

Gabriele Vacis

OTIUM E NEGOTIUM

Nota della redazione. Questo intervento di Gabriele Vacis (fondatore e regista del Laboratorio Teatro Settimo) costituisce una prima e parziale messa a punto delle esperienze e delle riflessioni che sono finora maturate nel corso del progetto «Dura madre mediterranea», iniziato dall'aprile del 1988. Alcuni risultati sono stati veri spettacoli; altre fasi hanno visto la presentazione di materiali, prove d'attore, studi; altre ancora sono state un laboratorio di invenzione ed elaborazione drammaturgica. Il progetto coinvolge un grande numero di attori, scrittori, artisti, dentro e fuori l'organico del Laboratorio Teatro Settimo. Tante persone e tanto tempo sono necessari al compito che il progetto si è assunto; ricostruire parzialmente un universo attraverso la creazione di una stirpe, le cui vicende siano forma spettacolare dei più generali rapporti fra i progenitori e la discendenza, la Storia e il tempo individuale. Le fasi dei lavori sono state finora le seguenti: luglio-settembre 1988: presentazione dello spettacolo che costituisce il prologo, *Nel tempo tra le guerre*, prodotto dal Festival di Santarcangelo, dal Festival di Asti e da Micro-Macro, basato su testi di autori sudamericani (Marquez, Lispector, Borges, Guimarães Rosa); ottobre 1988: primo laboratorio «Dura madre mediterranea», dal titolo «Tenere è la notte», Settimo Torinese, Garybaldi Teatro; dicembre 1988, presentazione dello spettacolo *Istinto occidentale*, ispirato a *Tenera è la notte* di F.S. Fitzgerald, sguardo nordamericano sull'Europa; gennaio 1989: secondo laboratorio «Dura madre mediterranea», dal titolo «La composizione scenica», Settimo Torinese, Garybaldi Teatro; luglio 1989: terzo laboratorio «Dura madre mediterranea», dal titolo «Ab origine», Montalcino; agosto 1989: quarto laboratorio «Dura madre mediterranea», anch'esso col titolo «Ab origine», Festival Viaggio in Italia, Drena.

Presentiamo queste pagine perché parlano della complessa esperienza in corso di uno dei gruppi teatrali più interessanti che ci siano oggi in Italia, di cui si conoscono già realizzazioni e spettacoli di sicuro valore. Il progetto cerca di inventare nuovi modi coinvolgenti per una drammaturgia tra costruzione di personaggi ed elaborazione di narrazioni e definizioni di scritture: una drammaturgia (meglio: un raccontare) dall'interno del lavoro teatrale e non necessariamente tutta funzionalizzata allo spettacolo, dilatata nel tempo, capace di assumere più autori — e diversi — all'interno di una situazione mutabile ma coerente nel processo di produzione. È una esperienza, nuova in sé e che richiama altre esperienze nel corso del '900, sulla quale riteniamo utile richiamare l'attenzione.

Lo spirito del teatro non avrebbe né significato né avvenire se non fosse uno spirito di attesa.

Non andate troppo in fretta, datevi tempo di preparare la terra, di dissodarla e di renderla fertile e cercate di farvi attecchire qualche pianta dalla germinazione lenta e difficile, ma robusta.

Jacques Copeau

Un tempo i toscani che potevano permetterselo andavano a «estatare». Andavano cioè a trascorrere l'estate in un luogo salubre. Estatare è una parola tanto brutta da scrivere, quanto bella da ascoltare dalla voce del vecchio fattore che parlava del luogo dove stavo lavorando con alcuni compagni di viaggio, ospiti del Festival di Montalcino: una bella tenuta a dieci chilometri di strada sterrata da Buonconvento, dove, appunto, molti anni prima certi signori di Grosseto usavano estatare. In origine, si dice, per sfuggire la peste.

Luogo ideale per procedere nel progetto che da un anno sta realizzando il Laboratorio Teatro Settimo. Lo abbiamo chiamato «Dura madre mediterranea». E così si chiamerà lo spettacolo che lo concluderà. Non sappiamo quando. Si è partiti nell'estate del 1988 con uno spettacolo — primo tratto del progetto — intitolato *Nel tempo tra le guerre*, dove abbiamo iniziato a creare un alaph, una famiglia formata da diciassette fratelli, figli di un unico padre, ma di sette madri diverse. Lo spettacolo era stato realizzato in tempi brevissimi.

Durante le due settimane a Montalcino e le due successive organizzate da «Viaggio in Italia» al castello di Drena in Trentino, ci si proponeva di sottoporre il testo ad una sorta di esegesi, da svolgersi non tanto con gli strumenti dell'analisi, ma secondo un incrocio di narrazioni che spiegassero le situazioni e i casi dello spettacolo precedente. Il raccontare, come l'abbiamo praticato e lo intendiamo, è una forza autonoma, uno scandaglio, un elemento di cultura teatrale.

Così in quei luoghi scelti per fare uno spettacolo, ci siamo trovati ad essere teatro. Scoprendo man mano che il senso dell'esperienza non andava cercato nell'utilizzo dei racconti, nella loro trasformazione in forma e spettacolo, ma nel nesso fra queste nostre storie e l'abitare un luogo in cui scorreva quotidianamente un mitico flusso di teatro, ritrovato come luogo dell'essere piuttosto che dell'apparire.

Apparire è la nostra malaria giornaliera, e l'estate, iniziata con la

preoccupazione di eluderla, appartandoci, ci mostrava sempre più la falsità di un reale tutto svelato e già conosciuto, dove la luce batte sui fatti e i fatti, senz'ombra, non possono essere che simulacri.

La realtà è buia, ci dicevamo la sera.

E il teatro, con la sua arcaica necessità di presenza, si rivelava come una specie di realtà sospesa, una nostra quotidianità extraquotidiana.

Attivare uno stato di sospensione non significa per noi renderci assenti, ma compiere come un'apnea necessaria, immergendoci nella realtà di un teatro che non sopporta più di essere solo produzione di spettacolo.

Estatare in ozio, o meglio nell'*otium* latino, che ha un significato vicino a quello della parola greca *scholé*, è stato un esercizio dello spirito e della mente, un rischio, una scommessa, la scoperta di un possibile senso dell'essere teatro, che posso riassumere in questo modo.

Il senso dell'essere teatro in un tempo eccedente quello del *negotium*, che è il tempo dello spettacolo, è la ricerca degli elementi di teatralità che questa eccedenza presenta per quanto ha di proprio e irriducibile al laboratorio, al seminario, alla scuola, a tutti i consolidati contenitori temporali che scandiscono la quotidianità dell'attore.

Intorno a noi l'esotica campagna toscana: animali selvatici, rondini che fanno il nido in casa.

Sapevamo quel che dovevamo fare, ma non lo facevamo.

Come Sherazade interrompevamo la storia a un passo dall'epilogo per prender tempo.

Un mese di lavoro, invece di portare allo spettacolo, ci allontanava dalla forma, che, d'altra parte, lo capivamo sempre meglio, avrebbe svuotato di senso e d'energia la nostra azione.

Appartarsi è un atto vitale: non un'operazione sterile, ma un modo per provare la natura del nostro organismo e far nascere anticorpi, per questo le porte sono rimaste aperte. Ogni nuovo arrivato è un nuovo teste che rilascia la sua dichiarazione iscritta agli atti del processo, un pubblico solo quantitativamente ridotto ed iscritto in un tempo di contatto dilatato. Ogni persona presente è a turno spettatore, e gli spettatori propriamente detti si iscriscono nel flusso assecondandolo.

Il gruppo è in questo caso una nozione a carattere dinamico e transitorio. Il gruppo è chi c'è in quel momento.

Sull'argomento vale la pena di fare qualche precisazione: insieme a parole come 'professionalità', la morte del gruppo appare oggi nel linguaggio corrente a nascondere il desiderio conformistico di rimettere in circolo i singoli, scremati dalle formazioni precedenti, nel mercato convenzionale.

Perciò, per evitare confusioni, è opportuno riportare la parola 'gruppo' al contesto del discorso specifico.

Il variabile numero di persone che lavorava a Montalcino o a Drena, con la sua dinamicità che è ammissione di *molteplicità*, con la sua discordanza che implica *mittezza*, con la sua *transitorietà* come assenza di perentorietà nell'accogliere e nel congedare, nel separarsi e nel riconciliarsi, formava, nonostante si possano trovare sinonimi celibi, sostanzialmente un gruppo.

Questo gruppo, luogo del comune disaccordo, condizione essenziale del tempo sospeso, straordinario, dell'*otium*, non si adatta alla rigidità quotidiana. Prova ne sia che le definizioni dei ruoli convenzionali del teatro non hanno resistito alla verifica.

A Montalcino, all'inizio, attori, drammaturghi, regista, erano riuniti in una casa che somiglia a quella della storia da narrare, in un tempo che assomiglia a quello dei diciassette fratelli che attendono il ritorno del padre.

Così, è naturale, si stabilisce un rapporto di associazione continua e strisciante tra quanto avviene nella casa e quanto potrebbe avvenire nella nostra storia, tanto che dopo qualche giorno, a tavola, ci si chiama indifferentemente coi nomi propri o coi nomi dei personaggi.

Seguendo questa dinamica, l'attore smemorato attribuisce al suo personaggio vuoti di memoria, il drammaturgo assume questa caratteristica e crea degli sviluppi drammatici che fondano la smemoratezza. Così, di sera in sera, quando tutti si riuniscono per vedere i 'giornalieri' (il lavoro prodotto durante la giornata), si segue con duplice interesse l'assimilazione del testo da parte dell'attore e, d'altra parte, la perdita della memoria nel personaggio, che segna sempre più necessariamente la storia.

Ogni gesto quotidiano, le sistemazioni delle stanze e degli orari dei pasti, l'approvvigionamento o il riposo, favorendo o scorag-

giando i contatti fra questa o quella persona, questo o quel ruolo, inducono relazioni di cifra diversa nei personaggi.

Chi è l'autore?

Non più solo il drammaturgo, il regista, certo l'attore, ma anche chi si occupa dell'organizzazione, delle sistemazioni logistiche.

L'autore è la dinamica delle relazioni tra le persone, non una persona.

Chi è il pubblico?

All'inizio pensavamo di invitarlo alla visione dei 'giornalieri' dalla seconda settimana in poi: ma a ben vedere per l'attore il pubblico è il regista, i drammaturghi e gli altri attori che lo stanno a guardare. Il pubblico è compreso nel processo da subito: non si tratta di ridurre il rapporto, ma di ampliarlo. Ciascuno è responsabile in ogni momento non solo delle idee, ma anche della loro forma. Le idee recitate, scritte, dichiarate sono tutte *deposizioni* allegare agli atti. Un processo si svolge sempre in pubblico, quello numeroso delle sedute aperte o quello ristretto della giuria nelle fasi più delicate.

C'era molto tempo, tempo lussuoso eppure difficile, sospeso sull'orlo della solitudine, si poteva lavorare tutto il giorno senza udire i rumori degli altri, non sapendo quale direzione il lavoro avrebbe preso. Il mezzo per restare nel gioco era attenersi alle regole; e la regola centrale imponeva di imparare a collaborare con l'incertezza, come dice Edgar Morin nel suo libro *Per uscire dal ventesimo secolo*.

Abbiamo prodotto, con semplicità e ridondanza, uno spreco d'idee e scene drammatiche, che poggiava su una consapevole assenza di preconcetti e quadri finali da difendere. Il fine è indagare ogni personaggio nella sua eroica unicità, fondare le ragioni della sua differenza, amandoli tutti di pari amore e conseguendo quello che Peter Brook chiama visione stereoscopica.

Il concetto dinamico di autore garantisce questa possibilità, questa complessità. La convivenza nel tempo straordinario dell'*otium* infine fonda la qualità delle differenze e la differente qualità del rapporto fra teatro dell'essere e realtà dell'apparire.

Della necessità dell'esperienza svolta a Drena e a Montalcino mi sono progressivamente reso conto, poco tempo dopo, durante la messinscena dell'*Alfiere* per il laboratorio lirico di Alessandria. È

un'opera contemporanea di Siegfried Matthus, tratta dall'omonimo poemetto di Rilke.

«Credo che l'*Alfiere* sia l'opera più corale mai realizzata dal Laboratorio Lirico», scriveva Franco Ferrari, direttore dell'Azienda Teatrale Alessandrina, nell'augurio affisso alla bacheca del teatro il giorno della prima, 20 settembre, ultimo giorno d'estate. Il giudizio indicava un nodo del lavoro fatto. Era l'impressione di tutti. E questo risultato si era potuto realizzare grazie alla conquista, faticosa, di margini di incertezza, impensabili in una struttura meno aperta di quella alessandrina.

Il lavoro iniziò con la più completa quiescenza da parte mia, che per la prima volta mettevo in scena un'opera lirica. Funzionava. Anzi, andava tutto troppo bene. I cantanti, sentendo il fascino del lavoro, si impegnavano nella costruzione dei personaggi e della loro presenza scenica, e il coro, entusiasta di essere in scena da protagonista, si sottoponeva a massacranti prove. Tutti si era sfiniti la sera. Ma la notte passava in fretta. Ci si rigenerava per tornare la mattina successiva in teatro: si sapeva sempre cosa fare e piaceva farlo. Era facile.

Niente a che vedere con i lavori precedenti. Là c'erano sempre scuse per rimandare di qualche momento l'inizio del lavoro, e la sensazione era spesso di paura. *Horror vacui*. Ad Alessandria tutt'al più un po' di ansia se non si era presentato bene il lavoro. Cioè se non era stato fatto prima, fino in fondo, il lavoro di invenzione. Certo, la composizione materiale dello spettacolo non fa paura; genera un entusiasmo giustificato dall'opera perché ci si muove nel conosciuto, nel preordinato, e si può preordinare solo qualcosa che già esiste. Si tratta di svelarlo, di dosare e comporre ingredienti che devono essere già stati seminati, concimati, addirittura cresciuti in altri orti.

La composizione è una fase del processo che conduce allo spettacolo, all'opera (opera lirica nel caso specifico, ma anche 'opera' nell'accezione di forma spettacolare, come era stato per noi e la ricerca italiana *Elementi di struttura del sentimento*).

È una fase felice poiché riportare in vita qualcosa che è nato in un altro posto e in un altro momento conforta col suo carattere di gioco combinatorio e ricreativo. Naturalmente, uso positivamente questi termini correlandoli alla reviviscenza, perciò come Stanislav-

questi termini correlandoli alla reviviscenza, perciò come Stanislavskij dico 'felice'.

Dunque, la composizione porta alla luce qualcosa che è nato in momenti di buio e di strazio. La formazione originaria si compie in uno stato di vertigine, che viene dall'incertezza e dalla molteplicità, mentre lo spettacolo è il luogo della certezza e della ricomposizione unitaria. Per comunicare alla composizione i caratteri dell'invenzione e sostituire alle scansioni produttive d'una teatralità d'autore una diversa dinamica creativa, occorre imparare a convivere con l'incertezza, anzi a collaborare con l'incertezza. In questo modo potremmo metterci sulla via del pensare in modo complesso la coesistenza del 'teatro' e dello 'spettacolo', che sono luoghi irriducibilmente distinti, ma non per questo contrapposti in un rapporto di antitesi.

Dal luogo doloroso dell'invenzione, un movimento fluido procede a quello ricreativo dello spettacolo. L'*otium* nutre il *negotium*, che così non diventa puro commercio.

È ovvio che senza esercizio del tempo sospeso, lo spettacolo perde la sua caratteristica di spazio della libera composizione e diventa coazione a ripetere.

Nell'*Alfiere* è stato necessario interrompere il generale senso di sicurezza, il meccanismo di produzione, forzare le circostanze a concedere spazi di sospensione per poi tornare a ragionare sullo spettacolo con i patrimoni individuali che attori, cantanti, collaboratori si erano conquistati, e con il sentimento di appartenenza che a questo punto trasformava il lavoro in un'opera davvero corale.

Queste descrizioni rimandano ad un processo in cui la ricerca non è qualcosa di preparatorio alla professione, all'opera, ma lo strumento di un percorso che parte dall'opera per arrivare al teatro e continua a muoversi fra questi due poli.

Estatore è allora riconducibile all'altro suo significato letterale, che è quello di lasciar passare un certo tempo fra un'aratura e l'altra perché la terra possa ricuocersi e prendere aria.