gli attori». Cioè il rapporto tra l'arte dell'attore e quello che costituisce il più visibile ostacolo o costrizione con cui porsi in relazione per creare un'opera nuova: il testo, l'opera d'arte letteraria che l'attore «interpreta» o travalica, o di cui si serve.

<sup>10</sup> Per Dramaturg si intende: colui che si occupa di tutto ciò che concerne questioni letterarie nel teatro, dalla scelta, la discussione o la produzione dei testi, alla produzione, appunto di cronache.

<sup>11</sup> L'attrice, Sophie Friederike Sparmann Hensel, si adombrò per la cronaca del 22 maggio 1767, nella quale Lessing, dopo averla lodata nella parte di Cénie, in un dramma di Mme de Graffigny, rilevò «una pecca» paradossale, che stranamente la offese, e che qui riporto perché mi sembra fortemente emblematica della danza di fraintendimenti che tanto spesso si produce nell'ambito delle riflessioni sul rapporto tra un attore e il personaggio che interpreta, forse per altri più nascosti motivi: «Una sola pecca vorrei qui notare – scrive Lessing – una pecca invero assai rara e invidiabile: è attrice troppo grande per la sua parte; mi sembra di vedere un gigante che si esercita con un fucile da cadetto».

«Drammaturgia», nel caso di Lessing, non vuol dire, come è stato spesso affermato, «tecnica della composizione letteraria» esaminata attraverso una discussione sui testi teatrali messi in scena ad Amburgo. Si inaugura invece con lui un concetto più sfumato, foriero di problemi, e che potremmo così tradurre: il punto di vista del Dramaturg sugli spettacoli.

La parola drammaturgia aveva dunque, in partenza, un senso diffuso limitato e consolidato, ma come abbiamo visto neppure esso chiarissimo: drammaturgia era tutto ciò che ha a che fare con i testi teatrali. Indicava, allora, l'insieme dei testi teatrali, però designava anche il lavoro di scrittura per il teatro, e al tempo stesso si riferiva alla normativa che lo concerneva, se ve n'è una. Inoltre, proprio per le sue origini legate a Lessing, la parola «drammaturgia» sembrava indicare, anche in questa sua accezione ristretta precedente al Novecento, un carattere non solo letterario, ma «letterario-teatrale», senza che però sia chiaro cosa con «teatrale» si intenda (usato in teatro? nato per il teatro, con caratteri che ne facilitano o addirittura ne rendono possibile il suo uso nel teatro?). Agli inizi del XX secolo, la parola «drammaturgia» prende del resto ad allargare esplicitamente i confini del suo campo semantico.

Oltre al significato primario, anche se confuso, di «genere letterario specificamente teatrale», e a quello più discusso ma importante di «insieme di normative per dar vita ad un testo teatrale», tende ad assumerne altri. Entra in una fase di espansione, difficile da ricostruire, probabilmente iniziata con il nascere delle «performances», e di spettacoli che non mettono in scena un testo letterario preconstituito. Spuntano fuori quindi termini come «performative text», e la parola drammaturgia passa ad indicare anche un lavoro di composizione sempre riguardante la parte verbale ma non letterariamente autonomo, vivo solo sulla scena.

Questo primo piccolo slabbramento del significato originario determina una crepa irreparabile nella sicurezza di sapere di cosa si stia parlando. Il senso del termine esplose in più direzioni, aumentando una confusione già esistente, ed ampliando sempre di più il ventaglio di usi possibili. Si parla di «drammaturgia del regista», o di «drammaturgia dell'attore». Si moltiplicano le *drammaturgie* presenti nello spettacolo.

### *Nell'altra emisfero*

Passiamo dunque al secondo emisfero del discorso sulla «drammaturgia», cioè quello che concerne la scrittura drammatica.

Il teatro in forma di scrittura prevede, o quanto meno consente, una certa elusività, forse maggiore rispetto agli altri generi letterari - il patto con il potenziale spettatore è meno rigido di quello con il lettore.

Questa elusività prende spesso la forma di dettagli o incongruità che rallentano o deviano l'andamento delle storie, pur senza contraddirle apertamente. Perché questo accada (ascolto invece di lettura; ristrettezza del tempo permesso per lo svolgimento...) non è del tutto chiaro, e forse non è molto importante. È importante, invece, la reiterazione del fenomeno.

Ci troviamo dunque di fronte ad un fenomeno presente in tutta la letteratura, ma particolarmente evidente nella letteratura drammatica. È più evidente a causa delle ovvie limitazioni rispetto alla articolazione della trama imposte dal genere drammatico: è più facile scoprire (a posteriori) incongruenze psicologiche o anche narrative all'interno dello spazio limitato di una trama teatrale. Allo stesso tempo è più accettato: la breve durata dello spettacolo teatrale non permette il tempo di riflessione necessaria, o, ancor meglio, queste incongruenze diventano forme di manipolazione esplicita della mente e del modo di pensare dello spettatore, laddove nella letteratura non teatrale prendono piuttosto la forma di modificazioni del carattere dei personaggi o della oggettività della realtà raccontata.

Non si tratta certo, del resto, di un fenomeno vistoso: è tutto un problema di sguardi, che a volte evidenziano - come una luce radente e non diretta - piccole discrepanze. Né potremmo dedurre, dalla frequente presenza di una potenziale elusività, un suo carattere di necessità per la scrittura drammatica. Si può semplicemente constatarla come elemento ricorrente, o come *possibilità* offerta alla drammaturgia letteraria<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> La potenziale elusività dei testi drammatici è stata ad esempio sia pure indirettamente messa in luce da molti dei lavori di questi ultimi anni di Roberto Alonge. Indagando su diversi testi letterari (in particolare *Spettri* di Ibsen, ma anche *Il gioco delle parti* di Pirandello e *La locandiera* di Goldoni) Alonge ha preso a notare la presenza frequente di piccole «imprecisioni», soprattutto legate alla logica delle soglie e delle comunicazioni tra una stanza e un'altra-una porta constatata chiusa da un personaggio e trovata semiaperta da un altro; una stanza apparentemente chiusa, a cui

Come se fosse permesso al lavoro di scrittura, quando è per il teatro, di far affiorare un po' più del solito digressioni, residui di lavori precedenti, tracce del percorso che ha portato all'opera compiuta: inciampi, per chi ascolta o legge, che lasciano indovinare, sotto la liscia superficie letteraria curata da un autore, un altro panorama accidentato.

Abbiamo stranezze accettate, che sembrano, a prima vista, scarti non ricontrollati dagli autori.

La propensione all'elusività del testo drammatico ci permette di riprendere il nostro lavoro sul teatro sottocutaneo da qui, dalla pagina scritta. Qui, in questo secondo emisfero, si possono infatti ritrovare in forma fissata, ma miniaturizzata e celata, elementi simili a quelli che venivano in primo piano in quel che abbiamo chiamato «teatro spellato». È più facile studiare il senso di certi salti, di certe «stranezze», di certi residui e di certe trasformazioni osservandoli come piccolissime increspature d'una tessitura d'autore, e non nella forma cruenta, bizzarra, affascinante, rozza, macroscopica che hanno negli spettacoli «senza testo», quando hanno suggerito la domanda da cui siamo partiti.

Prendiamo uno dei testi di Ibsen, *La donna del mare*, che è stato spesso definito come il dramma della coscienza che anela all'indipendenza ed alla responsabilità.

È strano vedere quanta parte abbiano gli enigmi nella tessitura di un autore che è stato accusato persino di troppa chiarezza, di troppa didatticità nelle sue trame. Non grandi enigmi, ma piccoli, proprio quelli più fastidiosi, che turbano la linearità della situazione senza porsi come grandi sfingi. Semplicemente incomprensibili.

invece si può accedere, e così via. Sono constatazioni che mi sembrano importanti anche se non mi trovo d'accordo sulle conseguenze che Alonge trae da ciò che constata, e che usa come spunti per l'edificazione di interpretazioni globali dei diversi drammi in questione. A me sembrano invece interessanti esempi del substrato accidentato che a volte permane visibile nell'intreccio letterario per il teatro. È impossibile invece (ed è questo il motivo per cui è necessario ricorrere ad un *détour* nella letteratura drammatica) fornire un esempio equivalente di elusività nell'arte dell'attore o nello spettacolo. Essi si presentano infatti agli occhi dello spettatore, per quanto ripetuto o addestrato, sempre come un *impasto* (e non come un disegno) che determina una impressione complessiva, più imprecisa di quella provocata dalla lettura. Un equivalente per lo spettacolo potrebbero essere invece gli *scarti* da quello che sembra a prima vista il tenore o il sapore di una interpretazione complessiva (per esempio certe apparenti ma efficacissime «incongruenze psicologiche» nelle interpretazioni dei grandi attori ottocenteschi, o certi scarti dalla tragedia all'ironia tipici degli spettacoli di Grotowski e così via).

Ne *La donna del mare*, in particolare, Ibsen ha riempito la sua trama di spunti volutamente contraddittori. Ellida, la protagonista, è una giovane donna sposata ad un marito molto più vecchio di lei, il dottor Wangel. Nel passato della donna vi è un misterioso marinaio, con il quale, nella sua prima giovinezza, aveva contratto una sorta di impegnativo matrimonio simbolico legato al mare. L'attuale scalpitare insoddisfatto di Ellida, all'interno di un nodo coniugale in cui si sente inutile e compressa, e dentro un fiordo stretto ed opprimente, lontano dal libero mare aperto, la porta ad identificare i suoi aneliti vaghi e selvaggi di libertà col ricordo del giovanotto scomparso. Un ricordo amato ma al tempo stesso inquietante e pauroso, anche perché l'unico figlio che aveva avuto da Wangel, e che era morto bambino, le era sembrato avesse, misteriosamente, gli occhi inafferrabili del suo antico innamorato. Quando il marinaio ricompare a richiamarla, però, il buon marito, l'affidabile dottor Wangel, ha il coraggio di lasciare Ellida libera di scegliere. E lei sceglie di restare a casa.

In questo dramma «alto», in questa storia di responsabilità agognate e temute, Ibsen introduce dei brevi istanti di incertezza su quello che potremmo chiamare il livello stesso di attendibilità dei suoi personaggi, come delle maligne insinuazioni nei confronti delle proprie creature, o stranezze rispetto alla linearità del carattere che disegna, mine, per il lettore-spettatore, ma mine che lascia vaganti ed inesplose. Così sono gli accenni, rapidissimi, e non risolti, soprattutto nel terzo e nel quarto atto, in poche battute, ad un possibile alcolismo di Wangel; a possibili disturbi psichici della moglie; il sospetto di una manipolazione della moglie da parte del marito medico tramite farmaci; e così via. Non hanno mai un vero peso. Ma allora cosa sono, suggerimenti per una creazione di possibili sottotesti, anche contraddittori, per gli attori? Oppure resti di schizzi precedenti dell'opera? Oppure trappole per gli spettatori spaesati? Sono comunque depistamenti, e, alla lettera, inciampi<sup>13</sup>.

L'Ellida drogata di Ibsen.

Qualche volta lettori attenti colgono queste contraddizioni, e cercano di farne indizi per la costruzione di interpretazioni complesse insostenibili, ed irritanti.

<sup>13</sup> Ovviamente questi dettagli incongrui possono venir giustificati dal lettore critico – se si trasforma in un regista virtuale – come punti di appoggio per un'interpretazione «originale» del dramma. Eppure nell'oggettività letteraria del testo dell'autore restano semplici asperità o grumi che non possono essere sovradimensionati.

Ma bisognerebbe pensare alla possibilità, per un autore drammatico, di ragionare sul doppio binario di un primo spunto di una trama, per esempio, e poi dell'asestamento definitivo non solo in termini di materiali precedenti rielaborati, ma come se continuasse sempre ad essere possibile *saltare* da una versione ad un'altra.

Pirandello, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, accenna, in un discorso della Figliastro ai rapporti che ella da bambina aveva avuto col Padre, in realtà patrigno a lei sconosciuto in quanto tale, quando, all'uscita da scuola la andava a guardare, ed anche le portava piccoli regali. In un suo saggio di qualche anno fa, Ferdinando Taviani<sup>14</sup> nota come in questo modo l'autore insinui un sospetto lasciato a metà: che quando la ragazza, cresciuta, se lo ritrova davanti nell'atelier-bordello di Madama Pace, in realtà lo riconosca, almeno per quel suo signore sconosciuto. È un dettaglio interessante: potrebbe gettare una luce differente sulle violente reazioni successive della giovane, sulla voglia di vendetta, sul particolare, tesissimo rapporto che si instaura poi tra lei e il Padre. Però Pirandello lo lascia lì. Possiamo annoverarlo all'interno della problematica dei residui pesanti.

Anche nel caso di Pirandello, una cosa sarebbe fondare su questo breve ingorgo dell'intreccio una interpretazione complessiva e risibile («in realtà la Figliastro ama il Padre». Oppure: «in realtà il Padre è un pedofilo»), altra cosa è supporre la vertigine di un bivio consapevolmente fatta intravedere forse più all'attore che allo spettatore, e subito negata.

Dunque si può pensare a questi residui, brevi segni di altre direzioni non intraprese, non come a tracce casuali o ridondanti, ma come a un vero e proprio, forse talvolta persino consapevole, sistema di composizione dell'opera, nel quale la prima idea, o una visione accantonata, o una versione precedente, assumono la forza di un interlocutore con cui dialogare. Da sopraffare, naturalmente. Ma non del tutto.

Importante diventa lasciare segni di questa lotta. Si potrebbe di-

<sup>14</sup> Naturalmente il contesto in cui Taviani inserisce queste sue osservazioni è tutto un altro, e si interessa soprattutto dei «bivi» suggeriti da Pirandello come possibile multipla offerta di sottotesti per gli attori, parla anzi di un gioco tra testo e sottotesto che viene assunto all'interno del testo stesso e lo porta ad un livello di incandescenza raro. Cfr. *Sei personaggi: sequenza ottava*, in particolare p. 390, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco del teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 355-395.

re che quel che in questo caso viene *eluso* è la completa normalizzazione, il cancellare e nascondere tracce. Naturalmente non è che questo sistema di rimanenze o di piccoli snodi laterali e apparentemente incongrui si ritrovi in tutti gli autori drammatici. Però può capitare imprevedibilmente di ritrovarceli di fronte in situazioni inaspettate.

Per quanto l'idea di una drammaturgia dell'elusione possa sembrare tipicamente novecentesca, possiamo ritrovarne tracce anche in autori meno propensi di Pirandello, o di Ibsen, a dare visioni sfumate e sfuggenti del mondo. Qualche anno fa, avevo scelto le metamorfosi di Otello come tema per un corso universitario grazie ad un bel libro che univa quattro rinarrazioni della storia: Shakespeare; Arrigo Boito (e Verdi), libretto per l'*Otello*, 1887, particolarmente fedele a Shakespeare; Jean-François Ducis (1792); Francesco Berio di Salsa (libretto per l'*Otello* di Rossini, del 1816)<sup>15</sup>. La vicenda di Otello inizia nel 1565, quando Gian Battista Giraldi Cinthio racconta la storia del moro veneziano e di Desdemona nei suoi *Hecatommithi*, e si sviluppa nei secoli in innumerevoli varianti che possono toccare elementi assolutamente secondari ed elementi essenziali.

Ben presto ciò che apparve più interessante cominciarono ad essere quelle che potremmo chiamare «giunture»: i punti in cui una particolare versione si staccava dalle precedenti, e prendeva una via sua, a volte radicalmente nuova. Intorno a queste giunture, infatti, si può facilmente ravvisare l'esistenza di scorie delle vecchie versioni, a volte impercettibili, a volte più appariscenti: le tracce, lasciate volutamente visibili o parzialmente incancellabili, delle versioni precedenti. Scorie pesanti, come quelle nucleari, che si rifiutano di dissolversi rapidamente. Naturalmente queste scorie non riguardano possibili linee diverse di significato, come può accadere nel Novecento. Costruiscono piuttosto punti di incandescenza secondaria, e poco comprensibile, che si conquistano per brevi attimi l'attenzione di chi guarda o di chi legge, gli fanno compiere una sorta di deviazione meditativa in quello che a prima vista può sembrare un avvenimento secondario, puro dettaglio (per esempio: Desdemona in riva al mare attende l'arrivo di Otello). Così facendo determinano atmosfere nuo-

<sup>15</sup> Il libro è *Quattro volti di Otello. William Shakespeare, Arrigo Boito, Francesco Berio di Salsa, Jean-François Ducis*, a cura di Marco Grondona e Guido Paduano, autori anche dei due ottimi saggi introduttivi (*La parola scenica da Shakespeare a Verdi*, di Paduano, e *Settant'anni di Otello* di Grondona), Milano, Rizzoli, BUR, 1996.

ve, ma soprattutto *rallentano* la corsa dello spettatore e del lettore dentro la struttura della storia narrata e ne minano la sicurezza.

### Scorie

Tanto nel caso delle metamorfosi della storia di Otello come nel caso di Ibsen o di Pirandello, queste scorie, queste tracce di cancellature non riguardano, né potrebbero riguardare punti salienti della trama, ma sempre momenti o dettagli secondari. O addirittura la particolare *persistenza* di un dettaglio di per sé neutro, in apparenza puramente ornamentale, come può essere, nelle diverse storie di Otello, l'incombenza del mare, il fruscio delle onde. Shakespeare fa della laguna veneziana, nel primo atto, un elemento, tutt'al più, di ambientazione, secondo i procedimenti della cosiddetta «scenografia verbale»: Desdemona fugge in gondola dalla casa del padre. Ma dall'atto successivo, a Cipro, la presenza del mare assume peso, ed una indiretta drammaticità che poi si trasmetterà a tutti gli altri narratori della storia. Anche l'immagine cui più si lega è suggestiva: la sposa attende lo sposo sul molo, a Cipro. La nave di Desdemona è giunta prima di quella di Otello. Le nozze non sono state ancora consumate, il mare è in tempesta.

È il tempo dell'attesa. Ma nel dramma ha una funzione speciale, di cardine e passaggio tra lo stato di sicurezza e serenità d'amore a Venezia e l'eccesso della gelosia di Cipro. Il viaggio separato di Otello e Desdemona verso l'isola finisce per costituire, agli occhi degli spettatori, l'unico punto interrogativo, l'unico momento non limpido - forse solo perché non ci è stato raccontato - la prima crepa. Ma anche il momento successivo, in riva al mare, Shakespeare lo trasforma in un piccolo rebus, e lo fa attraverso piccole sfumature d'eccesso - il pubblico fremito amoroso del Moro al momento dello sbarco - o di mancanza - l'atteggiamento forse troppo sereno, per l'unica volta impercettibilmente ambiguo, di Desdemona durante l'attesa.

Ma se esaminiamo questo nodo del dramma dal punto di vista delle rimanenze possiamo notare come Shakespeare abbia ereditato l'*importanza* cruciale del viaggio per mare dalla novella di Giraldo Cinthio, nella quale aveva molto spazio e molto peso, ma un senso opposto: serviva a far presente come fosse impetuoso e senza macchie l'amore di Desdemona. Al Moro, preoccupatissimo del suo viaggio solitario, ma incapace di lasciarla a Venezia e di restarne a lungo separato, la sposa rispondeva di essere disposta, per non separarsi da

lui a «passare in camicia per lo fuoco», figuramoci ad andare per mare «in sicura e ben guarnita nave». Questa nobiltà d'amore in Shakespeare non c'è, rimane invece l'importanza in sé del viaggio separato, che ora diventa un punto oscuro e di frattura, il primo momento della disarmonia. Negli altri narratori successivi non è più neppure il viaggio, ad avere importanza, ma è il suo riflesso, il mare stesso, a diventare elemento cruciale, come se avesse assorbito tutta la gravidanza che ha in Giraldo Cinthio e che ha in Shakespeare. Al punto da poter divenire, con sempre diversi significati, persino il segno caratterizzante di nuove versioni: così accade per quella di Rossini-Berio di Salsa del 1816 come per quella di Stanislavskij del 1929, per quella del 2000 di Eimuntas Nekrosius, o per il film del '52 di Orson Wells.

La presenza *in sé* del mare diventa chiave di volta sempre uguale per versioni sempre diverse - in cui affiorano e si stratificano le visioni del mare immaginate dagli altri. Questa presenza di un residuo pesante che spinge verso la creazione di versioni nuove non riguarda il senso profondo della pièce (come poteva accadere per Ibsen) ma riguarda invece, profondamente, le modalità e soprattutto le tonalità, i colori della peripezia. È un gioco vitale tra la novità delle differenti versioni e gli elementi che vengono dal passato, già dati, che pur cambiando senso si stratificano come velature sovrapposte di colore, formando dei rigonfiamenti, dei sovrappiù di tensione, sotto lo strato sottile costituito dalla sempre diversa versione della trama. Ma proprio il senso di eccesso, che viene dalla stratificazione del passato, quasi di un' enfasi incomprensibile posta su un dettaglio, può determinare, nello spettatore, quello smarrimento così essenziale per l'efficacia di uno spettacolo, il senso confuso dell'esistenza di un enigma di base percepito solo a sprazzi.

Al momento del tragico epilogo della vicenda, Desdemona attende Otello, che sta per raggiungerla con l'intenzione di ucciderla. In tutte le versioni della storia del Moro, la giovane è preoccupata e triste. Più o meno in tutte le versioni - non in Giraldo Cinthio - la sua situazione le ricorda la canzone di una fanciulla, amica o schiava, che aveva visto languire per amore. Mentre racconta e canta, è interrotta da un rumore improvviso: come se qualcuno bussasse. È il vento che fa sbattere le imposte, le risponde quasi sempre Emilia, o la confidente che è una metamorfosi di «Emilia». Desdemona è spaventata. In Shakespeare, quasi sicuramente è lo stesso momento in cui Cassio è stato assalito e ferito per strada. Noi lettori, o spettatori, abbiamo già assistito all'episodio del ferimento e, volendo, possiamo ricostrui-

re la scansione dei tempi sulla base dei movimenti di Otello. Però questa coincidenza non è esplicita. E non è neppure quello che si trasmette da un'opera all'altra, e che è, invece, semplicemente un rumore di imposta che sbatte. È un rumore che attraversa l'intera storia delle metamorfosi di Otello, e infatti viene dalla novella originale, da Giraldo Cinthio e da tutt'altra situazione: un giorno, ancora agli inizi della storia, Cassio, già in disgrazia, aveva bussato alla porta di Desdemona (o meglio: di Desdemona), innocente ed ignaro. Sentendo spalancare la finestra con fragore dal Moro (e non dalla donna) era fuggito, inseguito dalle urla del suo capo, lasciandosi per di più riconoscere e confermandolo così nei suoi più neri sospetti.

Il rumore dell'imposta che sbatte non contraddice le nuove versioni, non è un enigma, non apre un bivio: è un sovrappiù. Dagli strati precedenti, dalla prima fonte e dal particolare rapporto che disegnava tra la casa del Moro - custodia della sposa e teatro dell'ira - e la strada, luogo di Cassio; da quella atmosfera di urla e sospetti; dalla sovrapposizione che Shakespeare crea tra l'attacco al giovane ed il rumore improvviso che fa sussultare la sua supposta amante; da una scena dimenticata di paura e di violenza, da tutto questo l'ultima notte di tutte le diverse Desdemone assorbe ciò che la fa incancellabile per i narratori successivi, il suo piccolo mistero, oltre agli umori cupi che la pervadono ancor prima che la vera tragedia e l'omicidio abbiano inizio.

È un lavoro di velature sovrapposte. È interessante, però, vedere come si tratti di residui non neutri, ma dotati di una piccola radioattività emotiva, che sopravvive anche quando è del tutto fuori contesto, lontana dalla storia che la dovrebbe giustificare.

Nelle varianti di Otello questo tipo di tracce si moltiplica. Possono essere avvenimenti secondari a cui rimane un'aura d'importanza inspiegata (come è per il viaggio verso Cipro di Desdemona). Possono essere colorature emotive di intensità inspiegata (come per lo sbatter dell'imposta). Possono essere motivazioni forti che si affacciano, vengono sommerse, ricompaiono in un'altra versione, scompaiono di nuovo (come è l'amore di Iago per Desdemona, fortissimo in Giraldo Cinthio; curiosamente sussurrato a mezza voce - né taciuto né palesato - in Shakespeare; prorompente in Rossini-Berio di Salsa, che non hanno letto Giraldo Cinthio; inesistente in Boito-Verdi, che invece lo conoscono a fondo). Possono essere dettagli di atmosfera indistruttibili, come è per il velo o lenzuolo nuziale che Desdemona fa stendere, in pressoché tutte le versioni, su quello che, noi sappiamo, sarà il suo letto di morte: odore di terra smossa per una sepoltura e di sesso recente che si mischiano.

La storia delle numerose facce di Otello ci permette, soprattutto, di sottolineare quanto grande sia l'importanza che per una nuova composizione assumono le opere precedenti, le altre versioni, persino le stesure precedenti, da cui si staccano piccoli e grossi bocconi che permangono sotto forma di interruzioni della linearità della narrazione, di piccoli punti interrogativi.

I residui non sono dunque importanti in sé ma per la funzione che hanno, che è quella della digressione: possono servire a far intravedere potenzialità diverse nell'evolversi della storia (e quindi far deviare leggermente le emozioni di chi guarda), soprattutto nei casi più evidenti come quelli di Ibsen, o di Pirandello, ma possono anche limitarsi, come nel caso degli Otelli, a provocare una pausa, un mulinello nella corrente principale, come fossero grandi massi conficcati nel letto di un torrente. Non sono solo elementi, immagini che rimangono perché non si riesce a smaltirle. Ma anche forme di disorientamento che servono a lavorare ad un altro livello sullo spettatore.

È difficile comunque supporre che l'idea ed il modo di inserire sparse «stranezze», che danno una parvenza di complessità, ma che certamente minano la solidità complessiva dell'opera, sia davvero ben programmato, consapevole e artificiale. È ancor più difficile supporre una totale casualità. Perciò l'abbiamo suggerita in termini di residui: elementi abnormi non dovuti né ad una programmazione né al caso, ma ad un consapevole gioco con il caso.

#### *La peripezia dello spettatore*

La questione dei «residui pesanti» è valida per ogni arte, credo. Ma per il teatro è fondamentale, per la natura profonda, essenziale dell'arte teatrale, per quello che la differenzia, nel bene e nel male, da ogni altra arte: nell'essere frutto di un lavoro creativo non singolo ma di un gruppo. I modi in cui questa creazione non individuale si concretizza sono diversissimi: in alcuni casi l'influenza del singolo creatore sarà fortissima, in altri nulla, o quasi. Con il Novecento e la nascita della regia lo sguardo del regista sarà considerato quello del responsabile, del creatore. Ma in ogni caso rimane il fatto che il lavoro teatrale passa anche fisicamente *attraverso* una serie di ideazioni create da altri. Ognuna delle quali lascia residui.

Tra parentesi: questo è valido in parte anche per la letteratura teatrale. È un discorso che implicherebbe una deviazione troppo

lunga, viste le differenze di status, di abitudini, di genere che esistono all'interno della letteratura drammatica. Ma soprattutto gli autori interni al sistema teatrale (sia che si tratti di attori-autori, sia che -si tratti di letterati che scrivono prevalentemente per il teatro) partecipano molto spesso di una creazione multipla, se non proprio collettiva: nel senso che entrano a farne intimamente parte, per esempio, le caratteristiche degli attori per cui scrivono; oppure gli autori che hanno già narrato la stessa storia (e nel teatro il rinarrare è prevalente); oppure autori che hanno trattato storie simili; oppure le abitudini di lavoro e lo stile di un partner abituale, regista o attore che sia.

Quelli che ho chiamati resti, o «inciampi» pronti a creare bivi e deviazioni, vengono dunque a comporre, ad opera finita, il percorso della *peripezia dello spettatore*: l'azione principale sembra fermarsi, provocare una sacca di tempo, e all'interno di questa sacca emozioni diverse portano lo spettatore a perdersi, a riconoscerne una esperienza diversa, e a tornare indietro fino alla trama da cui si era allontanato.

La peripezia del personaggio, il suo percorso nella storia, sollecita la mente dello spettatore. Ma le deviazioni lo costringono ad un viaggio nell'ignoto. Creano una situazione confusionale, un labirinto. Lavorano sul fisico e sulla mente dello spettatore, sulla vertigine dello smarrir dell'ora.

Ma a che serve questo far perdere la strada se non ad aprire occhi e mente di chi guarda a percezioni differenti dalla normalità, che permettono di vedere ogni avvenimento come sorprendente – il colpo di scena necessario secondo Aristotele – con il senso di sorpresa ineliminabile di chi ha perso i punti di riferimento e la capacità di prevedere?

La forza dei rovesciamenti della trama non è data dalla grandiosità delle azioni inventate, ma dal modo in cui l'osservatore è stato preparato a reagirvi.

Lavorare sul corpo-mente dello spettatore è una azione concreta. Solo che in genere si fa attenzione allo spazio scenico, ai rapporti di vicinanza e lontananza tra attori e spettatori, e non alle conseguenze che hanno sullo spettatore le relazioni tra le diverse parti dello spettacolo. E invece è proprio a questo che ci porta tutto il nostro discorso: ci sono intrecci emotivi, o di senso che *conducono* lo spettatore lungo la strada che porta alla soluzione dell'intreccio. E ve ne sono altri che lo fanno perdere e smarrire, affinché si apra ad emozioni disperate.

Benché siano sostanzialmente estranei al senso della vicenda rap-

presentata, al livello narrativo della drammaturgia, i «residui» assumono in essa ruoli precisi, determinano atmosfere, svolte nel significato, nei caratteri. Non sono solo momenti intensi, ma realizzano nuovi legami tra una scena e l'altra. Mutano quel che hanno intorno e il loro significato originale. Mettono in dubbio l'esistenza di un senso. Sono avulsi dal significato complessivo della storia, e attingono forza al di fuori di essa. Non sono programmati ma accettati a posteriori.

La storia sta al lavoro di composizione per il teatro come la frase musicale sta al lavoro del compositore in musica. La frase musicale è fondamentale per la memoria -e non solo. Ma la partitura che vi sta dietro è densa, complessa, piena di scarti, di buchi, distante.

Nel lavoro per lo spettacolo l'ampiezza di questo procedimento si moltiplica, come è ovvio, a causa della molteplicità di persone che vi partecipano. Lo spettacolo nasce dalla fusione completa di una serie di singole opere create, ad esempio dai singoli attori. Opere: cioè linee logiche differenti per l'elaborazione dei dettagli. Le linee logiche scompaiono, alcuni dettagli rimangono: una operazione simile a quella compiuta dal letterato solo moltiplicata, quindi molto più ramificata e anche più difficile da ricostruire.

#### *La dialettica costrizione-innovazione*

Il percorso attraverso i residui pesanti può essere utile perché permette a chi studia di porre luci diverse dal solito sui propri argomenti di ricerca. Ci porta ad affacciarci su questioni anomale: come se le peregrinazioni nella «drammaturgia» servissero a mettere a fuoco ininterrotte catene di problemati che si aprono l'una nell'altra. Senza volerle proprio esplorare, possiamo però cominciare ad enunciare alcune. La prima riguarda il peso che ha nel lavoro di composizione teatrale la memoria del lavoro precedente.

Se si cerca il significato della parola «drammaturgia» nei dizionari, o nelle enciclopedie specializzate, compare sempre un binomio. «Drammaturgia» è un'opera letteraria per il teatro – o anche l'insieme delle opere letterarie per il teatro – ma, come abbiamo visto, indica al tempo stesso il complesso dei precetti che regolano l'attività drammatica. Anche facendo cadere il senso letterario, ed usandola nel senso di «composizione» teatrale, «drammaturgia» rimane ad indicare sia un prodotto (la singola composizione); che la tecnica della composizione. E in più, per estensione, la regolamentazione teorica.

Un po' come avviene per il termine «composizione» in musica, che viene usato sia per indicare il prodotto che la normativa.

Solo che nel teatro occidentale, al di fuori della dimensione letteraria, in realtà, la regolamentazione teorica e la formalizzazione delle regole di composizione non esistono, se non in forma embrionale e secondaria. Anzi: il grande problema nell'arte teatrale occidentale è la mancanza di una dialettica tra innovazione e costrizione, dialettica che viene in genere trasferita esclusivamente nel confronto tra l'attore e il testo. Manca cioè ciò che viene già dato *prima* che il lavoro di composizione inizi, e che in genere coincide con la regolamentazione, la tecnica specifica. Manca qualcosa che equivalga a ciò con cui, per esempio, deve fare i conti il musicista: il valore delle note, la prigione dell'armonia, delle regole del contrappunto. Manca un equivalente delle regole della coreografia nella danza occidentale, o dell'articolatissima normativa dei teatri-danza asiatici.

Nel teatro occidentale il già-dato non c'è.

La composizione teatrale, soprattutto quella di pertinenza dell'attore o del regista, rischia così di galleggiare nel vuoto, stretta tra la necessità di una originalità continua e la mancanza di una base di regolamentazione a cui reagire, da cui partire, da rompere, da sostituire, da seguire nei momenti di vuoto creativo, da frantumare, da cui farsi sorreggere.

Nella storia del teatro occidentale i segni dei tentativi per risolvere questo così grave problema sono molti e di molto peso. Ma mimetizzati. Solo se proprio li cerchiamo, possiamo notare sintomi di funzioni equivalenti ad una solida normativa.

E questa «funzione equivalente» è costituita dallo sfruttamento a proprio vantaggio di un impaccio pesante per il teatro, arte per la quale novità e originalità sono tanto importanti, anche da un punto di vista pratico ed economico. Sto parlando della presenza costante nel teatro dei nostri residui ineliminabili, delle nostre scorie onnipresenti. Finora abbiamo parlato di queste scorie prevalentemente nel senso di resti di una prima idea o direzione del lavoro, oppure di versione precedenti; oppure di mine lasciate volutamente vaganti. Avevano la forma semi-impercettibile degli esempi di Ibsen o di Shakespeare -piccoli scarti nella trama forieri di altri significati.

Ma possono avere anche tutt'altra forma: per esempio la difficoltà per l'attore di eliminare dal proprio lavoro il ricordo delle interpretazioni e delle narrazioni altrui. Oppure (ed è il caso più grave e più frequente) di eliminare dal proprio corpo e dai propri gesti il lavoro che ci si è appena lasciati alle spalle. Oppure sono resti della

propria creazione d'attore che ormai è stata frantumata e dissolta a favore della più ampia orchestrazione dei nessi fra tutte le persone che abitano il palcoscenico. O anche sono derivati involontari della costruzione delle diverse reti di relazioni che si intersecano nello spazio scenico.

La somma dei «residui pesanti», quelli letterari e quelli d'attore, delle relazioni «organiche» che si incrociano nello spazio teatrale, dei nessi che il regista tenta di stabilire tra lavori contigui, costituisce quello strato denso e accidentato che potremmo chiamare già-dato, quello che in altre arti è dato dalla cosiddetta codificazione stilistica o dai sistemi normativi. La fase del lavoro di «drammaturgia» che sta sotto la pelle della storia e le dà forma.

In altre parole potremmo dire che il teatro ha tradizionalmente una normativa embrionale e intermittente, ma ha in compenso una grossa percentuale di «rimanenze» che si accumulano proprio nelle pieghe dei rapporti di anomala collaborazione, di continua rifusione di materiali apparentemente ultimati, che caratterizza il lavoro per lo spettacolo. Queste rimanenze prendono spesso un carattere di dettaglio incongruo, eppure affascinante, di nodo e di impaccio – però difficili da eliminare – per l'intreccio.

La presenza, il peso, il senso dei residui del passato assumono un particolare significato, come abbiamo visto, nel lavoro dell'attore, per il quale le interpretazioni precedenti permangono come esperienza ma anche come cliché ed ostacolo, fino a che non riesce a frantumarle, più che a cancellarle, e a farne materiale per un'altra interpretazione. Ma in generale si può facilmente constatare l'importanza che assume, nella creazione di un nuovo spettacolo, ciò che nel tempo lo ha preceduto. È un po' come se nel teatro il lavoro procedesse retrocedendo – o meglio, camminando in avanti, ma di spalle: con gli occhi fissi al proprio «passato», ai passi precedenti. Questo passato può essere costituito da un tema o materiale di partenza, come un testo drammatico. Oppure dalle parti già interpretate, dall'autobiografia, dalla diversità, dalle reti complesse di relazioni preesistenti. Da materiali d'attore composti per l'occasione, ma di cui il regista, per poterli utilizzare, spesso deve rompere la logica, pescandovi lacerti e frammenti. Da residui pesanti.

Che cosa significano questi segni che non riguardano il modo nuovo in cui viene raccontata la storia, ma che, anzi, sono come ancore che lo legano al vecchio? Sembrano nascere da un bisogno profondo: trovare dei punti fermi estranei alla singola storia, precedenti

Incontro con Luigi Accattoli

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli

ore 20.30

ad essa, che diventino, per il nuovo autore, perni costrittivi, non immaginati da lui, per l'opera che si appresta a compiere.

I «residui», a teatro, sono soprattutto frammenti. Non logiche articolate, differenti. Sono gesti, immagini che si ostinano a ritornare: ma in primo luogo frammenti di altre opere compiute, sia che si tratti di materiali proposti dall'attore, con un loro filo logico che poi la logica del regista disperde, sia che si tratti di veri e propri pezzi o immagini di altre opere letterarie o musicali. Quel che è interessante, in essi, è che non si tratta di elementi fondamentali per la storia narrata, né particolarmente «belli» o significativi. Forse rimangono, perché hanno un significato segreto ignoto a noi spettatori. Forse sono cliché, e il tempo si incaricherà di eliminarli. Forse raccontano storie private, e quindi nascoste, ossessioni di attori, relazioni all'interno della compagnia. Forse hanno una vitalità propria insopprimibile, che li fa rispuntar fuori sotto vari travestimenti e spostamenti. Certo è che tendono a dar vita ad un ambito drammaturgico non appiattito sulla sua dimensione narrativa, ma fatto anzi di grumi di incongruenze, e di situazioni che appaiono a tutta prima sconnesse dal resto. Vengono a costituire quel panorama a volte segreto, a volte, come nei teatri «senza testo», palese, ma sempre sconnesso, bombardato, che fa da fondamento alle nuove creazioni, ed impone loro direzioni. Disegna picchi ed avvallamenti. È il sistema che sottostà alla pelle del progetto drammaturgico, non dipende del tutto dalla forza inventiva del singolo artista, ma anzi la precede, ricomposizione ad arte di forze, necessità, ossessioni ed immagini che vengono dal passato e si rendono manifeste al momento dello sforzo per la nascita di un'opera nuova.

L'insieme dei residui pesanti può essere dunque pensato anche come il secondo polo della dialettica tra invenzione e costrizione. Ed è la frizione tra questi due poli che genera l'originalità, o la novità. O la capacità di incidere.

#### *Trasmutabilità*

Un altro ambito problematico su cui la questione dei «residui» ci permette di affacciarci è quello della natura profonda del rapporto che si instaura tra i diversi fili di composizione che si intrecciano nello spettacolo.

Parlare di drammaturgia nel senso più generale di «composizione per il teatro», non solo letteraria, ha creato momentanea confusione, ma ha anche portato ad un chiarimento essenziale: ha sgombrato

il campo da problemi di subordinazione del lavoro teatrale pratico rispetto al lavoro di scrittura. Indirettamente, indagando su una eventuale «drammaturgia dell'attore», ha contribuito a far considerare il lavoro dell'attore non come una questione di «interpretazione» ma come una vera e propria composizione: una forma di creazione autonoma. È importante capire questo valore del lavoro d'attore, non solo come riconoscimento di una categoria ancora oggi nonostante tutto poco considerata, ma anche per poter capire quali siano e come funzionino gli snodi profondi del lavoro pratico teatrale.

Il lavoro di composizione dell'attore è evidentemente effimero, non nel senso, questa volta, della mancanza di permanenza dell'opera che ne risulta, ma perché in genere si trasforma radicalmente, perde natura, si decompone a contatto con il lavoro degli altri: degli altri attori e del regista. Non è, in genere, un'opera d'arte permanente, ma è un'opera costruita ed elaborata, con le sue articolazioni, le sue logiche, le sue coerenze, la sua architettura, i suoi ritmi accuratamente messi a punto, le sue storie più o meno segrete. Non solo, ma ci si potrebbe perfino domandare se, nel teatro pratico, quella dell'attore non sia addirittura l'unica «arte» simile ad arti quali la letteratura, o la composizione musicale, in quanto unica arte nata da un lavoro e da una responsabilità singole, in qualche modo programmate.

Non è una questione di gerarchia di valori, o di pari legittimità rispetto al lavoro del letterato e del regista, ma della scoperta, fondamentale, di una *equivalenza* – anche se non identità – di procedimenti. È la scoperta del fatto che il lavoro *preparatorio* del teatro, prima che avvenga la fondamentale unificazione, è formato da opere già compiute, tutte di pari livello, e tutte di pari dignità.

Abbiamo parlato della equivalenza tra i diversi lavori di composizione per il teatro. Potremmo fare un ulteriore passo avanti e dire: esiste una strutturazione, secondo logiche precise, spesso di tipo narrativo, del materiale per la scena. Quella tessuta dall'attore è di pari valore creativo rispetto a quella dell'autore drammatico. Potremmo definirla anche come la scelta dei criteri che vengono a costituire una guida interiore, la logica che suggerisce all'artista (attore o autore che sia) il passo successivo, e può essere il filo di una trama, le necessità implicite in un costume, una impronta psicologica «di carattere», un filo visivo, una logica autobiografica. Spesso gli attori (ma anche gli autori) quando parlano dei loro processi compositivi mettono in risalto la ricerca di un filo che li guidi, specie nei primi passi, magari paradossale appunto quanto un abito di scena, oppure, più spesso, narrativo o psicologico.

Certo, non bisogna dimenticare che l'essenziale del processo che dà vita ad un'opera d'arte non è il filo logico, ma i salti e gli scarti. Tuttavia possiamo lo stesso far riferimento alla drammaturgia del singolo come ad un filo di Arianna, con tutte le sue svolte e i suoi nodi. Potremmo anche chiamarla, per non perderci, drammaturgia «primaria», o drammaturgia individuale. Ma non è qui il lavoro di «drammaturgia» veramente interessante e peculiare del teatro.

Quello che infatti è interessante, nella «drammaturgia» o composizione teatrale è il suo aspetto composito di lavoro creativo multiplo. Persino la scrittura drammatica è interessante dal punto di vista della «drammaturgia» quando ci porta a contemplare incastri e sovrapposizioni sovraindividuali.

Uno dei caratteri vitali del lavoro teatrale in quanto lavoro collettivo è la *trasmutabilità*, il carattere di fluidità che ha l'opera, apparentemente compiuta, dell'attore, o dell'autore o persino quella mentale, preliminare allo spettacolo, del regista. «Trasmutabilità» indica il modo in cui le diverse drammaturgie dell'attore, del regista, dell'autore si formano separatamente, e poi si rompono, si perdono, si confondono, si tramutano le une nelle altre nel lavoro di composizione generale per lo spettacolo<sup>16</sup>. La natura del teatro sembra davvero essere metamorfica, non però nella maniera serena e completa delle farfalle, ma in quella cruenta e che abbiamo chiamato di Marsia. Come se nel teatro l'essenziale fosse la metamorfosi, ma una metamorfosi che conserva i caratteri della doppia, o tripla, natura di origine, in forma di sopravvivenze.

È per questo, forse, che «drammaturgia» in quanto composizione teatrale è sempre rimasta una parola confusa: perché riguarda questo tipo di problemi, quelli connessi alla metamorfosi, e non quelli relativi all'intreccio, alla buona tessitura, alla logica, alla complementarietà tra competenze.

Spesso si parla dell'autonomia del lavoro dell'attore – anche nel secolo della regia – come creazione di materiale a se stante, che poi viene ripreso ed usato dal regista, incastonato, per così dire, nella *sua*

<sup>16</sup> Riprendo il termine «trasmutabilità» da un lavoro di Claudio Meldolesi su Pirandello (*Mettere in scena Pirandello. Il valore della trasmutabilità*, in Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987). Meldolesi parla del rapporto che si instaura tra il testo di Pirandello e il lavoro di chi lo mette in scena, perché Pirandello lo si può studiare anche procedendo, al contrario di quello che è normale fare, «dall'allestimento al testo, o meglio al rapporto ulteriore dell'autore con il testo» (p.142).

creazione. È vero. Ma si tratta sempre di autonomie transeunti, il cui carattere essenziale sta nella instabilità e nella necessità persino dolorosa di mutarsi radicalmente, fin nelle più intime fibre, di far cadere nell'oblio, per chi guarda, le logiche precedenti, non appena giungono in contatto con altro.

Il risultato non appartiene più all'uno o all'altro, né al regista né all'attore (oppure: né all'attore né all'autore), e in un certo senso, sfugge alla programmazione di entrambi. Si è trasformato. O meglio è stato completamente risucchiato all'interno di quel frammento di vita autonomo e momentaneo, spasimante o semi-inerte, che sta coagulandosi su un palcoscenico, o su un rettangolo di pavimento.

Il carattere della trasmutabilità può apparire strano e inafferrabile. Ma se non lo si tiene ben presente è impossibile superare la visione semplicistica e insoddisfacente che vede il passaggio dai singoli lavori teatrali all'insieme in termini di meccanico incastro tra competenze gerarchicamente ben distinte. Qui, però, ci affacciamo su un baratro ancora sprovvisti dell'attrezzatura necessaria ad affrontarlo, in parole ed in concetti. Per ora, è meglio rimanere ai margini del problema, per rafforzarne i confini, e limitarsi a constatare come la frantumazione della drammaturgia primaria – che sia la storia o che sia la logica dell'attore – determini la nascita di un altro mondo. Del passato, degli stadi di lavoro precedenti, rimangono logiche, bocconi, brevi narrazioni, sequenze.

Ma rimangono anche gli elementi non desiderati di cui qui abbiamo parlato, difficili da giustificare, segni di una vitalità quasi eccessiva che non si riesce a cancellare. Emergono nodi di senso che erano stati creati in altre situazioni, avulsi del loro senso originario, come pesci senz'acqua, imprevedibilmente e prepotentemente vivi. Stanno lì, come resti apparentemente casuali, che deviano dalla linearità del discorso. Pietre di inciampo, a meno che non diventino pietre di fondamenta per l'opera in nascita.

Potremmo dunque chiamare questa tessitura non proprio volontaria ma non incidentale, in parte suscettibile di essere ricomposta secondo nuove logiche e nuovi nessi ed in parte indomabile, «drammaturgia seconda».

E questo ci riporta al nostro punto di partenza: teatri per i quali era tanto importante portare allo scoperto queste strutture profonde e perseguire fino in fondo i loro possibili effetti sullo spettatore, da voler rinunciare alla pelle della storia. Teatri per i quali fare a meno del testo è stato un valore.

*Al di là del semplicismo*

Il lavoro di composizione per il teatro visto frontalmente presenta al mondo solo una faccia: lo spettacolo è messinscena di opere letterarie pre-esistenti, di storie e parole intrecciate con cura. Non importa se questa è una parziale verità, un luogo comune o una leggenda. Non importa neppure sapere se la stolidità di questa visione univoca derivi dalla frequente superficialità di chi ha fatto del teatro un oggetto di studi, o da un secolare istinto di autodifesa, di mimetizzazione, da parte dei comici. Importante, invece, è ricordare come la *complessità* del lavoro di intreccio che va e viene da un soggetto all'altro del lavoro teatrale, dall'autore al pubblico all'attore al regista, come un ago che unisca punti distanti in un complicatissimo ricamo, sia coperta fino a divenire invisibile da questo opaco luogo comune. È una complessità che diventa alla lettera difficile da vedere, ma è più probabile che ci si riesca con un percorso a giravolte, restaurando di volta in volta il senso di passaggi e incroci, contatti e scambi.

Non è facile da vedere anche perché l'opera teatrale nasce da un lavoro collettivo che si sviluppa secondo ritmi che poco hanno a che fare con un normale rapporto di cooperazione. È un lavoro basato piuttosto sulla stratificazione sedimentata di frammenti di opere autonome (dell'attore, dell'autore) mano a mano distrutte e riutilizzate. Questo lavoro «di équipe» ha, in realtà, l'andamento puerilmente drammatico e illogico del singolo lavoro creativo trasposto sul piano delle relazioni reciproche: conosce la spinta frenetica verso il momento di creazione e gli artigli per distruggere subito dopo tutto; è unione simbiotica tra parti prima indipendenti ed è continua lacerazione del tutto in brandelli diversi dagli originali. Ma è da questa complessità sgradevole, tempestosa nelle relazioni e tra gli strati del lavoro che deriva la complessità dell'opera, ed è fondamentale cercare di capirla. Invece è uno dei luoghi teatrali più avvolti nell'oblio. Naturalmente è più comodo, e appare anche più intelligente, meno ingenuo, pensare al lavoro teatrale, e specie al lavoro teatrale "moderno", in termini di collaborazione e di incastro, di ben governata unificazione.

Il teatro è stato considerato a lungo un'arte minore. Non solo per le condizioni sociali che hanno fatto degli attori una microsocietà a lungo emarginata, e dello spettacolo una industria ed una esibizione. La minorità del teatro si appoggiava spesso alla tendenza a vedere nell'arte teatrale un'arte «semplice»: testo, e interpretazione di un testo, come se non vi fosse complessità da indagare, e poche linee dirette e semplici legassero gli spettatori alle fonti di partenza. Sotto

questa solida semplicità, però, esiste una prospettiva a campo lunghissimo di modi di articolare e di annodare attività di creazione artistica di vario tipo e di varia provenienza, di micro-tecniche della variazione, della deviazione, dello scarto, della stranezza, della collaborazione. La ricchezza del teatro è tutta nella profondità di questa prospettiva.

Di tutte le altre arti sono state prese in considerazione in primo luogo la complessità, il reticolo di sensi, di riferimenti e di emozioni che esse mettono in gioco, la stratificazione di tecniche e volontà. Del teatro no. Agli spettatori, soprattutto a causa del mal compreso rapporto tra spettacolo e testo, è non di rado sembrata un'arte basata su ovvie corrispondenze interpretative o su piccole rivelazioni.

Gli artisti sono stati quasi sempre consapevoli del fatto che il teatro rappresenta in primo luogo un'esperienza di tipo multiplo, formata da una successione vertiginosa di bivii che si biforcano all'infinito. Ma solo alcuni, tra gli spettatori, hanno vissuto lo spettacolo come esperienza complessa, emotiva e intellettuale, chiara e confusa a un tempo, fisica e mentale; ed è sempre stato difficile, anche in questi casi, capire se si trattasse di un'eccezione, o invece dello svelarsi della natura profonda del teatro, che finalmente era in grado di affacciarsi attraverso le convenzioni della scena.

Il filo della «drammaturgia» è efficace per permetterci di cominciare a capire qualcosa del complesso lavoro di composizione (individuale e collettivo) per il teatro, e non della vulgata intorno ad esso, e della normativa più o meno esplicita che spesso lo ha governato.

Non serve a comprendere e carpire «segreti», e certamente non può servire a creare ancora altri modelli.

Ma è utilissimo per far apparire altro, forse essenziale: problemi, strati del lavoro. Slittamenti che rendono vivo l'intreccio, lo fanno incresparsi e danzare. Minuscole peregrinazioni e digressioni che fanno vibrare l'azione. Ribaltamenti delle gerarchie nel lavoro. Improvvisa sparizione di quelli che sembravano con assoluta sicurezza i momenti più importanti, più alti, più visibili dell'intreccio o della situazione.

Ci sono temi e problemi storici da affrontare frontalmente, con sguardo fermo e diretto. Ma esistono, soprattutto nel teatro, temi e problemi sfuggenti, anche se ugualmente importanti, vogliosi di nascondersi e mimetici, che è meglio affrontare di sguincio, cercandosi percorsi apparentemente fuorvianti. Tutto quel che riguarda la «drammaturgia», le forme di composizione per il teatro, rientra in quest'ordine delle cose.