

IBL	CIS MALDURA
TS	TS
50	77 70 07 10
	A IV
	3:25
DATI SBN	
D.	LO 11137362
ID.	000003314
V.	FFFFD
VERSITA' DI PADOVA	

Claudio Meldolesi, Renata M. Molinari

Il lavoro del dramaturg

Nel teatro dei testi con le ruote

Dalla Germania all'area italofrancese,
nella storia e in un percorso professionale

11 **Introduzioni**

di Claudio Meldolesi e Renata M. Molinari

Parte prima

Il dramaturg europeo come attore ombra.

Dalla Germania all'area italofrancese

di Claudio Meldolesi

I. Nel paese dei dramaturg.

Epicentri tedeschi e fattori di generalizzazione

- 23 Premessa. Una in-genuità operosa
- 26 Orientamenti. Quel 'recitare' in cerca di nuove premesse
 - 26 *Una collaborazione variabile*
 - 29 *Due postille al quadro storico delineato da Ruckhäberle*
- 31 Coniugazioni rifondatrici del Novecento
 - 31 *Il caso di Strindberg*
 - 32 *Sull'agit prop e la permanente base brechtiana*
 - 36 Sul dopo Brecht dall'ottica degli ex e dei nuovi dramaturg
 - 36 *Tornando a Dürrenmatt e Fassbinder dalla nuova leva*
 - 41 *Heiner Müller e la linea svizzera*
 - 46 *Stein con Strauss e Sturm. L'ultima leva e la fine della forma dramma*
 - 49 *Sugli ultimi specialisti*
 - 52 *Il maggior ponte con l'altra Europa. Nota sulla parentela con il traduttore*
 - 53 A parte. Come *Il consenziente* e *Il dissenziente* fa riparlare anche dell'*Opera da tre soldi* e del *Mercante di Venezia*

II. Sguardi alle aree europee del teatro dall'ottica della dramaturgie

- 60 Premessa. Caleidoscopici approdi

Sommario

11 Introduzioni

di Claudio Meldolesi e Renata M. Molinari

Parte prima

Il dramaturg europeo come attore ombra.

Dalla Germania all'area italofrancese

di Claudio Meldolesi

I. Nel paese dei dramaturg.

Epicentri tedeschi e fattori di generalizzazione

23 Premessa. Una in-genuità operosa

26 Orientamenti. Quel 'recitare' in cerca di nuove premesse

26 *Una collaborazione variabile*

29 *Due postille al quadro storico delineato da Ruckhäberle*

31 Coniugazioni rifondatrici del Novecento

31 *Il caso di Strindberg*

32 *Sull'agit prop e la permanente base brechtiana*

36 Sul dopo Brecht dall'ottica degli ex e dei nuovi dramaturg

36 *Tornando a Dürrenmatt e Fassbinder dalla nuova leva*

41 *Heiner Müller e la linea svizzera*

46 *Stein con Strauss e Sturm. L'ultima leva e la fine della forma dramma*

49 *Sugli ultimi specialisti*

52 *Il maggior ponte con l'altra Europa. Nota sulla parentela con il traduttore*

53 A parte. Come *Il consenziente* e *Il dissenziente* fa riparlare anche dell'*Opera da tre soldi* e del *Mercante di Venezia*

II. Sguardi alle aree europee del teatro dall'ottica della dramaturgie

60 Premessa. Caleidoscopici approdi

In copertina:
Mario Bettini, *Anamorfosi dell'occhio del cardinale Colonna*, xilografia, 1642

Pierluigi Cerri A.D.

- 61 Una mappa di primo orientamento
 61 *Dialettiche dell'area tedesca. Casi austro-ungarici, della Svezia e della Danimarca*
 66 *Agli antipodi. La particolarità anglosassone*
 70 *Dal confine dei consiglieri letterari russi. Il coinvolgimento di Korenev*
 74 *Flaszen consigliere di Grotowski*
 76 *La definizione di "rifacimento" sembra superflua, non quella di dramaturg*
 77 Sui crocevia storici dell'area italo-francese con la tedesca
 77 *L'apertura parigina di Goldoni e l'approdo effimero di Modena*
 83 *I Sand, il primo Copeau e le appropriazioni dai margini in Francia*
 87 *Da lontano. Fra Pirandello, Antoine e, in particolare, la Spagna*
 91 A parte. Sulle buone ragioni di alcuni dissenzienti

III. Aporie e radicamenti nell'area italo-francese

- 96 Premessa. Adesioni autonomamente maturate
 98 Il centro e la periferia
 98 *Alla luce dell'ottone: fra Copeau, Jourdain, Bataillon, Dort e gli altri*
 104 *La differenza di Carrière*
 105 *Il disequilibrio spagnolo. Un'incompiutezza aperta*
 108 Nel polo italiano
 108 *Dopo Boito. Come il fondatore Guerrieri fece catena con Lunari, Morteo, Kezich e altri*
 115 *La svolta di Lerici, Capriolo, Garboli e la differenza di Bene*
 119 *La dramaturgie dei registi. L'approdo del "Faust" di Strehler e Gilberto Tofano*
 121 *La variante di Brescia, in sintonia con il fare tedesco. Sui Lievi e Gabrielli*
 123 *Uno status qualificato dalla dramaturgie freelance. Due commenti*
 124 A parte. Una disposizione lirica incline all'umiltà

IV. I risultati che hanno fatto storia di Sanguinetti e Carrière, con un epilogo sulla Spagna

- 128 Premessa. Il valore dell'erranza e il viaggiatore Besson
 130 Su e intorno all'*Orlando furioso* di Ronconi e Sanguinetti
 130 *Giuochi di sapienza*
 132 *Un orientamento collaborativo non delimitabile, connotato con il contrasto*
 135 Su e intorno al *Mahābhārata* di Brook e Carrière
 135 *Il limite del rappresentabile*
 139 *Come il "Mahābhārata" richiama Godot e Timone d'Atene, la Cixous e Ronconi*

- 140 *Una specificazione sul caso spagnolo, in attesa di nuove indagini*
 142 A parte. Come oscuri abbracci

V. Un intermezzo: la dramaturgie europea di tre specialiste italiane

- 145 Premessa. Fra un commiato dalla Francia e la scoperta dalla Svezia del valore dell'individualizzazione
 147 *Il luminoso antefatto della Morante*
 148 *Laura Olivi a Monaco: il valore dell'in-genuità*
 150 *La dramaturgie come equivalente del collettivo di scena: l'attrice Vanda Monaco Westerståhl*
 152 *Sulla dramaturgie interiore creata da Renata Molinari*
 156 *Riprove italiane*
 157 A parte. Sugli attuali nessi rifacimento-riattivazione, tramite *The Producers* e *La mano*

161 Commiati. I dramaturg artisti sono la dramaturgie

Parte seconda

Un percorso di lavoro di Renata M. Molinari

Premessa

- 167 **Tu cosa fai, di preciso?**

I. Movimenti e scenari nel territorio di teatro

- 172 Ascoltare la scena
 176 Figure per una mappa
 178 Un dramaturg alla corte del regista

II. Snodi di un percorso personale

- 186 L'attore come asse portante della dramaturgie
 187 Scritture fra scena e testo, soggetti collettivi e liminalità
 190 Dramaturgia dell'esperienza e sistema delle presenze
 194 Il nodo del personaggio nella struttura delle azioni
 198 Scrittura seconda e lingue originarie
 200 Scenari, prototipi e radici. Quasi una dichiarazione di poetica
 200 *L'esperienza del testo*
 203 *Testo e azioni*
 207 *Servire il testo, usare il testo*
 208 Strumenti di lavoro fra attore e testo

III. Il percorso attraverso gli spettacoli. Schede di lavoro

- 213 L'esperienza di Paolo Billi e Dario Marconcini con i maggianti di Buti: una drammaturgia fra tradizione e ricerca
- 217 *Artaud, una tragedia* di Federico Tiezzi. La drammaturgia dell'esperienza verso lo spettacolo
- 223 *Le troiane* di Thierry Salmon. Corpi in azione per costruire memoria
- 224 *Le tappe del lavoro*
- 227 *Le azioni fisiche del testo*
- 229 *Lo spazio delle azioni*
- 231 *Personaggi e figure*
- 235 *Le figure maschili*
- 236 *I temi e l'orientamento*
- 238 *Des Passions* e il progetto Dostoevskij di Thierry Salmon. La questione del personaggio, fra letteratura, vita e scena
- 239 *Il neutro e i triangoli*
- 241 *La lingua dei personaggi e le lingue degli attori*
- 243 *Ivan Šatov, lo studente e l'agnello*
- 252 Il lavoro su un testo, con Thierry Salmon
- 258 Due assoli, *Al placido Don* e *Il custode delle partenze*. Comporre con un attore, fra narrazione e testo
- 259 *"Al placido Don"*
- 262 *Qualche spunto per una riflessione*
- 263 *"Il custode delle partenze"*

IV. La pratica del laboratorio: la drammaturgia come pedagogia

- 267 Un laboratorio per il dramaturg
- 269 *Azioni: un laboratorio su Venezia salva* di Simone Weil
- 273 Le azioni e la logica delle conseguenze

Il lavoro del dramaturg

Nel teatro dei testi con le ruote

Introduzioni

di Claudio Meldolesi e Renata M. Molinari

Anche le recenti, angosciose scomparse che hanno impoverito i teatri europei sono all'origine di questo libro.

Comporre e ricomporre: oggi più che mai questa pratica paziente sembra rispondere ai bisogni del nostro tessuto teatrale.

Parliamo di una creazione tedesca, ma che non solo da oggi giustifica la prospettiva dilatata da cui stiamo per trattarne: tanto che per questo avvio ci è tornato in mente un autoritratto letterario di quel Gustavo Modena che era già pervenuto a farne tesoro oltre un secolo e mezzo fa, in quanto attore globale in esilio. Egli dunque si rappresentò quale seminatore al vento, sicuro di poter contare sulle porzioni di terra davvero in attesa del suo grano; mentre provando raccomandava di non muovere dai testi, ma da come la scena può incontrarli in vista del *suo* spettacolo: era da ciò indotto ai più vari sviluppi recitativi e di dettato drammatico o di adattamento e sempre più si affidò per realizzarli ad alcuni letterati in sintonia. D'altro canto, la *dramaturgie*¹ esercitata storicamente in Germania crebbe dal tardo Settecento per incontri filosofici e di poesia con il lavoro della scena più o meno così definibili, ma col tempo si è codificata in un sistema di compiti ausiliari; mentre l'apertura di Modena e di altri precorritori dell'Europa non tedesca non ebbe seguito.

Il lettore non specialista troverà nel prosieguo i necessari chiarimenti su questi caratteri della *dramaturgie* come sui suoi mansionari di lavoro e sull'incolmabile distanza creatasi fra *dramaturg* artisti e burocratici. Qui sembra utile accennare, piuttosto, alla particolarità di questa collaborazione rispetto alle altre determinatesi in Europa con mere finalità di adattamento testuale; ché le sue competenze si sono particolarmente articolate lungo due secoli grazie a fondatori e artefici illustri quanto capaci di arricchirsi donando; per cui nelle stesse fasi di ripiegamento non si è interrotto il loro flusso. Così al lettore risulteranno distanti le due parti del libro, focalizzate l'una sulla storia e l'altra su una pratica trentennale della *dramaturgie*. Si può dire alla Jouvett che gli autori vi hanno trasmesso 'esche' differenzia-

¹ Abbiamo qui assunto le parole tedesche *der Dramaturg* e *die Dramaturgie*, italianizzandole, secondo un uso ormai ricorrente nella trattatistica e nella pratica teatrale contemporanea.

trici prevedendo interessanti separati; ma emergerà poi che essi hanno ancor più voluto manifestare così un ordine dialettico, il più idoneo a far interagire chi legge con questa fenomenologia, che a occhio nudo rimane invisibile negli spettacoli, quasi sempre.

Fra impulsi stranieri, autori medici e libri sacri con ruote (C.M.)

Straniera va pensata la dramaturgie, dato che non è nata dalla vita scenica e non può decidere sulla costruzione degli spettacoli: i dramaturg risultano in genere naturalizzati altrove e cercano al buio anche quando hanno ricevuto precisi mandati, per cui questo saper fare continua a essere trasmesso soprattutto per contagi personali, senza mediazioni manualistiche o di storiografia; ma anche un'ulteriore sintomatica differenza ci orienterà: che sono ormai minoritarie le realizzazioni dei dramaturg autentici. Di fatto hanno preso piede quelli che or ora chiamavamo burocratici, e non lontano da essi i più vari specialisti qualsiasi revisionano come cattivi meccanici la tenuta dei drammi, mentre registi analoghi coinvolgono i giovani persino in improbabili laboratori, per poi chiedere loro semplice documentazione.

D'altro canto, deve vivere di disequilibri questa prassi, al pari del lavoro di scena, dato che anche il buon dramaturg è tenuto a spiazzare i suoi automatismi intellettuali, volti a dar giudizi su basi sistematizzatrici; sicché ci volle quasi mezzo secolo perché la dramaturgie originaria focalizzasse pienamente il suo ambito, fra Gotthold Ephraim Lessing – che era del 1729 – e Ludwig Tieck – del '73 –, pur avendo coinvolto poeti e filosofi, idee intime di appartenenza nazionale e “bisogni di vita” in contrasto con le “volgarizzazioni sceniche” (Leo de Berardinis). Quella che di seguito cominceremo a presentare è infatti una storia di procedure continuamente messe alla prova e così varie che da giovane Heiner Müller avrebbe scoperto per questa via più prospettive del suo successivo protagonismo ubiquo.

Non bisogna stupirsi: ogni dramaturg realizza un personale esercizio della sua prassi dall'interno della condizione specifica in cui opera, caratterizzata periodicamente da una nuova base orientativa. Bertolt Brecht, appunto, giunse così a fornire la sua alla generazione di Müller e l'apertura che vi hanno trovato anche gli specialisti successivi le sta permettendo una non comune perduranza. Le ricerche più varie ancora si rifanno alla base brechtiana, essendo da questa incoraggiate a combinare servizi culturali e invenzioni ulteriori, integrabili nell'andamento delle prove. Cosa naturalmente meno agevole per i dramaturg assenti al lavoro di scena.

Comunque, lo studio dell'accennata invisibilità ordinaria di questi contributi negli spettacoli si è fatto meno problematico nel contesto novecen-

tesco del teatro di regia, perché è dato puntarlo sulle corrispondenze dell'inaccertabile con la generale fluidità espressiva, vivente di individualizzazioni, e, al contempo, valorizzarvi la libertà correlativa di questa fantasia riattivatrice. Di fatto, la dramaturgie spinge a immaginare persino come sono abitabili gli spazi del Prologo in cielo del *Faust* goethiano; e ciò non va considerato più singolare del fatto che nel concreto gli autori guida tra fine Ottocento e primo Novecento furono, in quanto notomizzatori dei comportamenti, anche esperti di una qualche medicina, dopo che Ibsen aveva messo a frutto la sua giovanile esperienza di farmacista per spaesare la precedente egemonia dei drammaturchi uomini di legge.

Da medici laureati o studenti presero a far drammi Anton Čechov e Arthur Schnitzler, Michail Bulgakov e Brecht, mentre Pirandello cercava da parapsicologo nel corpo-mente e tutti consideravano malato il nuovo secolo. Così, pure, avversarono le pretese di continuità culturale e si convinsero del fatto che il dramma, per esistere ancora, richiedesse salutari provocazioni della sua “forma”. Furono loro a intuire il non-codice del dramma sospeso, irregolare, di natura ogni volta diversa, che Samuel Beckett avrebbe donato ai continuatori di questa scrittura dal codice esaurito; mentre per suo conto la regia era giunta a rilanciare tali premesse mostrando infinita la coniugabilità del dramma e della scena; in ultima analisi, all'ombra di questo divenire si fondò l'oggi dei dramaturg.

Registi e attori avevano già fatto capire agli autori medici che del dramma restava in salute, se organica, solo la fisiologia o composizione dei casi, ed è dunque ben comprensibile che fosse un autore e regista altro, quale Brecht, a rimanifestare infine il dramaturg: lungo una ricerca che lo avrebbe anche indotto a cogliere la centralità del già detestato Stanislavskij. Assunse infatti valore di generale post quem questo approdo brechtiano, attivo ancora in rapporto con la dramaturgie di Tieck, con la sua vocazione fiabesca come con il suo aperto intendimento critico. Era stato già questi un artefice di varianti da poligrafo, tanto che esse alle prove erano parse sgorgare da lontano, per poi ricongiungersi ai caratteri del dramma adottato; ma Brecht riservò il solito massiccio “interventismo” ai soli drammi deboli: agendo sugli altri soprattutto per intensificazioni del dettato; e così facendo, strategicamente donò ai dramaturg del secondo Novecento quella base nuova, pur non dimentica del “trascendibile” rivoluzionario perseguito da Tieck stesso.¹ Cosa di cui si era diffuso il bisogno prima di questa svolta, ufficia-

¹ Cfr. *Romantici tedeschi*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 753-757. Cfr. Peter Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1974, p. 104. Per questi e i successivi richiami a Ludwig Tieck vedi, salvo diversa indicazione, Adelina Suber, *Il rivelatore (anche involontario) della dramaturgie storica*, (...) tesi di dottorato, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e filosofia (Dams), a.a. 2001-2002.

lizzata al Berliner con riattivazioni di Sofocle, Shakespeare, Molière e del *Faust* goethiano come di drammi naturalisti; l'invenzione di Lessing giunse così in rapporto con la cultura della regia, potendo stimolare le messinscene senza interferenze di orientamento: per offerte dinamizzatrici.

Il dramaturg era come predestinato a un'ulteriore realizzazione di sé in età registica, dato che la sua nascita aveva prospettato solo disorganici precorrimenti della creazione stanislavskiana; è in tal senso sintomatica la maggiore novità connessa a questa svolta: per farsi collaboratore dell'arte sempre diversa dei registi egli dovette acquisire modi relazionali più che soggettivi e imprevisi nonché umili e audaci perché aperti a procedure controcorrente: tali anche rispetto alle eccessive ambizioni dirigenziali assunte dalla sua prassi nell'Ottocento; sicché gli fecero bene gli stessi rifiuti di tante sue proposte espressi dai nuovi maestri della scena tedesca, nella prospettiva di una collaborazione finalmente 'combattuta' per elevarne gli esiti. E i rispecchiamenti nell'originario da parte delle scene alte l'indussero talvolta a formidabili viaggi.

Da ciò siamo stati indotti ad assumere qui l'immagine delle ruote, dato che l'arte teatrale è di per sé ripensabile appunto all'ombra del "Libro con le ruote",¹ mutatis mutandis: essendo stata detta così la *Bibbia* da Gregorio Magno perché soccorritrice dei fedeli; mentre il dramaturg ci si è conseguentemente riproposto quale addetto al buon funzionamento delle ruote teatrali ovvero a favorire la loro disposizione a connettere la scena, il testo o partitura e gli spettatori.

Del resto, un tale rapporto e tale figura di riferimento non si sarebbero manifestate diversamente, se avessimo guardato ad altri monumenti religiosi; uno dei quali si materializzò persino in forma teatrale: Śakuntalā, nato in India dalla fede di Kālidāsa, mentre in Europa l'evò antico si faceva di mezzo. Qui, infatti, un cocchio è detto rivelatore del vero per la vista che muove. Mentre il *Talmud*, dal canto suo, è stato sottoposto a periodiche traduzioni perché più esplicitamente risultasse in divenire con i suoi credenti; e la storia della dramaturgie continua a corrispondere con quella del tradurre maggiore in Germania, pur avendo la sua testa e le sue ruote, specie rapportandosi a fonti archetipe.

Ne tratteremo, dopo aver detto delle ricadute di coscienza che questo divenire ha prodotto in rapporto alla crisi e alla recente fine della forma dramma; ché parliamo di un fare poi rinato dall'utopia concreta di aiutare idealmente la scena a interagire con il "cuore aperto" delle opere di riferi-

¹ Da tempo Pier Cesare Bori sottolinea la ricchezza referenziale che questa formula conserva, a partire dal senso che le trasmissa la fede dei Padri della Chiesa. Per chi scrive è stato illuminante il suo *Attualità di un detto antico: "La Sacra Scrittura cresce con chi la legge"*, in "Intersezioni", aprile 1986.

mento, per potervi anche cogliere flussi inopinati ed evidenziabili, anziché codificarvi criticamente il noto e l'ignoto.¹

Perciò questa prassi di collegamenti attivi conosce nel nostro tempo sviluppi, pur spesso contrastati, anche nell'Europa non tedesca;² e il fatto che ha saputo aprirsi nell'esperienza alta alla regia ha finito per determinare un silenzioso rapporto strategico con quella, voluta dal regista fondatore, del consigliere letterario. Tanto che a questo potremo in seguito guardare come a un equivalente del nostro esperto, avendo sostenuto la prima regia storica con motivazione cui l'ultimo Brecht continuò a rifarsi. Ciò almeno è emerso dalle nostre indagini, a distanza dai misconoscimenti tedeschi delle altre esperienze europee nel nostro campo; ma anche a distanza da un parere che Patrice Pavis esprime alla voce dedicata al suddetto consigliere nel suo *Dizionario*:³ circa lo svuotamento d'identità cui sarebbe nei fatti pervenuta tale figura ma non si tratta che di una limitata divergenza. Nell'insieme quel libro può ben dirsi fatto di più libri e soprattutto prezioso in questa sede. Ad esempio, definitivamente vi si trova contraddetta una scelta fatta da più traduttori del brechtiano *Acquisto dell'ottone*: quella per cui l'italiano ha riproposto il personaggio del *Dramaturg* come il "Drammaturgo",⁴ mentre chi scrive aveva solo segnalato possibile un tale errore.

Relativamente alla sua prima parte, questo libro è anzitutto debitore di Alessandro d'Amico, Laura Mariani e Adelina Suber nonché dei dramaturg che hanno attivamente interagito con i quesiti emersi in itinere, da Hans-Joachim Ruchhäberle in poi. Al suo autore sono poi venute essenziali indicazioni anche da amici consulenti, quali Jean-Pierre Sarrazac e Juan Carlos de Miguel nonché da notevoli allieve oggi laureate, Michaela Dellago, Eleonora Fumagalli, Sara Fazio Mercadante e Anna Gubiani. Mentre ovunque sono stato soccorso dal ricordo del mio storico universitario Giovanni Macchia e dall'ultimo maestro di scena, Leo de Berardinis che, ridotto al silenzio da una colpevole operazione chirurgica, continua ad accompagnarci con il suo vissuto.

¹ Sintonie con questo approdo creativo sono rilevabili persino in esiti altri: in quelli del convegno "Logiche della segretezza nell'esperienza moderna" e nell'ultimo fortunato libro di Piero Boitani, *Il genio di migliorare le invenzioni. Transizioni letterarie*. Nel primo caso, il San Carlo di Modena ha riunito vari specialisti il 7 dicembre 2000, e lì, in particolare rapporto con quanto detto, Sergio Givone vi ha trattato della *Cura del segreto. Ambiguità dell'essere e responsabilità della filosofia*, soffermandosi sul vero oggettivamente esibito. Mentre quel libro focalizza, pur con argomentazioni distanti, richiami qui preziosi e dotati di forte corredo metodologico.

² Già Lessing era con lungimiranza asistemico in materia.

³ Cfr. questa voce del *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis, Bologna, Zanichelli, 1998.

⁴ In Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, a p. 6 il nostro maggior traduttore dell'*Acquisto dell'ottone*, Carlo Pinelli, dice questa scelta necessaria per "evitare eccessive complicazioni".

Tracce di lavoro, fra esperienza e riflessione (R.M.M.)

Nella sua composizione, per quanto riguarda la seconda parte, il libro riflette la metodologia dialogica propria di ogni drammaturgie. Tracce di lavoro, diciamo, ma di che lavoro si parla? Di una pratica perlopiù artigianale, caratterizzata da una elementare regola del teatro: essere in relazione. L'assunto brechtiano, secondo il quale l'unità di misura del teatro è due, trova nel lavoro del drammaturg la sua più compiuta dimostrazione. Allora, le tracce di cui parliamo non sono solo tracce del suo fare: ci parlano necessariamente anche dei teatri, dell'idea di teatro, in cui questo fare si realizza. Può avere una poetica propria il drammaturg, una metodologia definita? Può piuttosto avere un atteggiamento, una *démarche* – bisognerebbe indagare nella fisiologia della *démarche* secondo Balzac,¹ mi suggeriva Claudio Meldolesi, all'inizio del nostro impegno – un modo di rapportarsi verso il lavoro e i compagni di lavoro?

Di fatto, questo movimento, questa postura, scombina e ricombina diverse componenti della scena, ridisegna le loro funzioni e il reciproco integrarsi. Quando si dice "drammaturgia dello spazio", "drammaturgia della luce", "drammaturgia degli eventi", si allude a una composizione di elementi di per sé funzionali o strutturali, che nel loro intrecciarsi diventano narrativi, possono in alcuni casi sostituirsi, sulla scena, al racconto delle parole e delle azioni, integrarlo narrativamente, non solo rafforzando o enfatizzando o inquadrando: lo integrano portando avanti la storia. Un disegno architettonico preciso consente allora non solo di leggere, ma di abitare la scena, che abbiamo contribuito a costruire. Drammaturg di un teatro, drammaturg di un regista, drammaturg freelance. Esiste la funzione, ma spesso il ruolo del drammaturg non è riconosciuto e questo inevitabilmente si proietta sul suo fare, sul modo di parlarne, di condividere i principi operativi connessi a una possibile fisiologia della drammaturgie: tema, funzione, motivo, in un incedere progressivo verso l'opera.

"Una professione è tale se ci sono dei colleghi." L'ha detto in un recente incontro di lavoro Renato Gabrielli,² parlando della sua esperienza di drammaturg al Teatro Stabile di Brescia, nel quadriennio 1997-2001. Affermazione che lo stesso Gabrielli precisava, ribadendo, non solo in rapporto a quel vissuto, che "qualunque lavoratore, riconosciuto come tale,

ha una sua dignità se altri coprono il suo stesso ruolo in altre situazioni (...). A lungo termine, il fatto di non avere colleghi, almeno nel panorama italiano, si è rivelato problematico, sia all'interno sia all'esterno del teatro." In realtà noi crediamo che i colleghi ci siano, ma che non vadano tanto individuati in uno stesso statuto istituzionale, quanto in uno scambio operativo di domande ed esperienze: domande in grado di riportare la riflessione oltre le convenzioni, al di là delle posizioni istituzionali, nella dialettica fra arte e artigianato teatrale. Attitudini, posture e *démarche* per il drammaturg, un soggetto che qua e là si propone non solo "in relazione", ma collettivo.

Come si possono confrontare fra loro gli attori ombra¹ della drammaturgie? La coscienza di essere colleghi, reali o potenziali, passa attraverso la condivisione di principi e questioni di lavoro: domande, appunto, se non risposte. In attesa di una rete di colleghi e di pratiche più condivise, per parlare della drammaturgie si parte sempre dall'inizio: come si è diventati drammaturg, come si riconosce – si propone – il lavoro del drammaturg? In questo modo la biografia professionale, anche quella di chi qui scrive, diventa non racconto di sé, ma sviluppo di una pratica riconoscibile. Così, nelle tracce di lavoro e nelle riflessioni che vengono qui proposte, si alternano tappe di un percorso professionale – in successione cronologica – e progressive definizioni dei principi (di alcuni principi) informativi di tale pratica. Sono le tappe della consapevolezza del mestiere, ma parlano anche della condizione, delle aspettative e delle scoperte di chi le vive.

Un'alternanza di cronache e sogni, in una pratica sempre in bilico fra utopia e pragmatico realismo. Un reportage dalla drammaturgie, mi piacerebbe dire, dove chi scrive è stato soggetto delle peripezie di cui riferisce, e ha cercato di "comprendere gli altri, le loro intenzioni, la loro fede, i loro interessi e le loro tragedie. E di diventare subito, fin dal primo momento, una parte del loro destino".² Proprio questa "condivisione di destino" è parte integrante del lavoro del drammaturg, prima ancora che del suo racconto. Destino d'opera e di artisti.

Le possibilità del teatro, ecco su cosa lavora il drammaturg: le possibilità di un testo, di un autore, le possibilità dell'attore, ma anche di un particolare incontro con il pubblico. Questo modo di lavorare è esaltante, ma rischia anche di essere un limite, il limite di formalizzazione del lavoro drammaturgico. Non sei mai tu drammaturg ad aprire, non sei tu drammaturg a chiudere, ma il passo, la *démarche*, quello sì, hai l'impressione che

¹ Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La "théorie de la démarche"*, "Quaderni di teatro", 16, maggio 1982.

² *Il Dramaturg. Atti del convegno Walkie-Talkie*, a cura di Teatro Aperto, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante Edizioni, 2004, p. 42.

¹ Per questa definizione rimando alla trattazione di Claudio Meldolesi nel suo primo capitolo.

² Ryszard Kapuscinski, *Autoritratto di un reporter*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 19.

possa dipendere da te. Torna l'immagine dei 'testi con le ruote', tanto cara agli autori di questo libro. Ruote in movimento fra luoghi (stazioni) e identità (persone) del dramma, figure e personaggi dell'opera, miti e fantasmi del nostro immaginario. Ma le ruote hanno accompagnato anche la stesura di questo libro e parlano di una relazione operosa fra due diversi 'cercatori' di teatro, uno storico e una dramaturg, a volerli nominare 'in personaggio'.

Poi c'è la relazione amicale, due linguaggi diversi, una stessa, reciproca fiducia nelle visioni dell'altro. Reciproca fiducia anche sul fatto che valesse la pena di indagare e condividere il fare drammaturgico, prima e accanto all'esito dello spettacolo o degli spettacoli considerati. Le domande e la fiducia fra due diversi abitanti – pur da stranieri – del territorio del teatro sono alla base di questa impresa. Le interrogazioni reciproche, nel corso della lunga gestazione di questo libro, sono progressivamente diventate (soprattutto per quanto riguarda la seconda parte) titoli per una trattazione, caselle per comparare esperienze diverse, riflessioni e spunti per possibili approcci teorici.

Fra le tante domande e i diversi titoli che hanno attraversato le progressive stesure, mi piace qui riprenderne alcune che hanno continuato a lavorare fino al momento di congedare l'opera, e oltre, per quanto mi riguarda. È possibile una scienza empirica del lavoro teatrale? Si possono costruire strumenti e riferimenti per una grammatica, a partire da un percorso personale? Qual è il rapporto fra consapevolezza ed esplorazione nel lavoro del dramaturg? E altre indicazioni, metodologiche, sempre vive, comunque aperte: i diversi modi di praticare la dramaturgie e la natura sempre mutante del suo lavoro rendono necessari riferimenti a discipline diverse, categorie di interpretazione altre rispetto a quelle teatrali; allo stesso tempo, proprio la necessaria dimensione 'rifondatrice' dell'attività drammaturgica impone di riconsiderare alcune delle questioni di fondo di ogni ricerca teatrale, in particolare quelle riguardanti il rapporto fra tema e improvvisazione, azione ed esercizio... E con esse, soprattutto quando si parla di improvvisazione, torna la domanda di fondo sul rapporto col lavoro dell'attore: forse, in mancanza di un progetto autonomo del dramaturg, l'area dell'improvvisazione è l'area della somiglianza fra attore e dramaturg... Qui bisogna indagare, a partire da qui si può esplorare.

A questa fiducia dell'amico storico non poteva sottrarsi il dramaturg in movimento, spesso in fuga. Ritornavano principi di lavoro da una lontana – e per alcune tappe condivisa – pratica di gruppo, utopie d'attore. Avventure dello spirito. Assenze, anche, e con loro l'impossibilità d'azione. La necessità della trasformazione.

"A certi assenti"... Così Franco Quadri, in un lontano Festival di Santarcangelo, agli inizi degli anni Ottanta, aveva titolato una presentazione di artisti e opere che aveva il sapore dell'esposizione di diversi amori teatrali, di tanto amore per il teatro. Avevo collaborato a quella drammaturgia ante litteram, un intreccio che aveva il suo fulcro nella dedica a Rainer W. Fassbinder, scomparso poco tempo prima, e continuo a pensarla come un modo necessario di parlare di teatro.

A certi assenti è dedicata molta parte di questo libro. In particolare, per quanto mi riguarda, a Thierry Salmon: la sua guida ha modellato il mio approccio alla dramaturgie, la sua scomparsa ha dettato la necessità di rivivere e assumere in prima persona tutto il movimento che mi ha fatta dramaturg.

Parte prima
di Claudio Meldolesi

**Il dramaturg europeo come attore ombra.
Dalla Germania all'area italofrancese**

I. Nel paese dei dramaturg. Epicentri tedeschi e fattori di generalizzazione*

Il dio che apre la strada viene
guardando all'indietro.

Friedrich Hölderlin

Premessa. Una in-genuità operosa

Non parliamo di una collaborazione teatrale di adeguamento alle esigenze dei mercati sovranazionali, come quelle che oggi 'valorizzano' tanti film e romanzi. Sebbene non siano mancate sue contestualizzazioni del genere, la dramaturgie opera da secoli con una particolare consapevolezza degli incroci d'interesse fra spettatore e committente, a partire da quelli creativi fra scena e scrittura. Il primo fattore distintivo deriva dal fatto che la sua nascita non venne da una razionalizzazione e, quindi, dall'inveramento lineare di un progetto. Per decenni, prima e nel divenire di questa invenzione di Lessing, furono protagonisti il bisogno di articolare il radicamento della vita teatrale in Germania e, stante l'innesto di contraddittori interessi e proiezioni in tale prospettiva – di natura anche politica – un caos d'impulsi non solo autentici. Interrogiamo a supporto tre fatti sintomatici, con la libertà necessaria alle indagini su avventi ideologizzati come questo.

Anzitutto, nato il dramaturg, dei classicisti tedeschi pretesero suoi artefici il filosofo autarchico Johann Christoph Gottsched e l'attrice Friederike Caroline Neuber, rimasti noti fra l'altro per aver promosso il bando di Arlecchino dalla Germania; mentre uno studio recente ha dimostrato che questa stessa richiesta fu di ordine soprattutto simbolico, di limitato effetto: non poté trovare unanimi i tedeschi già la sua motivazione, che collegava l'identità della maschera con la natura rammollita e dissoluta degli italiani. Altrimenti Lessing, da fondatore, non avrebbe così sostenuto in pubblico i nuovi attori seriamente disposti a improvvisare, al teatro di Amburgo; naturalmente fino a quando egli poté sostenerli. Secondo fatto: a causa della sua linea sperimentatrice, a un certo punto, gli altri attori ebbero soddisfazione contro di lui, dopo aver chiesto all'autorità statale

* In questo capitolo, data la sua natura propedeutica, sono state ridotte all'essenziale le informazioni e le note.

che gli fosse impedito d'interferire nelle scelte di scena. Terzo fatto: nuovi strumenti e nuove visioni d'insieme furono trasmessi dal Settecento alla volontà innovatrice del futuro; è in tal senso sintomatica una corrispondenza. Crebbero da coetanee agli inizi la dramaturgie e le biblioteche pubbliche nell'Europa qui considerata: prima della rivoluzione era stata persa la cura esclusiva dei libri dai religiosi. Di fatto, la dramaturgie originaria si specchia nel trinomio "Théâtre Nation Société".

Il suo prius si era già diffuso nella Germania in attesa di Lessing. Mosso anche dall'interesse agli adattamenti drammatici, nel 1753 Konrad Ekhof aveva fondato un'accademia teatrale aperta alla cultura ripropositiva e un periodico fiancheggiatore. Oltre ciò tuttavia Lessing guardava in senso letterario e scenico, a suo modo: un po' come consigliava al nuovo attore di darsi un modello fra gli attori esperti e d'imitarlo fino a scoprirsi originale. Anche la dramaturgie doveva essere frutto di dedizioni intime, per giungere ad altri rilanci del testo con la scena. Mentre la corrispondente egemonia nei teatri fu raggiunta da Ludwig Tieck: specie con memorabili letture alla compagnia dei copioni che questa andava a provare. Si trattò di pre-spettacoli, animati dall'arte del *ripetere* attivo come da una singolare sapienza indagatrice; sicché la specificazione lessinghiana giunse per tale via a completarsi. Tieck era colto quanto disposto a gareggiare con l'utilitarismo degli spettatori borghesi, per aiutarli a vedere oltre l'esistente fenomenico. Perciò qui, è parso opportuno ricorrere nell'esergo a quell'ingegnosa e umanizzata immagine del divino fornita da Hölderlin.

Lo stesso Lessing scelse di teorizzare allusivamente per immagini la dramaturgie, anziché codificarla, perché le sue procedure fossero comunque percepite in azione incoraggiando immediati sviluppi attoriali dell'inopinato; e il divenire storico gli avrebbe dato ragione, in contrasto con le datate regole per gli attori di Goethe. In genere risulta oggi strategica e ammirevole, poi, la sua scelta di non enfatizzare o minimizzare queste prestazioni ausiliarie e di collegamento: il vero dramaturg non agisce né in nome di presunte superiorità intellettuali né da realizzatore di servizi o specialista in occasionali adeguamenti del testo al lavoro di scena; piuttosto, ricerca umilmente nuovi stimoli, anche originari.

Ci è parso così di cogliere un atteggiamento culturale non chiuso al fondo di questa invenzione dall'apparenza estranea all'altra Europa, per cui in sede nominativa abbiamo accolto la tendenza del nostro habitat teatrale a italianizzare, se utile, il lessico altrui, rimasto non tradotto. Abbiamo già preso a dire, quindi, "dramaturg" e "dramaturgie" con modalità invariabili e a supporre – come d'uso – la relativa dizione alla tedesca. Invece, non era scontata la scelta del corrispondente verbo "riattivare", fatta con logica alternativa a quella del letterario "ridurre", che presuppone solo trapassi di grandi romanzi in piccoli testi da scena e non contempla contributi colla-

borativi altri dagli interventi sul dettato; laddove l'agire del dramaturg dall'oscurità è collegabile alla maestria degli attori nominati "nulla" o "neri" in Giappone, attivi a volto coperto durante gli spettacoli per rimuovere ogni tipo d'impedimento materiale ai recitanti; ma in tal senso è poi parsa preferibile la qualificazione di "attore ombra", in quanto trasversale e in sé non estranea al fare artistico.¹

Un film del 1928 giunto da noi in ritardo, *Ombre bianche* di William S. Van Dyke, piacque tanto all'anticonformista Alberto Cecchi da essere poi assunto a titolo di una raccolta delle sue recensioni cinematografiche: al cinema le *Ombre* non si tinsero solo del mitico rosso di John Ford. Dunque, in tale film è centrale un'isola meravigliosa, dai fondali tappezzati di perle, la cui oscurità rimanda agli uomini soprattutto, che i bianchi vi costringono la popolazione a farsi artefice dello sfruttamento delle perle e della sua vita. E se problematicamente aperta vi risulta la fine, subito dopo un film parassita, *Ombre nere*, volle ristabilire agli occhi del pubblico connivente il diritto a depredare localizzando il pericolo nei neri. Ciò pure poté relazionarsi con l'indefinibile variabilità dei casi scenici; ma Van Dyke si era verosimilmente rifatto al Brecht di *Un uomo è un uomo*, alla scena in cui il misero protagonista si trasforma in belva di guerra imbiancandosi il volto; e allora nasceva anche *Il consenziente* brechtiano, da una fonte nipponica in cui proprio la neve porta al terrore un gruppo di pellegrini. Di fatto, si rigenerò allora la stessa dramaturgie manifestando una surdeterminazione storica e un espressivismo passibile di proseguimenti di ordine anche non verbale.

Di qui il dramaturg si è fatto anche attore ombra per organicità dialettiche con la guida del regista dando anche corso a esperienze precorritrici del laboratorio teatrale. Ma è dato pure supporre che in Germania anche attori in sé avessero creato condizioni favorevoli a questo sviluppo già all'inizio del Novecento, a differenza di quelli dell'altra Europa (salvo eccezioni): da artefici di un espressivismo debordante, equilibrabile grazie ai dramaturg e, quindi, di ricerche anticonvenzionali sul campo, di confronto interartistico e di riconsiderazione mentale di questo agire. Partendo dall'oscurità, essi spesso non furono capiti; e i loro eredi sono oggi considerabili in parte datati e in parte volti al futuro: si pensi al Reinhardt che già da attore prospettava nuovi raddoppiamenti di scena e vita, aperti alla sua futura dramaturgie.

¹ Nicola Savarese ci ha segnalato il punto di contatto fra dramaturg e attori nulla nel Bunraku: qui il capogruppo e talora i suoi compagni possono agire a volto scoperto, relativizzando lo status di inservienti.

Orientamenti. Quel 'recitare' in cerca di nuove premesse

Una collaborazione variabile

Ogni odierno dramaturg tedesco fornisce al lavoro di scena e alla direzione nel suo teatro ausili quantitativi, qualitativi e intermedi: da un lato, documentazioni culturali o di uso immediato nonché strumenti per arricchire il repertorio base; in senso intermedio, informazioni sulle novità drammatiche e su giovani attori ingaggiabili; e, dall'altro, riconsiderazioni testuali e stimoli di ogni natura. In tal senso egli può farsi traduttore quanto consigliere di autori incaricati di comporre testi ad hoc e artefice di stimoli maieutici, anche visivi e musicali, per gli attori. E non solo. Oggi questo fare ha contorni indefinibili, per cui la guida registica ne è divenuta il maggior fattore qualificativo: soltanto un buon rapporto con essa gli permette di passare con organicità – ma ciò non avviene sempre – ai compiti paradigmatici, all'analisi del dramma con mirata lettura per la compagnia, dopo la messa a punto del testo di avvio delle prove; e quindi, nel corso di queste, ai definitivi tagli/innesti. E poiché solo la dramaturgie di scena (*die Produktion dramaturgie*) può corrispondere all'insieme di questo mandato, è comprensibile che sia in atto all'interno di vari teatri tedeschi un'unificazione in essa dell'altra linea novecentesca, la dramaturgie d'ufficio (*die Hausdramaturgie*), che contribuisce a distanza dalle prove – ma senza riduzione dei compiti esecutivi, che costituiscono il grosso dei doveri fissati dai mansionari di tali specialisti; l'identità dei quali è perciò data per forte, pur nel variare dei teatri e delle modalità operative, giunte a risolversi finanche in quasi-rifacimenti.

Al loro tipo di collaborazione questi esperti sono del resto addestrati dall'alto di tale vissuto tedesco come dalla rinuncia alle consequenzialità intellettuali. Sicché al tempo delle riattivazioni costitutive di Eduard Devrient e Ludwig Tieck la dramaturgie fu solo accolta da qualche teatro tedesco, in quanto intrinseca alla preparazione degli spettacoli nonché variamente coniugabile: da un lato, con l'esperienza del traduttore¹ e, dall'altro, con quella del poeta, soprattutto. Cosa che tuttavia non impedì a dei filosofi e allo stesso Novalis di considerarla in senso culturale, prima che partecipe dell'iniziale articolarsi del teatro tedesco: della sua rete fitta di relazioni – altrove impensabile – di attori, teorici e poeti guida, di autori, spettatori sapienti e artisti altri; mentre la centralità dei teatri di alcune corti giunse a essere 'provocata' anche dallo sviluppo imprevisto di qualche scena municipale e, successivamente, da quelle impresariali d'eccezione, benché dai

primi usassero venire i principali impulsi antitradizionalisti. Lì si era più motivati a sostenere l'identità dei nuovi attori, almeno fino a che essa poté farsi ulteriore, in quanto rigenerata dal rapporto con la regia. Passiamo dunque a dire di questo, per poter poi proporre uno schema meno astratto delle svolte distintive del vissuto qui analizzato.

Generalizzando, si può dire che il dramaturg artista del Novecento, anche quello attivo nella veste analoga del "consigliere letterario", è naturalmente arrivato a darsi strutture senza precedenti, fino al Collettivo dei dramaturg. Che al Berliner Ensemble di Bertolt Brecht agì appunto da assortita troupe, essendo animato da diverse competenze o disposizioni creative e predisposto inoltre, di volta in volta, ai bisogni del regista del successivo allestimento – affiancato già dal dramaturg designato; mentre nell'insieme tale collettivo fornì un retroterra per l'internazionalizzazione europea di questa prassi, pur perseguita in forma discontinua da Brecht, anche dopo la prima tournée a Parigi del suo teatro. D'altro canto, non va perso di vista il fatto che la nuova modalità brechtiana di riattivare si era configurata coerente dalla nascita, avvenuta – secondo chi scrive, come vedremo meglio – con il postnipponico *Il consenziente e Il dissenziente*. Da allora, verso il 1930, essa si prospettò in termini di esercizio aperto e orientato dalle decisioni del regista: tanto da diventare una prassi isolabile da quella del rifacimento. Ma trattandosi del promotore di questa europeizzazione, sia qui consentita una pausa sul suo piacere dell'irregolarità.

Infatti, l'aver sospeso le confusioni tra rifare e riattivare non lo distolse da imprevisti giuochi combinatori: giunse così da autore a lavorare subito dopo su una fonte consanguinea, *Ikenye* si direbbe, e a volgerla al nuovo prius del dramma didattico. Nacque così *La linea di condotta* per assimilazioni opposte, incondizionate, fors'anche del film *Linea generale* di Sergej Ejzenštejn: invertendo le sue visioni del rapporto città-campagna. Con logica da dramaturg Brecht però si era preso spazio nel *Consenziente* stesso, probabilmente stimolato dalla novità del cinema sonoro: fino a far parlare i personaggi del Nō in stato di pericolo, benché ciò fosse vietato dal codice teatrale in Giappone, in modo che gli spettatori meglio meditassero in silenzio sulle climax dell'azione.

Inoltre, questo maestro assimilò subito dopo varie riattivazioni invisibili nei suoi rifacimenti. Lo fece già con *La madre*: che avrebbe forse solo riattivato, se non avesse supposto avversi gli operai che conoscevano quasi a memoria la fonte gorkiana. Qui gli stessi filmati della rivoluzione sembrano oggi in rapporto con la montagna dominatrice del *Consenziente*; e qui Brecht giunse indirettamente a raffigurare se stesso o, almeno, una parte di sé nel Maestro, il personaggio che contribuisce alla rivoluzione – cui crede – nonostante il suo timoroso carattere. Del resto, dovette agire da dramaturg alle prove della *Madre* per spiazzare residui automatismi re-

¹ Cfr. Adelina Suber, oltre alla tesi di dottorato già citata, *I mestieri di dramaturg e di traduttore in Germania: il caso esemplare di Ludwig Tieck*, in "Teatro e storia", 24, annale 2002-2003.

torici di Gor'kij, da lui agli inizi sottovalutati in quanto non ostacolavano la coerenza delle azioni.

In conclusione, questo insieme di diversi approcci configura, con l'aiuto di Hans-Joachim Ruckhäberle,¹ un quadro di ricorrenze nell'esercizio della dramaturgie, così schematizzabile nel divenire storico:

- Lessing, pur senza teorizzarlo, concepì il dramaturg come un mediatore per accrescere maieuticamente le abilità degli attori, per lo più inadeguati a un'offerta drammaturgica maggiore; e, così facendo, toccò un nervo scoperto del rapporto scena-dramma che solo la regia avrebbe valorizzato: quello pedagogico.
- Il dramaturg si manifestò con lui figura dialettica dell'attore non potendo far spettacolo direttamente; tanto che oggi, quando giunge a realizzare dei quasi drammi lungo le sue collaborazioni, è d'uso che siano firmati anche dal regista.
- L'affinità materiale che lega dramaturg e attore sembra innescata dalla comune inclinazione a cercare sperimentando di persona molte più possibilità di quelle assimilabili dallo spettacolo; benché il primo non possa prevedere se metterà a frutto in futuro le risorse scartate, a differenza del secondo. Salvo che in collaborazioni elettive, egli deve attingere ogni volta a un diverso magma di possibilità.
- La dramaturgie giunse in ogni caso con Tieck alla meta di coniugazioni di poesia drammatica e di scena in senso esplicito, potendo essere favorita in ciò dall'anzidetta possibilità di darsi proprie condizioni operative a monte. È di ciò indiziario il fatto che prevedesse presenze di spettatori attivi sul palco nell'immaginare suoi sviluppi fiaba-scena per liberare reciproche contaminazioni.
- Questi pure investigò sui rapimenti lirici favoriti dai transiti della dramaturgie per sviluppi antillusionisti, essendo riferibili a compresenze sceniche finanche di personaggi magici e spettatori, appunto. Perciò concluse la fondazione di questa prassi da artista dell'incompiutezza, mentre l'ansia di variabilità del senso ancora stimolava il teatro tedesco dopo Ewald Christian Kleist, d'intesa con il Novalis che l'aveva dimostrata – in sede letteraria – feconda per il rinnovamento di “cose”; e sembra superfluo sottolineare la pregnanza di quest'ultima formula per lo stesso rapporto con l'attore, qui posto al centro.
- Le corti avevano negato compensi in denaro ai nostri specialisti, temendone l'anticonformismo, in modo che solo gli aristocratici la esercitassero; ma riattivazioni libere furono ugualmente realizzate da Tieck, già florivoluzionario del 1789. Questa prassi è sempre cresciuta controcorrente: persino il vocabolario la contraddisse, sicché i suoi esperti dovettero rifiutare nomi marginalizzanti pretendendo che in Germania fosse chiamata con la parola oggi corrente, benché passibile di confusione con la prassi dell'autore.
- Del resto, l'élite di queste collaborazioni in Germania è sempre vissuta diversificandosi imprevedibilmente. Basti ripensare all'apertura wagnerista operata da Otto Brahm, che alla fine dell'Ottocento seppa connotare liricamente il suo naturalismo e riattivare le stesse competenze dei suoi compagni di lavoro; per cui Max Reinhardt al suo fianco divenne, da attore, dramaturg e regista nei più

vari spazi urbani. Ma solo contraddicendo gl'insegnamenti di quest'ultimo Brecht seppe rigenerare il dramaturg, a partire dall'oltre della sua “grande pedagogia”, e istituzionalizzarlo dopo l'esilio, quando realizzò la sua fase, in cui la presenza del nostro esperto alle prove si generalizzò.

- Significativamente, dunque, egli rinnovò questa prassi nel concreto, pur partendo dal suo epicentro didattico, a conferma dell'inclinazione della dramaturgie a divenire in sintonia con gli sviluppi teatrali: essendo in sé incline ad aggiornare l'esperienza scenica quanto a relativizzare il suo presente col mettere in primo piano il passato-futuro.

Si può infatti supporre che richiami utopico-alternativi ricorressero in queste collaborazioni da sempre, dato che il dramaturg artista tende così a relazionarsi all'invenzione attorale, fino a fare della sua stranierità un prius di ricerca. Non ne dà riprova la natura sempre mutevole di tale “esercizio” (Jean-Claude Carrière) fra la misura del quasi-rifacimento non programmato e quella del dono silenzioso alla ricerca di scena? La quale – si badi – stimola lo stesso donatore a scoprire il suo mondo, dopo che il bisogno di riattivare lo ha spinto a predisporre il campo dell'investigazione. Per cui non gli è impossibile poi discriminare le interferenze non autentiche in una dramaturgie disposta alla fioritura.

Due postille al quadro storico delineato da Ruckhäberle

Facciamo del quadro precedente anche un luogo di esplicita verifica del “fare storia” dal presente, raccomandato dalle “Annales” come da Ezio Raimondi, a dispetto del consumo turistico dell'arte: che assolutizza il richiamo dei capolavori col negare le bellezze di passaggio, anche dove queste sono preziose per relazionarsi al mistero dei capolavori stessi. L'affrancamento da tale dogma è risultato più arduo in quest'arte: poiché in Germania ancora si stimava un autore di passaggio lo stesso Molière, il Brecht che da dissenziente voleva acclimatare al Berliner il suo *Don Giovanni* finì per farlo troppo suo in quanto immediatamente sensibile ai suoi impulsi di “memoria”-“speranza”, per dirla con Bodei: in diretta relazione con il suo bisogno di parola politica nella DDR del primo Berliner. Era davvero un maestro di coniugazioni il Brecht che riuscì a collegare lì, dopo l'esilio, il bisogno della regia di rilanciare le prove da dettagli anche da *trouvailles* alla Pierre Albert-Birot – con la scelta di presentare la sua idea del dramaturg, appunto, nel quadro speculativo dell'*Acquisto dell'ottone* – e la coscienza che l'irrealizzato stesso nutre la vita teatrale, dall'utopia. In tal senso anche lui fece storia dal presente.

Torniamo da ciò all'intervista che, con il suo esperto, rapido riattraversamento storico, ha già preso a orientarci, ma di cui non abbiamo ancora pre-

¹ Ci si riferisce alla sua intervista (firmata KIR) *Der radikalste Kritiker des Theaters, der Dramaturg: ein deutsche Spezialität*, apparsa sulla rivista promozionale “Applaus” nell'aprile 1995.

sentato l'autore, Hans-Joachim Ruckhäberle: la realizzò da Chef-Dramaturg dei Kammerspiele di Monaco, in Baviera; anche se, dopo aver tanto contribuito alla vita di questo teatro, avrebbe preso temporaneamente a lavorare da professore di Scenografia dell'accademia d'arte di Berlino – come era stato libero docente di Letteratura tedesca prima di scegliere la dramaturgie.

Si badi: una particolare versatilità aveva distinto già storicamente il suo teatro, dato che vi si erano rivelati la dramaturgie precorritrice di Otto Zoff e, poi, Brecht stesso quale autore di *Tamburi nella notte*; sicché non ha stupito il fatto che Ruckhäberle è tornato a lavorare con i suoi vecchi compagni, benché in un altro teatro della stessa città, il Residenz, conservando il precedente anticonformismo. Interruzioni come questa possono arricchire i dramaturg, e appunto Ruckhäberle ha saputo ancora parlare agli autori di questo libro in quel tempo di distacco: al punto da poterci fare da guida, nonostante i nostri dubbi sui mansionari, da lui ritenuti necessari vademecum.

Quel suo schizzo storico in forma di intervista sa andare oltre: presentata la dramaturgie come una "specialità tedesca", si articola individuando e motivando le fasi che questa prassi ha conosciuto lungo due secoli, da Lessing al dopo Brecht. Ne emerge una visione unitaria, in cui la successione delle esperienze fornisce, anziché un semplice promemoria, un quadro serrato e problematico di permanenze nei contrasti e il lettore ne è stimolato a una sorta di dialogo. Ecco, in tal senso sono qui proposte le due annunciate postille trasversali: un confronto europeo e una chiosa di matrice filosofica. Dal primo punto di vista, emerge che già in Francia si erano date condizioni favorevoli a questa invenzione, ma senza esito per eccesso di convenzionalismi. Per esempio, i *compléments* li rivolti agli spettatori illustri e recitati a inizio spettacolo, per mancanza di immediatezza, si irrigidirono in formule di ossequio; mentre, trapiantati in Germania, davvero si articolarono talvolta in senso dialogico e gestuale: a conferma del fatto che la mancanza di tradizioni obbliganti favorì la nascita della dramaturgie in Germania. Quanto alla chiosa, essa scaturisce da Johann Elias Schlegel: il quale, oltre a ciò che ne riferisce Ruckhäberle, ebbe a dire che Lessing da filosofo aveva fondato la dramaturgie, essendo questa collegata al primato della natura nell'atto imitativo. Ne risultano più sostanziali tanto la citata avvertenza pedagogica dedicata da Lessing all'attore novizio quanto la naturalizzazione connessa dai primi romantici alla dramaturgie come sviluppo della favola. Solo che premesse come questa implicano il prevalere della matrice lirica su quella dei filosofi, rimasti artefici di scintille. Si fece poetico persino il melologo, quale opera-dopo, che si apre alla poesia dall'incompiutezza per sottrazione del canto. Soffermiamoci su questo punto, quello meno contemplato dalla logica di quei tour.

Non solo per la nostra ipotesi di virtualità europea della dramaturgie è eloquente tale invenzione di Rousseau, giunta a radicarsi nei teatri di lingua

tedesca attraverso Mozart stesso; di fatto, qui il melologo trovò un habitat quasi esclusivo come riattivazione recitata della musica operistica "in sé" (Cesare Scarton). Orchestre e attori infatti continuarono a imporlo fino a evidenziare come sue proprie delle forme sospese, fragili ma esclusive, portatrici di novità drammatica e, in tal senso, rimaste premonitrici della dramaturgie, del suo fondarsi sulle azioni più che sulle battute delle fonti. Di fatto, questa matrice filosofica tramontò improntando di sé, piuttosto, la cultura del dramaturg.

Infine, proviamo a verificare con Ruckhäberle quanto detto sulla fase medio-ottocentesca, in cui poeti e filosofi spesso lasciarono il campo a vecchi attori e a intellettuali generici. La dramaturgie aveva allora perso la prima carica di novità e i suoi realizzatori guida operavano non senza disorientamenti. Seguirono reticenze nei rilanci tentati: persino in quelli della già nota attrice Louise Dumont a Düsseldorf, che derivavano dalla sua idea che il dramaturg dovesse principalmente equilibrare l'offerta drammatica. Ma tanto più felice risulta così in questo schema, per contrasto, il successivo ruolo spartiacque di Otto Brahm, artista intellettuale di riferimento che agiva come se la duttilità fosse la sua musa; tanto che questa stessa esperienza collaborativa, coniugata con il naturalismo, si rimaniestò con lui disposta a sviluppi aperti a Wagner e non solo. Da esperto di poesia, più che da pensatore qual era, trasmise al Novecento un'ulteriore dramaturgie, per cui ad essa poterono rifarsi in quest'area il protolaboratorio Teatro Intimo di Strindberg, l'operosità ubiqua di Max Reinhardt – portata a Vienna da Jacob L. Moreno a misurarsi con il preconcio in senso psicologico – e lo stesso primo Brecht.

Coniugazioni rifondatrici del Novecento

Il caso di Strindberg

Parliamo di un maestro globale del teatro europeo, svedese, ma da noi considerato in quanto soggiornò a Berlino in cerca di orientamenti culturali e lì s'interessò alla dramaturgie come al pensiero di Nietzsche anticipando Pirandello. August Strindberg seppe infatti qualificare la crisi del dramma aprendone la forma per diversificazioni, tali che dalla nostra distanza sembra averne anticipato opposti sviluppi, quali l'epicizzazione di Brecht e, per alcuni orientamenti, lo stesso teatro nella vita di Nikolaj Evreinov. Ma tale capacità di prospettare altre vie nella propria, al contempo, consente anche un interessamento opposto, quello circoscritto che stiamo per proporre: dal quale risulterà un riattivare in rapporto implicito con la stessa pedagogia registica.

Strindberg ebbe infine bisogno di agire anche da protodramaturg, per combinare in proprio scrittura e messinscena; e la gravidanza di quegli esiti, pur solo parzialmente innovativi, fa in lui supporre presentimenti del lavoro posto al centro fin dal titolo da topici libri di Stanislavskij e Brecht: era anche in sintonia con il fondatore russo narratosi in libro come se fosse un personaggio. Certo ciò sembra darsi solo implicitamente in Strindberg, ma la sua relazionalità d'autore era novecentesca lo stesso, per cui ne fu pure indotto a percorrere a tratti corrispondenti vie riattivatrici da sessantenne, a Stoccolma, dopo avervi aperto il già richiamato *Intima* perché innamorato degli attori, con uno di essi al fianco.

D'altro canto, scaturivano con la dramaturgie in lui ricorrenti richiami di morte, legati anche alla natura labile delle procedure di riattivazione; e forse per questo nel suo *Memorandum (...) per i membri del Teatro Intima*, del 1907-08, emergono solo richiami impliciti in materia. Esso nacque come documento interno sulla necessità di un maggiore impegno degli attori per armonizzare i rapporti di compagnia: il loro disordine vi contrasta con l'importanza da lui assegnata a quel teatro, come luogo di rivelazioni umane, del proprio esercizio della scrittura, anche di quella traspositiva, e, appunto, del manifestarsi della morte. Del resto, era d'uso parlare vagamente di dramaturgie: per cenni riservati ai partecipanti o agli esperti, come già Lessing ne aveva trattato nella *Drammaturgia d'Amburgo*. Ma qui la sua presenza risulta appieno particolare perché focalizzata sui rapporti interumani. Questo coetaneo in senso non solo anagrafico di Stanislavskij riuscì infatti in un'impresa che gli autori percepivano contronatura: di tornare sui suoi drammi come se vivessero nell'insieme di un'oggettività; e si direbbe che per questa prerogativa Brecht si rifacesse alla sua esperienza della duttilità per definire l'odierna dramaturgie di scena, anche se rilanciò tale riattivare in medias res dopo avere conosciuto spettacoli di Mejerchol'd; così assunse la fine della forma dramma nel suo operare, tanto che vi risultavano in continuità il primato registico e l'apertura del dramaturg alla lirica come a teorie ostili all'auctoritas. E più tardi Brecht si sarebbe di nuovo trovato pure grazie allo Strindberg postfilosofo: fino a sdoppiare il corpo del testo in modo da poter operare anche in senso non letterario per la sua realizzazione scenica, dall'oscuro.

Sull'agit prop e la permanente base brechtiana

Gli odierni esercizi alti della dramaturgie segnalano che questa non deve limitarsi ad adattamenti drammatici e consulenze letterarie perché i compiti umili aiutano il buon dramaturg a sapersi artefice di esistenze, pur incomplete: a partire dalle quali, per via biologo-teatrale, gli risulteranno possi-

bili sfide alte: agli antipodi del corrente testo incompiuto, reso ambizioso dall'ignoranza, per così dire, dell'irriducibilità del presente. In ragione di risultati del genere, la base brechtiana sostiene ancora questi esercizi, essendo nata in lotta con la loro caduta burocratica e avendo continuato a collegare nel tempo la nostra prassi con il fermento dei poeti. Di fatto, i dramaturg artisti rendono imprevedibili gli approcci proprio in quanto loro stessi non sono previsti. E si badi: ciò si è dato anche in presenza di mansionari e, sul versante opposto, anche in forme coniugabili con il teatro agit prop. Del quale si può dire che agiva come il rovescio della medaglia della dramaturgie: assumendo i luoghi di vita come teatro e i fatti della lotta di classe come copione da rimanifestare; per cui la gente coinvolta finiva per agire alla stregua di una compagnia, orientata a recitare-prendere coscienza, proprio come Brecht avrebbe chiesto agli attori del dramma didattico, mentre dava vita al dramaturg novecentesco. Cosa per noi notevole anche per la limitata articolazione dei compiti, poi propria a questi radicali nell'altra Europa.

L'avvicinamento di Bertolt Brecht alla dramaturgie era cominciato nel 1922-23 a Monaco, per poi conoscere uno stadio di sospensione fra le righe del rifacimento di *Coriolano*, intrapreso l'anno successivo con inverse modalità: mirando a un testo figlio della regia d'eccezione dedicata da Engel a tale tragedia shakespeariana. Brecht aveva allora lavorato al fianco del regista ed era in cerca della sua iniziale linea tragica; ma, dato che allora non concluse tale riscrittura e che col tempo v'intuì il suo più vivo bios maieutico, questo nuovo Shakespeare sarebbe entrato anche nella nostra storia: fino a divenire un prototipo per il ricreatore, giunto a negare nei fatti il tirocinio da dramaturg con Reinhardt. Il cui sperimentalismo, mosso dalle corrispondenze spettacolari esterne, tendeva a distanziare Brecht dalla ricerca del teatro epico; finché, per reazione, la sua dramaturgie giunse a rivelarsi imprevedibilmente. Ci si riferisce alla riattivazione bifronte del *Nō Tanikō* attribuito a Zenchiku, cui abbiamo già accennato, *Il consenziente* e *Il dissenziente*: in particolare al secondo semidramma, che l'autore disse nato in seguito alle critiche di spietatezza rivolte al *Consenziente* da un pubblico di studenti politicizzati e alla cui stesura Brecht pervenne rifacendosi fedelmente alla fonte.

Questo dramma è ambientato in Cina e narra di un Ragazzo¹ che, per salvare la Madre ammalata, si unisce a una missione comunista sul monte oltre il quale si trovano medici esperti; ma anziché raggiungerli, si ammalava a sua volta. Eccoci al bivio dei due semidrammi fin qui simili: nel

¹ Non essendo di persona, questi nomi sono stati qui riferiti con l'iniziale maiuscola solo al primo richiamo, per identificare i corrispondenti personaggi: di seguito tale distinzione è risultata superflua.

Consenziente il ragazzo accetta di essere abbandonato, nonostante ciò lo condanni a morire, perché un danno maggiore verrebbe dal rallentamento dell'impresa, mentre nel *Dissenziante* lo stesso protagonista rifiuta quel destino e del rifiuto si convince il gruppo, in nome delle nuove usanze che il comunismo deve prospettare a chi ha bisogno. Così, ne risulta un netto rovesciamento del messaggio relativo al dovere militante verso il sociale, anche disposto a esiti poetici; ed è notevole che la condizione di mancanza primordiale sia stata interrogata da Carrière mezzo secolo più tardi, nel *Mahābhārata*, quale drammatizzazione dell'omonimo libro sacro, promossa e portata mirabilmente in scena da Brook. È notevole altresì il fatto che in ambedue questi esiti venga meno la dimensione dell'*auctor*, in quanto artefice illimitato nella visione classica, come Giulio Cesare. Si badi, anzi: prius di questo Brecht, a ben vedere, doveva essere stata una linea dell'esperienza agit prop. Si ripensi alla teoria di Max Hermann-Neisse.

Nel suo scritto più noto, del 1921,¹ si legge che dev'essere essenzialmente sociale il mandato del dramaturg, a differenza di quello del lettore nelle case editrici; e tanto che la sua identità, dove non si è guastata, si differenzia da quella del "sotto-autore" stesso: che, visti cadere i suoi drammi, accetta ogni collaborazione pur di persistere. Su quest'ultima base, evidentemente, la dramaturgie stessa tende a snaturarsi maggioritariamente; laddove, socializzandosi, può trovare nei teatri d'arte e di lotta il suo veicolo espressivo. Hermann-Neisse lo avvalora, anche se in questo scritto intese solo dimostrare integrabile la dramaturgie fra quei giovani con "il teatro nel sangue" e se non vi mancano passaggi datati; il suo modo di porsi ben ambienta poi l'agit prop delle eccezioni, come quello di Helene Weigel per la sua influenza sul Brecht intento al futuro, animato da queste visioni "monumentali" (Cesare Cases).

D'altro canto, è possibile che tali procedure fossero entrate nell'officina mentale del Brecht autore drammatico un po' come gl'innesti filmici e alcune canzoni, tanto da favorire il suo stesso passaggio alla regia. Sta di fatto che al Berliner Ensemble, infine, si sarebbero articolate in nuove collaborazioni drammaturgiche con la potenza narrativa delle musiche di Hans Eisler, viventi di contrasti e verticalizzazioni di senso, rilanciati dalle aperture dodecafoniche, e persino dalle sperimentazioni chimiche realizzate direttamente su pellicola dall'amico, poi dissenziente, Robert Havemann; dopo che, tramite sfide come queste alla forma dramma e il rovello tematico del rapporto madre-figlio, qualcosa della dramaturgie aveva toccato persino la tragedia di *Madre Courage* – essendo il suo terribile giudizio orientato dal presentimento della seconda guerra mondiale. Ma è ancor più

significativo il fatto che *Il cerchio di gesso del Caucaso*, messo poi in scena al Berliner dall'autore con dinamiche di dramaturgie, restò il suo più alto exit dalla scrittura di drammi.

In particolare, da uomo di scena egli parve riandare allora al prima della guerra, lungo la quale questa pièce era germogliata. Chiese infatti agli attori nel periodo iniziale delle prove d'improvvisare azioni chiave all'oscuro della stesura, per passare al lavoro realizzativo del testo con modalità riattivatrici talvolta antieconomiche. Un anno durò così quell'allestimento tipo dal punto di vista processuale, fra il 1953 e il '54; e il dramma reagì benissimo, negandosi agli automatismi delle "ripetizioni" fiabesche. Vi si stagliarono le scene di montagna a scapito della cornice da favola bolscevica, in singolare sintonia con l'ambientazione del *Consenziente* e *Il dissenziente*: di uno stesso monte si può parlare, che manifesta in ambedue le azioni l'oltre rivoluzionario.

Viene così da pensare che la prassi di riattivazione fosse per Brecht anche un luogo di divagante autoanalisi – pur a distanza dalla svolta analitica della psicologia, cui era culturalmente estraneo. Mentre negli ultimi anni, da fondatore di un suo nuovo stadio, egli fu portato a riattivare in teatro impulsi del suo finale approdo lirico, delle *Elegie di Buckow*, di cui è protagonista il puro sguardo. Per poter stanare sparsi casi della vita quotidiana nella DDR, fattasi d'improvviso misteriosa, solo poesia e regia dovettero sembrargli in grado di stabilire sintonie euristiche; tanto che giunse a dubitare della stessa linea epica e finì per abbozzare al suo posto anche un ulteriore progetto eretico, quello di una diffusa presenza dell'agit prop nella società socialista; doveva pensare a una drammaturgia eretica, magari in sintonia con la sua messinscena per riattivazione del *Precettore* di Jakob M. R. Lenz il cui personaggio guida, per sviluppi solo indirettamente tragici, non può che evirarsi per resistere alla furia sessuale e onorare così il suo mandato in presenza di allieve. Cosa notevole per noi oltre che per la sua irriducibilità polemica verso la miseria tedesca.

Comunque la "divagante autoanalisi" cui accennavamo doveva vederlo coinvolto da poeta, come il Goethe in viaggio per l'Italia e ancora non ostile a Lessing, che 'si riattivava' scrivendo. Si pensi al brano in cui si interroga sulla lettura dell'*Odissea* che andava facendo, dato che solo a Palermo gli era parsa rivelatrice di origini. Anche tale ambito fu da Brecht esteso quando, dall'altezza della maestria realizzata al Berliner "rileggeva" i suoi primi drammi. Solo che il verbo "rileggere" si era nel frattempo cementato alla sua prassi di dramaturg. È possibile quanto si è supposto in merito: che egli cercasse fili intimi per tornare autore, ed essere tale senza rinunciare alla regia, alla dramaturgie e ai corrispondenti nessi poetici. Perciò quello poté essere un tempo d'intense autorecitazioni per lui, e non sorprende che, come risulta dai suoi appunti, riflettesse ancora su tecniche di scrittura:

¹ Max Hermann-Neisse, *Il dramaturg*, a cura di Eleonora Fumagalli, in "Prove di drammaturgia", 4, marzo 1997.

come quella di dare rilievo a un epicentro espressivo per via indiretta, tramite peculiari ceselli del *prima* e del *dopo*: cosa già prospettata da Lessing, ma quasi a sua insaputa.

Sul dopo Brecht dall'ottica degli ex e dei nuovi dramaturg

Tornando a Dürrenmatt e Fassbinder dalla nuova leva

Scritti recenti hanno cominciato a contraddire la penuria degli studi sulla dramaturgie. Crescente è in tal senso l'attenzione delle riviste teatrali in Germania, come risulta dai dossier in re che si stanno pubblicando: fino al più dialettico per noi, apparso su "Theater der Zeit" nel marzo 2005 e dedicato per lo più all'ultima leva di dramaturg,¹ mentre l'anno precedente la stessa rivista aveva pubblicato il volumetto *Das system* – a cura di Falk Richter –, riguardante la vita teatrale in genere, con più di un contributo relativo al nuovo dramaturg Jens Hillje. Ma tale effervescenza è per noi interessante anche perché non risulta storicamente isolata alla luce del tramonto in atto della base brechtiana. Non a caso, la anima il bisogno di esserci in alternativa alla dramaturgie che avanza offerte comunque. Perciò Brecht aveva indotto questi suoi specialisti e i futuri legati alla sua memoria a tenere posizioni meditatamente coinvolte. Parliamo di Friedrich Dürrenmatt e Benno Besson, Heiner Müller e Rainer Werner Fassbinder, e delle loro presenze riattivatrici, parzialmente autorali. Con ulteriori motivazioni sembra essere così riaffiorata la fenomenologia dei salti di cambiamento orientativo che già sappiamo periodici nel divenire europeo della dramaturgie: anche per questo i nuovi dramaturg guida sembrano godere di un'attenzione surdeterminata.

Non a caso, dunque, la stessa divisione dei recenti dramaturg tedeschi fra i tendenzialmente manager e gli impegnati più o meno in cerca di sviluppi artistici può dirsi rappresentativa anche per la Francia e per l'Italia, per cui quel dossier di "Theater der Zeit" ci riguarda nell'insieme: essendo introdotto da una schematizzazione in materia di Hans-Thies Lehmann, che presenta posizioni diversificate anche rispetto alla dramaturgie degli esperti, esemplificata di seguito. Mentre a parte lo stesso dossier tratta dei nuovi professionisti.

La nostra prassi continua a divenire tramite novità non assolute; ma ri-

¹ Ci si riferisce al suo dossier *Dramaturgie heute* composto di tre orientamenti e cinque testimonianze di nuovi specialisti. Tale attenzione è documentata anche dalla seconda parte del libro.

prendiamo da quella degli ex dramaturg or ora richiamati nonché di Botho Strauss, Peter Stein e degli altri maestri che la dramaturgie ha stimolato a rivelarsi in ogni ambito espressivo, fino a Matthias Langhoff. Essi saranno di seguito considerati un insieme non solo in ragione delle rispettive sintonie di fuoriuscita. Un'idea poi problematizzata di Vanda Monaco Westersthål ci ha in tal senso orientato: il lavoro di dramaturg ogni volta si compie anche con un suo proprio arricchimento, tanto che la scena sembra contraccambiarlo introducendolo a imprevisti chiarimenti. Ciò indusse poi quei dramaturg a farsi maestri ciascuno in un altro ambito, come è noto. E tali sviluppi ci aiuteranno poi a trattare degli inversi approdi da dramaturg di noti registi, scrittori e studiosi nell'area italofrancese.

Già la dramaturgie implicita nel rifacimento di Brecht del *Coriolano* era in tal senso premonitrice. Qui i tribuni, senza distaccarsi dal dettato originario, giungono a rivelarsi opportunisti, recitando non solo da oratori, quando il personaggio eponimo dal suo gesto iniziale di spogliarsi sembra destinato all'agire imprevisto; mentre altri spunti traspositivi sottolineano l'esistenza d'impulsi barbari fra gli stessi romani di Shakespeare. Ecco: tale disposizione all'abbassamento grottesco o esistenziale – che ha per complice quella meditazione sulla barbarie – introduce alla permanenza della dramaturgie in Dürrenmatt – anche se qui considerata solo in senso sintomatico –, e in altri creatori un tempo brechtiani. Essi abbandonarono con la dramaturgie lo stesso riferimento al maestro, ma rimasero nelle loro realizzazioni vivi fermenti culturali della nostra prassi, dato che in Brecht corrispondenze con la narrazione filosofica, spiazzamenti ideologici e richiami al cinema nutrono il rapporto fra dramaturgie e regia con straordinaria mobilità, aperta alla stessa poesia delle *Elegie di Buckow*. Ma non solo.

Il veicolo in questo caso fu fornito da Brecht, con la sua rivalutazione di Stanislavskij, dalla centralità delle azioni; mentre riguardo a tali successori-nuovi-maestri, di per sé la distanza di età che li separava dà la misura di quanto influente poté essere nel teatro tedesco questo intreccio di riproposizioni brechtiane, a sua volta favorito dalla fluidità della nostra prassi. Non si deve supporre che già gli stessi impulsi culturali della dramaturgie siano solo vaghi: essi comportano richiami estesi, riferibili liberamente anche al passato. Si direbbe infatti che tali continuatori, pur non esercitando esplicite riattivazioni, mettessero persino in circolo fra i dramaturg voci concordi di cui si era persa la consapevolezza.

In tal senso il fermento della dramaturgie sembra finanche riferibile a Rembrandt, a particolari sue immagini oscure. Si pensi ai disegni che dedicò ai viandanti poveri della sua Utrecht: egli iniziava a ritrarli svincolandoli dalla rigidità attribuita a questo soggetto dai "grafici della predestinazione" in Germania; ma una volta dato sviluppo energico alle stesse figure, onorò anche lui sui margini tale tradizione. Citava la maniera te-

desca, allora, in modo che risultasse riattivata oltre il suo dogmatismo, per disequilibri. Ma ci si può collegare così persino al fatto che successivamente Hugo von Hofmannsthal rifece il personaggio di Elettra, nella sua omonima tragedia, attribuendogli tratti di Amleto canonici o all'antipassatista *Mondo di ieri*, in cui Stefan Zweig specchiò il rifiuto degli Asburgo problematicamente, dando spazio anche ai portatori di nostalgie.

La cultura della dramaturgie, così, ci permette di riconsiderare come un insieme i citati maestri continuatori e, con essi, alcuni odierni protagonisti. Friedrich Dürrenmatt, non a caso, si specchiò in Strindberg pubblicando, nel 1962, appunto *Play Strindberg*, una sua libera raccolta di riproposizioni; mentre poi, credendosi affrancato da queste attrezzature teatrali come da Brecht, scrisse *Il minotauro*: racconto che sembra riferire di uno spettacolo mitico sulla sofferenza, anche se è filosofico l'asse del suo interculturalismo. Ma solo un esperto di dramaturgie poteva dominare questa narrazione per debordamento: che, non a caso, anticipò le "tragedie barbariche" di Müller. Mentre a parte si sarebbe posto Fassbinder per il bisogno di dare un'impronta personale ai suoi esiti in gara con il preconscio, cui non poteva non rifarsi mirando a un cinema dell'immediatezza. Ma un quid di tale circolarità per varianti può riportarci ancora a Müller, per i suoi rispecchiamenti nei primi drammi brechtiani, come al Matthias Hartmann passato con originalità alla regia. Stiamo attraversando una dimensione moltiplicatrice, spesso perciò simmetrica rispetto a quella degli attori, nonché in diversa misura toccata da una crescente consapevolezza del tramonto del dramma. Questa aveva già favorito l'estensione dell'area tedesca: costituendo la dramaturgie un proseguimento virtuale dell'elaborazione drammatica finanche nel teatro norvegese, che aprì la strada a questa prassi nei paesi scandinavi. E oggi capiamo meglio questo multipolare impulso e la sua tendenza a svincolare la nostra prassi da regole fisse: ivi compresa sostanzialmente quella di distinguere le dramaturgie di produzione e d'ufficio.

Il fatto poi che Dürrenmatt giunse a operare da narratore e teorico oltre Brecht più degli altri successori immediati non impedì che la sua ex dramaturgie non avesse nella sua Svizzera una ricaduta influente persino sulla grande leva attoriale tedesca degli anni 1960 in Germania, prima di quella indiretta del cinema di Fassbinder. Sostiamo sui casi di quest'ultimo. In Baviera, nella Monaco sbigottita dalle lotte studentesche, la giovane Hanna Schygulla fu cooptata da un teatro in rapporto con il Living, ma dalle modalità proprie: l'Actionstheater. Il quale, essendo stato animato solo nel 1967-68 da tale regista e dai suoi attori, conobbe in parte la loro dialettica di solidarietà interna e di polemiche. Vi prevalevano gli scampati alle scuole di teatro, come il regista stesso; e soprattutto in senso militante i suoi membri poi si chiamarono Antitheater: fino al '71, quando si sciolsero. Ancora un tempo breve, ma sufficiente per segnare i realizzatori.

Questo gruppo di Rainer Werner Fassbinder, della Schygulla e degli altri si distinse comunque come teatro antiborghese, e riguardo ai nessi dramaturgie-sceneggiatura per deciso sperimentalismo, tanto che davvero vi si realizzarono imprese; ad esempio, un'*Antigone* rimasta in parte sofoclea, ma in cui la protagonista era incarnata da più interpreti, non sempre controllati dalla regia, ricorda la Schygulla.¹ Con e oltre Brecht agiva questo Fassbinder per mettere alla prova di volta in volta un dettato; sicché non sorprende che si misurasse con l'antico capolavoro già assimilato da Brecht, tramite Friedrich Hölderlin, e di qui dal Living e che lo facesse rilanciandone le meditazioni sulla società primordiale. Infatti, collegò l'originario, da lui privilegiato, con il tempo in atto, in modo che ne emergesse un rito di passaggio alla disumanità civilizzata e che, però, il coro ne risultasse anche testimone polemico.

Fassbinder, quale regista anche autore, si rivolgeva agli attori per averne motivi di creazione oggettiva, possibilmente dotati di immediatezza dialettica con il suo distanziarsi attivo, da dramaturg. Tanto che il suo seguente lavoro fra teatro e cinema risulta ricco d'impulsi prossimi a quelli di Orson Welles, che da attore aveva manifestato in sede di regia umanità esplicitamente straziate. E persino fondante per il cinema di Fassbinder fu poi l'atto immediatamente creativo; tale che i suoi film si realizzarono in genere annullando gli scritti preparatori.

Non a caso, già a teatro aveva mirato a esiti "incompiuti", non senza intenzionali esibizioni del semilavorato in contrasto con l'assolutezza dei conflitti. Ché aveva teso direttamente al tragico da frammenti svolti per attoriali continuità fra l'interno e l'esterno, come avrebbe pure testimoniato la Schygulla, nell'occasione costretta a entrare in scena con una specie di salto mortale. Egli così giunse a considerare i film che creava esiti di gare collettive con gli imprevisti, dopo aver stabilito di puntare su una maggior preparazione delle riprese, in modo da poter adottare le prime girate: cosa che pure risulta teatrale; mentre da *metteur en scène*, analogamente, aveva continuato a valorizzare i casuali suggerimenti delle prove. Sembrava aver bisogno del corrispondente disordine, dato che così riusciva a tenere insieme i suoi fili primari. Senza caos non sarebbe infatti riuscito ad assimilare nel suo dramma *I rifiuti, la città e la morte* (1974) azioni dell'*Opera da tre soldi*, grazie a varianti nate dagli attori. E per tali riattivazioni implicite pervenne al suo tono tragico diretto, imprevisto, in rapporto altro dal durrenmattiano con la quotidianità. La sua fu dunque una dramaturgie anomala, derivata in incognito dall'impegno traspositivo. Già da *Kaffeehaus*, *La bottega del caffè* goldoniana che aveva adattato, emerge l'ombra di quel

¹ Cfr. *Bravo! tra palcoscenico e set, il mestiere dell'attore nella Germania del Novecento*, a cura di Leonardo Quaresima, Firenze, La casa Usher, 1985 (con interviste raccolte da Laura Olivi).

capolavoro brechtiano, tanto che il ribaldo Ridolfo non è condannato come in Goldoni, per il merito riconosciuto dalla città di Venezia in materia di circolazione del denaro. Fassbinder faceva procedere le sue dramaturgie per dettagli folgoranti come questo, che giunse a qualificare epicamente quella riattivazione al pari del suddetto dramma figlio dell'*Opera da tre soldi*. Il che segnala quanto a teatro era essenziale per lui che il creato fluisse, non che fosse perfetto, in modo che poi il nuovo potesse imporsi la sua forma. Soprattutto, però, questo sviluppo della prassi brechtiana poggiò su una volontà rinnovata di provocazione. Egli lo realizzò partendo da sguardi del tutto propri, come poi quelli animatori dei suoi film: dove le verticalizzazioni espressive risultano d'autore e, al contempo, fanno pensare alla naturalezza originaria del maggiore cinema muto, capace di comporre presenze teatrali e proprie tecniche.

Appunto per tenere in rapporto queste dinamiche ebbe bisogno di fare dramaturgie fra testo e azioni in prova, e non solo: giunse a esercitarla anche in sede cinematografica provocando sviluppi realizzativi all'improvviso, che riusciva poi a orientare da creatore incondizionato, quale non era a teatro, potendo manifestarli in primo piano. Così, una volta assimilato tutto ciò nel cinema, avrebbe incoraggiato Wim Wenders a opporre riprese immediate alle sceneggiature che hanno l'ambizione di prevedere il film, consanguinee alle vecchie 'rappresentazioni' dei geografi: avviate dai confini accertati per dedurre poi indizi sulle morfologie dei territori ignoti.

Ma non si è mai discostata dall'interrogazione dell'invisibile l'esperienza di Fassbinder, per il suo rifarsi culturalmente alla dramaturgie anche al cinema, quale entità in vita sempre allo stato mobile e sollecitabile: ora con un'improvvisazione ora con un'immagine refrattaria al contesto e ora con l'intuito di un sottofondo testuale; tanto che nuovi maestri in relazione con lui, quali George Tabori, Hans Neuenfels e il Dorn regista di Ruckhäberle poterono esserne toccati diversamente. Ma soprattutto il senso della fluidità appena emersa dal buio l'aveva qualificato rendendo possibili passaggi diretti dalla regia cinematografica alla teatrale, mentre essi sono in genere ostacolati dal fatto che le arti fissate in opere immutabili stentano a fiorire nelle altre. Tale orientamento è per noi fondativo: a suo modo Fassbinder appartiene alla famiglia dei Visconti e dei Bergman giunti a esercitare senza soluzione di continuità le due arti, in quanto da loro soggettivizzate anche per la nostra via. Che certo non coincide con quella degli sceneggiatori, ma il cui rapporto ricorrente in più modi con il cinema può essere intravisto dalla critica solo nel divenire: nei transiti filmici fra il progetto, non necessariamente sceneggiato, il set e la quota di mistero connessa alla riproduzione tecnica, intesa qui anche oltre Walter Benjamin in quanto disposta a ulteriori sviluppi del prodotto umano. Ed è sintomatico che, come vedremo, non solo quei maestri del cinema in

rapporto con la dramaturgie abbiano valorizzato questo nesso; ma erano di stimolo ulteriore quelle riprese poco o punto premeditate per gli attori di Fassbinder.

Da quest'ultimo tale attivazione coniugatrice fu in più modi portata a superamenti diretti dei confini del teatro con il cinema, avendo egli realizzato anche soggetti da scena e da set identici; e ciò lo distinse anche dal Dürrenmatt dei radiodrammi, che ricorse alla dramaturgie per disorientare gli automatismi sonori del suo nuovo medium. Salta agli occhi qui la distanza di Fassbinder da questo operare per toni plebei e alti al contempo: all'inverso egli realizzò quelle doppie versioni negli anni Settanta – con *I pionieri a Ingolstadt*, dalla Fleisser, *Le lacrime amare di Petra von Kant* e *Berlin Alexanderplatz* – perdendo così valore anche il ricordo della Schygulla circa la distinzione corrente nel primo clan fassbinderiano fra la libertà mentale del fare teatro e la fabbricazione cinematografica. Non si può non pensare che in lui le messinscene e i film si allenassero reciprocamente a una maggiore immediatezza. Di fatto, questo creatore sapeva che ne potevano sgorgare flussi mentali aperti ad ambedue le sue arti: essendosi fatto persona dei relativi contrasti fra iperrealismo e barocco. Fino a *Querelle*, dove essi sono portati alla soglia di un cinema-teatro assoluto, nonostante il prius di Jean Genet, *Querelle de Brest*.¹

Quell'opera testimonia direttamente di una visione della morte: non avrebbe sopportato sviluppi.

Heiner Müller e la linea svizzera

Heiner Müller, avendo iniziato ad agire al Berliner da autore già noto, nel 1970, sembrò da subito mettersi in gara con i lasciti di Brecht. Fece così scalpore il suo *Mauser*, quale sviluppo altro della *Linea di condotta*, e dieci anni dopo *La missione* da Marieluise Fleisser, che lo impose come autore. Di fatto, egli mosse dal *dentro* delle azioni e dei personaggi, in ogni sua veste, contraddicendo comunque l'idea di Joachim Tenschert che non fosse possibile far teatro dell'interiorità, in quanto destinata a restare sulla pagina lungo il lavoro di scena. Quanto alla sua idea della dramaturgie, fu tentato solo all'inizio da estranee, eccessive sistematizzazioni diffidenti del-

¹ La fonte genettiana è qui presente, però, più nello spirito che nella lettera, come sostiene Colomba nelle conclusioni del suo *Apparire, scintillare, morire. Il cinema di Genet, nell'Immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, a cura di Sergio Colomba e Albert Dichy, Milano, Ubulibri, 1990. Quale racconto ripensato come dramma per divenire un film, tuttavia ha pure sostenuto il regista nel pre-vedere un capolavoro ulteriore. Cosa su cui non si è abbastanza riflettuto anche perché *Querelle* è stato mal distribuito, subendo molte censure, ed è stato analizzato per lo più in superficie.

l'arte – per la cui influenza la dramaturgie sarebbe stata detta “postcreativa” ancora da uno specialista come Wolfgang Wiens.

Del suo primo impegno drammatico risultano notevoli, per il 1957-58, una trasposizione dei *Dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed, celebre rendiconto dell'Ottobre sovietico, e lo sviluppo con la moglie Inge dello scottante progetto brechtiano sullo “stakanovista Garbe”, cui sarebbe stato attribuito il premio Heinrich Mann; laddove un dramma più suo gli riservò nel 1960 l'espulsione dall'ordine degli scrittori. Sembrava predestinato a riattivare questo nuovo maestro, le cui abilità collaborative periodicamente si trasferivano da un teatro all'altro della Berlino socialista; ma non fu così, anche se sarebbero stati necessari quasi vent'anni perché ne fosse riconosciuta la disposizione ulteriore: quella a rimanifestare di *Hamletmaschine*, *Quartett* – dal capolavoro narrativo di Laclos – e *La missione* suddetta.

Ma soprattutto l'articolazione degli interventi di Müller in questa sede appare rifondativa perché, da un lato, trasmise i suoi impulsi riattivatori anche per via intellettuale e visiva e, dall'altro, rese le sue collaborazioni così variabili da poter consistere in consigli tout court come in rifacimenti di fatto; finché la misura di questi prevalse rivelandolo autore incondizionato. E stiamo per vedere come i corrispondenti principi di organicità e rigore avrebbero orientato il divenire in Francia del lavoro di un fondatore, Jean Jourdeuil, e favorito in parte la relativizzazione italiana della sistematicità tedesca.

Sarebbe infatti pregiudiziale considerare Müller coinvolto dalla dramaturgia solo negli anni del Berliner cui or ora accennavamo, corsi dal 1970 al '76 e i dintorni: nel *prima* trascorso al Gor'kij (dal '67) e nel *dopo* alla Volksbühne della stessa città. Perché, una volta affermatosi definitivamente come autore in quanto Brecht altro, la dramaturgie non cessò di nutrirne le rigenerazioni testuali, tanto le polemiche quanto le evocative, e non senza interferire con le differenze che elaborò su basi politiche ed espressiviste. Si prenda *Tutti gli errori*,¹ il libro delle sue prese di parola nel tempo: esso pure vive di riattivazioni: mentre è tipico che vi si tratti a un certo punto di come i giovani Brecht e Carl Zuckmayer, dramaturg al teatro di Reinhardt, si limitassero a prendere la paga, non senza aggiungervi di nascosto più mattonelle di carbone. Müller pensava per contrasti e coinvolgimenti, per cui tale narrazione è chiusa dal richiamo a un proprio, corrispondente in-

gaggio, volto ad avere l'esclusiva sui suoi testi futuri. E in vari teatri tedeschi – è dato ancora leggere – si usava tenere scoperto un posto di dramaturg per evenienze come questa. Ma si direbbe che giusti rilievi come questo fossero da lui enfaticizzati perché la dramaturgie era divenuta il nervo scoperto del suo irrisolto rapporto con la memoria di Brecht, fattosi per lui ossessivo mentre la esercitava; laddove meno fondate risultano le denegazioni che tale rifiuto innescò. Secondo Müller, la dramaturgie andava snaturandosi come risorsa anzitutto attiva per responsabilità istituzionali.

La nostra scelta transitiva d'interrogare degli ex dramaturg divenuti altrove maestri, anziché gli specialisti guida permanenti nel nostro ambito, sembra così trovare una conferma; mentre la radicalità del giudizio di Müller non va enfaticizzata, dato che vari dramaturg attivi si pensano contraddetti dal sistema della dramaturgie, come se s'identificassero solo nell'erranza.

Nel 1971, quando il *Macbeth* fu da lui riproposto per linee interne, sembrò rinascere dalle stesse convenzioni elisabettiane, mentre il protagonista veniva realizzato da tre diversi attori, che si davano il cambio nel corso dell'azione. Se Fassbinder pervenne a rivelazioni estreme dal tragico della vita comune, Müller fece corrispondere alla distanza dello sguardo brechtiano percorsi drammatici di perdita, ma rimanifestando al contempo l'altro non solo tale in scena, per innesto di varie matrici. Come ex dramaturg, Müller sperimentava più di noti adattatori: ciò gli permise poi di non estromettere la dramaturgie dalla sua articolata officina di autore-regista come di stabilire rapporti, fra l'altro, con il primitivismo di Fassbinder e le corrispondenze mitiche di Dürrenmatt. E non mancarono sue proiezioni polemiche poi rilanciate dall'eccentrico, ribelle per antonomasia Achternbusch: a sua volta, disposto alla collaborazione di un dramaturg in sintonia nella fase conclusiva delle sue scritture per le scene, essendone committenti i Kammerspiele di Monaco. E questo sguardo sulle sintonie a posteriori andrebbe esteso alla postdramaturgie in vita, pur meno aperta, di Volker Braun.

Non è sostanziale la contraddittorietà di Müller; ad esempio, quale rigeneratore di *Amleto* e collaboratore con modalità opposte a una messinscena fedele da Besson dedicata alla stessa tragedia. Ché intuì nel teatro il luogo dove “il nuovo crea le proprie regole” e, al contempo, ricominciò a elaborare il suo rapporto con Brecht, da intellettuale di base impegnata anche in senso personale. Non potevano che mutare i tentativi di un autore come Müller, data la sua sensibilità ai contrasti fra presenza e scrittura come fra politica e filosofia nonché fra individuo e cambiamenti storici in atto. Questa particolarità lo rende comparabile soprattutto ad artisti altri da lui in apparenza: ad esempio, con il quasi coetaneo e più che scenografo Josef Svoboda, in quanto ribelle alle scene fisse, e con Ingmar Bergman, che sembrò aver bisogno del teatro per dare corso al suo cinema. Così, per vie anche attoriali, Müller tornava a questa cultura percependola implicita nel-

¹ Milano, Ubulibri, 1994. L'intervista seguente, raccolta da Olivier Ortolani nel 1985, di cui si riproduce l'inizio, s'intitola “La forma nasce dalla maschera”. Oltre agli altri volumi degli scritti di Müller, la Ubulibri ha pubblicato nel 1999 *Heiner Müller. Riscrivere il teatro. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa*. Vi risultano per noi preziosi anche vari contributi su di lui, di Jean Jourdeuil, Saverio Vertone, Ernst Schumacher, Hans-Thies Lehmann, Franco Quadri, Giuliano Scabia, Bob Wilson, ecc.

l'“indivisibilità” del suo vario operare e, fors'anche, nella sua lotta contro le confezioni definitive dell'esistere e del creare. Al punto che Franco Quadri distingue le sue regie “nate al tavolino da dramaturg” dalle altre; e si può essere indotti a riconsiderare interni a questa cultura i collage stessi di componenti drammatiche che realizzava nel dirigere le prove: cambiando i loro intrecci – osservò – muta il senso dello spettacolo. Anche lui recitava riattivando, come Brecht, ma mentre questi ‘giuocava’ in cerca di impulsi in-genui, tale sua attorialità era innescata strategicamente dall'oscuro: tanto che l'affidamento ai contrasti dall'Italia faceva supporre il dramaturgo di scena Leo de Berardinis a lui affine.

Peraltro, in quanto la stranierità alla base di tale nesso ora richiama artisti di origine svizzera e rivelatisi in Germania, sembra utile la seguente problematizzazione introduttiva, che può essere estesa ad altre figure specificamente notevoli, qui non menzionate. Come mai troviamo dopo Dürrenmatt un altro svizzero, Benno Besson, al fianco di Brecht nel tempo in cui al Berliner questo dava organicità strategica alla sua dramaturgie? E come mai agì un altro svizzero, André Steiger, nelle vesti del regista promotore di queste collaborazioni francesi? Non solo per influenza tedesca tale provenienza è col tempo divenuta un retroterra di questa prassi. Non si dimentichi l'apertura creata da Rousseau, anche in rapporto con la differenza svizzera, dando vita al melologo, primo ponte fra il teatro francese e quello tedesco in cerca, nei fatti.

La stranierità fertile di cui parliamo denota pure dei disequilibri di somiglianza in tutte le fasi novecentesche: fino a quella di Matthias Lilienthal, già dramaturg intorno al 1990 a Basilea, in relazione con Frank Baumbauer, passato di qui a lavorare con teatri liberi tedeschi e la Volksbühne berlinese, per poi dirigere un articolato edificio teatrale aperto alla ricerca e agire da dramaturg indipendente. La fuoriuscita dalla Svizzera ha rappresentato per tutti questi esperti una condizione favorevole, perché li ha indotti a orientamenti da individualizzati cittadini del mondo e a una soggettività in quel senso incline a cercarsi attraverso modalità di ulteriore riattivazione, agli antipodi del burocratismo.

D'altro canto, nella storia dei dramaturg qui più volte auspicata dovranno trovare posto adeguato anche Benno Besson e Matthias Langhoff. Il primo, oltre che per le sue dirette collaborazioni con Brecht, perché ha continuato a investigare sulla dramaturgie da più punti di vista e con più esperti, fino a combinare la percezione tedesca del tragico con una duttilità anche disposta a sviluppi italofrancesi; il secondo per i suoi rilanci drammatici, dagli anni Ottanta supportati dal talento poliedrico di Manfred Karge, nonché in rapporto con Hermann Beil e Uwe Jensen, dramaturg divenuti innovatori a Bochum. Parliamo di registi-promotori collegati dall'origine svizzera e, al contempo, dall'essere stati portatori sintomatici della nostra prassi,

rispettivamente prima e dopo la morte di Brecht. È infatti notevole che questi eredi si diversificassero in Germania prendendo vie più diverse di quelle che la loro distanza temporale avrebbe comportato e colpisce pure che fosse il teatro francese a coronarli registi d'eccezione di ascendente drammaturgico, come il maestro. Ma, essendo preferibile rimandare la presentazione di Besson, stiamo per concentrarci solo sul secondo.

Zurighese del 1941 e distante in ogni senso da Dürrenmatt, nato nel '21 a Berna da un pastore protestante, Langhoff si era formato da dramaturg insieme a Karge, al Berliner. Dove era riuscito tanto da essere incaricato di riattivare per la scena, seguendo la sua implicita indole dialogica, il cruciale saggio brechtiano *Lacquistò dell'ottone*. Passato a Bochum, mostrò possibile realizzare dei Brecht aperti e non si contraddisse poi da regista di nuovi autori; da maestro, così, giunse a Parigi nel '96.

Si direbbe che questa fedeltà ideale lo aiutasse a combinare la dramaturgie, appresa come mobile anticamera del lavoro registico, con i fermenti scenici del suo tempo. Infatti, riuscì nelle sue prove maggiori andando controcorrente fra il ‘vecchio’ a lui caro e le incognite circostanti che lo interessavano. Ciò emerge particolarmente dal laboratorio sulle *Baccanti* da lui realizzato nel 1998 con Eleonora Rossi,¹ “assistente interprete” cui affidava allora anche compiti di dramaturg chiedendo di “sorprenderlo”. Esso fa supporre fra l'altro una sintonia con *Mahābhārata*: dato che fu analogamente realizzato da una compagnia interetnica, posta in cerca di corrispondenze primordiali nonché di verifiche dei rapporti stabiliti con l'*Antigone* sofoclea dal rifacimento brechtiano.

Dalla nostra ottica, sembra essersi dunque trattato di un'apertura della matrice svizzera anzidetta, anche se non interessata a proseguire il Dürrenmatt del distanziamento da Brecht riprendendo le sue interrogazioni dell'antico. Più intenso ne risulta comunque il rapporto con Besson, con la sua erranza; tanto che questi e Langhoff avrebbero influenzato congiuntamente artisti come la dramaturg della Volksbühne berlinese Birgid Gysi. Che è nota in Germania anche per avervi fatto conoscere il teatro di Fo lungo decenni e per un salto non comune (ce ne ha informato la Fazio Mercadante): il passaggio a un teatro libero, privo di sovvenzioni statali, il Theater am Palais. Ma la dramaturgie riserva sempre sorprese: questa creatrice coraggiosa, vissuta per amore a lungo a Berlino Est, è giunta a ritenere suo compito la difesa del testo dal soggettivismo interpretativo del regista, pensandosi a ciò delegata dall'autore, di volta in volta. Eppure non si tratta di una dramaturg invadente rispetto alla ricerca scenica, ma innamorata del

¹ Laboratorio che risulta documentato con dovizia di particolari da Rita Maffei, “Diario di bordo”, in *L'Ecole des Maîtres. Libri di regia 1996-1999*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubaldini, 2001.

suo lavoro, della possibilità che esso le ha fornito di “vivere più vite”; perciò ha da subito osteggiato le parcellizzazioni di ruolo con cui più colleghi usano operare. E sono vari i nessi di questi specialisti con le diversità italo-francesi, essendo acquisibili in altre città, ad Amburgo, Vienna e Zurigo.

Stein con Strauss e Sturm.
L'ultima leva e la fine della forma dramma

Il fatto che gli specialisti del nostro tempo continuano a riferirsi alla base brechtiana della dramaturgie non significa che Brecht sia rimasto per loro centrale. Anche in Germania si è data una diaspora, pur non generalizzata, del brechtismo: che dalla nostra ottica può essere richiamato attraverso due suoi sviluppi. Quello di abbandono dialettico perseguito da Peter Stein e dai suoi dramaturg e quello di distacco relativo dell'ultima generazione, giunta a posizioni guida specie con Jens Hillje.

Non sorprende che fra questi ex restati successivamente in rapporto con la dramaturgie s'incontri anche un regista in cerca come Stein. Rispetto alla cui presenza qui va subito chiarito il debito di chi scrive con Michaela Dellago: che nella propria tesi di laurea¹ ha saputo mettere in prospettiva le iniziali prove di Stein come dramaturg fino a collegare la loro fluidità a una caratteristica del futuro regista, quella di specchiarsi in spettacoli altrui. Per questo egli lamentò l'abbandono da parte di Strehler della linea meditativa del suo *Galileo* brechtiano.

Non a caso, Stein seppe volgere alla dramaturgie una collaborazione intrapresa con intenti soprattutto promozionali, come quella di Dieter Sturm, giunta a favorire la sua direzione della Schaubühne di Berlino e il passaggio lì dei suoi attori e del dramaturg precedente, Botho Strauss, nel 1970-71. Parliamo di un regista aperto, che era entrato dal basso in rapporto con la vita scenica: riattivando drammi per il teatro universitario cui avrebbe contribuito anche da laureato; finché con gli stessi compiti fu chiamato proprio ai Kammerspiele di Monaco, dove godette dal 1965 della stima e dei consigli di sommi attori già attivi con Brecht, a cominciare da Fritz Kortner. Apprese così a interagire in modo originale con registi e attori: ad esempio, tenendo il più a lungo possibile aperta l'identità dei personaggi guida; e presto fu consigliato dalla Gieshe di esercitare la regia – anche se la rapidità della svolta lo fa supporre a essa già intenzionato. Così, nel 1967, diresse *Salvo* di Edward Bond nello stesso teatro evidenziandone la componente brechtiana, insieme all'imprevista, oscura notomizzazione della quotidiana;

mentre poi del goethiano *Torquato Tasso*, che realizzò a Brema, si disse che era giunto a “muoverlo” dall'interno: un apprezzamento che in questa sede non ha bisogno di commenti. Tutto sembrava tenersi in un tale incipit, ed egli poté formalizzare solo a un anno di distanza da questa regia l'intesa d'arte con Botho Strauss, che aveva già avviato; mentre a quest'ultimo ci sarebbero voluti cinque anni di riattivazioni perché pubblicamente il suo credito letterario e di critico per “Theater heute” si aprisse a una buona fama di dramaturg; e analogamente poi si sarebbe poco notato che l'esperienza del riattivare aveva presto inciso sulla sua narrativa, specie riguardo agli sviluppi claustrofobici.

Eppure Stein aveva avuto molto da lui, in rapporto sia alle scelte del repertorio otto-novecentesco che al lavoro pedagogico con il collettivo degli attori. Insieme a lui, oltre Brecht giunse ad attualizzare il *Peer Gynt* ibseniano (1971) e a stimolare l'immediatezza della *Cagnotte* di Eugène Labiche (1973) nonché a riconsiderare alla luce della conflittualità operaia e studentesca patologie teatrali di sconfitta, dall'alto: il che lo fa ripensare quasi coetaneo anche in senso artistico del nostro Luca Ronconi. Allora, all'inverso dei registi d'esperienza che tendevano a perdere i loro orientamenti, egli approfondì il suo con particolare senso della complessità crescente, per merito anche del suo dramaturg; mentre Strauss, appunto, ne fu indotto ad agire per visualizzazioni del mentale, oltre che per tagli e innesti di scrittura. Perciò le sue microdinamiche poterono giuocare al rialzo sul finale di *Peer Gynt*: Stein aveva deciso di rendervi grottesco il previsto ricongiungimento di Donna e Uomo, e lui lo inquadrò al futuro con tanto di interventi massmediologici; ma era capace anche di agire da quasi autore, come avvenne con *I villeggianti* di Maksim Gor'kij. Invece, furono poi culturali o tecnici i primi contributi che Sturm diede alla Schaubühne: dove fra l'altro diresse un seminario permanente sul teatro shakespeariano per gli attori, adattò *Come vi piace* agli spazi di uno studio cinematografico abbandonato e s'impose soprattutto nella lettura per l'*Ensemble* dei testi da lui toccati, da mettere in scena. Non deve però sorprendere che offrisse così diversi sviluppi rispetto a quelli di Strauss: Peter Stein dirigeva anche in senso drammaturgico ed era aperto a contagi di ogni provenienza. Queste letture d'insieme potevano stimolarlo come i microimpulsi di Strauss, dato che i testi riattivati vi erano anche ridefiniti per flussi alterni di commento, non senza sviluppi imprevisi. Al punto che la “lettura” dell'*Oresteia* fatta da Sturm nel 1980 rimase di stimolo, secondo diversi attori, per la festeggiata messinscena che Stein dedicò cinque anni dopo alla stessa tragedia. Nella quale – va qui aggiunto – la dramaturgie precedente di Sturm restò attiva ed energica negli sviluppi extratemporali, tanto da contribuire anch'essa a un contagio memorabile, quello ricordato da Jutta Lampe: Margarethe von Trotta ne fu stimolata

¹ *Peter Stein e la Schaubühne di Berlino*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia (Dams), a.a. 1998-99.

a precisare nel film *Anni di piombo* la natura tragica delle isolate volontà di giustizia collettiva.

Ma lo sviluppo registico dell'ex dramaturg Stein c'interessa anche in senso problematico: potendo far riflettere pure sulla discontinuità degli esiti di vari registi segnati da analoghi percorsi. Non a caso, la sua linea fiorì soprattutto nelle creazioni sceniche a base processuale e registrò talora difficoltà nelle altre, come se fosse disorientata dai normali rapporti produttivi, dal loro obbligo all'individualizzazione delle soggettività coinvolte. Ma seppe spesso tenere in disequilibrio tale automatismo, con la stessa energia con cui si disse un "lottatore individuale" in rapporto con l'arte a base testuale dei registi storici: essendo piuttosto reso fragile dagli abbandoni alti, continui nel suo staff. E detto ciò, non resta che supporre *anche* un intimo bisogno dietro al suo soggiornare spesso in Italia e alla sua riduzione di allestimenti: quello di un teatro più liberamente esercitabile con la dramaturgie come con nuovi allievi maestri, dopo aver avuto al suo fianco Robert Wilson e Klaus Michael Grüber. Torniamo al giovane che abbiamo detto guida a Berlino, succeduto a Sturm venendo dall'Est.

È poi capitato che chi scrive incontrasse in un bel convegno milanese Jens Hillje¹ della Schaubühne di Berlino, e che ciò rafforzasse la presente scelta di polarizzare l'analisi dell'odierna dramaturgie tedesca su questa città teatrale del Nord, al centro anche di una bella tesi di Anna Gubiani,² oltre che su Monaco per il Sud. Lì egli ha parlato in modo da non sembrare distante dal suo vissuto: essendosi formato nel teatro di base studentesca e di gruppo interessato a lavorare anche per i bambini. E, in particolare, dopo aver detto degenerativa l'usanza propria a vari teatri europei di trattare il dramaturg da capro espiatorio dei più vari contrattempi, ha proposto in materia uno schema così riferibile. Il dramaturg deve saper "leggere con precisione"; sapere tutto il possibile; sapere "perché"; "fare esperienza, esperienza, esperienza"; trovare "un gruppo e un regista"; non sottomettersi ai modi di produzione; "inventare" ogni volta il teatro necessario "come se non avesse precedenti". Infatti per Hillje il male viene dalle prove tendenti alla "pietrificazione" perché dall'inizio si è creduto di sapere "il da farsi" laddove "il dramma cambia di continuo".

Di recente Hillje ha ricevuto la nomina a direttore letterario e artistico del suo teatro, ma era già incline a ricordare del rapporto con il suo regista

¹ Circa i suoi inizi, va considerato che Hillje è stato segnato da studi filosofico-politici: passati per la Teoria della cultura a Perugia e Milano. Ma può dirsi qualificante nel suo caso la provenienza alternativa: si è infatti formato da attore, autore e regista dei *freien Theatergruppen*. Nel 1996 è divenuto collaboratore e dramaturg di Thomas Ostermeier al Deutsches Theater di Berlino.

² *La dramaturgie a Berlino: l'ultima generazione*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia (Dams), a.a. 2004-2005.

elettivo, Thomas Ostermeier,¹ solo la convinzione comune circa la capacità del vero dramma di divenire dall'interno, se ben stimolato. Per alcuni ciò dipenderebbe dalla scelta strategica di volgere il suo attivismo alla sfera relazionale, più che al lavoro sul campo. Non era reticente a dire comunque dei vantaggi venuti ai giovani come lui dalla caduta del muro di Berlino o del danno provocato alla cultura della dramaturgie dalle letture scolastiche dei classici o dei modi con cui certi specialisti si misurano inconsapevolmente con le fonti.

Sugli ultimi specialisti

A questo punto, sarebbero dovuti entrare in campo altri recenti dramaturg guida, a cominciare da Michael Ebert; è parso però maggiore il bisogno di concentrarci su segni di distacco dalla base brechtiana impliciti nel citato dossier specifico della rivista "Theater heute". E appunto in tal senso stiamo per mettere in giuoco qui in termini comparativi soggettività ulteriori e variamente note, in genere anch'esse istituzionalmente coinvolte. Cosa che in concreto comporterà d'intrecciare nel tessuto costituitosi fili di "Theater der Zeit" rimasti sospesi all'inizio del capitolo e di questo secondo dossier, a partire dal fatto che fra i nuovi dramaturg berlinesi, qui intervistati, nessuno risultava scolarizzato per questa professione; sembra darsi anche in Germania un piano di esperienza non coincidente con quello formalizzato: in questo caso, con la massiccia diffusione dei corsi di dramaturgie nel frattempo determinatasi. Perciò la scuola di Monaco è interattiva con il teatro e si attribuisce relazioni pedagogiche da realizzare con criteri controcorrente, sapendo che queste abilità non si possono trasmettere dagli esiti.

Ecco comunque uno schema elaborato rifacendosi ad alcune delle interviste a giovani dramaturg berlinesi, spesso immigrati.

- Thomas Frank, dramaturg della prestigiosa Sophiensäle, fa notare che l'esercizio di questa prassi "si differenzia molto di teatro in teatro". Cosa che può sorprendere nel contesto tedesco, anche se Stefanie Gottfried, del Gor'kij Theater, non è d'accordo con lui. Precedenti certezze sono oggi controverse.
- Sembra nei fatti in via di superamento la distinzione canonica fra dramaturg d'ufficio e di produzione anche in grandi teatri come il Deutsches berlinese: è Katya Friederich a dirlo, che qui lavora da dramaturg assistente e auspica diversificazioni dell'offerta scenica quanto maggiore tempo libero per sé.
- Non sembrano dispiacere le coesistenze nei grandi teatri stessi di modi collabo-

¹ Vedine l'intensa richiesta di "nuovo realismo" agli autori nel *Patalogo* 25, Milano, Ubulibri, 2002: "Thomas Ostermeier. Il teatro nell'epoca della sua accelerazione".

rativi nuovi ed ereditati; può risultare normale che alcuni giovani dramaturg non lavorino con gli attori, pur essendo presenti alle prove.

- Ma nella Germania odierna si danno anche teatri di nuovo impegno, soprattutto avversi alla globalizzazione, che mal sopportano questa prassi o certe distinzioni d'uso fra i dramaturg, in quanto mirano a una dramaturgie più informale.
- Se in genere l'identità del dramaturg tende a essere ancor più parcellizzata nei compiti, in un'intervista può leggersi che suo requisito maggiore dovrebbe essere "la passione", non trattandosi di una competenza letteraria e potendo agire per rapporti privilegiati con altre arti o con la cultura del corpo. Questi dramaturg perciò non ritengono che si possa stabilire a priori una sola linea né che esista una via "totalmente buona o cattiva". Ed è vero fino a un certo punto che corrano al loro interno – come qualcuno sostiene – eccessi di autostima, anche se, in un'intervista in proposito, una dramaturg di punta è arrivata a dire soprapensiero che "non ci sarebbe il lavoro dell'attore" senza il suo.
- Un dramaturg attivo nell'ultimo Berliner, Hermann Wuendrick, ha definito "teorico" il contributo permanente di Brecht in questo campo: neanche utopico.

Questa transizione al dopo Brecht risulta anche un periodo felice, visto che nelle sedi qualsiasi possono programinarsi coinvolgimenti del pubblico pure in termini di marketing; mentre nei teatri liberi le saltuarie adesioni risultano soprattutto volte alla dramaturgie d'ufficio; e non mancano gli specialisti che prospettano linee di messinscena. Ma si sta andando oltre le precedenti misure lo stesso e con qualche ulteriore sostegno alla ricerca degli attori, da parte di Philippe Bischoff ad esempio, mentre secondo alcuni si sta facendo europea solo la dramaturgie sperimentale.

È sintomatico il taglio stesso nel dossier di "Theater der Zeit": vi sono solo affiancate le analisi degli esperti e le testimonianze dei nuovi dramaturg, quasi fosse inopportuno farle dialogare, forse perché vi emerge possibile una prassi più libera di quella comunemente attivata già nella prima parte. Dove si leggono il problematico *Theater Denken. Risiken wagen, Formeln nicht glauben* di Hans-Thies Lehmann e un confronto di opinioni dello stesso autore e di due dramaturg, Jens Gross e Jan Linders, coordinati da Nina Peters, *Der Schlüssel liegt nicht Der Spielplangestaltung*. Parliamo di un vario scambio sul tema, animato implicitamente anche in senso militante, avendo Lehmann teorizzato lo stadio postdrammatico dell'esperienza teatrale odierna¹ ed essendo i due specialisti accreditati per opposte esperienze: l'uno di Chef-Dramaturg (Schauspielefrankfurt), con trascorsi di attore e regista; l'altro di collaboratore libero, reso esperto da varie attività in diversi paesi europei.

Sicché la posta in giuoco passa aperta alle dichiarazioni di cinque specia-

listi: che, salvo una, risultano poco più che trentenni: Brigitte Ostermann, Chef-Dramaturgin del teatro Hauptmann di Zittau; Haiko Pfost, attivo anche in festival; Christian Holtzhauer, della Sophiensäle di Berlino, fra l'altro; John von Düffel del Thalia Theater di Amburgo, anche autore. Stiamo inoltre parlando di specialisti differenziati già sul piano teorico, avendo ciascuno sottolineato un diverso epicentro generale del lavoro: rispettivamente, la dialettica visione-pragmatismo, la centralità della sfera analogica, l'intreccio arduo di libertà e produzione e la figura dell'autodramaturg. Si può così supporre molto articolato l'attuale divenire della dramaturgie tedesca; e a conferma prende qui la parola con prestigio Rita Thiele, Chef-Dramaturgin dello Schauspielhaus di Düsseldorf, già attiva con Claus Peymann e al Berliner Ensemble, artista straordinariamente duttile. E si può dire che la seconda parte di questo dossier avvalorata la nostra divergenza amichevole con i sostenitori non dogmatici dell'imparagonabilità con questa prassi delle forme di riattivazione francesi e italiane – fermo restando che con particolare attenzione in Germania ci si interessa oggi ai fatti teatrali, permettendo così un dialogo diretto della dramaturgie con gli spettatori. È infatti significativo che questi dramaturg tedeschi non si pensino cultori elettivi della loro prassi. Tenzialmente, l'unica proponibile ragione rimasta ai teorici di tale appartenenza è che le riattivazioni dadesi in Francia o in Italia come in Polonia o in Russia sarebbero di altra natura. Ma stentano poi di fatto a motivare tale orientamento. Laddove si va articolando ormai una dramaturgie a più valenze, come quelle di Wlfrid Schulz.

Mentre studiava per la sua tesi, Anna Gubiani, già accolta dal collettivo di dramaturgie del teatro di Mannheim per allestire la kleistiana *Brocca rotta*, è approdata a un'idea analoga,¹ dopo avere implicitamente avvalorato la nostra polarizzazione analitica su Monaco e Berlino. Non può che venire un vantaggio comune da una riconosciuta reciprocità dell'area tedesca e delle nazioni esterne a essa che in Europa hanno fatto esperienze in materia. Ché – ha ragione la Gubiani a notarlo – in nessun teatro tedesco si sarebbe giunti a sciogliere, senza motivazioni esplicite, un rapporto collaborativo pilota per il sistema del teatro pubblico, quale quello italiano del regista direttore Cesare Lievi con il suo dramaturg, di cui diremo; ma non è meno problematico il fatto, in sé isolato, che nelle scene tedesche per eccesso sistemico – essendovi gerarchicamente assimilate troppe istanze per realizzare spettacoli senza sosta – sembrano essersi indebolite le condizioni per la nascita di capolavori. Costituirebbe un fattore di crescita unitaria l'apertura di tutti i teatri continentali all'idea maieutica della dramaturgie affermata da Brecht (e poi da Müller) collegandone il prius a un'utopia –

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

¹ *La professione di dramaturg in Germania (...): la (...) messinscena della "Brocca rotta" del teatro di Mannheim*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia (Dams), a.a. 2004-2005.

anche se è ormai rimossa quella dialettica. Molto sapere disperso potrebbe raccogliersi e promuovere così confronti pratici e scambi non convegnistici: dato che la dramaturgie, come la drammaturgia della vita di Erving Goffman, è un'impalcatura che avvicina al reale.

Infine, la fuoriuscita imminente dal contesto tedesco della nostra analisi invita a riflettere sulla novità che sta conoscendo al contempo il teatro in Germania da questa ottica e sulle sue conseguenze. Tale è il senso del seguente schema, pur solo indicativo.

- La Gubiani ci ha aiutato a ideare questo schema per la sua convinzione dell'importanza giocata fra i nuovi dramaturg in carriera da intrecci di continuità e novità. Così questi possono "offrire" possibilità appena intuite e saperle rendere lo stesso praticabili. Sono circa 460, mentre gli esterni al sistema teatrale sono poco identificati e non censibili.
- Le difficoltà ricorrenti nello scambio con questi spesso dipendono da diversi modi culturali di pensarsi: a maggior ragione sarà pluralista la dramaturgie europea.
- Proprio l'anomalo Beil è stato premiato di recente come maggiore dramaturg tedesco.
- Fra i maestri di questa prassi è invalsa la tendenza a prolungati distacchi dalle loro sedi; il suddetto Beil ha operato per varie stagioni a Vienna, come Ruckhäberle aveva scelto di cercare fuori dalla dramaturgie a Berlino.
- Comunque va pure curato l'inverso difetto di vista: per cui alcuni suppongono nell'altra Europa che le nuove dramaturgie nazionali debbano svilupparsi estranee al vissuto tedesco. Non vanno però sottovalutati i confini. Ex e nuovi dramaturg, benché fra loro estranei, di fatto prospettano nell'odierna ricerca artistica in Germania presenze della dramaturgie opposte quanto poco regolarizzabili: in rapporto non solo aleatorio gli uni con il teatro e gli altri con il professionismo. E indubbiamente non mancano fra loro quelli ripagati da esiti nuovamente originari.

*Il maggior ponte con l'altra Europa.
Nota sulla parentela con il traduttore*

Comunque, la disposizione transitiva del traduttore è rimasta dal tempo di Tieck un notevole retroterra per questo impegno collaborativo, ed è anzi divenuta il maggior fattore di avvicinamento a esso dell'altra Europa teatrale. Già nell'Ottocento – come ha notato la Suber – si erano dati essenziali flussi teorici in comune fra tali operosità. Mentre è sintomatico il fatto che alla metà del Novecento e nell'immediato prosieguo sarebbero iniziati questi radicamenti nell'area latina grazie ai traduttori poi maestri Gerardo Guerrieri e Jean Jourdheuil. Che, come Lessing e Tieck, potevano anche agire da filosofi e creatori a vario titolo, impegnati e preveggenti in qualche caso; e mentre l'uso di tradurre avrebbe presto richiamato altri a questo fare. Cosa che in Italia fu qualificata dal fatto che Guerrieri prese a chiarire

anche il luogo della nostra dramaturgie dicendo l'attore il primo esperto del tradurre globale proprio al teatro, sull'*Enciclopedia dello spettacolo*.

Tali fondatori, inoltre, oggi ci appaiono sapienti, come se avessero rilanciato gli orientamenti lessinghiani di non teorizzare la composizione intima di questa prassi e di tenere larghe maglie nel ricomprenderla. Si rifecero all'ascendente filosofico del tradurre che già tramontava, quindi, con esercizi d'ingegno lirico-critico: quasi avessero intuito la centralità ad esso in futuro attribuita dal tradurre attivo. Non esisteva allora la teorizzazione di Friedmar Apel sul fatto che l'opera è riprodotta per via lirica dal traduttore lungo il passaggio alla nuova lingua; e non erano state ancora colte corrispondenze dinamiche, come l'inclinazione a un'epicità non codificabile. Ché le recenti imprese dei dramaturg si sono spesso manifestate su questa base, quasi avessero bisogno di spiazzare le premesse del buon senso.

Eppure Guerrieri e Jourdheuil diedero così vita a una poesia-transitiva debitrice della tedesca, ancora in rapporto con l'impegno schlegeliano a isolare traducendo i "punti di forza" e "di debolezza" (Claudio Magris) dei testi, ma comunque favorita dal distanziarsi lirico. Evidentemente, avevano anche colto che il tradurre è carico di possibilità imparagonabili. E con loro anche l'umiltà collaborativa restò ineludibile, non potendo istituirsi una dramaturgie in sé poetica, per cui da Edoardo Sanguineti sarebbe stata messa in rapporto con la competenza della metrica e dal pittore Bernard Pautrat in rapporto con il potere dilatativo del colore. Perché, come per il tradurre, il lavoro ausiliario deve conservarsi per il dramaturg dialettico e processuale, restando al centro del suo mandato il bisogno della scena di richiami e transiti, bassi e alti: vive, anche il suo mondo, di ambedue.

A parte.

Come "Il consenziente e Il dissenziente" fa riparlare di poesia nonché dell'"Opera da tre soldi" e del "Mercante di Venezia"

Come accennavamo, secondo Apel esiste una poesia della traduzione: connessa al fatto che ogni scrittura d'arte richiede al traduttore il ricorso a correlativi dinamismi sul piano delle immagini, oltre che su quello della lingua in senso specifico.¹ Aldilà del già verificato nesso di ciò con vere risultanze della dramaturgie va ora aggiunto che quell'approccio può anche far riflettere sull'impura inclinazione lirica propria alle scene, al loro misurarsi

¹ Più argomentata risulta la lettura corrispondente di questo dramma in Claudio Meldolesi, *Dal Nō "Tanikō" al "Consenziente e Il dissenziente"*, in "Teatro e storia", 19, annale 1997.

correlativo anche con ciò che nella vita risulta misterioso. È capitato non a caso che dei dramaturg esperti manifestassero inopinate disposizioni al giuoco lirico rovesciando il senso di prove rassegnate ormai a esiti minori; ed è in intima relazione con le sue premesse indagatrici che questa prassi stimolò rilanci d'immaginazione aiutando il riproporsi di scritture che risultavano usurate o in sintonia solo intima. E poiché soprattutto il regista è in grado di cogliere tali possibilità, la base odierna della nostra prassi fu naturalmente trovata da un autore poeta che era in cerca dalla sua regia da una contestuale sperimentazione didattica. In tal senso, dal 1928 questo Brecht si trovò a coinvolgersi nella stesura del *Consenziente e Il dissenziente*, il citato dramma bifronte, dopo aver scelto come prius un Nō in disequilibrio con la sua stessa forma: trattando di casi feroci tanto che egli non poté limitarsi a coniugare, come all'inizio aveva supposto possibile, riproposizioni poetiche circoscritte con la sua angoscia per la crisi economica incombente. Questa avrebbe aperto la strada al nazismo e Bertolt Brecht ne sarebbe stato indotto a reagire anche da individuo: mettendosi in giuoco con i suoi stessi gusti da cultore di gialli e di fiabe, transcendibili nell'esito, come in certe sue liriche giovanili.

Essendo il lettore già al corrente delle vicende del *Consenziente e Il dissenziente*, soffermiamoci sulla fonte nipponica,¹ sapendola ambientata in un villaggio cinese. "Un ragazzo e sua madre gravemente malata ricevono la visita del maestro, un monaco. Questi comunica loro che sarà a lungo lontano per guidare un corteo di confratelli in un'ardua impresa di devozione, sui monti." Senza esitare, quindi, il figlio dice di voler contribuire al suo buon esito perché gli spiriti del bene guariscano la madre; il maestro esita, consulta la madre stessa e cede infine.

I monaci sono in marcia insieme all'imprevisto compagno, che è ora nominato "il bambino", ma quando la missione diviene inconciliabile con immediati ritorni, questo è colpito da una malattia grave, di lento decorso. Non c'è quindi alternativa per lui, secondo la Regola antica – ricordano i monaci. Deve essere sottoposto alla "prova della valle" ovvero lanciato dall'alto perché si realizzi il destino che gli riservano gli dei, nonostante la tenera età. Pur tormentato, il maestro è costretto a disporre l'esecuzione; ma la vista del lancio terribile estende lo sgomento agli stessi monaci prima inflessibili: ora dal gruppo si leva un'implorazione così potente da raggiungere lo spirito del fondatore della confraternita, che rovescia il verdetto inviando un demone nel precipizio. Il figlio subito dopo riappare illeso nelle sue braccia.

¹ Le citazioni del successivo rendiconto sono tratte dall'antologia *The Nō – Plays of Japan* (New York, Knopf, 1922) di Arthur Waley, alla voce "Tanikō", pp. 188-195, passim.

Basta dunque scorrere questo *Tanikō. La prova della valle* attribuito a Zenchiku Komparu, un illustre genere di Motokiyo Zeami, per rendersi conto della diretta parentela del *Dissenziente* con tale testo. Contraddicendo il senso del primo semidramma, infatti, Brecht si riface in dettaglio alla fonte, da dramaturg rispettoso della sua stessa brevità nel secondo. Che, così, colpisce in primis col suo sviluppo ora d'impronta lirica e ora dallo svolgimento privo di mediazioni, quasi provocatorio. D'altro canto, già *Il consenziente*, quale opera articolata e fondatrice, non appare solo bolscevica. Altrimenti non avrebbe supportato da alter ego tale prova di dramaturgie del dubbio; si è quindi orientati a supporre che, perlustrando i confini della scrittura d'autore, anche da dramaturg Brecht scrivesse già il primo semidramma, con viva cura dei rapporti fra i personaggi, e che il secondo ci riguardi immediatamente non solo per gli evidenti prestiti diretti da *Tanikō*, quale quello del finale umanitario. Come uno schema di varianti dell'altro esso umilmente si fa leggere; ma a ben vedere si tratta di svolte, e dotate almeno virtualmente di energia propria, a riprova del fatto che nacque da una verifica di scena. Proceda così alla giapponese per epicentri, solo in apparenza semilavorati, e sfida gli artifici alla Reinhardt in quanto fedele alla forma orientale. Non è una sintesi né un rifacimento della fonte; ricorda i modi in cui Tieck usava pensare per e con i drammi da lui posti in stato di riaffioramento: badando a quanto gli risultava maggiore perché passibile di nuove esperienze; s'immagini dunque il secondo Brecht che ha quasi memorizzato *Tanikō* e che ora diversifica dai margini *Il consenziente*, per poterne tenere ancora in vita delle tracce di fertilità dialettica, ma che coglie anche l'occasione per equilibrare nel nuovo contesto il surplus psicologico che nel precedente era rimasto incontrollato. Stona infatti nel primo semidramma l'intreccio dei rapporti madre-figlio-malattia, dato che non può non indurre a interpretazioni di ordine edipico.

Essenziale diviene allora la motivazione alternativa della stesura del *Dissenziente*: Brecht scrisse che questa fu provocata da una particolare accoglienza del *Consenziente*, in quanto gli spettatori-studenti di una scuola media di politica avevano contestato il suo tragico scioglimento. Certo, la corrispondenza con l'exit della fonte e il fatto stesso che quel rifiuto era venuto da bambini-ragazzi come il protagonista possono far dubitare di tale giustificazione e avallare l'idea che questo *dopo* fosse brechtiano dall'origine; ma resta lo stesso notevole che l'autore pensasse *Il consenziente* non del tutto in sintonia con le esigenze della politica. Allora, un bisogno di orientamenti antiretorici distingueva artisti diversi, tanto da far ripensare insieme disparati capolavori drammatici del tempo. Il finale del *Consenziente* è tragico come quelli dei *Giganti della montagna* e, nei fatti, di *Assassino nella cattedrale*; d'altro canto, Brecht preferì mettere a rischio la forma didattica adottata nel *Consenziente* e distogliere lo sguardo dall'oscurità,

che in lui si collegava all'ammirazione per il *Woyzeck* büchneriano, creando con *Il dissenziente* quasi un polo artistico e ideologico alternativo (sarebbe stato il Max Frisch di *Andorra*, se mai, a svolgere coerentemente in tal senso analoghe premesse). E sfogliando l'antologia di Arthur Waley ci si accorge di una deroga più forte.

Si può infatti aggiungere che *Il dissenziente* nacque disattendendo il bisogno giapponese di ritornare sulla situazione tragica di singoli Nō con rifacimenti farseschi. In un originario dopo *Tanikō* il giovane protagonista penetra contro la volontà divina nel suo luogo eponimo, *Il giardino delle pesche fatate*, e fa sorridere di chi crede nei frutti dalle virtù guaritrici. Nemmeno dei dettagli di tale visione compaiono nel secondo semidramma brechtiano: in cui, piuttosto, risultano elaborate sui margini delle eloquenti corrispondenze con il 'ripetere' fiabesco. Non al centro, perché l'ordine della favola può aiutare la decantazione dello spettacolo ma anche condizionarne a priori il senso, come Brecht stava cominciando a verificare.

Avrebbe infatti compreso, oltre Tieck, che le fiabe vanno come trapiantate sul terreno poetico-teatrale perché il loro affidarsi a ripetitori possano entrare in rapporto con il vero scenico-sociale tramite le prove, che *répétitions* si chiamano in Francia; e non a caso, la sua competenza della dramaturgie non sarebbe rimasta estranea a tale acquisizione, poi raggiunta in sede di scrittura drammatica. Comunque, il dramaturg può affidarsi al vantaggio di non dover ripetere esplicitamente, anche quando agisce all'interno di creazioni d'autore. Al punto che Brecht si direbbe approdato all'*Opera da tre soldi* rifacendo certo il noto prototipo di Gay, ma provocandolo pure col riattivarvi lo shakespeariano *Mercante di Venezia* per riflessi. Non ha Peachum tratti di Shylock, fin nel mimare le preoccupazioni paterne per la figlia? E non risultano somiglianti per opposizione il mercante Antonio e il ladro Mackie Messer alla luce della celebre invettiva antibancaria di Brecht? Si pensi anche ad alcune ricorrenze: dal fisico portentoso del maschio incantatore, al travestimento dell'innamorata nonché alla carne imbandita nel bordello, pur non pretesa nella celebre misura della libbra.

In questa occasione Brecht poté pure aprirsi a *Tanikō* ricorrendo ad altri richiami, per sfidare le oscurità di un tempo già incline alla nuova barbarie: donde quel ragazzo ridotto a pura carne nella mente stessa dei pellegrini cinesi in cerca di speranza e anche "la delicatezza" nipponica con cui i coetanei sacrificano il consenziente. Così questo dramma si distingue dalla *Linea di condotta*, il suo alter ego, perché non risulta solo didattico. Non a caso, Brecht trovò il coraggio, scrivendolo, di dirsi bolscevico non in assoluto.

Nel 1993 ho avuto la fortuna, recandomi a Tokyo, di assistere a una rappresentazione di *Tanikō* presso il Teatro Nō nazionale lì attivo. Ho verificato

di persona allora la globalità di questi imprestiti, dilatati dall'immaginazione del ricevente Brecht. Proseguendo il nitore di quelle azioni egli, evidentemente, concepì il suo testo come una matrice in attesa della parola; sicché dal coro, prima che dai personaggi, questa poté nascere nella forma di un dopo-rito. Solo col tempo nelle scene di montagna di tale spettacolo si notavano quelle ombre bianche, permanendo l'impressione che dall'ambiente nascessero i casi, che intanto ci portavano oltre la linea del visibile; perciò, come per magia, venivano a crearsi effetti di straniamento primordiale, dove s'imponesse la coscienza del vero. È possibile che Brecht, allora, non ne fosse stato informato e che lo immaginasse solamente? Certo il ragazzo bambino continuò a vivere sulla sua scena mentale, e l'assenso dato dalla madre al viaggio del *Consenziente* si rimaniestò finanche nel sacrificio dei figli che Madre Courage procura. Oltre i già citati, quest'opera bífrente anticipò diversi motivi del maggiore teatro di Brecht nel segno dell'incontro fra gli umili e i traumi della storia e, ancor più, delle mitiche, opposte capacità di determinazione delle sue altre madri: da questa appunto introdotte silenziosamente a sviluppi estremi nel bene e nel male, a incarnare superamenti eroici dell'identificazione con la famiglia o subalternità degenerative. Ma si intuisce da qui che pure in senso diffuso la successiva permanenza di motivi giapponesi nel teatro brechtiano poté ancora far fiorire questa percezione di un antimondo essenziale, fatto di bellezza e tragici disvelamenti.

Nutrendosi di contrasti più che in passato, Brecht giunse con questa dramaturgie a valorizzare la coesistenza nel nostro dramma di segni minuti e di atmosfere imponenti; ma già alla lettura i maestosi cenni decorativi di Zenchiku sembrano predisposti a favorire prosecuzioni alle soglie del mistero; sicché Brecht fu verosimilmente indotto anche da poeta alla fedeltà del *Dissenziente*, alla lettera: quasi sfidasse la grammatica e il relativismo pirandelliano stesso con l'iniziale maiuscola del secondo articolo, per dichiarare equivalenti i due semidrammi, come se fossero fratelli di opposto carattere. Poi *Il dissenziente*, a partire dal fatto che vi agiscono gli stessi personaggi, può presupporre eventi del *Consenziente*: ché il protagonista, solo dopo aver fatto idealmente ogni esperienza del predecessore, può rovesciarne il *Gestus* e rifiutarsi alla morte voluta dall'antica legge. E ancora, questo prototipo potrebbe portarci a riflettere sul valore non solo critico dei suoi effetti stranianti, dato che i doni dei dramaturg sono di natura derivata e perciò coesistono con gli effetti stessi della fonte. Di tale natura ibridata se ne trovano anche nel meccanismo di *Pelliccia di castoreo e Galletto rosso* di Gerhart Hauptmann: lo spettacolo con questo titolo fu poi creato da Brecht al Berliner accorpando in successione i corrispondenti due testi brevi, ma la minore motivazione qui avrebbe fatto in parte prevalere la dimensione tecnica di tale affiancamento.

D'altro canto, Brecht, sospesa con *Il consenziente* l'idea hölderliniana della morte della tragedia, si trovò a rinnovarla con la dramaturgie del *Dissenziante*, pur da lui definito per sistematiche essenzializzazioni del primo semidramma. Lì, infatti, ricorse qua e là a una specie di sua scrittura creativa che, avendo assunto *Il consenziente* come una ridrammatizzabile narrazione,¹ procede per contrasti e disequilibri fino ad acquisire il finale ottimistico della fonte. Mentre il fatto che si tratta di un unico testo non può non far ripensare, data la sua doppia struttura drammatica, al *Cerchio di gesso*: oltre che per il rapporto con il monte, che già sappiamo correlativo della rivoluzione, per la figura di Gruša. Anche lei rompe un'antica regola, quella del sacrificio dell'innocente al seguito del tiranno, e cerca salvezza e alternative in montagna, mossa dall'istinto di protezione dell'infante abbandonato, che lungo la vicenda diverrà bambino a sua volta. Ma, salvatolo, resterà 'insensata' a dispetto del lieto fine. Cosa questa che in sede critica induce a riflettere sull'esistenza in Brecht di una riconsiderazione tragica di casi apparentemente naturali, ma che solo l'ingiustizia sociale permette di comprendere. Il ragazzo del *Consenziante* assume caratteri di bambino lungo il sofferto attraversamento della montagna e si dispone così a essere sacrificato come un capro perché ingiusta era la condizione che lo aveva portato lì. Ciò rende anche sorelle le pur diversamente insensate Gruša e Katrin, la figlia di Madre Courage: dei cui handicap è inutile sapere le origini perché divenute figure in quanto perseguitate. Il dramma di Gruša costituisce comunque un approdo riassuntivo sia per l'articolazione della galleria dei personaggi femminili brechtiani indotti all'eroismo sia per lo sviluppo delle tipologie drammatiche create da Brecht. E questo pure ci interessa perché la competenza della dramaturgie che era emersa nel passaggio dal dramma epico a quello didattico non sembra essere rimasta estranea all'approdo neostorico di cui *Il cerchio di gesso* è rappresentativo quanto l'ultimo *Galilei*.

Certo questo dramma carico di risorse rimase in cerca nella testa di Brecht, che era riuscito a oggettivarvi, affrancandole dall'ipoteca romantica, contiguità come quella fra lutto e utopia, fra fiabesco e storia e, all'origine, fra il suo tempo e l'oscurità.

Il dramma didattico or ora considerato, in quanto indaga sulle dinamiche contestuali in rapporto a un'ardua scelta di comportamento, sembra nato da un autore altro da quello che già sappiamo visceralmente ingrato con Max

Reinhardt¹ e, poi, ancor più con il professor Waley. La prassi riattivatrice doveva indurre Brecht a farsi anche altro, rispetto alla prepotenza con cui infine si rivolse a quest'ultimo, riservandogli la qualifica di asino nel *Diario di lavoro* (28 novembre 1944). Eppure aveva avuto da lui la traduzione di *Tanikō*, indicazioni di coniugabilità del teatro giapponese con l'elisabetiano e, persino, la base dello schema binario "Forma drammatica forma epica", come ha verificato chi scrive leggendo gli apparati di quell'antologia di drammi Nō. Certa brechtologia ha reso proverbiale l'opportunismo di questo creatore; ma la capacità di ascolto che la pratica della dramaturgie richiede, con sospensioni del giudizio, dovette indurlo infine a qualche dinamica di ulteriore autocoscienza.

¹ Anche la Scrittura creativa s'interessò ai rapporti fra drammi, più o meno mediati da narrazioni: sembra che anche per questo mirasse a sperimentazioni in comune con l'Actor's Studio. Cfr. "Omero", 1993.

¹ Brecht aveva già fatto supporre che Reinhardt fosse un profittatore, pur avendo da lui appreso a riattivare le fonti coesistendo con esse liberamente, dopo aver "usato" *La signorina Giulia* in *Nella giungla delle città*. Cfr. Max Reinhardt. *I sogni del mago*, a cura di Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, Milano, Guerini, 1995.

II. Sguardi alle aree europee del teatro dall'ottica della dramaturgie

La commedia aleggiava ancora nel cielo della mente.

Virginia Woolf

Premessa. Caleidoscopici approdi

Benché l'esistenza di sviluppi extra-tedeschi della dramaturgie sia molto controversa, non apriremo qui una vertenza di principio, che tenderebbe a farsi pregiudiziale. Ci sembra però legittimo richiedere in merito ai dubbiosi la stessa attenzione prestata in area tedesca a casi comparabili. Isoliamo quindi due fra i molti disponibili in senso esemplificativo. A metà Ottocento Heinrich Laube, passato dalla Germania a Vienna, familiarizzò il pubblico d'élite alla dramaturgie non avendone approfondita esperienza personale, dato che dirigeva i teatri imperiali e aveva un vissuto soprattutto di autore. Si direbbe un caso italiano; e non è meno sintomatico il fatto che dalla crisi di questo ascendente filosofico lo stesso Ruckhåberle fosse indotto a coinvolgere, riattivando, motivi euristici non tedeschi, di Gilles Deleuze, e debitori dell'interrogazione dell'invisibile di Michel Foucault.

Sembra che gli sforzi generativi dei dramaturg debbano riemergere da nessi di con-fusione, non essendo loro concesse elaborazioni lineari, e che ciò abbia favorito le sintonie da cui siamo stati spinti a osservare in termini di area le esperienze qui considerate. Lo svolgimento di questo capitolo richiede perciò che si cominci a vedere nella categoria di "area teatrale" una dimensione sovranazionale di rado motivata dalla sola dramaturgie; ad esempio, nell'area centralizzata dalla Germania ascendenti di religione e di lingua svolsero un ruolo connettivo dalla nascita; mentre nell'area francese, italiana e spagnola se a monte si diedero fattori non meno marcati, quali l'ascendente latino e il cattolicesimo, a valle una dramaturgie organica non si diede per l'influenza loro sulla diversità dei vissuti.

Il tentativo classificatorio di seguito proposto è parso comunque legittimo in quanto fondato sulla comparabilità con il continuum tedesco emersa nei nostri ultimi decenni da aperture varie, pur spesso informali, alla dramaturgie. Ma soprattutto siamo stati incoraggiati a procedere così da due caratteri ricorrenti: la lentezza di queste generalizzazioni, indiziaria

di aperture non scontate, e la permanenza di impulsi autonomi in esse, come già quelli del Goldoni francese. Parliamo di caratteri forti, e il lettore scuserà se, nel tentativo di distinguerli, spesso per la prima volta, prospetteremo qualche presenza per eccesso: spinti dal fatto che non possono essere solo locali i fattori di crescita artistica; ciò per noi conta, anche se oggi le aree risultano in genere superate, dopo la rigenerazione in Europa dei modi teatrali alla luce della regia e di svolte come i dialoghi con scene orientali.

Proprio perché quelle aree erano distinte da approcci diversi al nesso scrittura-scena dall'Ottocento quella tedesca poté fare della dramaturgie un emblema, pur sfuggente. Così, altrove si è spesso riattivato al buio, mentre qui la differenza ha chiesto una quasi nuova nascita a ogni sua fase; per cui solo una mappa sui generis può essere ora prospettata, variabile fin nella centrale area tedesca.

Una mappa di primo orientamento

Dialettiche dell'area tedesca.

Casi austroungarici, della Svezia e della Danimarca

A teatro soprattutto un fattore distingue le identità di area da quella delle sue componenti: l'inclinazione a naturalizzare il carattere effimero degli spettacoli per rispecchiamenti nelle origini dei rapporti sovranazionali che di volta in volta la qualificano. Le stesse dinamiche identificative dell'affinità italo-francese presero a integrarsi nell'area teatrale preesistente dalla metà dell'Ottocento prospettando una nascita ulteriore rispetto a quelle nazionali.¹ Solo che allora l'area tedesca aveva già una storia alle spalle e avrebbe continuato a crescere su questa base. In concreto, dopo le adesioni parziali ad essa dell'Austria-Ungheria, di Olanda, Svizzera e Belgio, altre si realizzarono fra Otto e Novecento nell'Europa centro-orientale a notevole partecipazione ebraica. Ma allora si avviò pure il suo compimento su esplicite basi luterane, con le aperture lentamente decantatesi dei paesi scandinavi: in primis di Danimarca e Norvegia. Infatti, la dramaturgie si generalizzò in Svezia solo nel secondo Novecento, quando cominciavano a manifestarsene le prime radici italo-francesi: ragione per cui qui ne diremo più diffusamente. Il luogo svedese nell'area tedesca fu comunque anomalo perché aperto anche ad altre influenze, ma restio lo stesso a se-

¹ Di questo si è trattato al convegno di Torino del 17-19 feb. 1994, "Francia e Italia nel XVIII secolo", 17-19 febbraio 1994; i cui atti sono apparsi su "Franco-Italica", 7, 1995. Significativi per noi vi risultano i contributi di storia interculturale.

guire il recente abbandono tedesco della dramaturgie d'ufficio; mentre i casi dell'Olanda e del Belgio avevano rivelato quanto può stabilizzarsi la coesistenza di diverse ascendenti: potendo essi comportare una normalità disorientata, contraddetta da impreviste coniugazioni.

Su questa base, d'altro canto, in Polonia agiva una forte protodramaturgie dal tardoromanticismo; mentre altrove i primi fermenti sarebbero stati popolari. Ma future indagini potrebbero smentire qualche giudizio or ora espresso. Ciò è nella natura di tali assimilazioni: sotto ogni cielo le scene sono indotte a riattivare scritture prescelte; e le corrispondenti interferenze sovranazionali passano non di rado per vie inopinate: Mejerchol'd, ad esempio, era anche di sangue tedesco e dal tedesco usava tradurre; ma rendiconti superficiali della "drammaturgia registica" che creò hanno messo in ombra questa sintonia; laddove è ben possibile che toccasse Brecht anche per questo. Non a caso, dunque, per vie collettive o personali, ogni nazione dell'area tedesca aveva conservato proprie caratteristiche. Esemplifichiamo questa dialettica riferendoci a due poli distanti: quello austroungarico, per un cenno, e quello svedese.

Apertasi in ritardo a questa prassi per le interne disomogeneità religiose e culturali, l'Austria-Ungheria ospitò le più audaci sperimentazioni di Reinhardt, di ritorno dalla Germania, e ordinarie riattivazioni testuali nonché tentativi anticipatori come quello di un direttore di teatro che nel 1886 aveva riproposto un'operetta di Sullivan dal libretto, col rimodellare anche scene e danze;¹ mentre il teatro popolare si concentrava sulla disposizione delle marionette ad agire comunque-dovunque e in Ungheria nascevano epicentri ulteriori di effervescenza. Si pensi agli sviluppi terapeutici che talvolta precedettero quelli viennesi di Moreno: qui non considerati solo per non inflazionare l'analisi di varianti liminari. Un buon esempio sembra venirne dalle messinscene "applicate" in sede medica (Ilona Fried), riferitesi anche ai *Sei personaggi*. Ma strategica sarebbe poi risultata per l'insieme la scoperta di potersi rifare alla dramaturgie in termini non solo tedeschi, prima dell'avvento del cinema sonoro: che corrispose a una surdeterminazione interculturale come innescò imprevisti, durevoli contagi fra le arti: più maestri del cinema entreranno così in questa vicenda da portatori di un'oggettività rimodernizzatrice, appunto, per riattivazioni. E se Reinhardt fu presenza straordinaria fra essi, Robert Musil giunse a definire il cinema muto con una formula eloquente anche per la nostra prassi: considerandolo "di risveglio, nel silenzio dell'immagine".²

¹ Vedi in particolare Magdolna Kolta, *Il teatro a Budapest all'epoca della Monarchia Austroungarica*, in "Biblioteca teatrale", 26-27, aprile-settembre 1992, e i contestuali contributi sull'operetta.

² *Sogno viennese*, a cura di Leonardo Quaresima, Firenze, La casa Usher, 1984, p. 77 e passim. Per cogliere la continuità di questi fermenti cfr. *Vienna*, a cura di Annamaria Percavassi, Leonardo Quaresima, Firenze, La casa Usher, 1986.

Quanto al polo scandinavo, è parso di poter privilegiare il luogo della Svezia su quello fondativo della Norvegia, dando così seguito a quanto detto su Strindberg: predecessore non solo degli sviluppi svedesi della dramaturgie, con la sua richiesta di recitazione "distante". Egli elaborava sostanzialmente a tavolino ausili per gl'interpreti; e tali esperienze lo fecero approdare ad arricchimenti della cultura di riattivazione e a travasi di corrispondenti scoperte operative in suoi testi: specie in quelli nati per contrasto come *Danza di morte*, il dramma figlio del suo rifiuto antifemminista di *Casa di bambola*. Così, da esperto in nessi teatrali e di vita, nuovamente cattura la nostra attenzione, avendo cercato con la protodramaturgie oggettivi sviluppi.

Strindberg realizzò richiami d'autore integrati in drammi altrui con modalità di dramaturgie, ma considerandoli appunto solo suoi, forse, non ne trattò nel *Memorandum*, da lui scritto – come sappiamo – per gli attori del suo teatro, creato pensando fra l'altro a quello da camera di Reinhardt, a dimostrazione dell'importanza delle periferie d'area in questo divenire artistico. Tale che in paradossale rapporto con la misoginia strindberghiana questa prassi avrebbe fornito a varie donne svedesi un luogo di autorivelazione; e non è questo certo il solo motivo per cui il femminismo, in genere, avrebbe preferito misurarsi con Strindberg piuttosto che con i soliti 'amici' denegatori della "guerra dei sessi". E ciò pure ci riporta alla centralità assunta dai riscontri oggettivi o dalle posizioni oggettivabili che conferì all'arte del cinema un ruolo di stimolo per questa prassi.

Si fece poi marcante in Svezia il policentrismo innescato da maestri di tendenza come Peer Lysander, che scelse di sperimentare da militante volgendo a sviluppi d'arte matrici agit prop in uno storico epicentro operaio: cosa che poi lo portò a criticare come estranea alla dramaturgie la logica dei mansionari. E dopo Magnus Florin, al teatro di Bergman, avrebbe assunto compiti anche pedagogici, come quello di convincere i nuovi attori a non lavorare "dal vuoto", ad acquisire risorse artigiane e di memoria. Si potrebbe quindi ritenere più alto il vissuto storico rispetto a quello recente in questa dramaturgie nazionale, ma non va sottovalutata l'operosità dei nuovi specialisti, fra i quali Jan Mark. Che si è distinto per un'originalità refrattaria, in rapporto con i maestri prima richiamati, tale da avergli fatto scegliere la posizione minoritaria in Svezia di dramaturg freelance: essendo capace di coniugare orientamenti filologici con stimoli sorprendenti fra testo e scena di natura diversificata. Cosa che però non deve far supporre un quadro d'insieme più libero in assoluto di quello tedesco, che nei paesi scandinavi – come vedevamo – vige ancora la distinzione fra dramaturg di scena e d'ufficio.

Piuttosto, qui si sono in genere indeboliti il policentrismo operativo e il coinvolgimento, essendovi emersa una ricerca meno "partecipata dagli

attori" (come dall'interno prevedeva Vanda Monaco Westersthäl). Per cui, fino a un certo punto, in Svezia si è articolata l'esperienza riattivatrice, giungendo a innescare autonome dinamiche di superamento della divisione fra le dramaturgie di scena e d'ufficio; mentre poi sembra essere prevalsa una parcellizzazione a sua volta rischiosa. Ché essa ha portato a esercizi di dramaturgie detti letterari, visivi e, addirittura, di competenza amministrativa fino a determinare difficoltà identificative delle sue collaborazioni. Comunque un certo personalizzare vivamente l'esercizio della nostra prassi fino al debordamento dalla routine ha trovato conferme nella bella indagine dedicata verso il 1990 da Eleonora Fumagalli a suoi esponenti non solo di punta.¹ Monica Olson, dramaturg d'ufficio del Teatro di Stoccolma, le rispose sostenendo le collaborazioni con registi sempre diversi, pur dicendosi più attratta dal lavoro propedeutico alle prove, dal pieno darsi nel tradurre e documentare. Invece, per il saltuario Nils Gredeby, interessato a lavorare sempre con una regista, Suzanne Osten, al centro dovevano porsi comunque le collaborazioni attive con la scena; mentre i dramaturg del Nuovo teatro dicevano di voler stimolare soprattutto gli attori. In senso liminare, qui, Svezia e Danimarca sono assunte come una coppia dialettica, fermo restando che in una storia di questa prassi all'esperienza norvegese dovrà essere attribuito lo spazio dell'iniziatrice.

Anche il polo danese ha avuto un precursore decisivo: Hermann Joachim Bang, maestro del romanzo che dal tardo Ottocento si occupava implicitamente di dramaturgie. Bang è ricordato da Franco Perrelli in più luoghi pedagogo di attori, con particolare dedizione per gli ausiliari perché accrescessero con fresche articolazioni espositive le loro capacità d'incontro con gli attori esperti; mentre a questi ultimi chiedeva di esercitarsi ad articolare il nesso presenza-idea "essenzializzatrice" dello sviluppo drammatico. Usava lui stesso fornire tale idea, di volta in volta: cosa per noi notevole perché dal riattivare venivano tali impulsi protoregistici. Mentre dopo Bang questa dramaturgie nazionale ha conosciuto vari tentativi fino al prevalere di quella d'ufficio.

Ma la logica di questo libro è ben poco conciliabile con una ricostruzione storica di tale sviluppo d'insieme; piuttosto sembra esserlo con l'intermittente presenza di sperimentatori, ché dopo Bang venne Edward Brandes, un autore che promosse la dramaturgie come un elevamento culturale degli attori, da lui definiti "autori della recitazione". E, assunta tale ottica, non sorprende perciò che alcuni successori novecenteschi riluttassero a riprodurre il modello tedesco, anche se a ragione Franco Perrelli

ne sottolinea il posizionamento minoritario, sempre più rassegnato. Perciò nella differenza odierna è parso opportuno scavare tramite un dramaturg altro, Bent Holm, attratto da Bang e dal futuro non solo danese. Parliamo di un docente di teatro all'università di Copenaghen, traduttore e, quindi, dramaturg che si dice "di lusso" perché indipendente come Mark in Svezia, non legato a una scena.

Da un'idea forte muove lo stesso suo scritto qui preso a riferimento: adeguate riconsiderazioni conoscitive della dramaturgie, stante l'informalità di essa, possono aiutare in più modi anche l'autocoscienza del dramaturg al lavoro, persino contro "il rischio di essere/diventare un artista fallito, immaginario" nonché "patetico in quanto avrebbe desiderato fare il regista o il drammaturgo".¹ Holm comunque procede "fuori strada" in senso globale rispetto al lavoro degli artisti della scena. Esso tende a differenziare in lui i pensieri dello storico e del dramaturg: essendo incline il primo a dire alla tedesca la dramaturgie "rappresentante degli spettatori" e il secondo a guardare oltre. Comunque, la meta, fondatissima, è quella di una prassi adeguata alla collaborazione con la scena e in particolare con i registi: "Quelli che sanno". Così egli dice utopica la sua condizione facendo in modo di tenere l'esperienza scenica come riferimento; e, di conseguenza, al suo lavoro di dramaturg ha trasmesso da traduttore la musicalità quale nucleo: trattandosi di un elemento costitutivo del teatro. La respirazione e i battiti del polso sono sviluppi "fisico-corporali e, nello stesso tempo, emozionali che si riflettono, si manifestano nella musica della lingua" e possono così stabilire rapporti con gli spettatori.

Perciò, assunto che queste collaborazioni di Holm, iniziate lavorando su classici nazionali, sono giunte a estendersi al cinema e alla televisione, sembra solo da aggiungere che parliamo di una dramaturgie duttile, disposta a farsi dotta quanto capace di essenziali domande "ingenue" al regista e, in prova, di interagire a mente libera. Così era già agli inizi, del resto, quando questo dramaturg, anziché affidarsi al suo sapere di studioso, seguiva "una sensazione preliminare" delle domande "mosse dalla fonte": intuendola aperta a sviluppi circolari. Di qui, nel 1998 ad Aarhus è tornato con successo sintomatico sulle tracce del fondatore del teatro danese, Ludwig Holberg. Che agli inizi l'aveva aiutato a dissociarsi dallo scetticismo anglofilo, egemone all'università, per la dramaturgie e che allora lo spingeva a materializzare per via corporea i sogni del suo *Jeppe*.²

¹ Questa citazione e i richiami seguenti provengono da un dattiloscritto gentilmente trasmesso a chi scrive già tradotto in italiano dallo stesso Bent Holm: *Il dramaturg fra ricerca e realizzazione*, archivio dell'autore.

² Si distinsero allora anche le modalità aperte di collaborazione con il regista Asgar Bonfil. Cfr. "Jeppe of the Hill" - a Dream Play. A Historical and Dramaturgical Interpretation, in "North-West Passages", 1, novembre 2004. Nell'insieme si trattò di un esordio dai caratteri strategici.

¹ Eleonora Fumagalli, *La dramaturgie. La quinta tecnica del teatro in Svezia*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia (Dams), a.a. 1993-94. Questa analisi si distingue anche per la competenza di dramaturg dell'autrice.

L'insieme scandinavo può considerarsi di organica frontiera interna per l'area teatrale tedesca, data la nuova autorevolezza con cui sue minoranze si sono rifatte anche a precedenti storici della Germania teatrale: non dando vita a una fenomenologia priva di autonome virtualità altre. Questo dramaturg ha agito da libero cercatore, ma, non a caso, la sua esperienza teatrale aveva alle spalle una varia, prolungata frequentazione dell'Odin Teatret, delle sue consuetudini refrattarie alle modalità produttive istituite acriticamente. Eugenio Barba e i suoi compagni così seguirono un'opposta strada cooptando Ferdinando Taviani come consigliere letterario del gruppo. Ma ragionevolmente all'Odin si usano rifiutare fino a prova contraria, comunque tentata, le risorse estranee; e un buon tentativo sarebbe avvenuto per la dramaturgie stessa in rapporto con nuove emergenze.

Sta di fatto che per il suo recente, magicamente vero *Sogno di Andersen*, Barba ha optato per una distribuzione sintomatica: nominando Ferdinando Taviani "consulente letterario" e Thomas Bredsdorff "dramaturg". Solo per questo lavoro? Si tratta di una scelta per noi notevole in ogni caso, perché registra variabili le collaborazioni del primo e sembra aver posto sotto verifica la dramaturgie con il secondo. Si può allora ipotizzare che questo collettivo, giunto all'assai rara continuità di quarant'anni, si stia interrogando sulla memoria e, quindi, sulla possibilità d'individuare stimoli ubiqui che l'aiutino a cercare dai margini e a rimettere a frutto il suo vissuto come accade alle persone vive; e, appunto, Bredsdorff ha potuto contribuire in quanto nell'occasione ha agito non solo da straniero per quella scena. Così almeno risulta dal modo in cui si rifà agli attori nel suo contributo al programma di sala e in parte, ancora, nella *Recita del potere*, libro sul dramma di famiglia, specie scandinavo, apparso in italiano vent'anni or sono, che dice dello *Jeppe* or ora richiamato e si conclude sull'*Oxyrhincus* di Barba, soffermandosi su "sottotesto e sottinteso".¹

Agli antipodi. La particolarità anglosassone

Si usa dire che in Inghilterra non c'è mai stata dramaturgie, ma poi capita d'imbattersi in un saggio che dall'interno informa sul fatto che Peter Hall, da neodirettore del National Theatre, accreditò la figura del "responsabile dei copioni" e, così, giunse a stabilire un rapporto diretto con la nuova prassi. Infatti questo collaboratore, come vari prima citati, seppe spiazzare la sua origine accademica e farsi "Dramaturg della compagnia", non senza

contribuire al successivo prestigio del regista.¹ Da tale riscontro come dalle aperture di Peter Brook in materia siamo stati incoraggiati a tentare la seguente ricognizione.

Nel Sette-Ottocento, in Inghilterra il culto elisabettiano radicò l'abitudine di formalizzare, come fossero dell'autore, le varianti testuali "indiscutibili" create dagli attori guida, considerando spesso così anche corrispondenti contributi letterari. Anche in questo modo la natura infinita del testo shakespeariano era celebrata, ma su tale intento prevalse poi quello di consacrare il poeta in senso aulico; e questo andamento, fattosi sempre meno teatrale nell'intimo, finì per esaurire tale senno traspositivo, culminato storicamente nella stagione "eroica" dei ritorni degli attori romantici alle sfide del barocco.² Dunque, il caso di Hall fa supporre che s'impongano periodicamente all'ordine del giorno nel teatro inglese prospettive di dramaturgie e che esse siano lasciate cadere ogni volta. Perché, tuttavia, ciò è avvenuto relativamente più negli Usa e in Irlanda, dove si sono dati intermittenti sviluppi fertili in materia?

Tale domanda, riportandoci al *prima*, fa riflettere anzitutto sul peso avuto in Inghilterra dalla chiusura dei teatri e dalla successiva crescita della diversificazione delle scene alte e basse in rapporto al patrimonio elisabettiano: senza le quali questo straordinario teatro nazionale avrebbe probabilmente conosciuto nella storia discontinuità prossime in materia alle italiane. Invece, le sordità reciproche connesse a quella bipolarità e a sviluppi particolarmente autoreferenziali, stante la grandezza della posta in giuoco, prevalsero sulle stesse naturalizzazioni delle varianti di scena nel teatro di Shakespeare. Di fatto compagnie borghesi e popolari continuarono a manomettere: le prime con aggiustamenti come il lieto fine di *Romeo e Giulietta* e le seconde con riduzioni delle tragedie in mere azioni, anche da tournée. Ma altre varianti vanno considerate: un libro recente di Marisa Sestito, *Creare imitando. Dryden e il teatro*,³ fa cogliere felicemente la natura solo secondaria delle somiglianze di questo sviluppo con il futuro tedesco, in ragione del suo decantarsi solo fra autori; imitando Shakespeare, John Dryden disse: "Ho superato me stesso". Mentre un altro libro di tale studiosa permette di cogliere a sorpresa un'altra particolare disposizione inglese sul nostro terreno.

Infatti, la Sestito si era già occupata di Charles Dickens in quanto narra-

¹ David Hirst, "La scena tragica inglese degli anni sessanta fra Brecht e Artaud", in *La tragedia inattuale*, a cura di Annamaria Cascetta, numero monografico di "Comunicazioni sociali", 1-2, gennaio-giugno 1986.

² Cfr. *La scena del romanticismo inglese*, a cura di Paola Degli Esposti, Padova, Esedra, 2001.

³ Pasian di Prato, Campanotto, 1999; vedi per il prosieguo la p. 33 di questo libro e il saggio della stessa "Narrare il teatro" in *Le forme del narrare*, a cura di Marisa Sestito, stesso luogo, stesso editore, 1997.

¹ Il saggio di Thomas Bredsdorff, *La recita del potere: il dramma di famiglia nel teatro europeo*, è stato pubblicato dal Mulino, Bologna 1986. Lo spettacolo risale al 2004.

tore tornato quasi cinquantenne al teatro per esibirsi in pubblico da lettore di propri testi: essendo capace di praticarvi particolari trapianti e divenendo poi uno spericolato autoadattatore. Colpisce l'alternanza di queste prove con scritture più shakespeariane perché inclini spesso a passaggi imprevedibili sul nostro terreno: la sua esperienza attoriale sembra averlo indotto ad anticipare una via sintomatica, inaugurata secondo chi scrive da Kafka, muovendo dall'interno le creazioni narrative con innesti di azioni, personaggi e, in genere, richiami di drammi e scene.¹ Fino all'ultimo romanzo, l'incompiuto *Mistero di Edwin Drood*, in cui Dickens decantò una vicenda e singoli sviluppi guardando a *Macbeth* esplicitamente e a *Otello* in incognito, non senza temperare la radicalità dei contrasti.

Tale maestro sui "confini fra comico e tragico fra bene e male (...) riproduceva il dolore e la risata del mondo"², così, non senza sviluppi "clowneschi". Evidentemente era giunto a padroneggiare tutti gli elementi di una propria dramaturgie, fors'anche per il bisogno di coesistere con una pesante condanna della società: come scrittore e come uomo cercava un mondo riattivato. Dickens va ricordato anche da questa prospettiva, che lo aveva portato a fondare una compagnia teatrale dilettante, forse non senza impulsi in rapporto con la ricerca strindberghiana della fluidità drammaturgica.

D'altro canto, non bisogna assolutizzare il fatto che oltreoceano, per fare un esempio odierno, persino un'illustre rivista specializzata e poco omologabile, la "Yale Theatre", non cita neanche il contributo di Carrière al *Mahābhārata* brookiano in un numero a questo dedicato. Negli Usa, a dispetto dei suoi esperti, tale prassi sembra essere rimasta vittima di ambizioni razionalizzatrici, pur meno influenti di quelle ideologiche in Inghilterra. Qui il grande Welles giunse a fare dramaturgie in incognito, però. Riprendiamo i nostri richiami da lui, che fu attivo fra la sua America e l'Europa, fra teatro e cinema, anche quale rivelatore di una nuova porta inglese aperta su questa prassi, di fuoriuscita dalla sistematicità nazionale: contraddetta poi dallo stesso Hall per via beckettiana e/o sviluppi 'eclettici'.

Aiutandolo a debordare dal naturalismo, che aveva gloriosamente esercitato in dialettica con la poesia shakespeariana, la dramaturgie risultò per la sua arte anche un azzardo, dato che Orson Welles cercava di usarla per estendere dall'intimo il campo della teatralità e che era indotto da ciò a praticarla come da giovane: quando essa lo aveva aiutato ad agire sulle due sponde dell'Atlantico, fino a interpolare nel suo *Macbeth* motivi haitiani, tramite *L'imperatore Jones* di Eugene O'Neill. Eppure il senno di queste

procedure visse pienamente nella sua esperienza in rapporto al cinema, che lo rivelò sommo attore e regista di base attoriale, dato che le suddette modificazioni facevano apprezzare la permanenza di una 'vincente' fedeltà al suo autore. Di fatto, gli stessi confronti analitici realizzati dagli studiosi di Welles fra gli Shakespeare cinematografici e teatrali hanno rilevato impulsi di rifacimento nei secondi soltanto: ottenuti per sviluppi delle climax testuali, mettendo ancor più in giuoco il preconcio e, come nesso, queste dinamiche riattivatrici. Cosa che fa supporre in tali sviluppi ausili in sé più che personali: anche Brook vi ricorse aprendosi al magistero grotowskiano, dopo che l'arte orientalista aveva favorito Yeats nell'universalizzare la sua identità irlandese.

William Butler Yeats era un poeta proiettato al futuro dalla sua stessa ricerca fra lontananza espositiva e nitore dei segni giapponesi, che fece coesistere dinamiche dell'ignoto con il presente ricoltivando il bios analogico del teatro elisabettiano; e poiché non mirava a una sintesi, si trovò a sfidare le attese del pubblico. D'altro canto, le sue costruzioni drammatiche incontrarono la dramaturgie per disporre insieme essenziali richiami interiori: la potenza riformulatrice del cristianesimo quanto la capacità orientatrice di rappresentare paradigmatiche esperienze umane. Ma si badi, a ciò pervenne da promotore dell'Abbey Theatre di Dublino, dove appunto scoprì "essenziali le trasposizioni" (Clelia Falletti) da artista delle "antiche memorie" come divenne intimo di Gordon Craig e di maestri della danza, mentre da poeta raddoppiava i richiami.¹ Della cui audacia combinatoria può dirsi eloquente la sua dramaturgia ispirata ai patimenti del Cristo al calvario.

Naturalmente, chi scrive è consapevole del fatto che solo più tardi, grazie all'intelligenza brechtiana della dramaturgie implicita, questi fermenti sarebbero divenuti così leggibili; ma in ogni caso per questa via Yeats era giunto a spiazzare l'estetismo cui allora cedettero più autori vicini. Così, egli fece più scuola – nel teatro aperto all'Oriente e di fede – dei successivi specialisti inglesi, compreso Kenneth Tynan: collaboratore del Brook non ancora emigrato e di più esiti degli "Arrabbiati", notevoli anche per messinscena. Di uno scarno insieme di esperienze difformi è comunque consistita la dramaturgie anglosassone finora; ma non si dimentichi al contempo la fertilità degli'intrecci richiamati: in questo Yeats si riscontrano persino precorritivi di Beckett, riferibili ai dialoghi che questi stabiliva con i suoi classici; mentre Tynan riuscì a fissare adattando legami ulteriori fra la vita teatrale da lui recensita per intensi coinvolgimenti e il vissuto della cultura registica inglese: ad esempio, in contrasto con le sottovalutazioni allora correnti di Harley Granville-Barker e Allardyce Nicoll. Cosa notevole qui specie per il secondo: la sua scommessa sulla parentela di

¹ Claudio Meldolesi, "Per una storia del teatro nel romanzo in Europa. Gli Apici del 'Pasticciaccio' e del 'Castello'", in *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, a cura di Alba Andreini e Roberto Tessari, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 11-60.

² Marisa Sestito, *Narrare il teatro*, cit., p. 81.

¹ Cfr. Francesca Gasparini, *Yeats: il teatro dell'antica memoria*, Roma, Bulzoni, 2002.

Arlecchino e Amleto non è uno spunto da grande dramaturg al lavoro? Tynan tuttavia non contraddisse l'isolamento dei dramaturg inglesi, come lo stesso *theatre in real time*¹ che, trapiantato in Inghilterra, potrebbe interessarci per come talvolta ripropose vicende narrative dall'interno, per decantazioni interculturali.

Nello stesso cinema statunitense si può ancora supporre in rapporto con Welles il regista James Ivory, anglofilo e già esperto di riattivazioni sceniche. Il quale da cineasta di riferimento ha sempre lavorato con uno staff per noi eloquente, formato da un dramaturg e da uno specialista di improvvisazioni. Insomma, quest'area considerata refrattaria al dramaturg ha promosso la sua ricerca liminare oltre a decontestualizzati approdi espliciti. La sua diversificata natura, tale da averci fatto assimilare a questa esperienza europea esiti di oltreoceano,² avrebbe ben potuto portarci a considerare dai nostri confini certe europeizzazioni orientali, in dialettica con il comando testuale assunto da Beckett nel dopo Brecht. Un vero e proprio passaggio di consegne si determinò fra *Turandot*, l'ultima pièce brechtiana, e l'approdo strategico di *Aspettando Godot*. Del quale va qui sottolineato il fatto che anch'esso si precisò per riscritture sistematiche.³ In conclusione, all'idea diffusa dell'insieme anglosassone come antimondo della dramaturgie sembra da contrapporre l'immagine di una latenza disposta a vere epifanie; e non è escluso che nuove indagini vi scoprano l'embrione di una dramaturgie altra.

*Dal confine dei consiglieri letterari russi.
Il coinvolgimento di Korenev*

Non si vuol qui affermare che fra le esperienze confinanti dei dramaturg e dei consiglieri letterari non esisteva una frontiera nel primo Novecento, ma che questa non era tale da impedire autentici rapporti fra i loro orientamenti d'arte; bastò l'esperienza del Brecht dramaturg rifondatore-storico a disporre una particolare continuità con Vladimir Nemirovič-Dančenko, consigliere letterario di Stanislavskij, e, ancor più, con il Michail Korenev collaboratore di Mejerchol'd, come poi in Polonia con Flaszen, il consigliere

di Grotowski. E fu tale quest'apertura che Vladimir Vasil'ev l'avrebbe detta attiva all'opposto del Brecht dei drammi.

Questo groviglio di richiami va però sciolto nei limiti del possibile con ordine, richiamando da subito Nemirovič-Dančenko e poi Flaszen, in quanto condirettori con i loro registi, a sessant'anni di distanza del Teatro d'Arte di Mosca e di quello delle Tredici file di Opole. *My Life in the russian Theatre*¹ appunto di Nemirovič-Dančenko fa capire che questi realizzò con Stanislavskij una coppia elettiva responsabilizzandosi anche per la dramaturgie: sin dal loro storico incontro del 1898. Parliamo infatti di un "consigliere letterario" incline a riattivare testi come a realizzarli da regista e agendo per sintonie culturali più che adottando tecniche collaudate (tolse così spazio ai *regisseurs* e agli accompagnamenti musicali delle messinscene, pur cari alla Ermolova). Ma qui dobbiamo soprattutto registrare la centralità per Brecht del rapporto Korenev-Mejerchol'd dall'ottica della dramaturgie, pur senza dimenticare che fu Nemirovič-Dančenko a rendere rigorosa quell'idea della natura indefinibile di questa collaborazione. Brecht comunque aveva avuto stimoli essenziali da Mejerchol'd, come vedremo, e forse lo stesso principio per cui dramaturgie e regia sono in grado di coesistere perché non si danno le stesse mete. Il che risulta pure dall'ormai classico studio di Nick Worrall *Mejerchol'd e la regia di "Le cocu magnifique"*, in quanto la dramaturgie doveva essersi lì assimilata al lavoro di messinscena al punto che il testo grottesco di Fernand Crommelynck vi risulta persino riattivato dalle mobili macchine costruttiviste realizzate da Ljubov Popova.²

È il momento di passare ai modi della collaborazione di Korenev, che resta figura familiare solo ai teatrologi slavisti. Concentriamoci per rendercene conto sull'attività da quest'ultimo realizzata per la messinscena mejercholdiana del *Revisore* di Nikolaj Gogol', del 1925. Permettono di farlo la registrazione stenografica di tale lavoro fatta da Korenev stesso, poi pubblicata in volume, e sparsi, comparabili contributi successivi, in vario rapporto, del teatro di Stanislavskij. Il libro corrispondente richiama agli inizi i dialoghi che portarono fra l'altro alla scelta di riproporre quella commedia in tre tempi con nuove accentazioni nere, fermo restando che precedentemente l'intelligenza propria al dramaturg aveva disposto il più vivo incontro di Mejerchol'd con la fonte scritta. Ogni volta condizioni favorevoli alla sua arte scenica erano valorizzate da Korenev, e non senza aperture all'avanguardia storica.

¹ Londra, Geoffrey Bless, 1935.

² In *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falerti, Bologna, Il Mulino, 1986. Tali macchine, dinamizzando la visione della scena, potevano anche evidenziare i dettagli del giuoco attoriale.

¹ Theodore Shanke, assumendo tale definizione a titolo di un libro, vi ha scritto del relativo movimento estesosi dagli Usa all'Europa; ma in rapporto al caso inglese ha stabilito nessi discutibili, come quello con il teatro Freenge. Cfr. l'edizione italiana, realizzata da Studio Forma nel 1980.

² Il periodico "Performing Arts" si è occupato, nel 1926-27 e in altri numeri, delle aperture statunitensi al teatro tedesco non senza richiami per noi orientativi.

³ In forme più estese dei pirandelliani, i testi di Beckett si definivano per stratificazioni di scrittura.

D'inauditi urti di forma-senso viveva lo spettacolo cui ci si riferisce, giudicato da taluni il più importante del secolo già per le associazioni mentali cui induceva, anche se questa intesa d'arte si misurò altrove con fonti più complesse. Mejerchol'd vedeva però troppo oltre la vita comune restando un militante, e venne fucilato da Stalin, nel '41; mentre l'"assistente" da noi supposto dramaturg non avrebbe lasciato ulteriori tracce ampiamente note di sé, nonostante la solidarietà attiva di Stanislavskij.

Korenev usava riattivare ogni risorsa, ma appunto era inquadrato come "aiuto regista" o "secondo regista", e forse tale maggiore riconoscimento mise in ombra questi suoi contributi di dramaturg. È comunque possibile che non fosse detto ufficialmente tale per non contraddire l'opzione del Teatro d'Arte per la figura del consigliere letterario. L'ascendente tedesco e lo sperimentalismo di Mejerchol'd lo fanno supporre, e a conferma si possono considerare le modalità di dramaturgie da Korenev esercitate: la relazione orientativa sul testo all'inizio delle prove, l'offerta che poi usava fare di molte sue varianti, il diradarsi della partecipazione nelle settimane conclusive di messinscena, il gusto dei rovesciamenti di sviluppo drammatico sperimentati in precedenza con gli attori.¹ Per non dire dei contributi pratici, come lo stenografare rendiconti delle prove e connessi discorsi del regista, da appassionato di memorie. Riguardo alle particolarità del suo nesso con la direzione mejercholdiana, basti considerare che lui solo – a quanto sembra – poté tracciare suggerimenti o specificazioni sui disegni costruttivisti con cui Mejerchol'd pianificava le prove, sapendo farlo ad arte. Mentre questi suoi doni, a cominciare dai più anticonformisti, erano manifestati da sottintesi o traslati polemici così allusivi che la censura non seppe riscontrarli nello spettacolo, a differenza degli spettatori. Con questa messinscena del *Revisore*, di fatto, il pubblico interagì al punto da prolungarne la permanenza programmata in cartellone.

Il libro di tale spettacolo ci permette infine di cogliere la consequenzialità degli interventi di Korenev dal modo stesso in cui vi è data evidenza alle acquisizioni di messinscena. Questo dramaturg era capace di stimolare bellezze innovatrici e rifiuti dell'esistenza solo riproduttiva; tanto che alcuni suoi contributi si possono immaginare partecipi della "sorpresa" che permette all'"opera" di risultare "d'un tratto costruita" – per citare Roland Barthes. In tal senso Mejerchol'd lodò la "selva di novità" delle sue relazioni introduttive: questo lievito, nei suoi limiti, dovette agire fin dentro al ritrovamento del tono da "vaudeville serio" proprio a questa commedia e rimosso nelle altre realizzazioni sceniche.

Erano tempi di riconsiderazioni teatrali così accelerate che Stanislavskij

¹ Cfr. l'introduzione di Anna Tellini a Vsevolod Mejerchol'd, *Il revisore*, Vibo Valentia, Monteleone, 1997.

per reazione rimase a lungo reticente nei confronti dei drammi di Čechov, destinati a divenire emblematici dell'identità stessa del Teatro d'Arte.¹ A questo riguardo era stato Nemirovič-Dančenko a farlo ricredere, e forse il bisogno di poter contare su articolate competenze letterarie ancora negli anni trenta lo portò ad accogliere Michail Bulgakov, che riattivando sapeva guardare all'opera anziché all'autore.

Questo incontro avvenne per rimettere in scena *Zio Vanja* con volontà di reciproca apertura. Il regista non tenne conto della limitata sintonia istintiva con l'altro, sapendolo capace di spiazzare i suoi automatismi letterari – nel '30 era così tornato per Mejerchol'd sulle *Anime morte* gogoliane, che aveva già adattato con minore sensibilità specifica. Il consigliere letterario si dispose a questa collaborazione dalla consapevolezza acquisita in quella con Mejerchol'd: apertasi persino a richiami della morte di Majakovskij e dell'impossibilità della "redenzione" nonché a notevoli stimoli tecnici. Ogni dramaturg esercita i suoi nessi con l'implicito e si direbbe che questi di Bulgakov riuscissero a spiazzare insieme due convincimenti ereditati: quello, poi rilanciato da Aleksandr Solženicyn, dell'unicità del sentire russo e quello per cui alla base di ritorni su qualsiasi fonte dovessero pulsare prese di posizione come quella del tolstoiano *Cadavere vivente* (1906), esplicita ricusazione di Čechov, dello *Zio Vanja*.

Una straordinaria genealogia ininterrotta conobbe dunque l'arte russa del riattivare: essendo nata dal modo in cui Nemirovič-Dančenko aveva svincolato il consigliere dall'ascendente accademico – qualificabile dalla "letteratura" – come da personali automatismi corporativi, in nome dell'informalità dei suoi contributi. Tanto che egli, detta la sua prassi perciò indisposta a dividersi in correnti, ne portò la sperimentazione fino alle accennate esperienze propedeutiche di regia. E appunto come guida di questo esercizio egli sostenne anche la ricerca di Korenev. D'altro canto, si trattò di una genealogia intermittente per motivi non solo politici, come quello del distacco anche mentale da Stanislavskij che Mejerchol'd allora cercava; per cui contrappose il suo *Revisore* alle *Anime morte* dell'altro: persino in quanto questo Gogol' era stato predisposto da lui inscenandolo con l'adattamento di Bulgakov.² Ma certo è per noi maggiore il motivo del differenziarsi di questi compiti: ad esempio Nemirovič-Dančenko realizzò delle regie propedeutiche, e ci si augura con Malcovati che i quattro volumi delle sue lettere da poco apparsi consentiranno di valutare anche tale estensione della sua prassi.

¹ Stanislavskij, come Mejerchol'd, colse poi in Čechov l'autore più partecipe della rifondazione registica. Ne tratta nelle *Mie regie* 3, Milano, Ubilibri, 2002. Di tale volume, dedicato al Gabbiano, vedi pure la premessa di Fausto Malcovati.

² Cfr. Michail Bulgakov, *Le anime morte*, Pordenone, Studio Tesi, 1992 (anche per il testo introduttivo della curatrice Barbara Ronchetti); nonché – per il precedente richiamo – Vsevolod Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 83.

Si è oggi in grado però di riconoscere alla collaborazione di Mejerchol'd e Korenev anche un protagonismo diverso, più angolato; tanto che forse avrebbe nutrito in margine la matrice stanislavskiana della rinnovatrice ubiquità artistica di Flaszen stesso. Il consigliere letterario di Grotowski, infatti, con la sua competenza germanistica conferma la centralità avuta in questa vicenda dagli esperti tedeschi. Tale che egli agì ancora da pedagogo-dramaturg, quando precisava la sua regia, dopo il distacco dal Grotowski post-teatrale: chi scrive lo ricorda così, al lavoro su un suo spettacolo come per un seminario di anni articolato in più città europee, all'insegna di una non dichiarata dramaturgie. Suo tema era il teatro di Dostoevskij: faceva così pensare a Korenev alla luce dell'idea di Jerzy Sthur sulla differenza soggettiva degli slavi non centrali o divenuti tali, inclini al tragico-ironico.

Flaszen consigliere di Grotowski

In Polonia, fra Leon Schiller e Josef Svoboda ovvero fra le acquisizioni del realismo compositivo e della spazialità drammaturgica, si erano date esperienze maieutiche di rifiuto della routine francese o tedesca e valorizzazioni del frammento scenico. Ecco il retroterra del consigliere letterario polacco Ludwik Flaszen; e se nell'ambiente grotowskiano alcuni gli preferivano Konstanty Puzyna perché capace di consigli critici in sé illuminanti, questo condirettore non aveva uguali nell'avanzare proposte riattivatrici. Era lui il dramaturg, benché non fosse detto tale forse per l'orrore lasciato in Polonia dai tedeschi o per non relativizzare il riferimento a Stanislavskij.

In ogni caso questo nuovo specialista sapeva guardare alle azioni, in armonia con la "povertà" teatrale perseguita da Jerzy Grotowski: cosa che lo portò anche ad addestrare attori e a dedicarsi agli autori polacchi dell'Ottocento meno identificati con la compiutezza dialogica. Autorevolmente collaborò infatti con questo maestro: essendo insieme a lui condirettore del teatro Laboratorium di Wroclaw, dove onorò impegni generali, anche amministrativi; ma già prima d'incontrare Grotowski aveva goduto di notorietà nazionale, essendo stato direttore del teatro di Cracovia e dramaturgo; e riconcettendo tali abilità aveva preso a propiziare il "vero" scenico. Mentre i programmi di sala che poi curò per gli spettacoli grotowskiani lo dichiarano di per sé nemico della subalternità al pubblico, a favore dei suoi individui in cerca fra oscurità e futuro. È dunque logico pensare che per tale strada fosse giunto pure alla dramaturgie, con il Grotowski proiettato all'apertura dei compiti e a prove incondizionatamente prolungate. A Flaszen capitava così di contribuire anche a spettacoli che non prevedevano la sua presenza, come *Il principe costante* di Calderón e Juliusz Słowacki. Konstanty Puzyna ha ricordato: "Nel corso di una discussione fra i redat-

tori della rivista 'Dialog', Flaszen diceva che il dramma romantico polacco può venire letto anche come "rito di iniziazione" traumaticamente conoscitivo, grazie al quale si superano le barriere entrando in un'altra dimensione: dove "il soggetto percepisce la verità con tutto se stesso, indirettamente, e non attraverso (...) argomentazioni razionali".¹

Questo collaboratore d'eccezione non contribuiva solo sul piano metodologico, come conferma il sostegno che diede alla messinscena di *Akropolis* di Stanisław Wyspiański (1964). Qui sua sembra essere stata la segnalazione dei luoghi testuali più dinamici, poi confermati dal lavoro di scena, dopo che Grotowski l'aveva consultato per verificare il progetto di regia e, in particolare, il trapianto da lui progettato della situazione del dramma in un campo di sterminio. Sapeva immaginare l'incontro con gli spettatori dalle stesse aperture preconscie dei testi,² mentre altrove contribuì più da scrittore o da intellettuale dell'esperienza scenica alle scelte grotowskiane. Anche per duttilità i suoi interventi restavano comunque in rapporto con la base della dramaturgie contemporanea: tanto che lavorò sul *Dottor Faustus* di Marlowe un po' come Brecht aveva fatto con il *Faust* di Goethe, specie per sviluppi di montaggio – ferme restando le opposte scelte di tendenza del Laboratorium, con le sue disposizioni mentali imprevedute.³ Come mai?

Da filosofo dell'in-genuità Flaszen si era rivelato dramaturg contraddicendo la caduta dell'interesse filosofico stesso alla verità delle prove, quale altro dalle quotidiane dinamiche comunicative; in tal senso usava pensarsi attivo nel dopo-l'avanguardia – formula con cui intitolò un suo denso saggio –, e questa prassi infine divenne per lui un veicolo di naturale approdo alla regia. Rimangono però, al contempo, dei suoi pensieri da dramaturg. Ad esempio: "I punti culminanti dello spettacolo non coincidono con i punti culminanti del testo", anche se il regista evita di "aggiungere".⁴ Flaszen è rimasto uno fra i maestri europei della dramaturgie, dopo aver così sfidato il suo tempo da rigeneratore del romanticismo negativo e da artista successivo all'avanguardia. Formula, questa, che certo non contraddice la raccomandazione di Zbigniew Osinski, studioso per eccellenza del Teatro Laboratorium, di non sovrapporre definizioni impressioniste alla ricerca di Grotowski. Questo stesso controllato osservatore partecipante ebbe modo di dire Flaszen

¹ La citazione rimanda al suo "Grotowski e il dramma romantico", in *Il teatro in Polonia. Tradizione e contemporaneità della rivista "Dialog"*, a cura di Carla Pollastrelli, Firenze, La casa Usher, 1979, p. 64.

² Il rendiconto che dedicò al divenire di tale messinscena è stato poi integrato da Jerzy Grotowski nel suo *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970; vedine le pp. 75-76.

³ Oltre che a Brook, a lui si deve lo sviluppo della psicologia teatrale degli anni intorno al 1990.

⁴ *Il Teatro Laboratorium di Jerzy Grotowski. 1959-1962*, a cura di Carla Pollastrelli, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 79. Il non aggiungere non era estraneo agli approcci brechtiani.

attivo “anche da dramaturg”: definizione felice in quanto richiama la particolare indole di un tale artefice di multipolari transiti, la via poi di Carrière.

La definizione di “rifacimento” sembra superflua, non quella di dramaturg

Chi scrive è riconoscente all'editore di questo libro anche per i suoi doni indiretti da intellettuale guida del teatro: in particolare, per l'immagine del critico viaggiatore fra gli spettacoli. Franco Quadri ha fatto di questo esserci il nucleo di alcune pagine straordinarie: non senza dar loro seguito come traduttore di testi congeniali, per cui ne è stato indotto ogni tanto anche a felici sviluppi di dramaturgie. D'altro canto, urgono delle generalizzazioni conclusive.

I viaggi del critico e dello spettatore motivato non sono solo funzionali alla visione di novità teatrali. Grazie a sviluppi preconsoci essi dispongono anche a un rapporto intimo con la mobilità propria al lavoro scenico. Varia è la natura dei viaggi teatrali. Si può dire che è itinerante il popolo degli attori, che è insieme primario ogni viaggio di messinscena e che lo spettacolo muta incontrando ogni partecipante. Ma si può aggiungere che il dramaturg contribuisce a sintonizzare con tali spostamenti i viaggi dei libri, che al contatto delle prove sembrano muoversi anch'essi sospendendo l'identificazione con la stampa; e non si può dire lo stesso delle altre forme di collaborazione con la scena rapportate a libri o scritti.

A metà Novecento in Italia, nel corso di questo primo radicamento, Gerardo Guerrieri, al fianco di Visconti, si trovò più volte a rovesciare la logica collaborativa assegnata ai dramaturg di scena: questi usavano contribuire soprattutto all'inizio e nella prima fase delle prove, mentre nel suo caso si diedero a volte contributi più fortunati con le ultime visioni degli attori al lavoro. Perciò era stato propedeutico per il Novecento tedesco in genere il teatro viaggiante degli agit prop, con la sua disposizione all'imprevedibilità degli interventi. Dove appunto il viaggio risultava correlativo del retroscena. E ancora oggi i veri transiti di queste procedure si propongono come un'alternativa – o utopia – alla logica del marketing. Perciò la tecnica non è sufficiente a professionalizzare i nuovi dramaturg. Questi sul lavoro devono creare dall'interno, essendo animati dalle possibilità di prospettare un dettaglio dopo aver intuito una totalità e di rivolgersi a un attore perché in sé trovi l'eloquenza utile a tutto il collettivo. Ma se così capiamo meglio come mai egli non deve condividere il lavoro di messinscena, possiamo persino intuire in questa disposizione multipla al viaggio un'eco dell'antico esercizio del riattivare, un ponte con i poeti e i filosofi delle origini di questa prassi.

Anche per questo si tornano ad aprire i verdeti che consideravano il

rifacimento un approdo indiscutibile perché connesso all'esperienza autorale. Oggi esso ha perso questa aura, oltre a varie committenze traspositive da romanzi e racconti, libri saggistici e di avventura, fatti di cronaca e vite emblematiche; mentre, essendo l'età della fine della forma dramma, alcuni attori hanno rilanciato da maestri a mani nude l'uso del semplice narrare. Così, nei teatri dignitosi non solo di punta si avverte spesso il bisogno che anche il rifacimento viaggi lungo lo spettacolo. E nell'ultimo “a parte” di questo libro apprezzeremo meglio esempi di sviluppo alternativo, conosciuti in tal senso dalle nostre scene. Perché si danno testi alti, ma più isolati di quanto si crede.

Rispetto alla drammaturgia fortemente codificata che il Novecento ha ereditato malaticcia e, nonostante tutto, trasmessa ai nostri anni, la prassi di cui parliamo è apparsa a lungo un'entità in cerca di rapporti sostanziali. L'adattatore doveva infatti rifarsi alla fonte cercandovi canali disposti a sviluppi trasmutativi; ma il cambiamento del luogo testuale nello spettacolo promosso dal Nuovo teatro e la fine della forma dramma hanno determinato un nuovo stadio identificativo. Nel quale risulta superata la differenza fra testo e rifacimento d'autore in ragione del fatto che la qualificazione dello scrivere per spettacoli è sempre più rapportata a parametri di consumo, e non solo teatrali, sicché gli esiti alti tendono a differenziarsi insieme, qualsiasi ne sia l'ascendente.

Gli stessi adattamenti alti devono favorire la vita a sé di ogni teatro oggi, mentre la fabbrica del rifare sta dando vita a un nuovo giacimento di “produzione media”, incarognita per l'esclusione dalle scene notevoli. Anch'esso è ormai, come tante cose che ci circondano con pretese di delega: partecipe delle indistinzioni su cui sembra poggiare il teatro lasciato andare dal nostro tempo. Il rifacimento è quindi opera d'autore tout court o esito anacronistico, poggiato su logiche ormai prive di vigenza ovvero un portatore d'“inverno” alla Fortini, un genere d'impronta televisiva, salvo eccezioni. L'ambito di cui parliamo, anche se denotato da una storia e da un nome particolari, sembra dunque considerabile anche fuori della Germania, ormai, l'epicentro dell'esperienza traspositiva delle scene europee.

Sui crocevia storici dell'area italofrancese con la tedesca

L'apertura parigina di Goldoni e l'approdo effimero di Modena

Nei paesi di maggior tradizione teatrale il trapianto della dramaturgie risultò arduo perché vincolato da precedenti distinzioni forti fra vecchio e nuovo, fattesi in Italia particolarmente egemoni già dalla vittoria sull'ul-

tima commedia dell'arte; sicché questo riattivare vi fu prospettato solo da incontri eccezionali drammaturgia-scena. Parliamo di quelli realizzati da Carlo Goldoni e Gustavo Modena, *il commediografo e l'attore romantico*; ed è già notevole il fatto che la drammaturgie ci porta a considerare in continuità queste figure, che è d'uso collocare in scomparti separati negli archivi mentali. Ma è ancor più significativo il ruolo centrale avuto in tali aperture da competenze spesso misconosciute in quei creatori: il poeta di compagnia per il primo e il pedagogo nonché scrittore per il secondo.

Fu già sostanziale la sfida a Venezia lanciata da Goldoni con il trasferimento a Parigi: dove diede subito prova di spregiudicatezza verso la sua riforma. Lì infatti si recò chiamato dalla vecchia Comédie Italienne, ormai in dissoluzione, con il mandato di far sembrare nuovi canovacci storici e con la speranza di averne stimoli rigenerativi per sé; e sapendo aspettare per anni, egli fu dunque aiutato dal lavoro di riattivazione a elaborare un ultimo ciclo di commedie, in francese. Lo dimostra *Le bourru bienfaisant*: dove il bisogno di ricominciare, il suo vissuto e vecchi meccanismi comici concorrono a sviluppi protolaboratoriali e confermano che disposizioni di dramaturg erano già praticate da questo autore. Ché Carmelo Alberti, sulla scia di Mario Baratto e di Franca Angelini, ha colto sviluppi di drammaturgie nel copione delle *Massere*.¹

Di per sé, la passione per le dinamiche transitive dei casi e delle soggettività rappresentate l'avevano disposto a tale prospettiva. Ma a Parigi, fattosi quasi-dramaturg e nuovo autore, non solo gli eventi della rivoluzione e del futuro sociale lo fecero sentire superato: tali svolte furono per lui comprimarie della sopraggiunta indisponibilità psicofisica a trattarne per la scena. La vecchiaia più che la fedeltà alla sua riforma lo distrassero da quel cammino, che lo stava portando a organici esercizi della drammaturgie, con recuperi della sua esperienza di lavoro anche con i burattini e l'opera. Un Goldoni in forze avrebbe potuto così riattivare nuclei complessi di vita rivoluzionaria, avendo già il suo teatro portato sulle piazze sceniche un'intera cittadinanza di personaggi come predisposti all'incontro con l'ottantanove. Tanto più in quanto i suoi luoghi esterni erano arrivati ad assimilare gli interni delle putte, dei rusteghi e dei faccendieri, mentre la città delle commedie parigine si offre al lettore più dilatata della sua Venezia, quale aggregato di vissuti tornati a pulsare dalla scena della mente. Ma possiamo solo immaginare come i rumori della rivoluzione, che percepiva dal suo ultimo letto, inducessero Goldoni a riattivare fra sé e sé la sua

città teatrale, ormai sproporzionata, benché per tempo giunta a evocare la *Guerra*. Eppure, dopo i mille scempi operati dai riduttori goldonisti, il giovane Fassbinder avrebbe scoperto dentro ai traffici di questa umanità una tessitura drammatica persino disposta a rimanifestare motivi dell'*Opera da tre soldi*.

Da sempre dominava in Italia l'assuefazione ai testi stranieri rivoltati come giacche: gli adeguamenti di lingua e azioni d'uso in letteratura non bastavano ai comici e, ancor meno, agli spettatori "di pregio", inclini a distarsi: da quest'ottica Goldoni restò artista nel corrispondere al mandato del Théâtre Italien parigino. Egli era un adattatore universale di classici, testi stranieri, romanzi e fonti da libretto d'opera. Cosa di cui testimonia la sua stessa poesia della gondola, che trasmette della perduta Venezia, singolarmente, un'immagine riattivatrice: quella di un perpetuo andare e venire, come se lessinghianamente trasportasse sue memorie venete, senza sosta, a Parigi.¹

È probabile che Gustavo Modena, come Goldoni veneziano e laureato in giurisprudenza, si ricordasse di lui quattro decenni dopo la rivoluzione, quando di ritorno da un lungo esilio trascorso pure in Germania, realizzò il primo, articolato approdo della drammaturgie italiana; cui seguì quello che sembra essere stato il primo francese: il teatro di figura creato da George e Maurice Sand a Nohant, nutrito da fantasie romanzesche come da precedenti teatri di fiera.

Tale giudizio non si propone affatto di mettere in ombra i vari precedenti che questi isolati sviluppi conobbero anche in comune: si pensi sia ai riaffioramenti dell'arte improvvisa che si diedero a Venezia, a Firenze, a Napoli e persino in Calabria nell'Ottocento sia agli spettacoli antiletterari della rivoluzione e quindi di boulevard nonché con il bisogno di direttori letterari di cui poi diremo. Pertanto il caso di Gustavo Modena, a differenza del goldoniano, va istruito dal *prima*.

Salta agli occhi il fatto che l'avevano anticipato diversi presentimenti scenici, basati su adattamenti. Ludovico di Breme adattò per Carlotta Marchionni, per non dire di come Elisabetta Caminer Turra proseguiva sul terreno delle traduzioni il suo meritorio attivismo anche adeguando il repertorio tedesco; e, riguardo al *prima* ulteriore, è notevole il fatto che con il 1800 le edizioni del "Teatro moderno applaudito" si erano arricchite di una nuova collana, che estese il campo delle scelte di repertorio dei capocomici,

¹ Vedi, insieme alla *Vita di Goldoni* riproposta da Laterza (Roma-Bari, 1993), Carmelo Alberti, *Maschere raggelate* (...), in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Daniela Quarta, Mirella Saulini, Roma, Bulzoni 2002, p. 107. Ma il nostro approccio è anche debitore di Franco Fido.

¹ Dopo gli sparsi confronti avviati nel 1906 da Edgardo Maddalena, Giuseppe Ortolani ha contestualizzato l'interesse di Lessing per il nostro autore: "La fortuna di Goldoni" nel suo *La riforma del teatro e altri scritti*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962. Sull'ultimo Goldoni parigino, cfr. Claudio Meldolesi, *Un'ombra discontinua, sempre in cerca*, negli statunitensi "Annali d'Italianistica", 91, 1995.

“Testi per le scene”. D’altro canto, permanevano istanze di rinnovamento fra i poeti di compagnia, anche se trovarono di rado sviluppo: non aveva avuto esito neanche il progetto del “poetino” Avelloni di coniugare l’arte, il sociale e il lacrimoso. Ma, pur manifestando ancora tratti di queste irrisolte effervescenze, il caso di Modena va riconsiderato alla luce del ruolo avuto da alcuni maestri europei, come in Danimarca da Ludvig Holberg, a noi già noto, quale artefice anch’egli di una dramaturgie dagli intendimenti riformatori. Ma Modena fu più strategico. A lui pure guardò Verdi, oltre che ai grandi attori, immaginando certi passaggi di partiture. Già in seguito alla fredda accoglienza ottenuta dalla prima versione della *Traviata* per eccesso di “realità”, volse la sua musica a sviluppi da mito contemporaneo e orientò in tal senso Francesco M. Piave, che così dovette rinnovare il suo libretto. E non fu certo questo il solo capolavoro del secolo toccato dal nostro magma: *I promessi sposi*, ne risentirono all’origine. A dispetto dei soliti approcci, salta agli occhi l’ausilio fornito alla sua invenzione da elementi di commedia, quali il topos del matrimonio contrastato, e dai ruoli rilanciati dall’opera buffa: gl’innamorati, il quasi tiranno che è l’Innominato e il promiscuo Don Abbondio – anche se come fonte per drammi, poi, fu ben poco valorizzato. In genere, correavano da noi tempi di esteriore teatralizzazione, tanto che nel secondo Ottocento furono rilanciati l’usanza di decorare le facciate dei palazzi signorili con segni di scena e il ricorso a “fiori operistici” sulle lapidi dei cimiteri (Claudio Pedone). Si direbbe che l’Ottocento, facendosi secolo di generalizzazioni “riassuntive” dei precedenti – per dirla con la nuova storia francese –, mettesse ovunque in azione dinamiche riattivatrici.

Apprendosi a tale fermento e in contrasto con gli stessi abusi di Golloni operati dai teatri sovvenzionati, Modena istituì un vero scarto epocale. Indotto dall’esilio a farsi artista più che nazionale, finì per tradurre in dramaturgie anche personali contrasti: era figlio di un celebre “attore alfieriano” e divenne mazziniano di sinistra; era innamorato di Rossini e si scoprì nemico dello strapotere operistico nei teatri; adorava Shakespeare e non credette il pubblico italiano capace di amarlo in scena: sicché ne fece l’ispiratore nascosto di vari suoi personaggi, mentre da scrittore ne avrebbe valorizzato soprattutto gli impulsi “rozzi”. Passiamo ai fatti: fuggito non ancora trentenne dall’Italia, quale copromotore dei moti risorgimentali del 1830 in Romagna, di persona poté verificare la potenza “vera” degli attori e l’anticonformismo compositivo degli stessi autori e dei dramaturgi in Germania: cosa che dovette pure aiutarlo a farsi scrittore visionario. Centrale in ogni senso fu questa “uscita” europea (Albert Hirschmann) di otto anni, conclusasi con una recitazione di poesia italiana a Londra, nella quale Modena si manifestò a sorpresa Dante in scena, intento a creare canti polemici e commoventi dell’*Inferno*. Era però un artista schivo questo fondatore del romanticismo attorale in Italia, e quando tali intrecci di esiti e pre-

sentimenti lo portarono a promuovere la dramaturgie nazionale, non fece dichiarazioni: doveva anche pensare che si trattasse di una conseguenza, essendo il nostro impegno risorgimentale analogo a quello tedesco.

Dopo l’esilio, i “divini” versi che dettava come se fosse Dante a uno scrivano – al quale Giulia Calame, la moglie emancipazionista, dava la persona – lo avviarono alle prime, compiute prove di dramaturg: ché egli in scena li fissava dopo aver tentato delle varianti, ma in modo che la sua *Commedia* alcune ne accogliesse in chiave di indignazione civile.¹ Comunque, isolato artefice della dramaturgie italiana egli divenne definitivamente in seguito, quando promosse senza soluzioni di continuità una compagnia di giovani attori e drammaturchi disposti a verifiche o rilanci di suoi progetti e al tradurre ulteriore. Anche lui riattivò drammi, ma per dettagli perché pressato dalle messinscene, dopo aver curato una “traduzione” delle *Educande di Saint-Cyr* di Alexandre Dumas padre.² Preferiva agire da pedagogo e orientare anche alla dramaturgie i suoi autori; agendo in scena aveva elaborato idee precise in merito: ad esempio, le rigidità tragiche andavano temperate con innesti da grande commedia e non ci si doveva preoccupare troppo delle inverosimiglianze nelle climax. Così Giovanni Toselli stesso trovò in questa compagnia-scuola il necessario per farsi riformatore della commedia piemontese; il bios del riattivare, infatti, fu lì coltivato in tutte le sue articolazioni, compresa quella plebea-filosofica, cui Modena ricorreva da scrittore per combinare in chi lo leggeva impulsi comici e sentimentali, a dispetto dei pareri correnti sulla loro inconiugabilità nelle arti in Italia.

D’altro canto, aveva preceduto la Duse nell’invocare l’incendio dei teatri per rigenerarne la vita; e, inducendoli a pensarsi attivi in un’ultima spiaggia, faceva in modo che i suoi giovani attori fossero invogliati a interagire con i drammaturchi della compagnia. Fra i quali erano noti solo Antonio Ghislanzoni e Francesco Dall’Ongaro, ma collaborarono bene anche Ippolito d’Asti, Giovanni Sabatini e Giuseppe Vollo: con esiti maggiori di quando scrivevano in proprio. Sul loro riattivare, infatti, egli riteneva di aver piena voce in capitolo: perché spazzassero le attese del pubblico sul divenire dell’azione e favorissero così le sfasature recitative del dettato proprie alla sua arte.

È poi possibile che Modena, quando sciolse la compagnia per partecipare con i suoi attori alla prima guerra d’indipendenza, avesse già deciso di non riconvocarla perché non si sistematizzassero le sue novità. Comunque, preferì allora un’attività con compagnie oscure, verificato che l’aiuto

¹ Ad esempio, “Oh Costantin di quanto mal fu madre / E la tua conversion (...)” d’improvviso declamava, avendo sostituito con una “e” il “non” dantesco. Per approfondimenti, vedi Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971.

² Questa traduzione del dramma di Dumas fu pubblicata nella collezione del “Florilegio drammatico”, 1945.

dei dramaturg gli permetteva di agirvi isolato dalle solite "bricconerie" degli attori e di dislocare ancor più i suoi imprevisti da Lear o Macbeth o dall'Avaro goldoniano. Non a caso, però, avendo preso a fare solo scuola indiretta, poté incoraggiare una continuatrice come Giacinta Pezzana, già allieva del modeniano Toselli, promotore del "teatro in piemontese, e, quindi, d'infiniti adattamenti. Comunque, la solitudine del maestro in scena restò la prima musa di quei nostri dramaturg e degl'impulsi successivi.¹ L'Italia dei dialetti stimolò ancora l'uso di queste risorse, non senza coloriture gestuali. Ma tese poi a disperdersi tale conquista perché i grandi attori la riproposero se mai in incognito, finché il mattatore Ermete Novelli preferì tagliare soltanto i drammi. Ma resta il fatto che Ernesto Rossi, sperimentate le più varie collaborazioni in materia, giunse a far incontrare il banale e l'inaudito in un Amleto del tutto folle e che l'esito corrispondente non gli impedì di trovare in Germania un critico sommo a favore: in quanto, notata in lui una sensibilità altra dalla tedesca, giudicò secondari i suoi eccessi.²

Perciò, nonostante sviluppi paradigmatici come quelli di *Lady Macbeth* realizzato da Adelaide Ristori con l'aiuto di Giulio Carcano, con la novità modeniana finì per venire dimenticata la protodramaturgie dello stesso Carcano: il quale da più che traduttore aveva stimolato la Ristori a incontri attivi con Shakespeare; mentre questa ebbe solo qualche riattivazione da Paolo Giacometti, 'suo autore'. Ma dovremmo qui considerare varie collaborazioni, fino a quelle con alcuni artefici di libretti formati nell'arte drammatica; che fecero in tal senso catena Salvatore Cammarano, attivo per Gaetano Donizetti, il modeniano Ghislanzoni, librettista infine dell'*Aida* verdiana, nonché il Boito collaboratore di Verdi stesso e, per un tratto, di Eleonora Duse. Analoghi ausili soccorsero in più casi questa somma attrice e Modena, anche se tendevano poi a diverse epifanie sceniche – e certo non solo perché Arrigo Boito valorizzò qualche seme della collaborazione per amore del Di Breme con la Marchionni. Nessuno se ne accorse perché i meriti di Modena intanto erano stati artisticamente misconosciuti: come se gli esiti successivi in rapporto con i suoi, fossero sbocciati da rami senza tronco. Invece, le affinità a distanza fra Modena e la Duse, qui segnalate solo in parte, rivelano un fondamento forte, fin dall'ottica del nesso "opera" ed "evento" elaborato criticamente da Juss per l'analisi testuale e generalizzato da Ezio Raimondi.³ La possibilità che l'evento guidi l'opera a

¹ Cfr. Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, e Francesca Melara, *Copioni e dramaturgie di fine Ottocento*, Torino, ED 2000.

² Tratta di questo caso il libro di Sonia Bellavia, *La voce del gesto. Le rappresentazioni shakespeariane di Ernesto Rossi sulla scena tedesca*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 170.

³ Ezio Raimondi, *Teorie e pratiche letterarie e storiografiche*, in "Intersezioni", 2, agosto 1991.

sue ulteriori rivelazioni sembra avere un precedente specifico nel rapporto fra questi due artisti. Modena anticipò qualcosa della prerogativa assoluta della Duse di manifestare le azioni come se rinascessero sotto gli occhi del pubblico, essendo giunta davvero a fare evento personale delle soggettività che il dramma le aveva figurato.

Questa e altre emergenze d'eccezione fanno supporre che anche per altre strade la dramaturgie avrebbe potuto assumere prospettive continentali fin dal secondo Ottocento, naturalmente senza disturbare la guida del decorso tedesco: sia in senso filosofico e risorgimentale che di scrittura lirica. Ma furono di ostacolo qui la distanza delle scene drammatiche dalla poesia e dalla filosofia e lì, come in Italia, il risentimento verso l'opera. La quale, estromessa l'arte attorale dai teatri sommi e dalle serate favorevoli di quelli ricchi, aveva portato alla miseria tante compagnie. Modena fece eccezione in quanto sovvertitore dei partiti presi: di fatto, la condivisione di tale atteggiamento non gli impedì di amare Rossini e di stabilire in silenzio sintonie con Verdi come, a dispetto dei letterati, era divenuto scrittore d'eccezione. Fu lui a segnalare che esistevano le condizioni per uno strategico incontro con l'arte melodrammatica sul terreno dell'espressivismo, da dramaturg fondatore.

Questo riattivare non va confuso con le esecuzioni seriali, allora in uso, di brani tratti da questa o quell'opera in serate musicali di famiglia, come fa capire un bello studio dedicato da Susanna Pasticcini alle "rivisitazioni del teatro verdiano".¹ Agli antipodi i nostri creatori fecero mondo: con Shakespeare anche su vie umili.

I Sand, il primo Copeau e le appropriazioni dai margini in Francia

Era tale la proto-dramaturgie emersa in Francia lungo il Settecento che pose in continuità il teatro delle Foires, fermenti delle scene libertine e gli spettacoli della rivoluzione. Di tutto ciò è qui soprattutto notevole che i teatri di fiera veri e propri agivano diffidati alla recitazione verbale, per cui si può supporre la loro arte figlia di puntuali quanto fantasiose parodie riattivatrici; e non solo: che spesso questi attori potessero strategicamente contraddire tale divieto in quanto sgradito al pubblico, rilanciando la logica per cui gli *Italiens* avevano conquistato il diritto a recitare in francese. Quanto al teatro alto fu animato così dalla citata invenzione di Rousseau, il melologo, nel quale la sottrazione della parola agli attori *forains* trovò corrispondenza nella scelta di rimanifestare l'opera rinunciando al canto. Questo spettacolo recitato di base operistica si radicò nell'area tedesca in

¹ Cfr. Susanna Pasticcini, "La Traviata" en travesti, in "Studi verdiani", 14, annale 1999: un saggio non solo tecnico.

divenire, con la dramaturgie appena emersa, grazie anche a Mozart, per trovarvi durevole fioritura: anch'esso viveva per riattivazioni di scritti, coi suoi 'ritorni' di azioni e musica, di presenza attorale e cultura. E non mancò in questa storia una risonanza importante del primo Novecento che ci riguarda da vicino: l'attore artista Alessandro Moissi, austroitaliano, poté riproporlo in forma drammatica, quasi rovesciando il ricordo della Ristori; che aveva fatto comporre musiche ad hoc di taglio operistico come colonne sonore di suoi spettacoli.

Un animato retroterra esisteva in Francia, segnato da perdite di controllo degli impulsi di continuità, come quella propria all'Improvisa di Jean Gaspard Debureau. Ma gli stessi *Miserabili* di Hugo nacquero debitori anche dei *Masnadiers* schilleriani, per poi stimolare l'attore Frédérick Lemaître: giunto a sua volta a scrivere in forma di feuilleton e a rappresentare la storia seriale di un fuorilegge, Robert Macaire, sicché non a caso Paul Meurice, esecutore testamentario dello stesso Hugo nonché adattatore dei suoi romanzi, riservò buona parte del suo tempo a trasporre testi shakespeariani e vaudeville. Ma disarticolatamente la Francia teatrale si era appropriata di elementi della dramaturgie già con il mito di *Shakespeare e il teatro romantico*, per dirla con il titolo di un libro ad hoc di Mara Fazio.¹ Poi, l'influenza del riattivare tedesco tese a crescere ulteriormente a Parigi, dove i "direttori letterari" cominciavano a essere contesi dalle grandi compagnie sulla base delle competenze messe in campo. Tutto allora poteva darsi, ma questo *dopo* non si diede perché gli innovatori artisti guida della provincia erano ormai diffidenti delle istituzionalizzazioni parigine, anche su questo terreno, poi divenuto più loro; così a Nohant nacque anticipatore il teatrino dei fantocci di Maurice Sand e della madre George, la celebre narratrice in particolare rapporto con il femminismo.

E in rapporto con Modena stesso, i suoi diavoli sembrano estranei a quelli sgorgati dalla stramba penna dell'ultimo Modena; ma se si affianca alla loro bellezza la sfida lanciata all'angoscia dal nostro attore, essi, quali figli del nuovo romanticismo della scena, rivelano per reazione una comparabile complessità: non senza tratti di quello stesso malvivente-fascinoso Robert Macaire. Anche il fatto che i romanticismi degli attori e delle donne giunsero così a specchiarsi reciprocamente e a rivelare sensibilità comuni dischiude un'embrionale prospettiva sul nostro terreno. E anche le novità minute o emblematiche iniziarono a lanciare ponti, come ci ricorda il fatto che in età naturalista Brahm avrebbe chiamato "libero" il suo teatro al pari

di quello di André Antoine, dopo che tutt'altre ricerche – anche di dramaturgie – erano venute dai fantocci dei Sand: interessanti per noi in ragione della loro matrice laboratoriale e utopica.

Il teatrino di Nohant fu un crocevia delle precedenti naturalizzazioni francesi dell'Arte;² i richiami di Baudelaire alle maschere italiane, pur di per sé imparagonabili direttamente, e le fantasie ulteriori di Alfred de Musset e Théophile Gauthier. Per cui i Sand, non essendo tenuti a esiti rivelatori, giunsero a interagire vivamente, in genere, con la contemporaneità: negando le banali esteriorizzazioni all'italiana allora correnti, un po' come aveva fatto Lessing a suo tempo. Lì Maurice Sand creò maschere manovrabili e spazi adeguati e affiancò sua madre George nel ritrovare canovacci e nello scriverne ancora. Questo li portò a misurarsi con la dramaturgie, dato che si proponevano di rimanifestare da lontano elementi della stessa Improvisa; e al cenno fatto in merito ora va aggiunto che ne ebbero ricadute laboratoriali nell'arte da ciascuno esercitata. Ché l'una da narratrice e l'altro da pittore giunsero a stabilire coppie dialettiche di fantasia storico-geografica e d'incontro immediato con gli spettatori, di volontà di visione e di automatismo burattinesco, di raffinatezza realizzativa e di comunità paesana: dalla quale col tempo vennero manovratori destinati a sostituire Maurice nell'animare. Cosa non da poco per la corrispondenza ideologica di tutto questo con l'impegno a coniugare i movimenti della marionetta, del burattino, del nuovo fantoccio e della figura fissa in nome di un progresso non distruttivo degli antichi saperi. Per cui Roberto Cuppone, nel *Teatro di Nohant. L'"invenzione" della commedia dell'arte*,³ fa intuire che quello dei Sand fu un teatro in senso pieno, essendo divenuto tale dalla particolarità del suo genere.

Questo lievito indusse George, da creatrice per la scena, agli sviluppi narrativi (fra l'altro) del romanzo *Il castello di Desertes*:³ che, essendo scaturito anche il teatro di cui parla dall'incontro con un lontano agire scenico, fa riflettere sullo stesso repertorio di Nohant, aperto al Ruzante di *Bilora* come al Molière di *Don Giovanni*, oltre che ad azioni neomedievali o orientaliste a conferma dell'identità sorprendente dell'Ottocento come "secolo dei secoli". Era vasto l'orizzonte di questo teatrino, mentre nel fermento genetico della dramaturgie italo-francese ciò appare sostanziale in quanto contrappone all'ordinario "ridurre" degli adattatori un impegno, ancora condiviso da Gustavo Modena, a snidare l'invisibile, a rimanifestare l'es-

¹ Roma, Bulzoni, 1991. In senso ideologico il lettore potrà trovare diretti riscontri nel *William Shakespeare* di Victor Hugo, Paris, Hachette, 1880, p. 161 e passim. Cfr. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1991, specie il capitolo "La poesia dell'attore".

² Questo ambito è contestualizzato da un libro di Roberto Cuppone, *Il mito della Commedia dell'arte*, Roma, Bulzoni, 2000; ma orientativo in materia resta Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte*, Firenze, La casa Usher, 1982.

³ Pubblicazione in due volumi apparsa a cura del Centro interuniversitario per il Viaggio in Italia, s.l., 1997.

³ Se ne veda l'edizione Ubulibri, Milano, 1990, con una ricca prefazione del curatore, Gerardo Guccini.

senziale debordando: un po' come George Sand si fece attrice *en travesti* nella vita. Intanto, il tedesco Jacques Offenbach aveva trovato a Parigi degli stimoli preziosi per comporre in rapporto, pur lato, con la dramaturgie le sue operette: innestandovi finanche con immediatezza delle canzoni, a differenza di quella del *Don Giovanni* mozartiano, per poi rovesciare tale flusso componendo un'Opera; per cui a Vienna avrebbe trionfato da creatore dell'operetta "transitante". Cosa che sembra sintomatica dal punto di vista della cultura della nostra prassi, che fa supporre la Francia già suo polo europeo, l'unico esterno all'area tedesca.

Diversamente consapevole fu l'interessamento di Jacques Copeau alle maschere italiane, benché non privo di sintonie nella maggior premessa, poi ripresa da Dario Fo e da attori di Ariane Mnouchkine: risultando essenziale per tutti il contrasto fra la visibilità per eccesso che l'attore mascherato deve perseguire e l'impossibilità di controllare gli effetti di tale surplus dettagliatamente. Nel caso di Copeau tale condizione avrebbe costituito un embrione della futura teoria del costringimento; per cui converrà qui sostare in compagnia di studiosi quali Fabrizio Cruciani e Ines Aliverti nonché Silvia Di Lella, favoriti dall'aver scoperto questi raddoppiamenti interattivi coniugabili con il tragico stesso. Parliamo dell'adattamento dei *Fratelli Karamazov* dostoevskiani che Copeau fece in vari anni e che andò in scena nel 1911 al Théâtre des Arts, dove Jacques Rouché agiva da direttore e protoregista dalle misurate ambientazioni. Per quel giovane letterato, il passaggio al teatro avrebbe costituito di per sé un costringimento sostanziale, fra la religione e l'esercizio della critica; e quanto stiamo per dire è segnato da questa problematica oltre la stessa misura delle risultanze dichiarate. In Francia non si sapeva ancora dei consiglieri letterari dei registi russi; ma non solo per ciò tale approdo può dirsi un unicum: per il suo soggetto e per il rendiconto rimasto.¹

Si intuisce in questi *Karamazov* l'esistenza a priori di una narrazione mentale, da cui Copeau rimanifestava aperti o paralleli le corrispondenze psicologiche e gli sviluppi connotativi del romanzo; per cui, pure, l'esito dovette risultare direttamente teatralizzabile; laddove i già teatrali dialoghi di Dostoevskij risultano spesso solo trasposti: quasi Copeau tendesse a equilibrare alla loro ombra la presenza di quel magma implicito con flussi consistenti di non detto e con l'autonoma capacità di ambientazione di Rouché.

Lo scritto di Copeau che accompagna i suoi *Karamazov*, del 1908, è normalmente letto come il primo passo del suo lento disporsi all'arte della messinscena, ma il fatto che l'adattamento tende a comunicare per impulsi

intertestuali, al contempo, dichiara una corrispondenza primaria con la dramaturgie, valorizzando essa le incertezze e i presentimenti dei personaggi. Mentre l'insieme dei suoi sviluppi costretti fa intuire persino l'impulso che porterà Copeau alla "scena nuda", la risorsa creata infine dal regista per assolutizzare il giuoco degli attori. Per il primo Copeau fu un'oscura prova di attitudine all'esperienza teatrale, realizzata mentre l'altra sua anima perveniva alla creazione della "Nouvelle Revue Française", quale dono primario alla cultura letteraria. Doveva aver intuito che un fattuale elevamento del luogo d'incontro tra libro e scena avrebbe comportato un alleggerirsi delle reciproche diffidenze. Ma la meta raggiunta da questo prolungato impegno traspositivo risulta a distanza ancor più notevole. Nei *Fratelli Karamazov* di Copeau colpisce il carattere necessario dello svolgimento drammatico, in quanto col tempo rivelatore di una vera e propria tragedia, mossa da una religiosità diffusa ed eloquente; tanto che la varia fenomenologia dostoevskiana del salotto vi diviene soglia dell'oltre.

Da lontano. Fra Pirandello, Antoine e, in particolare, la Spagna

Questo paragrafo si basa su un'evidenza induttiva: che è di natura variabile la protodramaturgie e che, quindi, la potenza socializzata di quella spagnola fa supporre innaturale il radicamento di dramaturg dai caratteri europei sul suo territorio. Così, sembrano essere mancati in Spagna dei protodramaturg disposti ad andare oltre come Pirandello, che giunse a fare dramaturgie vera e propria sui suoi testi con gli attori in prova – lo ha fatto capire Alessandro d'Amico – e, in parte, come l'ubiquo viaggiatore André Antoine. Solo che nemmeno Copeau allora capì questo Pirandello. Tali fondatori del Novecento teatrale venivano dalla letteratura e si esercitavano con la poesia, ma da estranei: piuttosto, la coincidenza temporale della drammaturgia pirandelliana con il consolidarsi della regia francese prospettava un apparentamento oggettivo. Eccoci al fattore prevalente sulla divaricazione che praticarono – essendo l'uno portato a cercare da individuo solo, per visioni, e l'altro in senso comunitario – ma di tale reciprocità ambedue non ebbero adeguata coscienza. Perciò non bastarono ad avvicinarli quelle concordanze e altre ancora come i rispecchiamenti in Dostoevskij. Questa cultura rimase estranea alle loro decantazioni artistiche, tendenti a divaricarsi. Ad esempio, solo Pirandello poté immaginare il legame dei personaggi eponimi con gli Scalognati dei *Giganti della Montagna*: culminante nella volontà purificatrice implicita nella trasmutazione della figura paterna. Che da torbida e smarrita nel primo dramma, alla *Karamazov*, si fa vittima altra, ma non meno tragica, nel secondo, essendo qui Cotrone costretto a esistere consapevolmente dematerializzato fra gli umani.

¹ Jacques Copeau, "Notes sur Le frères Karamazov", in Idem, Jean Croué, *Les frères Karamazov d'après Dostoevski*, Parigi, Gallimard, 1946. Ma poco consistente fu il contributo del secondo adattatore, tanto da non esserne comunemente considerato artefice.

Un po' tutti i drammi di Pirandello nacquero da embrioni precedenti, e tutto nei *Giganti* è dialettico con i *Sei personaggi*, a cominciare dal nesso fra la Villa e la Compagnia, tanto da evocare il rapporto della *Tempesta* e dell'*Amleto* shakespeariani. Il che rimanda certo al territorio delle oscure interferenze di tale autore, ma con diversità sintomatiche per noi, quale quella che favorì la nascita di *Enrico IV* come un *Amleto* nelle corde di Ruggero Ruggeri. Ed è ancora più congruente richiamare la matrice di commedia propria ai suddetti Scalognati in quanto eredi geniali dei fantasmi scarpettiani di *Miseria e nobiltà* e del *Faust* riproposto a suo modo da Antonio Petito. In termini di risorse, non di esiti, la capacità riattivatrice dell'ultimo Pirandello poteva passare da questo ambito napoletano al dialogo intimo con Ruggeri che nutrì pure *Quando si è qualcuno*: trovando lì una misura di coniugabilità del riso con l'oltretomba e qui disposizioni alla sintonia scenica. Come se il suo autore fosse anche un dramaturg in incognito, continue riattivazioni facevano vivere questo teatro coinvolgendo gli attori anche oltre la loro coscienza. (Un riscontro: Diego Angeli si era permesso di stigmatizzare l'*Amleto* ruggeriano perché recante fiori non previsti sulla tomba di Ofelia, e l'attore aveva pensato di difendersi dicendo di aver così proseguito l'approccio di Herbert Beerbhom Tree.¹ Gli attori devono agire con consapevolezza oltre).

Antoine, invece, lasciò concreti consigli in materia: ad esempio, sull'opportunità di trasporre un romanzo dall'agire; e non dalle concordanze con l'agire scenico, e non da valori correlativi della descrizione (Jean-Pierre Sarrazac). La cultura del riattivare, quindi, conobbe anche nell'area latina di primo Novecento differenziati sviluppi alti: potendosi così affiancare alla dialettica di Rouché con i vecchi direttori quella con Antoine di Copeau e, dallo stesso punto di vista, di Aurelien Lugné-Poe. Di fatto, come nessun altro lo stesso Antoine si familiarizzò con l'esperienza culturale della dramaturgie in forme non solo individualizzate e implicite quali le pirandelliane: ché egli se ne fece soggetto diversamente lungo le sue fasi artistiche. Ne trasse vantaggi, prima, quando era impegnato a diversificare il suo iniziale espressivismo naturalista da quello di Émile Zola; poi, volgendosi ai classici; infine, aprendosi al cinema – cosa sintomaticamente desiderata anche da Pirandello –, in cui del tutto riuscì. E persino come maestro di svolte scopri la protodramaturgie necessaria al suo attestarsi al di là della rivoluzione registica. Ma va studiato ancora dalla nostra ottica questo soubillatore di svolte a tutto campo e di corrispondenti novità rappresentative: neanche la sua recente assunzione a maestro del cinema, più che del teatro, sembra infatti corrispondere pienamente alla sua indole di artista

¹ Cfr. la lettera aperta di Ruggero Ruggeri sul "Giornale d'Italia", 10 febbraio 1918, *Palinodia analitica*.

della concretezza. Ma poiché questa fu da lui posta in gara finanche con la tragedia greca, sembra ipotizzabile che il suo rapporto con la nostra prassi fosse anzitutto volto a estendere la sua capacità percettiva.

Ciò sembra utile per introdurre la variabilità dei protodramaturg spagnoli, il cui rapporto con la grande tradizione del teatro nazionale, fra popolare e barocco come fra le istanze teatrali nazionali e quelle dell'indipendentismo; sicché i loro doni anzitutto erano segnati da assimilazioni in ognuno diverse. La grandezza storica di questa operosità nazionale, che prima del secolo d'oro aveva nutrito il teatro italiano del rinascimento e, dopo, aveva stabilito peculiari rapporti con la commedia dell'arte, può essere colta persino in influenze sovranazionali; per cui a Palermo la sua egemonia favorì l'esperienza delle vastasate di primo Settecento: spettacoli di facchini che riattivavano le più varie fonti drammatiche all'improvviso, ma con il sostegno di un suggeritore drammaturgo, mentre ancora per riattivazione il tango si sarebbe sviluppato in spettacolo lungo l'esercizio argentino.

Finché, per debordamento di questa fenomenologia, alcuni primattori conobbero fra il 1830 e il '60 le prime 'uscite' d'implicita dramaturgie a Parigi: dove erano giunti per appropriarsi della "grandezza" recitativa, delle sue abilità ormai sovranazionali: sapendo che, senza dialettiche interazioni generalizzatrici, la loro continuità nazionale si sarebbe fatta autarchica e, quindi, esposta alla folclorizzazione. Ma questo habitat nazionale restava poco disposto alla dramaturgie, di nuovo come l'inglese. Anche normali attori iberici lungo le fasi preparatorie, allora, erano disposti ad accettare consigli esterni, specie di filosofi, ma per poi mirare a empatici, incondizionati affioramenti dei personaggi. E tale *Gestus*, come era giunto persino a far credere realizzabile solo in Spagna il *Burlador* di Tirso de Molina, plasmò più usanze, essendone infine riplasmato secondo tradizione. Così i rimpatriati Isidoro Maiquez e Rita Luna divennero, oltre che grandi attori europei, consiglieri preventivi ovvero protodramaturg ufficiali:¹ ma perché familiarizzassero i nuovi artisti della scena a più aperti repertori, la cui presenza era già giunta per varie iniziative di sprovincializzazione a occupare la metà delle offerte teatrali alte e medie. Varie procedure traspositive poi vennero proiettate al futuro da buoni continuatori, ma se anche per tale attivismo l'uso del dramma storico alla francese contraddisse le precedenti opzioni per il tragico alla spagnola, poté generalizzarsi solo il 'teatro medio': davvero si tradussero solo testi altri dai comici, dato che questi

¹ Introducono a questa particolarità due pubblicazioni collettive, *El teatro romantico español*, Bologna, Atesa, 1982, e, ancor più, *Teatro romantico spagnolo*, Bologna, Patron, 1984, per lo studio di Piero Menarini *La statistica commentata. Trent'anni di teatro in Spagna*. Mentre in sede comparativa ci ha soccorso Rinaldo Frolidi. *I comici italiani in Spagna*, apparso negli atti omonimi del convegno "Le origini della commedia dell'arte" (1995): editi dal Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo, 1997.

erano sistematicamente connessi ai dominanti valori tradizionalisti, ancora quando era tutt'altro che irrealizzabile un'apertura alla dramaturgie, come cercherà di dimostrare il seguente schema problematico.

Capacità specifiche non comuni, socialmente contestualizzate e più partecipi alla creazione spettacolare che nel resto dell'area, distinguono la protodramaturgie di questo polo. Che di conseguenza ci ha indotto a introdurre questo paragrafo con richiami al Pirandello e ai suoi attori, con la loro apertura a una dramaturgie di fatto, nonché alla dote di Antoine d'innestare dinamiche fra testo e modi realizzativi disposte anche a fuoriuscire da questa collaborazione e dalla scena stessa. Perciò lo schema seguente riguarda la stessa opera dei pupi siciliana.

- Qui molti dicono la dramaturgie estranea al sentire nazionale; restano però da motivare le corrispondenze di questa con le più varie proliferazioni spettacolari e con alcuni esiti d'arte.
- È ancora possibile che nasca il dramaturg spagnolo, verosimilmente disposto a nuovi intrecci dall'alto e dal basso: non a caso, Adelina Suber ha notato aperture in tal senso fin nel pensiero di José Ortega y Gasset. Sarebbe anzi naturale che dalla ricchezza imparagonabile di tale protodramaturgie emergesse una nuova sapienza riattivatrice, più che in Inghilterra.
- Salta agli occhi la sproporzione determinatasi fra questa limitatezza di sbocchi e il contributo che la Spagna ha dato all'area latina in termini di fermento e di riconsiderazione dello spettacolo come mobile incontro sociale e di abilità.
- Alejandro Casona fu forse il realizzatore isolato di questo sviluppo d'arte in divenire e/o militante. Ma non gli fu dato neanche di mostrare che la stessa apertura a questa prassi della Barraca di Federico García Lorca era perseguibile, nonostante l'eccezionalità delle sue ragioni e il sacrificio del poeta. Lo stesso continuo movimento di questo teatro e dei suoi artefici per raggiungere gli antifascisti dispersi corrispondeva alla 'testa' della nostra prassi.
- Alla quale proprio l'inclinazione a divenire a parte dalla misura della messinscena può impedire contributi al lavoro degli artisti con continuità.
- La presenza spagnola qui non risulta comunque tirata per i capelli; anzi, continuerà a segnalarci che questa prassi esiste producendo al contempo dei contropiani, non solo inclini a sviluppi tradizionalisti o omologati al presente, ma più forti.

Di fatto le capitali latine, Parigi compresa, tendono a istituzionalizzare sul nascere queste dinamiche, e Madrid lo ha fatto più delle altre – come poi vedremo meglio – perché abituata a tenere sotto controllo una nazione disomogenea. Ma al contempo il caso spagnolo così rammenta che è possibile un interrimento della dramaturgie fuori dall'area tedesca; ma non fuori dalla Svezia, dove Vanda Monako Westersthål da testimone esperta segnala l'esistenza di condizioni istituzionali degenerative: dato che nei dramaturg i teatri più diversi hanno preso a vedere specialisti di cui si può fare a meno, dopo essere stati colpiti da tagli delle sovvenzioni nazionali.

A parte.

Sulle buone ragioni di alcuni dissenzienti

Il precedente approccio propedeutico non ha potuto produrre un adeguato "indice dei nomi" avendo privilegiato quello delle "cose notevoli", eppure anche da questa ottica restano più domande e una subito affrontabile: perché sono di maggior utilità per la cultura della dramaturgie dei dissensi sofferti rispetto alle lodi acritiche? Di fatto, non solo per il rispetto dovuto ai denegatori di seguito richiamati, ma anche allo scopo di arricchire la problematica del libro, è parso utile far centro qui su motivi a essi comuni e riferirne nella forma di un rendiconto: come se l'autore avesse colloquiato con loro. È possibile che qualche forzatura si dia, quindi, ma involontaria: legata al potere provvisorio che comunque assume chi scrive: specie se, come in questo caso, i nuovi pensatori si stanno ancora formando e gli ultimi pensieri di riferimento sono nati in forma di principio. Perciò qui ai consenzienti non può non far problema, che maestri come l'Antoine Vitez regista guida e come Jan Kott e Ferdinando Taviani, da studiosi coinvolti nell'esperienza teatrale, abbiano alimentato il fronte del rifiuto attuale della dramaturgie.¹

A dispetto della vulgata, Vitez era un antidogmatico: restò grande amico di Bernard Dort quando questi si fece sostenitore della dramaturgie, al punto da diventarne specialista abbandonando un po' tutti gli altri suoi notevoli impegni. Capì che per lui si trattava di un proseguimento degli studi, mentre avrebbe continuato a dichiarare il dramaturg, in genere, un collaboratore contronatura a teatro: al pari del ministro che d'improvviso aveva sancito non sovvenzionabili gli spettacoli non regolarmente programmati. Ma naturalmente, pochi dramaturg seppero distinguere in lui la voce dell'etica da quella che teorizzava sulla loro prassi; anche se per Vitez, anzitutto, non era negoziabile la libertà del regista.² Quanto a Taviani, con etica non difforme ha elaborato scritti aperti al riconoscimento del Carrière collaboratore drammatico di Brook nell'avventura del *Mahābhārata*;³ tanto che ha finito per incoraggiare, senza saperlo, il concepimento di questo

¹ Non è stato qui coinvolto il dissenziente John Osborne a vantaggio di un'analisi più concentrata, in quanto Vitez è parso anche portatore di nesso: cosa che lo indusse a creare finanche fra Racine e Mejerchol'd, senza soluzioni di continuità.

² Ma nella pubblicazione in memoria che gli è stata dedicata in due tomi dalla rivista "Etudes théâtrales" (3 e 4, 1993), specie nel secondo, *Antoine Vitez. Les jeunes visitent son oeuvre*, cit., il nostro tema emerge fra le righe, essendo di natura teoricamente implicita.

³ Ferdinando Taviani, "Attila o lo spirito del testo", in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro*, Genova, Costa & Nolan, 1993.

studio. Mentre la presenza di Kott, non del tutto coincidente con le altre, appare qualificata dalla disponibilità a distinguere fra le tipologie collaborative in materia.

Parliamo di figure note solo per pochi lati delle loro operosità: si può pensare invece quella di Vitez come un crocevia di risultanti, anche se sul piano del pensiero non sappiamo come avrebbe reagito scoprendo nell'amato Mejerchol'd il solo regista russo-storico che era giunto a rifarsi alla dramaturgie tedesca. Forse, come con Dort, avrebbe solo preso atto dell'aporia; supponendola interna ai suoi topici contrasti d'immagini e azione, volti a dare complessità al nitore formale.¹ Taviani, dal canto suo, coltiva particolarmente un'idea in rapporto con quelle di Vitez ritenendo non contraddittoria la collaborazione che fornisce a Eugenio Barba, il suo regista elettivo, e all'Odin Teatret; così, non solo da studioso d'eccezione è diventato consigliere letterario dell'Odin Teatret, quale straniero naturalizzato. Mentre Kott, grande indagatore di Shakespeare e del tragico, ha sfidato questa chiusura inglese agendo da adattatore e ha insistito – nonostante la disillusione circa il “modello” tedesco e anche se poi si è dedicato in questo ambito soprattutto a consulenze per messinscene shakespeariane in trasmissioni della Bbc.

Ma per quest'ultimo è di riferimento un suo breve scritto ellittico del 1990, in cui è posta al centro una collaborazione da “Chef-Dramaturg at the B.”, in Germania. Infatti, questo “rendiconto” si legge come un apologo, mentre l'autore riferisce di una collaborazione data per reale. Kott scrive di essersi trovato a contribuire in quella veste all’“esistenza” di un teatro quasi inerte, collocato in un edificio già imperiale, di tanto in tanto adibito ancora a incontri di monarchi: abilmente la sua narrazione di quei sei mesi collega così luogo e modalità di lavoro. E poiché in quel complesso monumentale gli spazi del teatro erano dominati da saloni accessori e padiglioni circostanti, edificati nel verde, si è indotti a prevedere l'esito negativo. D'altro canto, perché intitolare tale scritto *Il dramaturg*, in assoluto? Jean Jacques Roubine ha chiarito che a ogni avvio di queste collaborazioni si fanno influenti particolari premesse culturali; e in tal senso Kott sembra rivelare quelle inglesi, come se fosse indotto dalla loro esperienza a evidenziare la delicatezza generativa della creazione teatrale. Ma è anche possibile che abbia immaginato il racconto in un Berliner ulteriore.² Quell’“at the B.” lo dichiarerebbe; e ancor più in quanto questa condanna del dramaturg si fonda sulla sua capacità di condividere l'inerzia dei grandi

teatri, qui già emersa con la critica mülleriana. Come non supporre allora una filiazione del testo di Kott da questo Müller? Restano poi indiziarie le coesistenze delle due negazioni – pur sembrando assoluta solo la kottiana – e del perdurare dei loro artifici in operosità prossime alla dramaturgie: facendo supporre comune idolo polemico il sistema di questa prassi. Le idee di Taviani giungono invece a stigmatizzare per vie dirette il condizionamento imposto agli scavi degli artisti:¹ inducendo così chi legge a porsi la domanda delle domande: se è possibile una dramaturgie oggi del tutto distinta dalla burocratica. Per lui un disequilibrio elettivo fra teatro e cinema portò Jean-Claude Carrière alla sua dramaturgie di corrispondenze mentali con Brook, altro pure da quello fra “preespressivo” ed esplicitazione drammaturgica su cui Barba ha aperto pochi anni or sono un serrato dibattito interno all'Odin Teatret, sintomatico anche per noi.²

Comunque, si è pure determinata una significativa concordanza per varianti fra questi maestri. Kott, pur essendo disposto a collaborazioni prossime alle nostre, si è dichiarato ostile a un riconoscimento globale in materia; Vitez e Taviani, dal canto loro, hanno negato un posto ordinario alla dramaturgie nel sempre mobile universo teatrale, in frontale contrasto con il possibilismo. Ma non bisogna fermarsi nemmeno qui in quanto i corrispondenti itinerari risultano più divaricati.

Spesso il giovane Vitez s'isolava durante le riunioni di redazione del militante Théâtre populaire, stanco di chiedere un impegno più specifico. Perseguiva l'idea di un teatro che sa depurarsi fino a promuovere anche nuova socialità; mentre Taviani, in quanto richiamato dalla transattività della ricchezza scenica, si sarebbe orientato un po' come la Woolf dell'ultimo esergo, indotta a sviluppi propri dalla commedia rimastale nella mente. Quanto a Kott, non va sottovalutata la sua scelta di giocare anche con questa materia: essendo più coinvolto nei fatti, il suo dissenso risulta meno limpido degli altri.

Chi scrive ha un debito verso questi dissenzienti, perché le loro buone ragioni in difesa dell'incondizionata libertà/responsabilità del regista lo hanno avviato a una considerazione altra del dramaturg, in quanto disposto all'arte dall'umiltà e partecipe con un sentire di base attoriale. E di fatto questi attori ombra possono farsi ammirevoli in quanto hanno appreso a diffidare della loro prossimità alla routine.

¹ Nicole Proton-Charlier, “Mejerchol'd et Vitez”, in AA.VV., *Antoine Vitez. Les jeunes visitent son oeuvre*, cit., vol. I.

² Jan Kott, *The Dramaturg*, in “New Theatre Quarterly”, Cambridge University, 21, maggio 1990.

¹ Ferdinando Taviani, “Testo e collaborazione teatrale”, in *Scrivere il teatro*, a cura di Franca Angelini, Roma, Bulzoni, 1990.

² Vedi in merito il volume nato dalle sessioni dell'Ista riunite da Barba fra il 1992 e il '96: *Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco De Marinis, Bologna, Quaderni del Battello ebbro, 1997.

Va infine notato che, da un lato, ci furono denegatori a viso aperto in nome della regia, come Vitez, dall'altro, gli artefici della svolta burocratica, che agivano simulando impossibili le alternative in materia, e, dall'altro ancora, la maggioranza dei dramaturg che non si rendeva conto del sostanziale cambiamento di prospettiva così realizzato, come del resto accadeva in tutti i campi artistico-culturali industrializzati. Mentre la natura circoscritta e dipendente di questa operosità favoriva col tempo le perdite di memoria; per cui la dramaturgie divenne oggetto anche di dissensi indiscriminati, altri dagli anzidetti, ora nostalgici ora improntati ad atteggiamenti di superiorità culturale verso l'arte scenica: fra i cui soggetti dispiace trovare uno storico guida come Marc Fumaroli. Ecco il suo parere:

Il "teatrologo", che sogna di diventare il dramaturg di qualche regista-vedette, fornisce quanto meno a quest'ultimo l'ideologia necessaria a giustificare la sua onnipotenza (...). Bisogna farla finita col testo, con gli autori, con la letteratura teatrale, bisogna far fede al regista onde organizzare questa apocalisse e far sgorgare il "vero" teatro dalle ceneri delle false apparenze di un tempo.¹

Ma dispiace ancor più scoprire che questo storico maestro tendeva a screditare così, soprattutto, la regia, da lui apprezzata solo nella misura "traspositiva" di uno Strehler. Anche dal discredito del dramaturg sono venuti tentativi di ridimensionare il nucleo dell'arte novecentesca. Quanto al giudizio specifico, torna in mente che degli stessi nostri teatri pubblici sono stati capaci di indiziare "pagliacciate" in materia; ad esempio, uno attivo negli Abruzzi ha annunciato come un fiore all'occhiello l'assunzione di Giuseppe Manfredi quale dramaturg, pochi anni or sono. Ma con quali compiti? Soltanto per consulenze di repertorio. E a partire da quando? Di fatto, il noto autore non ha mai preso servizio. Ma perché si usa dire per eccesso di tali esperti?

Il dramaturg è parso in Italia prima un mistificatore, richiamando il Lessing diffidato da attori e autorità a interferire nelle scelte di scena; e oggi ancora inquieta molti il semplice fatto di parlarne. Ma in Francia si è andati oltre con un notevole filosofo approdato alla drammaturgia in relazione con Vitez, mentre sviluppava la sua ricerca volta a "ritrovare" il marxismo. Non si può che ammirare Alain Badiou, intellettuale disposto a creare, da cui anche chi scrive ha avuto. Eppure in un suo scritto recente, *Rapsodie pour le théâtre*, si leggono generalizzazioni come: il dramaturg è "un piedi-piatti" alla guardia del senso, che mette il naso alle prove. Di questo rifiuto, espresso anche problematicamente da Vitez, Badiou sembra fare un insulto scherzosamente articolato. Resta solo da augurarsi che si tratti di un equi-

voco o di un parere espresso impulsivamente, perché riferito a una risorsa malvista da quasi tutti gli autori per le scene. Comunque, incidenti come questo fanno supporre ancora mancante una considerazione culturale di questa prassi.¹

¹ Marc Fumaroli, *Scrittori e oratori*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 7-8.

¹ Di questo saggio - sottotitolato *Court traité philosophique* e apparso nel 1990 per i tipi dell'Imprimerie Nationale - esiste una traduzione italiana inedita, a cura di Simona Carpani.

III. Aporie e radicamenti nell'area italofrancese

L'importante avviene proprio dentro alla testa
degli spettatori, non dentro alla sala.

Luca Ronconi

E d'un tratto tutta l'opera si ritrova costruita.

Roland Barthes

Premessa. Adesioni autonomamente maturate

L'importante convegno "La cultura letteraria italiana e l'identità europea",¹ promosso dall'Accademia dei Lincei nel 2000, non ha trattato per l'Otto-Novecento delle dinamiche sovranazionali del teatro rimarcando il disinteresse per l'arte della scena diffuso negli studi umanistici di maggior tradizione in Italia. Ma, data la qualità di varie analisi, lo stesso è stata arricchita la ricerca di nessi fra l'atto individualizzato del tradurre e la disposizione traspositiva del recitare, rendendo più dialettica l'idea di Gerardo Guerrieri dell'attore come traduttore: il primo fattore della sintonia del dramaturg con lui.

Adelina Suber sta pubblicando un contributo che sarà per noi di riprova: una raccolta d'impreviste citazioni, non solo di autori tedeschi, che riguarda questa prassi e il tradurre dal Settecento. *Rimandi* è il suo umile titolo, ma c'interessa già per l'uso comune a qualche autore di recitare per sé la scrittura in fieri. Lavorando al *Mahābhārata* Jean-Claude Carrière usava così verificare il decorso traendone nuovi stimoli, e lo stesso faceva un poeta come Franco Fortini traducendo versi altrui, fino a manifestare tangenze di propri circuiti lirici in quanto analogamente recitabili. D'altro canto, si può cogliere di qui l'importanza attribuita ai silenzi da un filosofo come José Ortega y Gasset, in rapporto a esercizi diversi certo, ma tali da prospettare collegamenti specifici anche più vasti: la materialità del respiro, su cui egli si soffermò anche come traduttore, da Antonin Artaud fu assunta – lo ha ben analizzato Baraldi² – a sostanza del suo teatro mentale.

Su difformi territori campeggiano gli esempi della Suber, a ulteriore dimostrazione della variabilità di queste matrici come dei loro stimoli alla conclusione imprevista dell'"opera" – evocata da Roland Barthes nel se-

condo esergo; e ciò è parso autorizzare l'adozione nel prosieguo di un ordine di riferibilità più ampio di quello emerso dall'approccio precedente alla dramaturgie. Ché in rapporto alle nazioni in cui ha solo conosciuto esercizi effimeri e/o iniziali radicamenti essa non può che essere assunta come una risorsa variamente integrabile, quale era nei teatri tedeschi fino al secondo Ottocento. Non a caso, anche in quest'altra Europa si manifestarono nessi con i locali romanticismi denegatori: persino nell'area anglosassone, essendovi apparsi spunti di continuità con lo Shelley che, da dramaturg del quotidiano, diffuse per strada sue poesie come se fossero volantini. Ma soprattutto dalla Francia è così leggibile il fenomeno, dato che Voltaire si era detto per la rigenerazione dei drammi alle prove, se adeguate; mentre poi vi si sarebbero accesi vari fuochi di questo riattivare, anche se a distanza dalle origini: ché solo la regia avrebbe potuto rilanciarne il nucleo, con la capacità di sviluppo della memoria adombrata dall'esergo ronconiano.

Infatti, solo i dramaturg attivi con i registi avrebbero potuto agire oltre l'inveramento liminare dei Sand o la novità promossa dalle "colonne sonore" prefilmiche, d'impronta letterario-melodrammatica (Emilio Sala),¹ fino a rivelare la natura più che tecnica di queste risorse – fermo restando che allora si diedero nazioni teatrali dalle premesse meno aperte, come il Portogallo, o isolate da un proprio metabolismo, come la Grecia; il che qualifica indirettamente il permanere delle ricche virtualità spagnole.

Avviandoci a prendere atto dei radicamenti della dramaturgie nella nostra area, sembra da predisporre il lettore anche a una notevole differenziazione nei due poli più coinvolti. Di fatto, in Francia si è notato un suo lento avvio e una presenza subito dopo articolata ed energica, mentre in Italia a fatica e con modalità non dichiarate, ma poi più costanti, i dramaturg hanno sfidato le tradizionali procedure di adattamento. Ché infine la dramaturgie è giunta a interrarsi di nuovo proprio nell'epicentro parigino. È di ciò sintomatica la recente raccolta di testimonianze *Avec Brecht*,² dato che non vi si parla di dramaturgie, anche se Georges Banu e Denis Guénoun l'hanno ben realizzata col dare la parola a sei protagonisti, per lo più immigrati svizzeri e tedeschi, valorizzandone l'insieme operativo e la provenienza. E poiché vari di essi avevano iniziato da dramaturg, si è indotti a vedere in ciò una conferma di tale sfortuna, da collegare al minor richiamo di topici maestri tedeschi e a una discontinuità dello scambio con la Svizzera.

Comunque, l'approccio qui proposto è motivato dalla convinzione, non solo militante, che l'atto di riattivare corrisponde in generale a un'esigenza

¹ Si vedano gli atti del convegno pubblicati con lo stesso titolo dalla romana Accademia nazionale dei Lincei, nel 2001.

² Cfr. Michele Baraldi, *La Quabballà e Antonin Artaud*, in "Teatro e storia", 10, aprile 1991.

¹ Cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il melo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

² *Avec Brecht, entretiens de G. Banu et D. Guénoun avec S. Braunschweig, M. Deutsch, M. Langhoff, J. Malina, A. Steiger, P. Stein* è apparso nel 1999 per Actes Sud, Arles.

del teatro di età contemporanea; per cui il fatto che la drammaturgia registica e le forme di messinscena ad essa vicine possono farne a meno non sembra sufficiente a proteggere lo spazio di collaborazioni come la nostra dalla prospettiva di un ritorno a procedure qualsiasi di adattamento, imparagonabili a quelle dei veri dramaturg nei teatri d'arte.

Il centro e la periferia

Alla luce dell'ottone:

fra Copeau, Jourdain, Bataillon, Dort e gli altri

Rifacciamoci ancora all'*Acquisto dell'ottone* di Brecht, alla sua nascita per rovesciamento dell'approdo spettacolare: che qui c'interessa in quanto l'"ottone", appunto, vi è messo al centro come materia del suono e, quindi, dell'espressione. Il personaggio del Filosofo, che ne è protagonista, invita chi legge a godere del frammento per poter partecipare dell'insieme; e l'eloquenza di questa concezione giunge a un certo punto a riguardarci più del previsto. Sembra infatti utile tornare sull'errore per cui il personaggio nominato nell'edizione italiana "Drammaturgo" è nell'originale *der Dramaturg*, nel nostro senso. Anche aldilà delle ambivalenze terminologiche presenti in merito nella lingua tedesca, salta agli occhi che nell'*Acquisto* è il Filosofo che manifesta la pregnanza dell'invenzione teatrale, con parole spesso da regista e autore; mentre il fatto che il dramaturg contribuisce alle prove anche a sproposito non è nascosto quanto giustificato implicitamente con la sua natura di specialista altro, impegnato a prospettare svolte impreviste nei passaggi oscuri di scena e di scrittura. Ciò qualifica la distanza propria al Brecht filosofo "alla mano" dalla drammaturgie originaria dei filosofi tedeschi veri e propri e, quindi, la sua elettiva apertura alla Francia, già praticata da lui come autore che, nei fatti, può chiamare in causa Molière o, alla maniera di un controcampo filmico, lo stesso regista religioso per eccellenza, il Copeau sul quale dobbiamo ancora a chi legge essenziali notizie.

Cominciamo da questi a dire della Francia, riconsiderandolo regista della *Locandiera* negli anni del suo teatro parigino. Lo spettacolo da lui dedicato a quel Goldoni, tradotto e adattato da M.me Dursenne, era parso troppo italianizzante anche ad André Antoine; sicché, poi, in Borgogna mirò a rigenerarlo. La protagonista divenne una persona nuova nell'intimo, e verosimilmente tale rilettura lo orientò a un esito rovesciato dalla nostra ottica. Come creatore già attratto dall'"ottone", Copeau dovette allora assimilare alla sua messinscena almeno delle risorse della già richiamata ricerca fra letteratura e teatro. La sua era una poesia irrisolta, vivente d'im-

pulsi materiali, e colpisce il fatto che in tal senso più tratti della novità brechtiana risultano intuiti nel modo in cui, prima di far nascere la regia francese, aveva adattato *I fratelli Karamazov* oltre il progetto di favorirne un esito di scena.¹

Inizìo evidenziando nella fonte gli impulsi corporei e mentali, già deciso ad adottare i dialoghi dostoevskiani con la raccomandazione che gl'interpreti del committente Théâtre des Arts parigino non li confondessero con quelli da *mélo*. Ma, ciò posto, lo studio della Di Lella qui preso a riferimento² segnala che Copeau, con la disposizione di chi scommette, giunse a contraddire le convenzioni drammatiche correnti nell'assumere a didascalia interi brani e nel rendere oscure più microazioni, non senza riambientarle – mentre era d'uso ometterle o riproporle direttamente al giuoco scenico da parte dei riduttori di Dostoevskij.

Anche in tal senso non si limitò a fissare corrispondenze esistenziali o di trasalimento psichico; assunse per questo a limite dell'esperienza umana il salotto, quale luogo per eccellenza del pettegolezzo che produce scandalo nonché spaesamento dell'azione, oltre il quale si suppone l'ignoto; e oggi quel primo gesto teatrale sembra porsi in rapporto con la sua futura arte di messinscena. Infatti, qui il romanzo sembra affiorare di nuovo come il dentro di un terribile crocevia, non senza implicite intese con Pirandello: cosa che induce a non perdere di vista nemmeno il *dopo* di Copeau, così ben ricostruito da Maria Ines Aliverti.

Elementi sintomatici di una ricerca scenica per sé poi ricorrono in questa trasposizione: che, pur non essendo stata intrapresa nel nome della drammaturgie, rivela un lato consustanziale con essa, come con gli adattamenti dell'inquieto Antoine. Il contemporaneo teatro francese stava intravedendo percorsi da dramaturg più che individuali, ma che furono poi misconosciuti in più casi dai loro ideatori. Per questo in Francia ebbero paradossalmente più seguito, a lungo, meno fondati modelli di riattivazione; finché si comprese elaborabile in sintonia la stranierità di queste procedure alla scena. La sottovalutazione francese di Copeau emerse anche di qui.

D'altro canto, pesò particolarmente dall'ottica della drammaturgie la discontinuità di fortuna poi conosciuta dal lavoro dei drammaturghi e critici collaboratori del Vieux-Colombier; ché col tempo prevalse tutt'al più il gusto delle riletture impegnate, come quella che fece (bene) Jean Vilar

¹ Jacques Copeau, "Notes sur *Le frères Karamazov*", cit., p. 5. Per l'esito goldoniano prima richiamato vedi Maria Ines Aliverti, *Souvenez-vous de Mirandoline. "La Locandiera" di Goldoni dal Vieux Colombier alla Borgogna*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi in onore di Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997.

² Livia Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico dei "Karamazov" di Jacques Copeau*, in "Teatro e storia", 19, annale 1997 – in rapporto con la sua tesi di laurea –, p. 19.

della *Pace* di Aristofane in chiave anti-De Gaulle. E nemmeno quando André Steiger con il dramaturg pioniere Maurice Regnault portò al successo *L'anima buona del Sezuan*, a distanza dalla rivelazione del Berliner, si determinò una svolta. Cadde il loro Brecht successivo, *Tamburi nella notte*, quasi questa scelta antiagiografica avesse offeso le attese della "Ragione" (Giovanni Macchia). Regnault avrebbe invece meritato più fiducia;¹ e si badi a tale parere come ai seguenti siamo stati indotti da Jean-Pierre Sarrazac, quale studioso guida ed ex regista, già dramaturg con Jacques Lassalle, in due colloqui bolognesi del 2002.

Distinte analisi richiedono il lento radicarsi della dramaturgie in Francia e la premessa della sua fioritura. Infatti, a ben vedere, questa fu realizzata soprattutto da artisti e filosofi impegnati, attivi ai margini del teatro di maggiore notorietà, oltre a essere stata promossa da Joachim Tenschert: quel Regnault, poi compagno di José Guinot nella fondazione del Centre de Dramaturgie parigino, era un althusseriano come Jean-Marie Villégier di Nancy. E certo i loro impulsi rimasero, come quelli di Charles Tordjman; ma, dopo l'oblio che i loro esiti conobbero, ci volle un chiarimento perché la dramaturgie s'imponesse nei teatri francesi, fermo restando che la stessa categoria foucaultiana di "pratica teorica" poté farsi qui maieutica: che la base brechtiana era solo fino a un certo punto condizionatrice, dato che i suoi sviluppi potevano essere volti nelle più varie direzioni. E appunto, la lentezza di questo radicamento dipese dalla varietà delle scoperte che questa prima dramaturgie dovette realizzare: dalle quali uscì ridimensionata la via del dramaturg ideologo, anche perché i registi del tempo in più casi spinsero questi collaboratori a sostenere la ricerca degli attori. Cosa che favorì alcune intese elettive.

Riconsideriamo allora due artefici di questo radicamento fra loro lontani, Michel Bataillon e Jean Jourdheuil. Del primo, leader del teatro della Commune, nel 1972 "Travail théâtral" pubblicò alcune riflessioni sparse sulla natura irrisolta quanto viva della dramaturgie nel teatro francese;² che non solo si riferiscono pregiudizialmente ai disequilibri manifestati in materia da autori-registi come Roger Planchon o André Benedetto e a inquadramenti impropri come quelli di Guillaume Kergourlay a Grenoble. Vi si legge che a Parigi facevano eccezione, oltre alla Commune, il Théâtre du Lambrequin con Philippe Madral, da tempo consigliere letterario di Jacques Rosner, e l'intesa di Jourdheuil con Jean-Pierre Vincent: un insieme ristretto di collaborazioni e a volte poco isolabili nel nostro senso,

qui intellettuali e lì basate su regie collettive: come nel caso del militante Bataillon. Il quale agì anche a distanza dalla linea del Berliner, benché lo si ricordi in più modi impegnato a proseguirla: da promotore della brechtiana *Bottega del pane* allestita da Matthias Langhoff e Manfred Karge come di un collettivo di dramaturgie, pur meno ambizioso di quello di Brecht. Ma un lustro di Commune lo aveva già convinto dell'opportunità di più liberi sviluppi: dall'angoscia sembrano venirne le pagine più acute. Laddove Jean Jourdheuil divenne poligrafo e regista antibrechtiano.

Provinciale d'origine, come avrebbe continuato a essere la maggioranza dei dramaturg francesi, questi veniva dal teatro universitario; e proprio nel 1968 aveva conosciuto il suo regista elettivo, Vincent, tramite la sua mesinscena del brechtiano *Gli Orazi e i Curiazi*.¹ Nello stesso anno insieme realizzarono *Le nozze dei piccoli borghesi* di Brecht con una certa radicalità e sottolineature inusuali per il brechtismo francese. Vincent dirigeva da critico "di ciò che sembra normale", mentre Jourdheuil puntava a intrecciare imprevedibilmente l'approccio politico e quello drammatico; sicché nel 1971 la loro *Cagnotte* di Eugène Labiche risultò uno spettacolo del vissuto parigino, basandosi su meccanismi di mascheramento e ulteriori epifanie dei personaggi. Ed è notevole che solo su questa base, rilanciata nel successivo *Woyzeck* buchneriano, Jourdheuil si fece dire ufficialmente dramaturg, dal 1973: troppo tardi però per avere allievi. Fino al '75 corse quindi tale collaborazione, segnata anche da altre riuscite tempestive; venne poi il passaggio del regista alla direzione del Teatro nazionale di Strasburgo, dove il nostro dramaturg non lo seguì preferendo agire da libero professionista, anche non teatrale, con "una diffidenza crescente verso le consuetudini" di scena.

Vincent avrebbe mirato a fare di questo teatro un bastione in rapporto con la Schaubühne berlinese di Peter Stein. E di fatto, fra i suoi nuovi compagni c'erano dramaturg guida o del futuro, in più casi di ascendente tedesco: André Engel, Dominique Müller, Michel Deutsch, oltre a Bernard Chartreux. Quanto a Jourdheuil, si sarebbe capito solo col tempo che perseguiva sviluppi critico-artistici di ordine generale. Oltre che a collaborazioni specifiche, si interessò alla nomina di Klaus Michael Grüber a regista aggiunto della Schaubühne berlinese e all'integrazione qui del pittore francese Bernard Pautrat come dramaturg, voluta dallo stesso Stein. Ma nonostante la brevità della sua esperienza di dramaturgie con Vincent, Jourdheuil fu un fondatore sostanziale di questa prassi in Francia perché, dopo avervi favorito sviluppi della base brechtiana, li liberò dal vincolo della forma epica. Poi agì alla Müller, benché in modo aperto, finanche

¹ Poi, Regnault ha agito fra l'altro da traduttore di Pirandello. Cfr. la sua nota di lavoro sui *Sei personaggi* in "Angelo di fuoco", 5, settembre 2004.

² Michel Bataillon, *Les finances de la dramaturgie*, nel numero 7 di "Travail théâtral", 1972. Ma si veda anche il 6.

¹ A fini di contestualizzazione cfr. l'ultima parte di *Le théâtre en France*, a cura di Jacqueline De Jomaron, Paris, Colin, 1992, e Peppino Ortoleva, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

scrivendo in un libro recente su Gilles Aillaud, sulle sue dilatazioni della pittura: giunte fra l'altro all'invenzione di spazi in divenire lungo le prove.¹ Del resto, lo stesso Jourdeuil aveva già prospettato linee interartistiche nella dramaturgie di *Ab Q* di Lu Xun, del 1973-74.

Il lavoro di questo cercatore ubiquo è restato singolarmente in rapporto con la "fluidità" del nostro riattivare, tanto che ci aiuta a cogliere nell'attenzione ai dinamismi policentrici del dramma, anziché alla sua linearità, una risorsa diffusa della dramaturgie francese. I dramaturg europei senza tradizione si sarebbero così potuti rifare, oltre che all'area tedesca, anche a questa fenomenologia nazionale, benché meno ricca e indebolita dai frequenti abbandoni dei suoi specialisti – in cerca di più formalizzate modalità culturali ed espressive. Mentre Jourdeuil, come altri ex dramaturg, ha fra l'altro trovato realizzazione all'università, in quella di Nanterre, Paris X.

Poi, data questa variabilità di dominanti (pur considerando quelle di tipo universitario e ideologico illegittime), Daniel Besnehard ha detto la sua dramaturgie "un risveglio", fattane esperienza alla Comédie de Caen e al teatro di Angers. Con il regista Michel Dubois usava privilegiare i mutamenti problematici di energia e le interne dinamiche di senso lungo i passaggi oscuri delle prove. L'informalità di queste procedure è sottolineata in "Théâtre public"² dagli stessi 'pezzi' più autorevoli, del resto: dall'editoriale di Michel Raoul Davis quanto dal contributo del belga Jean-Marie Piemme, che, anche da esperto del teatro d'Opera, sostiene necessaria al dramaturg un'intelligenza particolare, audace e rispettosa del lavoro di scena. Ma, in generale, è la posizione di Bernard Dort a restare per noi di riferimento perché maturata per successive esclusioni di pensieri estrinseci e guardando oltre le realizzazioni concrete degli inizi. Infatti, tale maestro nel 1966, l'anno del suo *Théâtre public*, non era affatto convinto dell'opportunità che si naturalizzasse in Francia la dramaturgie; e ancora per un ventennio s'interrogò in merito, fino a ripensare il dramma che incontra la vita scenica infinitamente disposto a modificarsi.³

L'energia meticcica delle identità teatrali lo appassionava non solo da germanista e teatrologo all'università: tale dimensione, da lui sempre ricondotta al rivedere, lo portò a farsi promotore teatrale in ogni veste non solo organizzativa, da critico e rinnovatore del "comitato di lettura" della Comédie Française come da saggista e responsabile della ministeriale direction du Théâtre; ma solo le sue attività di critico e docente (salvo al

Conservatoire) furono durevoli: Dort abbandonò sempre le cariche pubbliche ricevute, tentando ogni volta di far capire che la società avrebbe dovuto essere diversa, almeno in rapporto al teatro. Tale percorso, d'altro canto, potrebbe a questo punto portarci a ricordarlo allievo di Sartre e caposcuola, a sua volta, ma è opportuno non perdere di vista tale sua capacità di attraversamento; per cui da filosofo umile infine, al suddetto teatro di Strasburgo, si occupò come consigliere letterario soprattutto delle scelte di repertorio e di politica culturale con un regista come Lassalle, noto per gli esiti "minimali" di allestimento. Di fatto, possiamo però supporlo capace di consigli decisivi lo stesso, essendosi ricongiunto al suo Arlecchino interiore. A riprova, è segnalabile il fatto che la presenza di Dort in questo teatro continua a lasciare segni, persino didattici. Chi scrive ha letto, grazie all'amico Jean-Marie Pradier, gli ultimi stampati promozionali di quell'istituzione relativi al quarto corso di formazione in Regia e Dramaturgie; e da essi risulta che un successivo direttore, Stéphan Braunschweig, ha dato realizzazione ulteriore al motto pedagogico "un teatro, una scuola" incentivando l'insegnamento della nostra prassi. Così, il corso specifico tenuto da Anne Françoise Benhamore ha assunto – come Dort voleva – il compito di valorizzare ciascun allievo dalla sua personalità.¹

Parliamo anche di una particolare sensibilità, che richiama la definizione del Tonino Guerra sceneggiatore data da Vincent Amiel:² sa rendersi "necessario" al regista perché riesce a cogliere il senso oggettivo dei "rimbalzi che le idee" adottate conoscono nel film. Quei ritorni di palle-idee arricchite da "un po' di gesso del muro", capaci d'imprevisti vantaggi per i realizzatori, possono familiarizzarci anche con l'ultimo Dort, filosofo per apertura alle azioni altrui. Perciò un autorevole critico di sinistra fece del seguente giudizio il motivo guida dell'articolo in memoria che gli dedicò nel 1994: "In lui recitare, essere e fare si confondevano".³ Anche da dramaturg era giunto ad ammirare più di Brecht Jean Genet, per la sua immediatezza ribelle, e in parte Patrice Chéreau. Da filosofo sapeva coltivare la memoria fra i *Pouvoirs du théâtre*.⁴

¹ Perciò l'acquisizione delle tecniche di base in materia è connessa pure, lì, alla partecipazione ad altri corsi, a cominciare da quelli per attore; mentre l'orientamento culturale, basato anche su rendiconti scritti, è coniugato con la partecipazione al Comitato di lettura del teatro. Ogni allievo deve cercarsi di nuovo dalle relazioni che stabilisce sul campo; e questo modo di apprendere naturalmente trova conclusione nel collaborare da dramaturg a una messinscena.

² *Scrivere per il cinema: Jean-Claude Carrière*, a cura di Vincent Amiel, Rimini, Europacinema, 1985, p. 17.

³ Jean-Pierre Thibaudet, *Le théâtre sans Dort*, in "Libération", 6 mag. 1994.

⁴ Il corrispondente libro uscì lo stesso anno della sua scomparsa (Parigi, Editions théâtrales, 1994). Per il seguente approccio, vedi il suo *État d'esprit dramaturgique*, in "Théâtre public", 67, cit.

¹ Jean Jourdeuil, *Un théâtre du regard*, s.l., Bourgeois, 2002, pp. 36-37. Cfr. per il prosieguo Bernard Chartreux, Jean Jourdeuil, *Ab Q, tragédie chinoise d'après Lu Xun*, s.l., Bourgeois, 1990.

² "Théâtre public", 67, gennaio-febbraio 1986.

³ Bernard Dort, *Théâtre. Essais*, Paris, Seuil, 1986, p. 94 e passim. Ma un po' tutte le sue ultime pubblicazioni andrebbero richiamate.

La dialettica di Jean-Claude Carrière e Bernard Dort è dalla nostra ottica rappresentativa della complessità raggiunta dalla dramaturgie francese nelle premesse: la stessa morte del secondo, pur meno orientativo in re, giunse a toccare novità come quella contrassegno di Michel Azama, che sarebbe divenuto autore di riferimento dopo aver lasciato la dramaturgie nel 1996. Per otto anni l'aveva esercitata: agendo prima da attore e dramaturg al Nouveau Théâtre de Bourgogne e, poi, da consigliere letterario al Centre national des écritures du spectacle. Mentre la sua nascita sul confine con la Spagna conferma di matrice provinciale la dramaturgie francese vera e propria.

Carrière richiede una considerazione agli antipodi di quella diffusa su questa prassi. Si pensi a Jean-Loup Rivièr, l'autorevole consigliere della Comédie Française: che disse di mirare a riattivazioni superatrici della sua persona; qui parliamo di un dramaturg artista che ritiene impossibile il non esserci nei doni alla scena e il cui *Mahābhārata* si configurò per questo come un quasi-rifacimento. Non a caso, Brook, all'atto di programmare il film di questo spettacolo, lo esclude dal suo gruppo di lavoro. Doveva temere tale capacità di presenza più ancora del suo surplus di professionismo da sceneggiatore principe e, naturalmente, più del fatto che Carrière si sarebbe supposto tradito. Del resto, in quegli anni Ottanta del Novecento correva la prima crisi del dramaturg in Francia.

Chi scrive la intuì assistendo a uno spettacolo di rilievo a Parigi. Era un *Furfantello dell'Ovest* di Synge disposto a troppo compiute bellezze visivo-antropologiche, sicché i competenti potevano coglierli un "serrate le fila" della prima dramaturgie francese di discendenza tedesca. L'aveva diretto l'ex dramaturg André Engel e il testo era stato riattivato da Dominique Müller e da Bernard Pautrat, che già sappiamo qualificatosi a Berlino con Peter Stein. Meno sistematica sarebbe stata comunque, poi, la dramaturgie della leva di Carrière, per cui questi assimilò orientamenti dell'antropologia alla sua invenzione teatrale, e si badi: con modalità specifiche tali da non farlo ritenere in rapporto neanche con quel *Furfantello*. È dunque ragionevole supporre che anche per l'esercizio esplicitamente personale della dramaturgie il *Mahābhārata* abbia fornito una generale prospettiva di superamento.

Per Carrière ci sono solo tre modi adatti a esibire il senso di un tema: il primo richiede di "partire dalla realtà", ma in quanto si è fatta "esperienza diretta di ciò che si racconta" o, almeno, ci si è ben documentati; il secondo risulta il contrario del primo, consistendo nell'affidarsi alla fantasia per "ricreare la situazione" e i personaggi che la muovono; mentre il terzo "si basa sulla valorizzazione di (...) argomenti" percepiti in corrispondenza. Anche

a teatro sembra adattabile tale schema da lavoro filmico,¹ purché non si sottovaluti poi il contributo a distanza che può venire dalle prove e si sappia bere ogni volta alla loro fonte. Così egli, da artista, ha saputo stabilire un rapporto con la psicologia che col tempo gli ha permesso riattivazioni sempre diverse, anche di stimolo ai proseguimenti creativi fra gli attori. Ma non è primario quest'ultimo tratto per lui: piuttosto, la sua maggiore dramaturgie consiste di azioni sollecitatrici, derivate da Shakespeare o preteatrali.² E straordinaria è la vastità di corrispondenze sperimentate da tale maestro: oltre alle già richiamate, quelle fra l'Oriente e l'operetta, fra il teatro di base neurologica e gli incontri buñueliani del tragico con il surreale, fra la teatralità leggera e quella di fascinazione spagnola, non priva di qualche sintonia con le oscure lontananze drammatizzate dalla Cixous.³

E se la varietà degli esiti così realizzati da Carrière rende inaccertabile il campo delle sue influenze, dal punto di vista interculturale se ne può cogliere uno sviluppo finanche nel *theatre in real time* trapiantato in Francia. Ci si riferisce sia agli incontri con il quotidiano orientati al primitivo dallo storico Atelier de Théâtre et Musique sia al presente-futuro da Guillaume Levêque coniugato con la *pièce* di Edward Bond sul criminoso ventunesimo secolo, proprio nel gennaio 2001;⁴ e non solo: a New York si notò un'analoga influenza francese in *Homebody Kabul*, dramma di Tony Kushner⁵ realizzato per riattivazione dal regista Declan Donnellan e dai dramaturg Oskar Euster e Mandy Mishell Hackett.

Il disequilibrio spagnolo. Un'incompiutezza aperta

Non può bastare a questo punto l'idea prima emersa che in Spagna si è imposto più il bisogno che l'uso di questa prassi, anche se ne è scaturito un giudizio capace di orientarci fin qui. Insieme alla particolare organicità che ha permesso ai protodramaturg locali di agire talvolta in sintonia con esperti francesi e italiani, sembra ora da valutare il limite

¹ Jean-Claude Carrière, *Lezioni di drammaturgia*, a cura di Gianna Porciatti con Maria Francesca Destefanis, in "Drammaturgia", 5, 1998.

² Cosa, questa, su cui si è riflettuto solo in rapporto alle sceneggiature per Buñuel, ma che rimanda in genere alla sua soggettività di artista.

³ Ciò sembra emergere da *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, a cura di Françoise Van Rossum-Guyon, Myriam Diaz Diocaretz, Vincennes, Presses Universitaires Rodopi, 1990: in particolare, vedine lo studio rivelatore *De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire. Chemin d'une écriture* della stessa drammaturga.

⁴ L'edizione francese del testo di Edward Bond, *Le crime du XXI siècle*, apparve allora a Parigi, L'Arche, 2001.

⁵ Il dramma di Kushner è stato pubblicato a New York, Theatre Communication Group, 2002.

della stessa coscienza spagnola in materia. Solo dal 1989 si può leggere la lessinghiana *Drammaturgia d'Amburgo* in catalano e non ha avuto abbastanza eco il recente libro di Juan Antonio Hormigón che tratta della dramaturgie guardando alla scena, specie dal nesso "lavoro drammatico e attualità".¹ È questo un saggio per noi molto utile, specie in rapporto alle prospettive utopiche sulle quali chiude le sue ricognizioni otto-novecentesche. Ma, oltre le traduzioni attive e il teatro basso cui si rifà, nei nostri anni non sono mancati parziali affioramenti in possibile rapporto con la dramaturgie: dal *Romancero de Edipo* di Toni Cots, quale riattivazione contestualizzata di uno spettacolo già con lui creato da Eugenio Barba all'Odin Teatret, ad attive riprese di forme tradizionali della danza ancora apprezzate dal pubblico.

Il libro qui richiamato, d'altro canto, risulta consapevole sul piano storico di corrispondenti virtualità in qualche generalizzazione, alla Maravall, e in non scontati ripensamenti di spettacoli; mentre sviluppi delle stesse riattivazioni acrobatiche possono riguardarci, se immuni dalle solite banalizzazioni di genere e di mercato. Non a caso, in Spagna la massima disposizione traspositiva era passata per il personaggio di Don Giovanni, non senza specchiarsi in risorse popolari comparabili con quelle elisabettiane; e non solo gli ambiti spagnoli prima evocati sembrano aver realizzato forme di protodramaturgie colta al contatto di energie teatrali primitive, finanche in armonia con qualche tratto dell'elaborazione filosofica di Unamuno. Poi, le stesse "misiones" sceniche di Alejandro Casona fra gli umili vissero di queste bipolarità; e persino i Comediantes, di recente, sembravano viverne ancora.

Spetta comunque agli ispanisti accertare la fondatezza di tali congetture fin dalla nostra "ipotesi" guida: che questa protodramaturgie sia pervenuta negli ultimi tempi in incognito a sparsi esiti di fondata riattivazione. Chi scrive, per tale accertamento, avanza solo una richiesta: neanche in Spagna si deve dare per scontata la natura solo subalterna di tutte le collaborazioni letterarie prestate lungo l'Ottocento alle compagnie, per l'adeguamento dei repertori e di singoli drammi. A parte dagli esiti sentimentalisti o di estrinseca scenografia verbale, l'ispanismo ha fornito nel divenire di questo "secolo lungo" stimoli alla nascita dell'opera dei pupi e, oltre oceano, delle modalità del tango lì teatralizzate.

Quella spagnola è una particolare protodramaturgie, poco paragonabile all'italiana o alla francese stesse, avendo conosciuto fioriture senza precedenti, rimaste oscure perché protette da istanze preventive di ordine socio-

¹ Si veda il sesto capitolo e, per il richiamo, p. 50 di *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Ade, II edizione, 1998: libro trasmessoci con amicizia da Juan Carlos de Miguel e Antonio Tordera.

culturale. Ciò sembra trovare conferma nel fatto che la ricchezza teatrale di metà Ottocento qui verosimilmente conobbe riattivazioni classificabili in "una scrittura fra le altre", nel senso dignitoso poi di Daniel Besnehard. Solo che le aperture processuali così realizzatesi, particolarmente in Catalogna, sono risultate o anonime o altre fino a ieri. Un esempio: quello dello studioso-autore-regista Ricard Salvat, in quanto attratto da drammi incompiuti o difformi, dopo essersi specializzato al Berliner. Non parliamo di Isidoro Máiquez o di un altro dei grandi attori divenuti quasi dramaturg a Parigi: con il perfezionamento artistico offerto loro dall'esperienza pluriennale di quelle scene. Di fatto, la conoscenza di Brecht acquisita a Berlino spinse Salvat a considerare teatralmente la differenza catalana, con essenziali ricadute per il suo stesso insegnamento all'università di Barcellona; e qualcosa di ciò risultava agli spettatori di *Nella giungla delle città* da lui stesso adattata. Infatti, non solo la traduzione in catalano aveva sostenuto l'impossessamento attorale di questo Brecht, in modo da equilibrarvi il *Gestus* intenzionalmente astratto stabilito dai suoi dialoghi. Soprattutto, un reticolo di ritocchi vi faceva emergere le doppie identificazioni implicite nel dramma con modalità altre; ché dietro ai personaggi s'intuivano in scena, da un lato, le topiche figure di Rimbaud e Büchner e, dall'altro, anche richiami attuali: e questi appunto rispondevano al bisogno di una più articolata coscienza dell'identità catalana. Si socializzava così l'intesa promozionale raggiunta da Salvat con il Centro drammatico del Vallès: non è attendibile l'idea, spesso ripresa, che considera anacronistica oggi la *quête* spagnola della dramaturgie.

Il che c'incoraggia a cercare sintonie persino con il Teatro dell'oppresso creato da Boal in Brasile, specie con la sua attività giunta da tempo a radicarsi anche a Parigi in un altro "centro" omonimo, diretto da Rui Frati. Si tratta, com'è noto, di un complesso insieme di dinamiche teatrali, volto a sviluppi antiautoritari delle coscienze, ma in cui ricorre un quid che ci riguarda. Lavoro sul testo (perlopiù un classico) e prove, che appunto la sede di Parigi realizza con cura e complessità, predispongono lo spettacolo a variazioni immediate, per cui ogni spettatore che propone un diverso segmento drammatico può sostituire in scena l'attore guida relativo, mettendo così in grado il pubblico di accogliere o meno la variante. Dunque, una particolare dramaturgie emerge fra questa operosità e quella del maestro del giuoco: che orienta pure la nuova realizzazione, tanto da rammentare la Barraca di García Lorca.

Ma bisogna tenere allenata la vista per distinguere le dinamiche portanti all'interno di questo articolatissimo divenire, fra tradizione e futuro come fra Brecht e brechtismo.

Nel polo italiano

Dopo Boito.

Come il fondatore Guerrieri fece catena con Lunari, Morteo, Kezich e altri

A quanto abbiamo detto or ora sulla situazione spagnola può collegarsi il cenno fatto in precedenza alla nostalgia imperiale come veicolo di diffidenze sulla dramaturgie in diverse realtà nazionali. Rispetto alla semirefrattaria Inghilterra e all'Austria, collocatasi in ritardo e con adesione parziale nell'area tedesca, i casi della Spagna e dell'Italia sembrano aver prodotto specificazioni labili ancora negli anni del fascismo. Così, mentre in Germania il nazismo industrializzava questa prassi o la volgeva al degrado pubblicitario, non ignorandone il radicamento, in buona parte dell'area latina il fatto di aver tanto onorato la trapassata *grandeur* sedimentò motivi distinti di avversione al riguardo, che si sarebbero poi tradotti in indifferenza. Ma anche più tardi, dove la Francia proseguiva il suo corso di nazione della capitale europea, quale restava Parigi, continuarono a essere rimossi persino il presentimento goldoniano o la stessa "instabilità" dei dettati di Cervantes, precorritrice di altre riattivazioni. Mentre volgendo alla cultura della nostra prassi, colpisce l'intreccio che se ne determinò ancora in Spagna e in Italia con quelle proprie alla psicoanalisi, da un lato, e alla stessa regia, dall'altro. Non deve così sorprendere il peso operativo assunto dal richiamo psicoanalitico non solo nell'ex regista Gerardo Guerrieri, ma anche in Tullio Kezich e nel Carrière rivelatosi sceneggiatore con Luis Buñuel in Spagna. Ma riprendiamo il filo della ricostruzione interrotta.

Sappiamo già che Gustavo Modena prospettò in Italia questo *dopo* nei fatti e ora va aggiunto che la sua solitudine di artista in cerca di specificazioni mentali e politiche è al contempo notevole per noi, dato che il riaffioramento di questo flusso, poi interratosi di nuovo, passò nella nostra esperienza teatrale per una solitudine ancor più marcata, quella di Eleonora Duse, e con un'operosità confrontabile, quella di Arrigo Boito, quale adattatore di Shakespeare.¹ Sappiamo inoltre che essa aveva alle spalle la collaborazione di Ludovico di Breme con Carlotta Machionni, protagonista scenica del primo Ottocento in Italia. Ambedue questi protodramaturgi furono mossi dall'amore, dal desiderio che risplendesse appieno l'arte dell'amata. Ma Boito andò oltre.

¹ Cfr. *Eleonora Duse Arrigo Boito. Lettere d'amore*, a cura di Raoul Radice, Milano, il Saggiatore, 1979, e *Due copioni di Shakespeare per Eleonora Duse*, a cura di Laura Vazzoler, Roma, Bulzoni, 1984. Per il prosieguo, vedi William Ashbrook, Gerardo Guccini, "Mefistofele" di Arrigo Boito. *Dramaturgie e figurazioni*, Milano, Ricordi, 1998. Cfr., per varie corrispondenze, Arrigo Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942; Idem, *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Otto/Novecento, 2001.

Si direbbe che giungesse a prospettare da dramaturg sviluppi della svolta modeniana e che ciò ne rendesse anche strategica l'operosità. All'attore del romanticismo negativo della scena lo collegava l'interesse a valorizzare ulteriormente, a partire dalla cultura del suo tempo, le permanenze date dell'energia shakespeariana; e un saggio recente di Gerardo Guccini, che motiva il doppio libretto da lui steso per lo sfortunato *Mefistofele* di Verdi (l'uno del 1868 e l'altro del '75), avvalorava il parere, non senza segnalare nella librettistica, appunto, un'esperienza capace di incoraggiamenti per la nostra prassi, data la straordinaria apertura sociale raggiunta dall'Opera. La condizione del librettista intento a scoprire i luoghi di riattivazione di una fonte, per lo più letteraria, poteva farsi allora propedeutica a quella del compositore: ché dovevano venirne delle narrazioni ad hoc, necessarie al decantarsi delle partiture e dei primi alvei emotivi, articolati più o meno esplicitamente per durtili nessi del pieno e del vuoto. Il che risulta sintomatico appunto per il nostro Boito: al punto che le traduzioni attive di drammi shakespeariani da lui fornite alla Duse potrebbero essere considerate un prius degli sviluppi drammatici prospettati poi da Gerardo Guerrieri a Luchino Visconti. Non a caso, quest'ultimo innestò dinamiche di melodramma in diversi spettacoli recitati; e anche Arrigo Boito era ricorso a raddoppiamenti testuali trasponendo fonti ardue o sfuggenti al pari di Guerrieri, destinato a sua volta a onorare la Duse come nessun altro. Le modalità delle loro riattivazioni erano però divergenti all'origine. Il librettista emerge dalle pagine di Guccini quale artigiano giunto all'arte facendo "scintillare le parole come in un mosaico", mentre Guerrieri rimane nella nostra memoria per un'intelligenza artisticamente transitiva. Ché era incline, se mai, a eccedere in richiami pertinenti, senza rimanere prigioniero di voci altrui come il Boito del secondo *Mefistofele*, straordinario quanto irrealizzato – che, quindi, ci ha meno soccorso, benché corredato di una *Disposizione scenica* edita da Ricordi. Per questo, nei fatti, solo con la nascita della regia si diede in Italia un'ulteriore apertura alla dramaturgie.

Così, con il regista Gianfranco De Bosio collaborò alla crescita del Teatro dell'università di Padova (nato nel 1949) l'altrettanto giovane Ludovico Zorzi, che stava restaurando i testi ruzantiani nei casi e soprattutto nella lingua, in quanto nati in pavano antico e presto sfigurati dagli accademici e dall'uso scenico: sicché tale devozione all'autore motivò ancor più il regista e i suoi attori, non senza spingere il filologo Zorzi a una sorta di dramaturgie inversa, di ritorno al libro dalla scena. Tanto più in quanto questa era stimolata anche dalla presenza a Padova di Eric Bentley, l'"apostolo" statunitense di Brecht.¹ Si direbbe che Zorzi fosse predestinato alla dramatur-

¹ L'attività del Teatro dell'università di Padova coinvolse illustri docenti e artisti. Per più circostanziati richiami, vedi Claudio Meldoiesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 425 e segg.

gie; ma prevalse la vocazione di nuovo storico in lui, anche se *La moscheta* che aveva rianimato divenne nel '50 un capostipite avendo alle spalle attive riproposizioni di Goldoni e Brecht nello stesso teatro, nonché rispecchiamenti scenici in Copeau. Egli comunque continuò a collaborare così con De Bosio e ad accrescere la sua intelligenza di studioso non comune, fino a scoprire che il lavoro di ricerca anche involontariamente può innescare la dramaturgie.

Ma fu Visconti a promuovere questo radicamento di dramaturg liberi professionisti, poi tipico del teatro italiano: essendo essi solo coinvolti per consigliare, riattivare e/o tradurre ad hoc: il suo gusto per estreme imprese implicava tale collaborazione già nel 1950 e si è poi riprodotto – vedi i richiami dall'interno di Renata Molinari (specie sotto il titolo "Scenari, prototipi e radici (...)"). Così in Italia fu Guerrieri il fondatore organico in materia, al fianco di Visconti; non a caso, l'atto di fissare a post quem la sua operosità comporta che in lui si sottolinei il piacere del teatro e il senso tragico della vita, l'intimo impegno politico-culturale e la devozione alla Duse.

Cominciamo dunque a ripensarlo riattivatore per sé, avendo saputo mettere a partito così il suo *prima* di filosofo-sceneggiatore-regista e le esperienze di grande traduttore e critico, naturalmente da lui proseguite non senza la realizzazione di collane editoriali e mostre memorabili. Il talento di Guerrieri era poliedrico, ma lo stesso fu per lui decisivo operare al fianco di Visconti, quale creatore di bellezze per contrasti: fra l'Ottocento delle speranze e delle crisi e il Novecento della politica e dell'infinitudine come fra arte e sapere. Ne fu indotto a proseguire-rilanciare le sue vie d'inventore: per cui si trovò a interagire con il fratello stesso di Arrigo Boito, da consigliere informale del suo regista per *Senso*, il film tratto appunto da un racconto di Camillo Boito, finché Visconti si convinse a creare con lui uno spettacolo su Eleonora Duse (1953); e Guerrieri, poco dopo, curò il primo libro di Konstantin Stanislavskij in Italia, anche se il suo percorso era stato inverso rispetto a quello dei dramaturg tedeschi che allora passavano alla regia. Così, seppe ancor più dilatare la nascita italiana di questa prassi, che rivelò portatrice di un umanesimo dell'invisibile. Guerrieri non riattivò mai per idealizzazione, nemmeno quando era chiamato a salvare la dramaturgia di una messinscena a rischio.

Chi scrive lo ricorda leggere alla radio nel 1983 un discorso in memoria di Tennessee Williams; e aldilà dell'emozione di averlo poi saputo in cerca dello stesso destino, non può non pensarlo anche in quell'occasione dramaturg. Nessun altro in Italia avrebbe potuto rendere praticabile questa via perché da traduttore esperto del cinema sapeva condividere fantasie come quelle di Thornton Wilder: tra sfondo, primo piano e stranierità; e anche con altri autori elettivi imparò a divenire, specie dopo aver acquisito

la psicologia teatrale di Stanislavskij, la sua capacità di distinzione del necessario in vita – avendo acquisito veicoli di contenimento e valorizzatori delle sue 'dispersioni', capaci di giuocare con la realtà.

Ma grazie ai consigli di Alessandro d'Amico siamo così arrivati a scoprire in Guerrieri il dramaturg fondatore in Italia; al punto che l'idea vulgata al suo riguardo dall'esperto troppo eclettico ha lasciato il campo a tutt'altra immagine, quella del critico e del dramaturg ex regista che giunse a rigenerare dal frammento un po' tutte le competenze esercitate. E poiché questo saper fare transitivo era anche dialettico, la stessa capacità di visione crebbe in Guerrieri, insieme a questa indole microespansiva: essendo ambedue sorrette dall'esperienza del tradurre quanto dal meileutico bios viscontiano. A proposito del quale si pensi a Williams che, sempre stupito per la violenza latina trasmessa da Visconti ai suoi drammi, da *Un tram che si chiama desiderio* fece emergere *La rosa tatuata* in embrione: finanche immaginando la Magnani protagonista. Dal canto suo, Guerrieri sobillò lo stesso Visconti a rilanciare corrispondenti interferenze psicoanalitiche, dopo aver infine percepito nel teatro di Williams la ricorrenza di un'unica tragedia domestica, in singolare rapporto con la viscontiana "regia a spettacolo unico" (Claudio Meldolesi); per cui seppe qualificarla ancora dopo la scomparsa del suo regista: insistendo a convincere il teatro italiano della natura non solo tecnica della dramaturgie, pur non nominandola.

Era pervenuto controcorrente infatti a tale scoperta, in gara con soverchianti rifiuti, fino a quello di Mario Apollonio. Questi aveva molte ragioni, ma sbagliò a non motivare nemmeno il silenzio sulla nostra prassi di "Drammaturgia", la rivista straordinaria che componeva negli anni di questo primo radicamento, quasi tutta di suo pugno. Mentre erano così strategiche le ragioni di Guerrieri che lui stesso avrebbe detto anche di sé in quel ricordo radiofonico di Williams:

[Il "drammaturgo" è pure tenuto a] creare la parola, farsi tramite, stimolare [i personaggi] perché parlino, incoraggiare a parlare, fornire i mezzi, le vie, le orecchie, creando così una drammaturgia sperimentale [e, insieme, disposta a tener sveglio lo spettatore].¹

Il dramaturg doveva essere per lui, dunque, il drammaturgo maieutico del nostro tempo. Per questo poté farsi anche promotore in Italia del Living, appunto, dramaturg d'eccezione di Gassman – essendo suo consueto adattatore Luciano Lucignani – e traduttore attivo per Strehler: dopo che da comunista era approdato a una cultura segnata dalla psicoanalisi: essendo anche questa fondata su interferenze capaci di far sgorgare il nuovo da un'es-

¹ Trascrizione di chi scrive.

stenza data, anche di gruppo.¹ Del resto, non aveva abbandonato la regia sentendosi a disagio per il potere che comportava sugli altri, come si evince dalla sua stessa pregnante voce "Attore" dell'*Enciclopedia dello spettacolo*? Di fatto, la drammaturgie soltanto ha consentito a questo maestro di mettersi in campo attraverso tante "più che interpretazioni" degli artisti 'suoi'. Così, se a Visconti fornì da subito straordinarie collaborazioni, talvolta con l'entusiasmo di chi giunge a ritrovarsi (pur essendone indotto a eccessi, come la stroncatura del *Romeo e Giulietta* in film di Castellani), alla Duse fece un dono nel segno delle utopie teatrali del secolo. Per lei era giunto a una dedizione tale che lo portò a leggerne finanche i minuti appunti in modo da ricostruirne i fatti di vita giorno per giorno, dove possibile.

Questo stesso policentrismo lo dimostra drammaturg maestro non solo italiano, data la complessità del suo caratteristico riattivare coinvolto, ma distanziabile come nel riadattamento del *Giardino dei ciliegi*, del '69. Si ripensi alla più marcante delle sue prerogative d'inventore, rivelatasi già nella formazione registica con Anton Giulio Bragaglia, il bisogno di debordamento sostenuto dall'amico maestro Cesare Zavattini: esso lo fa supporre fin dagli inizi in rapporto virtuale con la drammaturgie, ma segnato pure dalla difficoltà di conquistare tale risorsa da basi non epiche, più libere. Basti un richiamo come esempio. Nel 1973 la sua cosiddetta "traduzione" del pinteriano *Tanto tempo fa* era appena andata in scena, quando fu denunciata dall'autore per le libertà che si era prese e per quelle dello spettacolo, tali che egli non vi si riconosceva; e il suo regista, Visconti, rifiutò la mediazione proposta dai legali d'ambo le parti di pubblicizzare il testo come "adattamento".² Così Guerrieri era abituato a tradurre con lui (più che con Strehler o Gassman) da filologo ed esperto di riattivazioni insieme. Concepì analogamente *Tutto il mondo è un palcoscenico*, una serie di angolate sceneggiature televisive rimaste nel cassetto.

Era l'opposto dell'adattatore dal lavoro prevedibile. Di forte impatto, così, risultarono anche le sue trasposizioni "classiche": delle *Memorie del sottosuolo* dostoevskiane per Vittorio Gassman come poi del *Don Chisciotte* per Mariano Rigillo; mentre più in rapporto con il suo lavoro microchimico sulla Duse oggi appare a sorpresa la sua doppia traduzione della *Signorina Giulia* di Strindberg, facendo intuire suoi dialoghi sottovoce con i registi destinatari, Visconti e Otomar Krejča. E ancor più sorprende la consultazione dell'archivio di questo drammaturg, che lo segnala precorritore nei fatti del piacere traspositivo di Carrière: già Guerrieri usava rifarsi alle più varie fonti con gusto

artigiano, per avviare dinamiche di drammaturgie definibili oggi "incarnate": da ciò era spinto a misurarsi con fonti d'arte, militanti e dello stesso teatro leggero, quasi cercasse nelle ultime quiete. Di riattivazioni "a grappolo" viene così da parlare, alla Goffman, sollecitate spesso da richiami psichici.

La valutazione di Guerrieri qui proposta ha trovato infine, all'atto della consegna di questo libro, una conferma sostanziale grazie a Stefano Geraci: lo studioso che più ha potuto indagare nell'archivio Guerrieri dall'ottica della collaborazione di questo con Visconti. Infatti, si legge nel suo prezioso *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*:¹ "Guerrieri fu il primo a usare la parola drammaturg [in Italia] per designare i compiti che Visconti stesso gli aveva affidato." Già dal rendiconto che in questo libro occupa il capitolo sulle cechoviane *Tre sorelle* risulta articolata nel 1952 la sua drammaturgie, al punto da esibire due dimensioni lasciate implicite: l'osservazione critica quanto partecipata del lavoro di singoli attori e una capacità distintiva di dissentire dal regista ma emergente da passi segnati da una gratitudine non comune per essere stato da lui aiutato a trovarsi.

Poi, con Luigi Lunari, attivo per vent'anni anche con questi compiti al Piccolo di Milano, al fianco di Strehler, con Gian Renzo Morteo, consulente di De Bosio nel dopo Padova, e con Tullio Kezich, quale collaboratore di più registi a cominciare da Squarzina, la drammaturgie italiana giunse a diversificare i suoi propri intrecci d'arte-vita. Ma a chi scrive non è riuscito il ritratto dovuto a Lunari per il tipo di collaborazione non formalizzata scelto dal suo regista; è comunque sintomatico il fatto che favorì spettacoli chiave della stessa maturità strehleriana: più sintomatico della scarsità delle tracce rimaste in programmi di sala o nei libri voluti dal Piccolo. Parliamo dei Goldoni, del Čechov e dello Shakespeare li divenuti paradigmatici: di *Arlecchino servitore di due padroni* (secondo allestimento) e di *Trilogia della villeggiatura*, del *Giardino dei ciliegi* e della *Tempesta*. È comunque legittimo supporre che tali collaborazioni consistessero in analisi testuali, in confronti di traduzioni e meno in interventi sul dettato – benché Lunari a questi fosse predisposto da un'apprezzata attività d'autore drammatico: spesso svolta con modalità investigative o per paradossi. Mentre l'esistenza al Piccolo di una consuetudine con la drammaturgie è confermata dai contributi di Mario Raimondo, anch'essi poco documentati.

L'ingresso nell'analisi del secondo collaboratore drammaturgico di Gianfranco De Bosio rivela la regia critica comunque predisposta in merito.² De Bosio, restato in rapporto con Zorzi per le sole messinscene ruzantiane

¹ Gerardo Guerrieri, *Il ruolo del drammaturgo nella drammaturgia di gruppo*, in AA.VV., *Problemi del linguaggio teatrale*, Genova, Teatro stabile, 1972, p. 74. Distintiva di Guerrieri era la stessa apertura alle nuove forme teatrali, rara nella sua generazione.

² Luchino Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico De Carvalho e Renzo Renzi, v. II, Bologna, Cappelli, 1979, p. 424.

¹ Roma, Officina, 2006, p. 19.

² Ci si riferisce a un colloquio avuto da chi scrive con il regista il 27 marzo 2006, all'Università di Urbino, in prossimità del sesto congresso mondiale "Gli attori nel teatro universitario" Urbino, 21-26 luglio 2006.

(salvo rare eccezioni), nel decennio lungo della sua direzione dello Stabile di Torino (1957-68) rilanciò quel suo vissuto: avendo avuto la fortuna d'incontrarvi Gian Renzo Morteo e l'intelligenza d'intuirne il talento ad hoc dietro a una particolare chiusura di carattere. In concreto, nel comitato di lettura da lui creato, questo collaboratore-dramaturg fra l'altro accreditò tale apertura, in sintonia con il comune ascendente culturale francese. Cosa che assume pieno rilievo per lo sviluppo contemporaneo di queste procedure in Francia; De Bosio e Morteo attuarono una dramaturgie in rapporto diretto e non subalterno con la tedesca, dopo che questa era stata verosimilmente rivelata al primo, già a Padova, dall'"apostolo" statunitense di Brecht, Eric Bentley. Morteo, così, proponeva di continuo testi rappresentabili al regista come traduceva e forniva documentazione, ma non era un dramaturg d'ufficio soltanto, ché partecipava anche alle prove e li forniva contributi a volte cruciali, benché soprattutto di ordine critico. Ciò s'intuisce anche dai suoi libri apparsi in seguito.

Dai ricordi di De Bosio, nostra essenziale fonte in merito insieme ai quaderni del teatro torinese, apparsi negli ultimi cinque anni della loro collaborazione, emerge la figura di un cercatore inquieto e aperto a richiami interculturali, pur meno di Guerrieri, non del tutto identificato con il lavoro universitario né con tutte le sue militanze. L'apertura all'assurdo che condivise con Carrière lo spinse piuttosto alla scelta dell'animazione: tanto che nel 1979 diede vita a un centro di documentazione in materia.

Acquisendo ciò dall'ottica del rapporto teatri stabili-dramaturgie emergono infine convergenze non scontate. Primo: i nostri stabili in cerca si aprirono a questa collaborazione, pur in incognito, negli anni attorno al 1960, facendone articolate esperienze prima di rimuoverla. Secondo: non sono ancora esplicitate le ragioni di tale abbandono, del resto diversificate nel tempo e negli esiti, come se derivassero da dirette scelte dei registi coinvolti. Terzo: è possibile che verifiche ulteriori modifichino il peso da noi attribuito ai singoli dramaturg citati, specie a quelli dei teatri pubblici. Mentre un approfondimento conoscitivo della differenza di Morteo, passato poi all'animazione, potrà fornire orientamenti più che personali. Quel suo passaggio fu infatti qualificato dal bisogno di operare oltre le convenzioni ereditate e senza rinunce alla competenza riattivatrice.

D'altro canto, avendo richiamato Visconti, Strehler e De Bosio ed essendo in procinto di coinvolgere Squarzina e Ronconi, colpisce l'interessamento in materia di quasi tutta la maggiore regia italiana dei fondatori e dei primi rifondatori; e tanto più in quanto non mancarono rapporti trasversali fra quegli specialisti. C'era stima reciproca fra Lunari e Guerrieri; e se Sanguineti operava un po' appartato inizialmente, quale poeta e ideologo di riferimento del Gruppo 63, ebbe modo dopo un decennio di dichiarare ammirazione per Kezich, attivo al fianco di Squarzina. Eppure,

in apparenza il fenomeno restò come nascosto fino al '75, quando lo stesso Squarzina, prima di riconoscere questa prassi, sulla stampa definì Guerrieri "dramaturg" con intenti polemicici.

Evidentemente, dopo trent'anni di professione, era di nuovo parlato dalla diffidenza nutrita da allievo dell'Accademia per i bragagliani e i viscontiani; laddove Guerrieri era stato un leader dei primi per poi distinguersi fra i secondi. Ma si stava allora metabolizzando il sommovimento delle posizioni connesso all'avvento ormai irreversibile del Nuovo teatro, che lo stesso Guerrieri aveva favorito all'origine promuovendo la citata tournée rivelatrice del Living in Italia e a cui Squarzina a suo modo si stava aprendo; ché giunse a distinguersi nell'istituzione teatrale col promuovere collaborazioni con il mondo dei gruppi, fino a motivarle con l'interesse comune a contrastare le dinamiche di crisi. Cosa che non innescò una svolta, ma che comunque relativizzò qualche sordità crescente. Mentre quei dramaturg erano già pervenuti a uno strategico approdo della loro prassi in Italia con modalità oggi coniugabili, non senza smentire i misconoscimenti pregiudiziali. Degli autori ne formarono il ristretto nucleo in maggioranza, ma poco o punto assimilabili all'insieme della drammaturgia allora corrente, non di rado nostalgica del teatro preregistico: essendo pure dei buoni critici. Ma ancor più colpisce che, come in Germania, agli inizi si distinsero fra loro un filosofo e un poeta, Guerrieri e Sanguineti, anche se ciò è poco emerso finora, dato che del secondo diremo nel capitolo seguente.

La svolta di Lerici, Capriolo, Garboli e la differenza di Bene

Anche Tullio Kezich era attivo così con altra qualifica, ma veniva da lontano. Aveva preferito già la narrativa e la sceneggiatura alla drammaturgia per manifestarsi con Svevo, Trieste e altri, selezionati amori letterari; e al teatro tornò come Tieck, avendo saputo restare senza soluzioni di continuità un narratore anche psicologo. Infatti, la capacità che ebbe di acquisire con la dramaturgie un esercizio intrecciato delle sue abilità dovette stimolare di nuovo (almeno in parte) il suo talento, anche tramite sviluppi di topiche coppie letterarie, come Bouvard-Pécuchet e Chisciotte-Sancho. E analogamente ripristinò l'iniziale struttura dello *Zeno*, che muoveva dal raddoppiamento del personaggio eponimo per identificazione nella terapia.

Giunse a coesistere con la crisi del dramma, quindi, dopo aver stimolato Squarzina a misurarsi con le zone delle riattivazioni che gli passava aperte: perché si oggettivassero nell'incontro registico con gli attori. Per questo, se un quid filmico emerse dalla messinscena della *Coscienza di Zeno* di metà anni Sessanta, lo scavo della "bestialità intellettuale" giunse ancor più a connotare il loro *Bouvard e Pécuchet*, anche a vista, insieme all'ideologia

della "lettura infinita";¹ mentre *Una burla riuscita*, già scritta da Svevo a ridosso dell'esperienza teatrale, uscì dall'ombra delle opere minori per analoghi contagi reciproci con altro regista; e mentre *Zeno* conobbe una nuova riattivazione nel 1985, grazie alla dote kezichiana di agire da dramaturg che sa rimanere creatore, senza mostrarlo.

Dopo Guerrieri e Lunari, Kezich ci manifesta così una dramaturgie giunta a farsi policentrica dall'interno, grazie alla capacità di far vivere ancora i personaggi. Non a caso, i suoi primi sviluppi di scena avevano indotto Squarzina a dirlo inventore di "drammaturgia derivata"; e tale restò variamente con gli altri registi con cui avrebbe collaborato, come Egisto Marcucci o Mariano Rigillo. Ma in tale sorprendente panorama generativo va riconsiderato anche Ludovico Zorzi, almeno per la lucidità del suo sguardo etico: specie dopo che Alessandro d'Amico ci ha autorizzato a tener conto in quest'analisi di una lunga lettera dattiloscritta a lui rivolta da Zorzi stesso, il 15 ottobre del '69. Ché essa, dichiarate sostanziali ragioni polemiche verso più figure guida del mondo teatrale italiano e della cultura con esso in rapporto, manifesta ineludibile da noi il bisogno di riattivazioni a vari livelli.

[Si capisce dopo] vent'anni di polverone e rumori (...) che Goldoni dobbiamo ancora incominciare a leggerlo e che dunque i teatri stabili e i loro eroi sono andati appena un passo più in là dei Bellotti Bon e dei Benini-Zago. (...) Così Ruzante, la nostra personale scoperta, è 'passato' in teatro sì e no per un quarto di ciò che valeva e significava. Facciamoci un po' di conti addosso, stiamo zitti e impariamo una buona volta, sul serio, a radicalmente contestarci. Io chiedo di essere lasciato in pace, dimenticato e solo. Vedrò di fare quello che potrò. [Quei] soggetti rimarranno (...) da continuare a spolare e a succhiare in silenzio.

Perciò lo Zorzi maturo agì solo saltuariamente da dramaturg: dando seguito alla sua intesa ruzantiana con De Bosio; riteneva la regia nazionale non abbastanza valorizzatrice, al contrario di quanti considerano tale la corrispondente dramaturgie; e si badi: tale indignazione non era fondata su un'alternativa fiducia verso il Nuovo teatro, benché di questo avesse sostenuto il diritto a esistere due anni prima, concedendogli da dirigente culturale della Olivetti l'ospitalità per il fondativo convegno d'Ivrea. Comunque, una volta divenuto un (grande) professore di teatro, dichiarò la stessa buona dramaturgie impossibilitata a favorire il necessario cambiamento: potendo solo dilatare la coscienza delle fonti e divenendo degenerativa quella "presuntuosa".

¹ Tullio Kezich, *Svevo e la letteratura infinita*, nel programma di *Una burla riuscita* del 1962. Cfr. Idem, Luigi Squarzina, *Premessa in tre lettere*, nel programma del *Bouvard e Pécuchet* per i pubblici del Friuli Venezia-Giulia, 1993. Per un'analisi del copione dello spettacolo prossima al nostro approccio, cfr. Rosalba Gasparro, *La rivista "Sipario" e la drammaturgia francese*, in "Bérénice", 3, novembre 1993.

Passiamo al *dopo* con Roberto Lerici, autore appassionatosi al riattivare aperto; tanto che collaborò con il refrattario Bene come con Proietti, con il quale usava scrivere fino al debutto, nonché con Carlo Quartucci, Antonio Salinas e nuovi giovani non ancora noti, purché non subalterni. Da lui siamo introdotti, d'altro canto, alla condizione rischiosa di perdersi perché richiamati da figure estreme: il dramaturg altro che si affianca agli artefici italiani da isolato nel Nuovo teatro, l'autore che dà seguito ai suoi testi alle prove, lo specialista in contaminazioni dell'avanspettacolo e della neoavanguardia, il commediografo del travolgente Proietti in esiti di mero successo, come *A me gli occhi please*. Ché Lerici, un po' come il Carrière post-boulevardier, ma con minore attitudine a cercare ovunque, era incline a nutrirsi di suggestioni sia leggere che disposte alla nota di costume. Ma poteva capitare di scoprirlo in sintonia con lo stesso alternativo Sanguineti sul versante ludico.

In conclusione, siamo con Lerici agli antipodi del Kezich che, da conservatore rivoltoso, si scusò con gli spettatori televisivi della sua *Burla riuscita* per non aver potuto solo adattarla, verificata l'irriducibilità al piccolo schermo degli sveviani impasti d'immaginazione e psicoanalisi in essa condensati; ché alla sua base c'era la cultura del costringimento. Resta rara invece di Lerici la capacità di aderire anche vertiginosamente alla vita delle prove e, quindi, di farsi carico degli sviluppi intersoggettivi emergenti, di realizzazione in realizzazione. Cosa che non ha cessato di distinguere il radicamento italiano più libero, fondato su intese di persone, anzitutto.¹

Da questo punto di vista appare riformulatrice e incline a sintetizzare il vissuto della nostra prassi l'operosità di alcune figure di frontiera: in particolare di Ettore Capriolo, attivo soprattutto con Massimo Castri, quando questi scelse di agire da regista lasciando le precedenti vesti di studioso e di attore, proprio alla Loggetta di Brescia. Per questo Franco Quadri ci ha incoraggiato a ripensare nel contesto nazionale, or ora delineato, le collaborazioni drammaturgiche di Capriolo, di Garboli, che al fianco di Carlo Cecchi operò da traduttore anche nella nostra stessa prospettiva, e di altri in rapporto con gruppi del nuovo teatro. Mentre il fatto che tali specialisti operarono con modalità più specifiche di Lerici si evince dalle loro collaborazioni elettive con singoli artisti della scena, che non assunsero come ambito distintivo il conflitto fra avanguardia e tradizione, che sappiamo tipico appunto di Lerici.

Garboli agì da dramaturg in quanto prezioso traduttore-consigliere; mentre Capriolo, più classicamente, giunse a riattivare drammi dopo aver

¹ Cfr., in genere, la tesi di laurea *Roberto Lerici "dramaturg"* di Teresa Conforti, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia (Dams), a.a. 1987-1988.

raggiunto originali sviluppi conoscitivi da intellettuale identificato con la scena. Concentriamoci di conseguenza su quest'ultimo, sebbene il suo modo di collaborare non si sia focalizzato solo sulla drammaturgie: risultando ora più da traduttore-poeta e ora più da autore, per cui questa prassi fu da lui onorata specie per transiti ad altro espressivismo come per fertili discontinuità. Conta per noi anzitutto che essa manifestò una via capace di sbocchi essenziali, se rigorosamente intesi. Mentre il Garboli che 'si trovò' con Cecchi fa capire come nessun altro che cosa Taviani intendesse con la formula "trascendere" il teatro realizzandolo.¹

D'altro canto non avrebbe forse avuto sviluppo questa linea difficile o quella autorale di Lerici, se Capriolo e pochi altri non avessero aperto la prospettiva di una drammaturgie di matrice informale, consolidata anche dalle novità drammaturgiche della messinscena; per cui in seguito Massimo Castri avrebbe pubblicato con la curatela di tale esperto due volumi di testi qualificati dalle "note di drammaturgia", dedicate in particolare al lavoro da lui svolto sui suoi autori elettivi: *Pirandello ottanta e Ibsen postborghese*.² Si direbbe però che solo col tempo Capriolo trovasse un posto adeguato, da collaboratore del suo regista. Un'antologia di studi, curata dalla Innamorati nel 1993, ne dà conto a partire dall'allestimento dell'*Edipo* di Seneca del '78.³ Tale libro fornisce utili notizie sul Capriolo traduttore volti alla drammaturgie; e siamo ormai abbastanza interni all'argomento per non sorprendercene. È logico che egli, voltato un testo in italiano, non considerasse ancora il suo lavoro entrato del tutto nel vivo: potendo risultare tale soltanto dopo averlo revisionato con il regista, grazie alle sue modifiche. Riguardo al sostegno delle quali si può supporre essenziale in Castri la citata formazione di attore.

Castri tagliava, spostava, faceva addirittura ripetere delle singole scene nel corso dello spettacolo; cercava di scoprire, aldilà, quello che Pirandello era riuscito a raccontare, insieme con quello che Pirandello avrebbe voluto raccontare: sottoponendo i testi a un'analisi che era insieme strutturalista e psicoanalitica.

Capriolo stesso continua a testimoniare:

Io, avendo lavorato sui racconti di drammaturgia di Castri, so bene che ci sono parecchie differenze tra il discorso che lui fa sulla pagina e quello che esce dallo spettacolo, perché durante l'allestimento intervengono nuovi fattori.⁴

¹ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 22.

² Ambedue tali volumi apparvero a Milano per Ubilibri, rispettivamente nel 1981 e nel 1984.

³ Massimo Castri e il suo teatro, a cura di Isabella Innamorati, Roma, Bulzoni, 1993.

⁴ Ettore Capriolo, "Euripide all'Atelier", in Massimo Castri e il suo teatro, cit., pp. 125-143.

Tutto ciò conferma che nella drammaturgie va cercata dagli studiosi una particolare disposizione al divenire relazionale. Perciò, verosimilmente, si rilutta ad annoverare fra questi specialisti un maestro di sviluppi drammatici incondizionati come Carmelo Bene: che fu capace di alta drammaturgie, ma senza perseguirla, un po' come Orson Welles. Di fatto, la stranierità al lavoro scenico resta costitutiva per questi interventi; continuiamo a parlare di una collaborazione a sé, le cui tecniche possono essere assimilate a quelle del creare scenico, ma rimanendo in senso originario a esse estranee.

La drammaturgie dei registi.

L'approdo del "Faust" di Strehler e Gilberto Tofano

Parliamo di una fenomenologia non esaurita nemmeno sul terreno dei ritorni al processo creativo dei drammi; per cui Massimo Castri, già studioso di Erwin Piscator, ha messo in scena testi pirandelliani a partire dai loro nuclei generativi, più o meno formalizzati; si è trovato così a misurarsi con la cultura della drammaturgie, mentre cercava spazi per questo tipo di rappresentazioni "totali" di Pirandello, aperte anche ai sottocomponenti. E si direbbe che avessero in tal modo conclusione anche le ricerche di Squarzina su possibili accorpamenti scenici di più fonti: realizzati nel dopo-sessantotto, negli anni in cui Sanguineti ebbe modo di ben collaborare con lui a Genova.

Di fatto, già lo Squarzina che con e senza Kezich si era disposto a verificare queste procedure, forse distanziatosi dall'antidrammaturgie anglosassone, aveva preso a riattivare le fonti dall'interno/esterno, fino a creare il suo *Tartufo*, anche intitolato *Vita, amori, autocoscienza e morte in scena del Signor di Molière nostro contemporaneo*.¹ Ché tale riproposizione scaturì da un interesse d'artista a contraddire le consequenzialità date e giunse a forme di riattivata meditazione antitotalitaria: finanche Gramsci e il primo futurismo vi sono contrapposti a Stalin su uno sfondo che già il titolo concluso alla Kott annunciava aperto a Shakespeare; mentre una linea di drammaturgie in più luoghi contribuì a questo esito d'autore un po' cubista. D'altronde, oltre che esercitata in incognito da alcuni registi, questa prassi era già nota agli addetti come ambito a sé e dai rapporti variabili; per cui naturalmente fu riproposta da Egisto Marcucci, dopo che Luca Ronconi l'aveva assimilata alla sua drammaturgia registica-postmejercholdiana. Ma non era neanche prevedibile l'esito su cui stiamo per soffermarci: quello animato dall'ultimo Strehler con un drammaturg pure non dichiarato tale. Infatti, da Gilberto Tofano egli ebbe contributi assai articolati, di stimolo

¹ Non a caso, egli definì "adattamento" questo suo contributo in quanto altro dalle "riduzioni", come quella, appunto, del *Bouvard flaubertiano*.

artistico e ancor più teorico-documentario, sempre tendenti a oggettivarsi oltre la misura dello sviluppo consequenziale delle azioni: così richiesti appunto dal *Faust* goethiano per aprirsi alla scena dalla sua parte seconda, quella mitica e, quindi, più riattivata. Tale meta infatti orientò quel regista maestro lungo tutte le prove (1988-'91), finanche nel comporre uno spettacolo in più serate.

Giorgio Strehler non poteva più temere l'invasione della dramaturgie, ma lo stesso, annunciando il suo *Faust*, preferì far risultare che Gilberto Tofano era stato solo assistente per una parte e aggiunse che durante le prove aveva perseguito visioni per frammenti – come recita il sottotitolo – quasi la fonte drammatica fosse stata l'equivalente di una vita, in contrasto con la compiutezza della scena-mondo. Era tale del resto la sfida artistica, esistenziale e conoscitiva lanciata da Goethe che Strehler l'assunse anche di persona, risultando da interprete di Faust sempre meno incline a 'recitare' e, quindi, ancor meno a condividere in pubblico con il suo dramaturg un'invenzione così coinvolta, persino articolatasi per interpolazioni dei suoi autori, da Shakespeare a Corneille. Ma circa quel mancato riconoscimento collaborativo si può supporre dell'altro: che per Tofano la qualifica di assistente potesse anche riferirsi all'esserci del regista come attore, specie nella seconda parte; e davvero quale assistente di un regista in cerca di magia egli si trovò a riattivare il capolavoro di Goethe, dalle sue ombre.

Con *Faust* Strehler e Tofano affiancarono all'*Orlando furioso* di Ronconi e Sanguineti e al *Mahābhārata* di Brook e Carrière una leggenda scenica altra,¹ la cui climax intreccia oscurità passate e future per affreschi e per frammenti enigmatici. Mentre dal punto di vista della ricchezza spettacolare l'esito sarebbe stato senza precedenti in Italia fra quelli dei registi fondatori, Visconti escluso. Perciò le note di lavoro di Tofano nei ricchi fascicoli del programma di sala registrano anzitutto un bisogno vitale di fare ordine e classificare, dialettico con quello del regista. Che dal dramaturg fu soccorso anche nell'impegno di espungere i suoi scritti dalle inclinazioni indistinte, connesse coi rapimenti identificativi dell'interprete. Da regista come da personaggio Strehler si muoveva fra simboli e Tofano lo sosteneva declinando possibilità d'incontro dell'infelicità umana con superiori visioni dell'esistenza, come risulta nel programma dal suo scritto *Ricerca della storia contemporanea*. Alla luce del quale si evince un mandato di perlustrazioni sceniche e filosofiche: dovendo risultare conseguente l'incontro degli attori con la vicenda e penetrabile la finale astrazione, risultando solo l'insieme cosmico irriducibile alla scena.

¹ È in tal senso notevole il fatto che questo Tofano iscrisse nello stesso programma il *Faust* goethiano e il *Mahābhārata* fra le "cinque grandi Androgynie" delle civiltà.

Gilberto Tofano scrisse di aver percepito "un ordine sapiente, una teatralità strutturale, una essenziale economia" in quel "testo denso", che gli richiedeva di "tracciare una mappa" della "sterminata cultura lì investita". Non a caso, aveva avviato il lavoro fornendo echi al fatto che la presenza di Faust coincideva con quella del regista, per poi operare in relazione a paradigmatiche presenze, rafforzandone il rapporto con quelle concrete. Ma non seguiremo qui gli sviluppi dello spettacolo, in quanto sempre mobili, benché inclini a realizzare un ordine neoliselabettiano-aperto. Sembra da sottolineare, piuttosto, che Tofano contribuì anche oltre la misura dichiarata: riuscendo a lanciare ponti con dimensioni drammaturgiche volte all'universale, nei limiti del possibile. Cosa che favorì il progetto di questo Strehler, attivo come se volesse misurarsi con Max Reinhardt. È proprio dei testamenti che gl'inventari rivelino beni imprevisi, e la sensibilità strehleriana dovette intuire in Goethe anche per questo una guida.

Stiamo dicendo di uno spettacolo di distanziamento dalla vita, cui il dramaturg contribuì assecondando il bisogno del regista di rappresentarsi anche sullo sfondo di presenza assolute, Homunculus ed Elena di Troia o le realtà desocializzate di rivoluzione e poesia, perché sostituite nella considerazione pubblica dalle scoperte moderne dell'economia e del commercio o, oggi, dal trionfo tecnologico. Ma persino sfiorando la potenza entropica indotta dalle Madri con la magia del tappeto volante Strehler nei panni di Faust agiva da evocatore, quando l'assenza non lo portava a dire leggendo. E se, infine, si era costretti a supporre un oltre assoluto, ugualmente ci si trovava indotti alla speranza dell'illusionismo teatrale, cui si era affidato lo stesso Eduardo dopo la morte di Pirandello: scrivendogli in quanto teatralmente non scomparso.

*La variante di Brescia in sintonia con il fare tedesco.
Sui Lievi e Gabrielli*

Abbiamo scelto di richiamare appena e in ordine sparso la dramaturgie emersa fra i nostri gruppi per non forzare le reticenze prevalenti in materia nel Nuovo teatro; ma al lettore non sarà sfuggito che non si tratta di un fenomeno irrilevante, se considerato con la dovuta apertura, e tanto più il suo peso si evidenzierà nella nostra ultima scansione analitica. Come esperienza in sé pilota nonché in disequilibrio nel teatro di rappresentazione, è qui invece considerata dalla nostra ottica la particolare vicenda del Centro Teatrale Bresciano.

Di fatto, l'operosità dei fratelli Cesare e Daniele Lievi a Brescia è presto apparsa organica in Germania, per la sua lunga crescita tedesca; mentre in Italia si è imposta a fatica, e oggi non gode di fama adeguata nemmeno

Renato Gabrielli, distintosi fra i nostri nuovi dramaturg lavorando con Cesare, una volta scomparso Daniele, insieme ai suoi doni pure di dramaturgie visiva.

Il primo aveva iniziato con il fratello a ottenere ascolto rappresentando Tieck; mentre come in una fiaba era autore-regista quanto l'altro creava per visioni, in modo che ambedue divenivano anche dramaturg solo interagendo. Qualificò comunque la loro esperienza il perfezionamento in Germania, iniziato nel 1984. Lì essi s'imposero anche nella dramaturgie, non senza contagiare nuovi talenti; ma quando vi operavano ancora Daniele scomparve (nel '91, anche se la morte avvenne a Brescia) e Cesare solo nel '96 avrebbe preso la direzione del Centro Teatrale Bresciano: molto dopo che spettacoli di nuova invenzione rigorosa fatti con Daniele avevano trovato qualitativi consensi italiani fra critici e sostenitori del Nuovo teatro stesso, in ragione della differenza del loro teatro di messinscena. Può dirsi ugualmente in cerca dell'ignoto quella scelta di Gabrielli: se Daniele Lievi era stato uno straordinario creatore ad hoc dal visivo, questi dovette portare nella ricerca di Cesare Lievi stimoli altri – avendo alle spalle un diploma d'attore alla Civica di Milano e dirette stesure di drammi – pur nei limiti della collaborazione d'ufficio tedesca lì trapiantata.

D'altro canto già tale predecessore aveva fatto scaturire questo tipo di sviluppi dall'interno della sua varia operosità collaborativa; a una particolare linea dell'esercizio tedesco si era così rifatto, senza forzarne la sistematicità istituzionale; e appunto da artefice-sulla-scia Renato Gabrielli collegò la sua capacità di dono allo stesso esercizio, ma con un'originalità che dall'oggi si direbbe volta anche a sostenere la prospettiva di una ulteriore base tedesca, non mancando in Germania intese con la scena per lui elettive: di finezza intensificatrice, mossa da sintonie intime e di conoscenza, intrinseche e fluide.

D'altro canto, se la collaborazione considerata presso il Centro Teatrale Bresciano durò solo fra il 1997 e il 2001, Renato Gabrielli proseguì la sua ricerca da autore, regista e dramaturg; e nella terza veste egli si è rivelato anche indagatore dei rapporti fra l'efficacia e la fragilità delle procedure riattivatrici, fino a farne il soggetto di un insegnamento universitario alla Cattolica di Brescia. Così ha fra l'altro arricchito i suddetti convegni di Teatro Aperto,¹ pur dicendo ormai la dramaturgie non trapiantabile fuori dalla Germania: il suo vissuto è comunque interno all'orizzonte che stiamo cercando di delineare. Prima della 'prova' bresciana era passato per le più varie ricerche e la nascita di un gruppo sostenuto dal Crt milanese, mentre oggi sa agire da nuovo "uomo teatro"; e non sarà difficile proseguire que-

sto confronto, da lui orientato sull'idea che in Germania la dramaturgie è qualificata da una diversa divisione dei compiti: dato che in Italia la documentazione per gli spettacoli è fornita negli stabili da particolari uffici e le traduzioni sono controllate spesso dall'assistente alla regia. Ma se sono asimmetriche più procedure dei nostri teatri in vita, non sembrano alternativi caratteri bresciani come quelli di poter parlare poco con gli attori e di raccogliere i copioni del teatro in un centro studi mai giunto a esistere. Il che non va collegato comunque all'esperienza fantasmatica di Kott, essendo ben reale il teatro bresciano: come non ripensare a Gabrielli quale artista divenuto anche dramaturg in ragione di un poco educabile ingegno?

*Uno status qualificato dalla dramaturgie freelance.
Due commenti*

Il solo Stabile giunto a integrare queste collaborazioni esplicitamente in Italia ha dunque finito per rinunciare al suo responsabile. Ora, un ampio rendiconto fa cogliere in rapporto con quanto detto il successivo lavoro di Renato Gabrielli all'Università Cattolica di Brescia (realizzatosi dopo varie collaborazioni con la corrispondente milanese): fin dal titolo.¹ Da tale scritto si coglie che Gabrielli contribuiva alla docenza artistico-conoscitiva (del corso di laurea in Scienze, lettere e tecnologie delle arti dello spettacolo) rimanifestando l'ascendente poetico-filosofico della dramaturgie originaria e che dovette essere emblematico in tal senso il suo lavoro sull'*Alceste* rifatta da Giovanni Raboni.

Anche Lievi si è lì aperto all'insegnamento universitario, ma la docenza di Gabrielli è stata particolarmente coinvolta prestandosi la cultura della dramaturgie più di quella della regia a trasmissioni dalla cattedra, come già in varie esperienze tedesche. Valori di studio legati alla fantasia motivano questo nesso dove il rapporto didattico sa farsi raccolto; e non a caso, a favorire lo sviluppo della dramaturgie francese erano stati analoghi raccoglimenti nati a distanza dalla capitale, nei più vari teatri di provincia. La variabilità delle ricerche sembra allora tornare fondativa.

Parigi ha conosciuto integrazioni del genere fin nei teatri più istituzionalizzati, ma è possibile che la sua crisi odierna su questo terreno possa venir superata con l'aiuto di esperienze più informali – non necessariamente all'italiana: non vi mancano segnali incoraggianti in tal senso. E poiché, appunto, si è esaurita con la nostra area questa capacità di interazione sovrannazionale, ma non il connesso fermento di ricerca, si può supporre in-

¹ Ma la dichiarazione di Gabrielli qui ricordata (raccolta negli atti di quel convegno, *Il dramaturg*, cit., pp. 40-41) ci ha orientato in genere per questo passaggio analitico.

¹ Roberta Carpani, *L'Università come 'Dramaturg'* in "Comunicazioni sociali" (Teatro), 3, dicembre 2004. Si è trattato di un'integrazione didattica meno ardua del previsto.

fine che questa congiuntura favorisca sia il ritorno ad articolate esperienze riattivatrici sia il superamento della protodramaturgie in Spagna. È dato immaginare infatti che la dramaturgie giunga a darsi una nuova base e che i suoi sviluppi siano molto più aperti di quelli trascorsi, benché non immemori di circoscritte risorse precedenti: dell'antifunzionalismo di Brahm, dell'estraneità ai ricchi consulenti raccomandata da Hermann-Neisse in favore di giovani attivi a mani nude, o della lirica oggettivizzatrice dell'ultimo Brecht; il che nei paesi latini potrebbe coinvolgere nuovi teatri di gruppo o "liberi". Oltre ciò non sembra legittimo fare pronostici.

È comunque sintomatico che sia stato un dramaturg artista quale Gabrielli a introdurci a questa riflessione. Forse il nostro contrasto con il suo convincimento sulla permanente identificabilità della dramaturgie con il solo teatro tedesco non è radicale come risulta in apparenza, dato che i dramaturg freelance hanno istituito modalità collaborative ulteriormente europee partendo da quelle attive in Germania; solo che le loro costanti non sono state ancora studiate.

A parte.

Una disposizione lirica incline all'umiltà

I doni conclusivi di Gilberto Tofano al *Faust* strehleriano risultano più limpidi, tanto da richiamare nuclei di poesia didattica classicamente contagiosi per il lavoro di scena; e si badi: tali nuclei potevano emergere imprevisi anche da scritti d'impronta in apparenza estranea e per localizzazioni aperte durante le prove, non solo perché in rapporto con il tradurre poetico teorizzato da Friedmar Apel. D'altro canto, l'esperienza recitativa ha indotto Sandro Lombardi in più sedi a un chiarimento da noi acquisibile: anche l'attore di poesia crea ogni volta mettendo in giuoco i più vari richiami intimamente vissuti, essendo mosso dalla loro dialettica con il nuovo scritto a operare dal disordine. In tal senso, è dato parlare di poesia non derivata, che dall'ottica del nesso dramaturg-regista può lasciare tracce esplicite negli esiti. Se non fossimo stati indotti ad assimilare il *Faust* di Strehler e Tofano alla precedente ricostruzione panoramica dalla sua natura di approdo conclusivo della regia dei fondatori in Italia, poi vi avremmo evidenziato un elemento barocco in comune con il *Mahābhārata* di Brook e Carrière nei rovesciamenti del 'sogno' della *Tempesta*. Di fatto, il tragico sgorgava da quei due capolavori con le stesse dinamiche del lieto fine di questo Shakespeare: potendo essere perciò relativizzato. Non a caso, parliamo di un testo-contrassegno per ambedue i registi.

Da cercatore asimmetrico al lavoro di scena, il dramaturg dà vita ai suoi impulsi dopo che il bios della stranierità l'ha portato a immaginare aldilà del previsto; laddove tratti rimasti incompiuti nel testo di riferimento, anche nella forma, possono essere lasciati tali dal suo lavoro. Il che ribadisce quanto particolare è la natura di questa poesia: ausiliaria ma non economica, vivente d'impure correlazioni ma dotata di un'organicità in rapporto con quella dell'attore e, quindi, solo compiuta dall'esterno. Tentiamo qualche sparso esempio di tutto ciò.

– Rainer Maria Rilke capì solo col tempo di essersi nutrito delle tragedie di Maeterlinck operando da poeta per sé.¹

– Naturalmente una collaborazione di questo tipo tende poi a evocare l'archetipo del luogo teatrale europeo che fu l'*hortus conclusus*: in cui un'italianista aperta ha segnalato, in ragione della duplicità delle sue corrispondenze – fisiche e recitative – l'osservatorio storico più confacente per relazionarci all'idea sanguinetiana del riattivare come "travestimento" delle opere.²

– Si direbbe che il lavoro del dramaturg sia orientato da questa e simili corrispondenze a interagire con la scena uscendo dal teatro, per poi rientrarvi senza perdere di vista il proprio limite.

– Ma chi scrive non ha incontrato fra tali esperti fuoriusciti qualcuno che abbia assunto la scrittura poetica come meta. Il buon dramaturg sa distinguere fra l'impulso lirico da lui stesso proposto al lavoro di scena e l'attitudine dei poeti a concentrare risorse linguistiche ed espressive.

Interroghiamo un poeta incline a rimanifestare altrui creazioni. Uno studio ormai classico di Mario Anversano analizza le sussunzioni dai libretti d'opera di Boito nella poesia montaliana,³ con particolare riferimento al "tono d'insieme" e agli andamenti colloquiali. Creando anche con il suo vissuto, questo rigeneratore della poesia dimostrava una sorta di durevole innamoramento, non solo da ex corista, per le musiche colte nel loro divenire e per il teatro dell'"antieloquenza". Qui c'interessa che quanto detto emergeva pure dalle sue traduzioni di drammi capitali – del *Faust* di Christopher Marlowe, del *Cid* e di *Amleto* –, come da annotazioni connesse con ricordi di spettatore, transanti ad esempio per il *Quaderno genovese* o per *Auto da fé*. D'altro canto, Montale era troppo estraneo alla "freddezza" brechtiana per interessarsi a queste procedure dal loro stesso prius attoriale. Ha ragione Carlo Cecchi a dire il lavoro di scena del tutto particolare, per le sue oscurità

¹ Cfr., in genere, Pietro Montani, Alberto Cioni, "Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij", in Sergej Ejzenštejn, *Stili di regia*, a cura degli stessi, Venezia, Marsilio, 2003.

² Ci si riferisce a Niva Lorenzini, *Laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 159. Cfr. pp. 11 e 17. Per il punto di vista teatrológico, vedi Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

³ *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Ferraro, 1984; per i richiami seguenti, vedine le pp. 92 e 57. Cfr. Vico Faggi, *Montale a teatro*, in "Lo spettacolo", luglio-settembre 1996.

costrette a comunicare immediatamente; come aveva ragione Mario Luzi a dirsi un poeta a sé in quanto i suoi versi tendono alla scena motu proprio.¹ Tale discriminazione sembra dunque personale, al di là dell'impossibile impersonamento del "giuoco normato" liricamente conchiuso. Si direbbe che tutti i veri dramaturgi si trovino a misurarsi con disposizioni liriche e, quindi, a farne esperienza, ma che snodo di questo rapporto resti il tradurre.

Ma parliamo lo stesso di un rapporto che deve restare virtualmente aperto. Da Brecht, in quanto poeta approdato all'oggettività, venne la rinascita novecentesca di questa prassi, dopo che dai suoi antipodi William Butler Yeats aveva individualizzato dinamiche in corrispondenza:² d'impronta religiosa e orientale e inclini al rifacimento. Capita di trovare, così, sintonie fra il brechtiano *Acquisto dell'ottone* e *Il poeta e l'attrice* di Yeats, fatto conoscere in Italia da Francesca Gasparini. Qui pure trova spazio l'idea che l'esercizio della poesia in diretto rapporto con la scena può favorire il delinearsi di una doppia realtà, non solo misteriosamente unitaria.³ Ché, al di là delle fedi, anche il coesistere con l'oscurità distintivo di Yeats corrispondeva alla figura goethiana cara a Brecht della poesia: coniugatrice delle rilucenti increspature marine con il loro fondo tenebroso. Dalla capacità di visione connessa a dinamiche vita-scena provenivano gli impulsi di tali riattivatori, specie se veicolati dalla volontà d'imporre immagini dirette, assunte per l'eloquenza del loro fondo. E di qui può essere colto un tratto ulteriore di questa corrispondenza, avendo insegnato la poesia a manifestare l'oltre,⁴ senza rinunciare alla vita, come ci ricorda il bisogno dell'invisibile di ogni approdo scenico alto,⁵ che tante volte ha richiesto la collaborazione di un dramaturg.

L'esserci non essendoci, proprio alla dramaturgie vista dall'ottica della scena, può rendersi necessario per creare incontri drammatici e per sostenere l'interrogazione di un attore come per dinamizzare l'insieme. Perciò il contributo maggiore di tali specialisti è quasi sempre invisibile, come il bios indiretto del giuoco poetico. Mentre nel quadro dell'imprevedibile compimento segnalato da Barthes nell'ultimo esergo, la "testa" del teatro

è particolarmente coinvolta in dinamiche del genere, ostiche invece alla letteraria. Ed è sintomatico che sia un maestro della poesia/drammaturgia spagnola, García Lorca, a farci meglio definire tale fenomeno. Specie la parte più incline alla militanza del suo teatro, con limpidezza ignota ad altri autori di base lirica, richiede infatti completamente di scena risultando tenuta a realizzarsi così: come se l'ombra implicita nei suoi versi richiamasse ausili dell'ombra riattivatrice, per essere più efficace oltre sé.

¹ Così Luzi ha detto nel corso di una tavola rotonda sul suo teatro, tenutasi presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, il 26 gennaio 1994.

² Clelia Falletti, *Yeats e l'attore di cultura poetica*, in "Quaderni di teatro", 16, maggio 1982.

³ Per i richiami a Yeats, vedi Francesca Gasparini, *Yeats: il teatro dell'Antica memoria*, cit.

⁴ Impreviste corrispondenze con tali problematiche, necessariamente vaghe, si trovano in *Storia della lettura*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995, e *Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, a cura di Mara Fazio, Roma, Bulzoni, 1995. Per un riscontro, cfr. gli atti citati del convegno *Teoria e pratica della dramaturgia*, p. 27.

⁵ Cfr. Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, 1999.

IV. I risultati che hanno fatto storia di Sanguineti e Carrière, con un epilogo sulla Spagna

Ma non penso che dovremmo affannarci cercando di amare chi non ci ama.

Malcom X

Premessa. Il valore dell'erranza e il viaggiatore Besson

Con questo capitolo volgeremo di più la nostra indagine alla contemporaneità, ma in senso non fenomenico, tramite due capolavori ormai classici: l'*Orlando furioso* di Ronconi e Sanguineti e il *Mahābhārata* di Brook e Carrière. Abbiamo inteso infatti sottolineare la loro strategica forza riattivatrice, che li sostenne la regia fin nel mettere il pubblico nella condizione di scegliere cosa vedere e qui realizzò un'apertura forse senza precedenti. Se questo Carrière contribuì allo spettacolo da autore stesso, l'insieme dei suoi contributi ci riguarda in quanto partecipe del metabolismo teatrale in termini di riattivazione; ma pure ci riguarda quell'operosità sanguinetiana, capace di coniugare filologia e impulso visionario. Sicché ambedue diedero sviluppo pluralistico alle corrispondenti abilità nazionali, che ancora oggi vivono di tali relazioni liriche e artigiane, libertarie e rigorose.

Sanguineti e Carrière hanno saputo così reagire rilanciando ciascuno la sua posta: l'uno mostrando dilatabile oltre il previso il campo della liminarità drammaturgica italiana; l'altro rivelando passibile di sviluppi inopinati il tramonto dell'area italo-francese. Tanto che nei loro ambiti è giunta a rivelarsi politeista di qui la drammaturgie dell'erranza, affiancandosi a quella storicamente stabile, nonché a farci intuire come mai oggi si percepisce in materia un pericolo globale. Viaggia il dramaturg in cerca, viaggia con la mente anche quando si sposta per tornare alle riattivazioni in modo coinvolto. Così, alla luce della critica di Foucault dell'"ordine del discorso", quale schermo per la conoscenza, l'imprevedibile varietà di questi sviluppi fa supporre ineludibile da ogni autentica drammaturgie una dialettica *disordinatrice*, tendente a esercizi ludici quanto a sviluppi vertiginosi. In tal senso Sanguineti ha principalmente contraddetto il pericolo della subalternità, in questi panni, negando l'"opera statua" (Maurice Blanchot), mentre Carrière ha estremizzato separatamente quei due poli. Ha infatti creato un teatro neo-boulevardier e un *Mahābhārata* che evoca il Pound poeta delle origini, degli

echi contemporanei nel profondo della roccia. Di fatto, senza di essi non avremmo capito il rischio implicito in possibilismi come quello praticato dal pur bravo Luigi Vanzi con Franco Zeffirelli: specie perché da questo spinto a riattivare i *Sei personaggi* nella Cinecittà dei gerghi. Era l'autoreferenzialità del regista ad avvantaggiarsene, ché solo l'erranza può animare incontri con il grande teatro. E appunto in questo senso diremo di seguito di un fratello maggiore dei maestri prima posti al centro, Benno Besson: anche perché svizzero, come sappiamo, rivelatosi al Berliner Ensemble originario e giunto a lanciare solidi ponti con l'Europa non tedesca.

Dopo aver dato contributi storici da dramaturg e coregista a spettacoli di Brecht, nella regia tout court Besson continuò a praticare procedure riattivatrici, in più casi senza interpolare: come il maestro quando era interessato a far emergere le sue riletture da dettati forti, direttamente, quasi fossero la realtà; ad esempio, con tale attitudine rispettò *Amleto* nel 1977 – pur avendo a consiglieri Heiner Müller e Robert Weimann. Ma ugualmente, allora, con una traduzione ad hoc¹ pervenne a un esito antimilitarista: doveva essersi dato una partitura propria, nascosta. Si trattò di un complesso approccio, da lui sentito necessario per orientarsi dall'intimo, quanto poi quello che chiese Sanguineti, quale traduttore di un *Edipo re* sofocleo: ché, in armonia con la sua realizzazione in chiave primitivista, ne ricevette anche stimoli rigenerativi e di rilancio già dal titolo, dato che il personaggio eponimo vi è detto "tiranno", anziché "re", alla Hölderlin; mentre lungo il dettato lo si nomina spesso "Piedone".² Ma non solo, ciò richiama il viaggio, quale ragione dei suoi interventi.

Quel Besson aveva da poco familiarizzato al creare scenico un gruppo di lavoratori delle acciaierie di Terni, nel '74;³ e riservò altri imprevisti a varie città francesi come italiane; per cui la mostra antologica "Il viaggio di Besson in Italia", infine, avrebbe richiesto drastiche selezioni d'immagini. E se diversamente da Sanguineti, incline a transitare fra propri, selezionati autori, egli apriva la sua arte alle continue novità offerte dai suoi spaesamenti percettivi, infine era tenuto con lui in rapporto dalla drammaturgie, dal suo espressivismo, che può comunque qualificarsi per forme sostanzialmente diversificate di erranza. Ad esempio, quel suo *Amleto* nacque pure in contrasto con Brecht, che aveva rivisto nella 'tragedia assoluta' una vicenda

¹ La traduzione di François Bérault avrebbe costituito il nucleo del programma di sala ("Cahiers Théâtre Louvain", s. XXXII, 7, dei "documents dramatiques") anche per gli spettatori dell'Est parisien.

² Questo *Edipo tiranno* fu realizzato a Reggio Emilia per l'Àter nel 1980 e perfezionato per il Festival dei Due mondi a Spoleto.

³ Cfr. *GruTeaTer. Teatro operaio*, a cura di Italo Moscati, Roma, Coines, 1977. Si trattò di un'esperienza alla Brecht, ma in senso aperto, incline a drammaturgie e messinscena collettive, con la sua direzione.

dissacrabile, incentrata sui casi di un principe grottescamente ossessivo, segnato nel volto dai brufoli e autolesionista come tanti rimasti ragazzi. Dalle differenze era nata la loro stessa intesa d'arte, del resto, nel 1948.

Contava questa prassi poi per Besson in quanto disposta a dare evidenza alle invenzioni degli attori e a chiudere qualche spettacolo quando ancora poteva sembrare in prova agli spettatori del tempo. Ma una dramaturgie più audace della messinscena sembra essersi talvolta decantata da tali premesse. Giunse così a dire di Ofelia: "Il suo delirio, con grande scandalo di tutti, (...) porta la plebe sulla scena"; e di Amleto: ha "una formazione completa per quei tempi", ed è perciò condannato dall'importanza rimasta propria all'abilità militare. Anche per questo non agirono da estranei Besson, da un lato, Carrière e Sanguineti, dall'altro: non è l'erranza al contempo personale e coniugatrice? In rapporto a ciò si direbbe che, quale artista di transizioni, Besson abbia più contribuito a far riconsiderare la dramaturgie una condizione di azzeramento: a partire dalla quale si rendono possibili varie escursioni rigorose.

Su e intorno all'"Orlando furioso" di Ronconi e Sanguineti

Giuochi di sapienza

Dopo oltre un quarto di secolo, un libro ci ha riavvicinato all'*Orlando Furioso* emerso in scena grazie a Ronconi e Sanguineti.¹ Gli siamo da più punti di vista debitori, a cominciare da quello di essere stati così sollevati dal peso di motivarne l'unicità in cerca del barocco.² Questo approdo fece storia da subito: essendo giunto a coniugare con immediatezze a lungo preparate, come quelle circostanti del '68, una spettacolarità di ampiezza dimenticata in Italia e un "travestimento ariostesco" di andamento festivo in ogni senso. Il lavoro stesso del dramaturg italiano, appena delineato da Guerrieri, continuò a naturalizzarsi con un tale spettacolo, cui corrispose una consacrazione da parte del pubblico (allora non conformista) del Festival dei Due mondi. E se il teatro non era ancora pronto in Italia all'assorbimento di tale dramaturgie, pur filologicamente concepita e mai irriguardosa o esteriore nelle soluzioni di nuovo montaggio, questa

¹ Ci si riferisce a *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti. Prima rappresentazione. Spoleto, 4 luglio 1969, regia di Luca Ronconi*, a cura di Claudio Longhi, Bologna, Il Nove, 1996. Non vi emerge solo, *more solito*, il lavoro del regista per il suo orientamento mirabile, in disequilibrio fra scena e testo come fra interpretazione e immaginario.

² Si potrebbe vedere nel *Teatro e la città* di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1977: un libro concorde in alcune premesse, anche se poi attratto dalle differenziazioni urbane e teatrali.

eccezionalmente s'impose lo stesso, distanziandosi dai tradizionali adattamenti delle fonti non drammatiche.

Riandando d'altra parte a questo approdo d'imprevista dramaturgie, straniata e consapevole in senso artistico, si è indotti dal senno di poi a considerarlo autonomo da quelli del tormentato Müller brechtiano – infine giunto a visitare devotamente i luoghi californiani di esilio del maestro – e ancor più da quelli del Müller anti-Brecht supposto da Jourdhéuil;¹ questo Sanguineti dovette sciogliere diversi nodi, essendo allora attivo tra filologia e Neoavanguardia, per trasmettere fantasie ludiche disposte a ulteriore poesia: che Ronconi poteva rilanciare fra immagini lunari e moltiplicazioni di richiami. Così assecondavano insieme l'indole mitopoietica generalmente propria all'ingegneria degli incontri del poema con la scena: il che pure permise a Ronconi di riunire al suo fianco i concreatori non recitanti come se fossero una seconda compagnia, inquieta: non era scontata la possibilità di coniugare il copione di Sanguineti, con l'Uberto Bertacca in cerca di figurazioni partecipi misteriosamente dello spettacolo e con la meta che si era dato Salvatore Sciarrino di creare musiche incorporate da personaggi.

Dall'inizio c'erano le premesse di una nuova drammaturgia registica; per cui, trovati i toni guida, Ronconi li valorizzò finanche con il rispetto della terza persona del poema nelle battute. Infatti, prima che cominciassero le prove, era stata così fondata la prospettiva di una teatralizzazione epico-originaria del sapienziale e del ludico. Quindi, anche grazie agli attori, emersero impreviste corrispondenze con l'immaginario ariostesco, cui Ronconi seppe rifarsi pure da artista visivo: a vista era capace di far trionfare sull'ambiente ora i personaggi e ora la simultanea realizzazione di più scene.

Comunque, stiamo dicendo di un travestimento in guerra con il solito teatro in costume nonché di un poeta e italianista affascinato dagli attori capaci di misurarsi dal basso con le scritture più alte.² Non a caso, il Sanguineti traduttore per le scene si è sempre distinto per un esserci attivo che

¹ Vedine l'introduzione a Heiner Müller, *Teatro IV*, Milano, Ubulibri, 1996, per l'approccio iniziale; mentre più avanti *Germania 3 e Spettri sull'Uomo Morto* sembrano commentati da un regista al corrente dell'idiosincrasia dell'autore per le "spiegazioni". Per il prosieguo, in particolare, cfr. Salvatore Sciarrino, *Il suono e il tacere*, in Premio Feltrinelli, *Adunanze*, Roma, Accademia dei Lincei, 2000.

² In tal senso può dirsi emblematica la serie delle sue riattivazioni dopo l'annuncio di *K*, del 1959 (Milano, Feltrinelli, 1969), che aveva anticipato l'attenzione a Kafka del teatro europeo recente. Per un inquadramento problematico in materia, vedi Umberto Artoli, *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, apparso sul numero 22 del "Castello di Elsinore", giugno 1995, e naturalmente la prima edizione Costa & Nolan del suo *Teatro*, Genova, 1985. Per il seguente richiamo alle traduzioni sanguinetiane, ci si riferisce a quella delle *Coefore*, 1978, come ai suoi studi in materia corsi dal 1987 al 2002. Cfr. il suo *Teatro antico. Traduzioni e ricerche*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006.

più suoi studiosi, però, non hanno considerato in rapporto alla variabilità dell'*en travesti* scenico o al bios dei contrasti: lo stesso che avrebbe nutrito la sua ammirazione per Leo de Berardinis.

Di Sanguineti colpisce anzitutto la differenza da Guerrieri, dato che possono cogliersi i suoi primi motivi d'incontro con questa prassi in una stranierità di ascendente letterario e nel gusto dello spiazzamento d'avanguardia; ma anche da poeta (come Brecht) e da polemistia creatore (come Müller) egli prese da subito a riattivare; e ciò lo dichiara disposto a una propria dramaturgie europea. Altrimenti, i suoi interventi non si sarebbero così integrati nell'*Orlando furioso* ronconiano. Ronconi stava allora distanziandosi dal suo iniziale, tortuoso rapporto con Visconti; e si è indotti a supporre che fra questa esperienza e il noto approdo alla linguistica maturasse rapporti processuali con la citata dramaturgia registica di Mejerchol'd,¹ fino a tradurre l'idea biomeccanica in una recitazione di ritmi, dalla forma anche vocalmente oggettivata. Così, dal *Rito perduto* di Franco Quadri² emerge che Sanguineti fu da ciò incoraggiato a creare riattivazioni in continuità con le sue ulteriori poesie, mosse dal testimoniare politico come da sguardi allarmati alla quotidianità, essendo dalla lingua comunque accese. Ma solo da traduttore delle *Baccanti* Ronconi l'avrebbe di nuovo coinvolto nelle sue sfide e non senza preoccupazioni per i suoi nessi fra tradurre, riattivare e ricreare.

*Un orientamento collaborativo non delimitabile,
connaturato con il contrasto*

Edoardo Sanguineti lasciò poi in Marisa Fabbri l'idea che trasponesse mirando anche all'estensione del teatrabile. Già nell'*Orlando* aveva attivato un quid seriamente ludico, capace di collegare una filastrocca a una dissertazione di politica sociale; e l'accennata variabilità delle scritture di Carrière, che stiamo per conoscere finanche paroliere di canzoni, conferma congruenti questi impulsi con l'esercizio della dramaturgie. Si fece infine poeta di *Segnalino* per questa via.

Intanto, avevano continuato a muoverlo le azioni aperte, che fra giuoco antiaccademico e visioni segnate dal sarcasmo lo portarono a favorire spettacoli diversissimi: nei quali l'esserci della nostra prassi si manifestava ancora come "esperienza di un'esperienza". Da tale punto di vista è partico-

larmente significativo che Ronconi e Sanguineti coltivassero delle forme sospese, permettendo queste a entrambi di realizzare tutt'altre prove dalla "teatralizzazione": nel caso del regista, finanche gl'"irrapresentabili" *Ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus; nel caso del poeta, già quel *Faust* che spiazzava beffardamente le differenze di genere. Per cui Sanguineti giunse appunto a iscrivere la dramaturgie fra le sue ordinarie modalità di composizione per le scene e Ronconi a sviluppare le premesse del suo futuro cubismo realizzativo: singolarissimo dal punto di vista di un'arte a base corporea come quella scenica. Ciò pure fa riflettere dalla nostra ottica: in rapporto alle ricorrenze dei contesti di magia nelle riattivazioni denegatrici del poeta e nelle sfide, pur aperte più oscuramente a scavi microfisici, del regista.

Ma stiamo per dire solo in generale della dramaturgie implicita del Ronconi recente, dato che essa si è focalizzata in forme definibili anche di "dramaturgia registica" e senza un particolare interesse a distinguere le due forme. Perché, di fatto, questo Ronconi si sarebbe appieno espresso con la realizzazione scenica di romanzi e con l'abbandono dell'eredità degli innesti in sé di scrittura.

Mentre questo Sanguineti usa estrapolare dai testi isolati stimoli per eccesso, tali da richiedere agli attori – per cui i tradizionalisti lo dicono "non teatrale", salvo eccezioni – una nuova consapevolezza dell'oggettività: tanto più in quanto il suo esserci resta limitato al prima delle prove, in modo da "travestire" in libertà. Così la Margherita del *Faust* divenne sorella, pur più consapevole, della Ofelia ribattezzata "oca" da Gadda; e quando si realizzò questa riattivazione in libretto, con la musica di Luca Lombardi nel 1991-92, egli volle che campeggiasse un ritratto di Goethe in scena, quasi fosse l'antenato che continua a dominare l'azione. In tal senso, la stessa categoria di "travestimento" sembra essere stata adottata da questo dramaturg per distinguere i suoi doni alla scena salvaguardando le opere letterarie coinvolte, come se fosse un attore preventivo.

Immagini della *Commedia* dantesca erano così rimotivate dal bisogno della voce di misurarsi con il fracasso del cimitero diabolicamente industrializzato, da lui posto al culmine della trasposizione dell'*Inferno*. Laddove Brook, d'intesa con Carrière, volle che il *Mahābhārata* lasciasse il pubblico accompagnando i personaggi alla morte, sicché Vyasa lo ammoniva a non illudersi, ma con un seguito; in esso la scena ospitava infine gli attori, benché non del tutto affrancati dai personaggi, in quanto potevano finalmente godere a vista di musica e cibo e giuocare con l'acqua, come se gli umani stessero scoprendo la pace. Solo che nel ricordo prevale la percezione di un sentire non contrapposto a quello sanguinetiano.

Ha avuto discendenza diretta questo *Orlando* in termini di dramaturgie? Non si direbbe, ma con limitate, imprevedute eccezioni parziali. Ad esempio,

¹ Chi scrive era suo amico da tempo e lo ricorda toccato grazie a Carlo Cecchi dal maestro russo.

² Questo "saggio su Luca Ronconi", come recita il sottotitolo, fu pubblicato da Einaudi nel 1973 e ancora si distingue nella ponderosa bibliografia ronconiana per sapiente interazione.

Gigi Bertoni, autore e dramaturg del Teatro Due mondi di Faenza, ha ripreso a tessere alcuni di questi fili. Era entrato in questo gruppo agli inizi degli anni Ottanta, dopo varie collaborazioni da autore con altri teatri della Romagna; e oggi nemmeno lui ritiene di dover distinguere a livello di principio il suo fare di dramaturg e di drammaturgo, a differenza degli autori approdati alla dramaturgie con registi razionalizzanti. Ma ciò ha potuto darsi in ragione dell'organicità teatrale perseguita da Alberto Grilli stesso: la cui regia, formata per interferenze delle arti visive, era in cerca d'interazioni di scrittura induttiva, mentre il gruppo superava lo stadio dell'apprezzamento locale.

Sanguineti aveva iniziato dilatando la sua disposizione di poligrafo, fino a darsi una matrice lirico-filosofica altra dalla tedesca e disposta solo a mediazioni necessarie perché in cerca di un'intelligenza globale del teatro, non solo da letterato. E si direbbe che col tempo divenisse dramaturg organico relativizzando il giudizio di valore che aveva attribuito da intellettuale a questa prassi, in quanto capace di anticipare lo spettacolo. Ma solo da poco è giunto a formulare dichiarazioni di apprezzamento per Federico Tiezzi, quale regista dell'*Inferno* dantesco da lui riattivato, dopo averlo criticato di efficientismo. Ogni esperienza di dramaturgie, del resto, è frutto di una collaborazione particolare, e in questo caso Tiezzi si era limitato a dirgli che maggiori impedimenti gli vietavano di accogliere sue sostanziali offerte: a cominciare da quella del suddetto finale, dominato da diavoli industrializzatori del comando extratemporale da loro esercitato sui condannati. Il che, confermando la centralità del conflitto nella creazione scenica, ben introduce all'interesse di Bertoni per la sua differenza poetica e politica, artisticamente denegatrice della separatezza.

Ora il libro di Maria Dolores Pesce *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*,¹ ben riempiendo vuoti di conoscenza, ci solleva (con gli studi di Umberto Artioli) da più articolati riscontri sanguinetiani. Chi scrive vi ha pure trovato conferme qua e là a questo suo approccio, aldilà del già emerso disaccordo circa l'iniziale idea sanguinetiana del dramaturg preveggenze dello sviluppo spettacolare, dalla Pesce acquisita. Bene invece questo saggio manifesta nel travestimento un fattore connettivo dell'intuizione con l'intelligenza ripropositiva; per cui, da creatore fra il noto e il possibile, Sanguineti ne ha fatto un valore complementare della filologia drammaturgicamente intesa. Per sviluppi consequenziali di questo orientamento, riproposto dal suo teatro specie in vari *Ubu* di Jarry, dunque, l'autodidatta Bertoni è stato attratto dalla materialità interattiva di tale scrittura, fino ad acquisirla in propri rigenerativi contrasti, quasi in gara con gli attori. Cosa che ben risulta da queste parole:

[Le prove sono convocate] su testi o su frammenti (...), che vanno ad aggiungersi a quanto già trovato ed elaborato dagli attori autonomamente. E tutto questo corpus viene poi sgrossato e organizzato in una prima stesura drammatica: verificate le motivazioni dell'opera e di ciascun personaggio, e così via. Accontentatevi di quanto detto, non si possono esplicitare tutti gli ingredienti: qualcuno deve restare segreto (...).¹

Nonostante la sua continua partecipazione al lavoro di scena, Bertoni da poeta-studio contribuisce agli scandagli del gruppo con sviluppi analoghi a quelli creati da Sanguineti; solo che può trarne anche impulsi per avvicinarsi ad altro, a Vitrac o, persino, a Ginsberg o Bene. Ma se anche per via ludica, con il maestro, è giunto a far coesistere impulsi di dramaturg e d'autore, di polemista e di militante, per rapporti meno diretti si è rifatto al Sanguineti sarcastico della tragedia infernale: quasi si facesse più marcante in lui da quest'ottica il nesso con le ricerche processuali del gruppo. C'erano e non c'erano ombre sanguinetiane nella sua ultima, notevole riattivazione della *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht, dramma restato scenicamente irrisolto persino nella messinscena di Strehler, che opportunamente Grilli e Bertoni hanno rimanifestato per smontaggi e revisioni antioleografiche, in modo che l'alto e il basso vi esibissero una nuova utopia.

Ma coinvolgendo nell'analisi anche altri dramaturg 'debitori', risulterebbero solo sanguinetiane le anzidette polarizzazioni delle tipologie drammatiche ereditate, connesse al rifiuto del "dramma moderno". Quella "traduzione" *Edipo tiranno* dispose Besson ad articolare la sua lettura "arcaica" dell'originale sofocleo; mentre sul piano del comico varie riattivazioni or ora richiamate ci familiarizzano con la teoria dello stesso Sanguineti circa la matrice-1789 dell'avanguardia storica, in quanto necessariamente altabassa. Ma allo stesso Settecento libertino questi fa ripensare: il tempo che può far supporre intenzionale nel Da Ponte librettista *Don Giovanni* mozartiano l'equivocabilità dell'articolo del celebre duetto "Andiam andiam mio bene / a ristorar le pene (...)".

Su e intorno al "Mahābhārata" di Brook e Carrière

Il limite del rappresentabile

Bastarono dieci minuti per montare l'exit del *Mahābhārata*: tale era l'energia accumulata in quegli anni d'invenzione, ma questa intesa non lenì l'accenato cortocircuito fra Peter Brook e Jean-Claude Carrière. In concreto, il

¹ Alessandria, Dell'Orso, 2000: libro qualificato anche dall'introduzione di Luigi Gozzi.

¹ Scritto inedito, distinto dall'incipit "Tento qui una riflessione", 1 marzo 1993, archivio dell'autore.

regista aveva deciso di girare il film dello spettacolo in quanto tale, senza coinvolgere il dramaturg *perché* straordinario sceneggiatore, sottovalutando la ferita conseguente. Al quinquennio esteso delle comuni ricerche preventive e della stesura del copione nonché delle acclimatazioni nei paesi arabi e in India, era seguito quello (poco meno lungo) delle prove; e appunto su questa base Carrière riteneva a lui dovuta quella collaborazione sul suo terreno. Tuttavia, dopo, lavorò ancora con il clan brookiano, come se non potesse farne a meno. Secondo chi scrive, questo conflitto manifestò il vero confine con il non rappresentabile nell'avventura del *Mahābhārata*: perché proveniente da motivi solo in parte teatrali, nel prolungarsi di una collaborazione oltre i limiti fisiologici dell'esperienza teatrale. Gli scontri di scena non assumono in genere un carattere così drastico, avendo questa educato i suoi abitanti al rispetto dei rapporti di forza e all'oblio.

Concentriamoci sulla dramaturgie a briglia sciolta della prima fase di tale impresa. Quando fu riunita da Brook la vasta compagnia interetnica per tempo selezionata, sembrò che il lavoro fosse stato già fondato, anche se il testo che Carrière aveva tratto dal *Mahābhārata*, il libro sacro degli induisti, era nato per farsi superare dall'esperienza di scena: non a caso, vi erano interpolati nuclei shakespeariani, coniugabili con gli originali e capaci di favorirne sviluppi anti-illustrativi, processualmente disposti al magico. Di fatto, Carrière si trovò a tornare sulle sue soluzioni iniziali più di quanto gli era accaduto con Luis Buñuel; cosa corrispondente alla natura della dramaturgie, che vive in rapporto con le "ir-resolutions" (per dirla ancora con Bernard Dort): come già, *mutatis mutandis*, nel Settecento europeo il fare scenico influenzato dal "je ne sais quoi" *italien*. Solo che Carrière generalizzò il senso di tale ascendente aprendo la dramaturgie a quel libro di una fede lontana, "cresciuto" anche dall'intimo per nove secoli segnati fra l'altro dall'esperienza umana del Cristo. Una storia circoscritta non l'avrebbe portato a scoprirsi dramaturg guida: con questa poté agire anche da ricreatore nel porre al centro la terribile successione al potere dei Bhārata, per poi manifestare una dramaturgie in rapporto diretto con il suo divenire: sia sul versante di una guerra dall'apparenza sconfinata sia su quello della ricerca spirituale destinata a risolversi con la nascita dell'induismo. Cui però il già richiamato epilogo di scoperta della pace poté corrispondere solo a distanza: ché in primis dava conclusione agli incontri di persona di ogni attore con gli spettatori avviatisi nelle pause dello spettacolo. La dramaturgie dovette essere da lui assunta come l'inverso del creare azioni di cinema, dato che entità appartenenti alla vita reale animano i fatti scenici. Eppure, analogamente a molto precinema, il film del *Mahābhārata* si pose in continuità con quello straordinario processo teatrale. Brook aveva previsto che quegli sviluppi potessero tanto rivolgersi all'universale da rimanifestare la magia del teatro in rapporto con una fede.

Lungo la stessa prima costruzione il regista non cessava di raccomandare a Carrière la cura nel distinguere: di non sfumare perciò né le resistenze della fonte alla scena né i disequilibri prodotti dagli innesti shakespeariani (specie quelli tratti dalla *Tempesta*), ma di lasciare segni della sua collaborazione, come già gli aveva chiesto agli esordi Jean-Louis Barrault.¹ Carrière, comunque, diede evidenza incondizionata al mistero, quale elemento fondativo anche per il suo trasporre in diretto rapporto con la potenza unificatrice del *dharmā*, dopo la ricerca e i laboratori costitutivi nelle realtà arabe.² E poiché l'orizzonte della vicenda doveva farsi cosmico, all'atto di rinunciare alla via del rifacimento egli ricorse a un narratore non solo terreno: quel Vyasa capace di muoversi tra gli eventi con la levità di una piuma quanto di farsi giudice supremo. Nel copione egli può dire: "Questo non è interessante, saltiamolo" come può richiamare d'improvviso gli attori perché approfondiscano il senso di un'azione marginale, da artisti.³ Qui, nonostante i suoi poteri, continuava a partecipare dall'esterno allo sviluppo dell'azione, tanto che lo spettacolo si apriva a sorpresa grazie a lui o a interrogazioni sostanziali, fatte perché il pubblico non si distraesse e partecipasse in forme più che rituali.⁴ Mediatrice in senso arcaico, anziché brechtiano, risulta così questa figura epica: cui pure Carrière poteva attribuire proprie parole senza contraddire l'oscura potenza del cielo, una volta imparato a non perdere di vista l'oralità originaria, alla Ong;⁵ e Taviani ha potuto percepire da spettatore nel *Mahābhārata* "l'equivalente di un viaggio (...), con le sue rivelazioni iniziali, le sue paure, le sue digressioni, i momenti di monotonia e di sorpresa": un viaggio comunque altro da quello di Besson perché iniziatico, essendosi avviato in cerca dell'"elemento fuoco" a distanza dalle certezze.⁶

Così, l'incontro con gli attori divenne costitutivo di ulteriori possibilità mnesiche, d'intensificazione della fonte. Ma non solo: questo spettacolo, come il film brookiano *Il signore delle mosche*, induceva lo spettatore a pen-

¹ Al debutto di dramaturg con la Renaud-Barrault, Carrière aveva voltato in dramma *Harold e Maude*, il noto film di Hal Ashby (1976), e le quattromila pagine dalle *Nuits de Paris* di Restif de la Bretonne, inserendo l'autore fra le presenze di scena. Allora Micheline Rozan e altri brookiani presero contatto con lui in vista del *Mahābhārata*.

² *Peter Brook e il teatro necessario*, a cura di Franco Quadri, Venezia, La Biennale, 1976. Cfr. Peter Brook, *Il punto in movimento*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 151-184.

³ Cfr. Piermarco Aroldi, Itala Orlando, *Dal teatro al film al video*, in *Sipario! 2. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, a cura di Annamaria Cascetta, Roma, Rai, 1991, pp. 155-157.

⁴ Cfr. Vito Di Bernardi, *Il Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1989, passim. Il richiamo successivo a Brook si collega alla sua *Grande illusione del narratore*, nell'or ora cit. *Peter Brook e il teatro necessario*, a cura di Franco Quadri.

⁵ Ci si riferisce a Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

⁶ Vedi Ferdinando Taviani, *Iniziazione*, in "Teatro festival", 1, dicembre 1985; e, per il prosieguo, il libro aperto all'esperienza teatrale, Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, *Exercice de Scénario*, s.l., Métiers de l'Image et du Son, 1990, pp. 121 e 187.

sarsi anche risultato di una resistenza della specie all'autodistruzione. Per questo abbiamo chiamato in causa con l'ultimo esergo Malcom X, la guida storica dei neri resistenti a un'assimilazione sottomessa negli Usa e il suscitatore di una socialità responsabilmente individualizzatrice. Di fatto, Brook avrebbe potuto specchiare anche in questa il bisogno di radici altre della soggettività umana; gl'impulsi oggi connessi ai suoi spettacoli avviati dalla neurologia possono dirsi dei contrappunti armonici; e Carrière, conseguentemente, si è dato un metodo sensibile a Kafka come all'inespresso.

Perciò questo suo esito risulta più fedele e libero del dramma di Tagore tratto da un frammento dello stesso testo (e da Shakespeare), il pur notevole *Chitrangada*: in cui al personaggio eponimo è risparmiato l'abbandono da parte del marito, Arjuna, richiamato da un'avventura. Cosa che conferma fondata la riluttanza della dramaturgie di Jean-Claude Carrière alle sistematizzazioni educative, al punto che il decennio generativo di questo *Mahābhārata*, 1974-'85, sembra aver animato la sua biografia come una ulteriore adolescenza, in rapporto con l'oltre interrogato da Brook a Parigi. Non a caso, questi da subito con il suo dramaturg aveva discusso, tramite *Timone d'Atene*, un tema cardine: cosa salvare dal disastro?

Mentre negli anni delle prove Carrière fece di tutto: viaggiò, e nel solo 1981 condivise il bisogno di sospensione di Brook collaborando alla *Carmen* di Bizet e al *Giardino dei ciliegi* di Čechov, da questi rimanifestati, non senza riprendere l'esplorazione di Proust. E, soprattutto, onorò il compito di stendere *Mon dernier soupir*, l'autobiografia di Buñuel pubblicata l'anno dopo, che può dirsi un suo capolavoro di scrittura per riattivazione, essendo nata dai racconti del maestro. Anche questa cornice di contrasti favorisce l'analisi di tale dramaturgie: facendola considerare altra da quella che portò Ronconi ad agire per corrispondenze interne come "dramaturg" del suo shakespeariano *Misura per misura*¹ e Sanguineti a giuocare con le fonti fino a svilupparle per "nientificazione" (Umberto Artioli). Alla base di ogni vera esperienza del nostro tipo è il modo d'esserci di un dramaturg con gli altri. Per questo il suo *Mahābhārata* si era mosso con particolare vantaggio dal lavoro su *Tre sorelle*: in cui Brook e questo dramaturg avevano trovato essenziali premesse per dare seguito alle soggettività date, non senza esercitarsi a immaginare l'Oriente aperto all'invisibile. Anche in ragione di tutto ciò, come stiamo per verificare, il *Mahābhārata* si sarebbe rivelato spettacolo in rapporto con tipici capolavori teatrali del periodo. E ancor più colpisce per questo il fatto che il suo progetto si era definito per anni, lungo permanenze anche nei paesi islamici: che sono dotati di tradizione teatrale solo implicita per divieto religioso, culminate poi, nel

1979, nella *Conférence des oiseaux*. Anche questo *prima* come gli Shakespeare del *dopo* oggi possono essere pensati partecipi mentalmente del *Mahābhārata*. E non solo.

*Come il "Mahābhārata" richiama "Godot" e "Timone d'Atene",
la Cixous e Ronconi*

Da questo *Mahābhārata* venivano al pubblico flussi di grande spettacolo trattenuto, per richiami folgoranti specie lungo le nove ore della visione raccolta in un'unica giornata. Chi scrive dall'inusualità di questo tempo si trovò indotto come altri spettatori a divagare fruttuosamente e senza scrupoli. Eccone il risultato: l'ambiente, che l'assenza di verde faceva supporre inospitale, richiamava da subito Beckett, *Aspettando Godot*; poi, aldilà di qualche concordanza tematica, il succo dell'azione generalizzava tale riferimento fino a rifocalizzarlo sul *Timone d'Atene*, per la parte ambientata nel deserto degli eremiti. Dialetticamente le scene sempre in movimento del *Mahābhārata* sembravano venire da quest'oltre, quasi fossero una sua controfaccia primordiale, animata dal bisogno di credere: un po' come i disparati attori avevano avuto bisogno di diventare una compagnia per creare un tale spettacolo interetnico.

Il che fa supporre coinvolta da Carrière la stessa matrice contadina della sua fantasia, essendo meno condizionata per manifestare in quell'Oriente l'intero Sud del mondo. In tal senso, non si può non ammirare la scelta che Brook aveva fatto a favore dell'esuberante, ma poco decantata competenza di questo dramaturg, anziché di quella shakespeariana, ma forse ormai troppo familiare per lui, di Kenneth Tynan: doveva essere sorpreso di nuovo dalla fonte per poter comporre con l'arte giapponese di Yoshi Oida, la nera di Sotigui Kouyaté, l'italiana di Vittorio Mezzogiorno o la grotowskiana di Ryszard Cieslak. Brook vedeva in Carrière un autentico portatore d'"immaginazione" – quale organo ben poco dominabile, "muscolo che si diverte a giuocare";¹ e questi poté essere all'altezza dell'attesa anche perché, come uomo di cinema, aveva imparato a qualificare i contrasti del quotidiano e del surreale, dell'apologo e della cronaca per semplici spiazzamenti; ed era già un traduttore maestro, destinato a rimanifestare Čechov in Francia. Più volte, così, durante la preparazione del *Mahābhārata* credette di percepirne fantasie dal senso solo intuibile; altre volte il suo lavoro toccò all'opposto ragioni di comparabilità con quello svolto dalla dramaturga Hélène Cixous per Ariane

¹ Così Ronconi è definito (fin dal titolo di un capitolo) in Stefano Bajma Griga, *Forme del teatro. Testo Traduzione Scena*, Torino, edizioni Dams, 2003.

¹ Ci si riferisce in senso contestuale, oltre che al citato *Punto in movimento* di Brook e ai suoi libri successivi di varia meditazione, a Georges Banu, *Peter Brook. Da "Timone d'Atene" a "La Tempesta"*, Firenze, La casa Usher, 1994. Vedi *Scrivere per il cinema: Jean-Claude Carrière*, a cura di Victor Amiel, cit., p. 11.

Mnouchkine,¹ tanto che una linea teatologica si è rifatta alla scelta di Marvin Carlson di ripensare insieme il nostro esito e l'*Indiade*, lo spettacolo del 1987 creato appunto dal Théâtre du Soleil parigino; essendo però questo studioso più attratto dal lavoro dell'autrice che da quello di Carrière perché più coerente in senso transculturale. Vari passaggi della sua analisi fanno riflettere comunque in questa stessa sede: oltre quelli di approccio psicoanalitico, perché la Mnouchkine ricorre a sistematici tagli di ogni dramma nuovo della Cixous, pur avendone già concordato vari sviluppi con lei in modi non lontani da quelli di Brook con il nostro; ma soprattutto perché insieme fanno richiamare Shakespeare come guida² e coniugare le fonti, come se anche al Soleil fosse praticata una dramaturgie implicita.

Del resto, le stesse ultime messinscène poi dedicate da Brook a Shakespeare facevano intuire ricadute del *Mahābhārata* anche in rapporto culturale con la dramaturgie. Ciò può dirsi della stessa *Tragédie d'Hamlet*, perché i suoi blocchi drammatici a bassorilievo erano contraddetti di tanto in tanto da sbalzi qualificativi, quale quello che conferiva un peso molieriano a Ofelia.³ A proposito dei quali si può dire che avevano anticipato quelli del *Pasticciaccio* ronconiano, dato che la dramaturgie che li animava era aperta a sviluppi romanzeschi, oltre che alla transività della forma corale. Ogni tipo di dramaturgia si definisce in primis per i suoi rapporti attivi: a cominciare oggi da quello con la regia. La cui suddetta responsabilità in materia è ribadita dall'uso di ripubblicare i testi riattivati pure a firma del regista – anche se il senso di ciò può variare fra le tipologie estreme del mero orientamento del collaboratore e di un diretto lavoro di dramaturgie, realizzato sulla base degli stimoli documentari del dramaturg.

*Una specificazione sul caso spagnolo,
in attesa di nuove indagini*

Le tracce teatrali dei film di Buñuel in genere emergono per via surrealista-oscure; ma *Bella di giorno* o *L'angelo sterminatore* le manifestano direttamente: il maestro spagnolo non aveva negato i suoi trascorsi scenici e il suo

sceneggiatore francese ne fu stimolato implicitamente a ricoltivare i propri. Doveva essere anzi spinto dall'altro a tenerli attivi, avendone incarichi topici dal nostro punto di vista: ad esempio, quello di creare, con dei sottotesti, mirati disturbi per il giuoco degli attori lungo le riprese; sicché da questi potevano venire impulsi di dramaturgia scenica come espressivismi iberici alla Pessoa, capaci di tenere in sviluppo fermenti ancora magmatici di oralità reattiva. Il che fa supporre l'esistenza di un'altra poderosa virtualità nel passato prossimo rimasto attivo della protodramaturgie spagnola, al fianco di quelle di García Lorca e Casona, ma in maggior rapporto con le procedure tedesche. Non è fortuito il caso del Carrière attivo fra Buñuel e Brook,¹ dato che dagli stessi precedenti paragrafi è emerso che in Spagna lo stato di protodramaturgie non è da considerarsi solo provvisorio, dandosi spesso implicito riconoscimento del lavoro dei quasi-dramaturg.

La fertilità delle tangenze spagnole con la dramaturgie, che già sappiamo articolata di zona in zona a partire dalla diversità delle premesse contestualizzate, si è confermata aperta; e l'informalità della dramaturgie è tale che il fatto stesso di lambirla produce stati di sua presenza provvisoria fra certi artisti, interessati all'oggettività degli sviluppi. Per vie dirette, non a caso, qui si sono rimanifestate ulteriori procedure del Berliner, tramite un suo regista emigrato. Così, è continuata a esistere una parziale differenza spagnola nell'insieme iberico.

In tal senso è possibile che questa nazione di teatri dalle matrici ubique si scopra scenicamente più ricca di quanto si creda verificando nella protodramaturgie sua distintiva l'esistenza di nuclei già compiuti della nostra prassi, benché mutevoli. Comunque, non sarà arduo agli studiosi locali verificare l'accertabilità di questa problematica con un orientamento manifestato in più sedi dalla Molinari: può esserci dramaturgie dove i contributi drammaturgici partecipano con caratteri propri al processo creativo delle prove o lo nutrono in quanto a ciò predisposti. Mentre un passo di Jorge Luis Borges aiuta a specificarlo:² da un oltreoceano comparabile a quello di Orson Welles in rapporto all'aporia inglese. Lo si può riassumere così, con e oltre Joseph Addison: continua la permanenza del sognare nello scrivere perché, fra l'altro, il sogno ci parla dentro come dramma, attore e autore: in sintonia con il convincimento di Luis de Góngora che si trovano al centro del rapporto onirico dinamiche di travestimento delle ombre.

¹ Cfr. Hélène Cixous, *De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire*, in *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, a cura di Françoise Van Rossum-Guyon e Myriam Díaz Diocaretz, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, pp. 24-31. Vedi poi ibidem, pp. 226-227, per le citazioni seguenti della Cixous e, a supporto dell'analisi generale, Mara Negrón-Marrero, *Comment faire pour écrire l'Histoire (...)*, pp. 205-208.

² Ciò ben emerge dagli studi orientativi e d'impronta interculturale del libro sulla Cixous richiamato nella nota precedente nonché da *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, a cura di Patrice Pavis, Saint-Cyr l'École, s.d., alle pp. 191-194 e passim.

³ Fra i vari riferimenti possibili a questa qualificazione sembra da segnalare *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della dramaturgia*, a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 133-134.

¹ Sull'anzidetto punto di vista, vedi in particolare Peter Brook, *L'attore: tradizione e ricerca*, in Idem, *Seminario al teatro Ateneo*, Roma, Istituto dello spettacolo, 1982-83, p. 32. Cfr. Idem, "Mensonge et adjectif superbe", nel XIII vol. delle "Voies de la création théâtrale": *Le masque du rite au théâtre*, Parigi, C.N.R.S., 1985.

² È stata Alessandra Meldolesi a segnalarmi la congruità con la nostra problematica del capitolo "Dei sogni" di Jorge Luis Borges, *Conversazioni con Osvaldo Ferrari*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 126-132.

Questa trasversalità fa supporre ancora che nella nostra fase registica in materia lo status quo col tempo si rovesci. È nelle cose. Sognando, il dormiente tende a sdoppiarsi, a esserci come attore e spettatore insieme; la stessa prigionia del labirinto onirico spinge il primo a straniarsi e a cercare in sé soccorsi per non essere sopraffatto ovvero perché la sua scena mentale riattivi articolate rappresentazioni. A difettare ancora sembra essere soprattutto la ragione utopico-concreta: come se questi aggettivi trovassero posti separati nella "testa" del teatro spagnolo.

A parte. Come oscuri abbracci

Già sapevamo che il dramaturg agisce comunque fra scritture e lavoro di scena come tra divenire sociomentale e processi di teatrabilità; ora, una più diretta conoscenza di Sanguinetti e Carrière, sullo sfondo storico delle aperture italofrancesi a queste risorse, ci invita a integrare nel nostro quadro qualche altro elemento solo in parte 'conclusivo' come a verificare la generalizzabilità di spunti prima emersi.

— Oggi questa base brechtiana, nata con la ricerca del dramma didattico, è passibile di un superamento che non la neghi del tutto, anche se l'esigenza di una nuova base è animata dalla possibilità di riattivazioni multipolari e/o non immediatamente finalizzate.

— La dialettica originaria che aveva spinto alla dramaturgie poeti e filosofi, col mandato non secondario di favorire la nascita di un articolato teatro tedesco, nel nostro tempo ha assunto valore esteso: essendo anche realizzata da particolari registi, ex attori o poligrafi. E, questo indebolirsi dell'orientamento ideologico ereditato, ancora fa emergere l'immagine del dramaturg quale specialista dotato di una particolare esperienza dell'imprevedibilità organica.

— La fine stessa della forma dramma comporta una nozione più aperta di questa prassi.

— Fra Otto e Novecento la qualificazione filosofica del riattivare si disperse, non essendo sostituita, come altrove, da quella di altre scienze; e con acume l'ultimo Brecht non la surrogò con il marxismo in sé. Piuttosto, prese poi piede l'ascendente del dramaturg viaggiatore, tale anche come partecipante a laboratori di registi eletti. E poiché l'intensità di questi viaggi faceva sì che i corrispondenti capolavori spesso si attestassero su aperti confini dell'epica, fra evocazione e richiami di differenza, è divenuto verosimile che l'esercizio della dramaturgie si apra più esplicitamente a contributi esplorativi anche da lontano, non formalizzabili a priori. Fino a un raddoppiamento in tal senso dell'usanza economicamente riattivatrice.

Sia però consentita a questo punto una pausa dell'avviato flusso generalizzatore, in modo da rafforzare gli sviluppi successivi con stimoli più mirati, dei

quali il più canonico ci riporta alla *Divina Commedia*. Limitando i richiami, dopo le sue teatralizzazioni individualizzate di Gustavo Modena e Giacinta Pezzana, Sanguinetti e Flaszen ci hanno trasmesso immagini dell'*Inferno* che sembravano muovere talvolta dall'esterno del dettato dantesco per manifestarlo nuovamente archetipo. E le ricorrenze della dramaturgie in tali esiti confermano che ai suoi veri esperti non si può attribuire solo l'identità di lettore ausiliario, pur più capace degli altri di reagire agli scritti; si rimuoverebbe così il loro intuito delle reciprocità della scena.

Le quali, non a caso, ci rimandano in modo particolare a Carrière, in quanto artista giunto a valorizzare la multipolarità della dramaturgie viaggiando in ogni senso; tanto che di lui Jean-Paul Denizon si è detto entusiasta perché del tutto estraneo alle solite, pesanti "teatralizzazioni"; mentre delle inessenziali-sedentarie egli stesso ha trattato a dovere lungo il suo capitolo, del libro scritto con Pascal Bonitzer: "Loggettività delle scene (...) è fortunatamente impossibile." Da dramaturg è incline a incontrare il Beckett dell'opera che "non può essere completata" (Guido Paduano); e da sceneggiatore ha saputo mettere in rapporto anche tramite il teatro impulsi di maestri diversissimi fra loro, come Jean-Luc Godard, Andrzej Wajda, Louis Malle, Carlos Saura e Miloš Forman. Evidentemente, le risorse della psicoanalisi e dell'oralità lo hanno in tal senso aiutato a focalizzare nessi surdeterminati. Analogici e/o induttivi saranno dunque i futuri sviluppi in materia?

Chi scrive ha visto Carrière nel 2005 attore di un suo testo a Parigi, *Les mots et la chose*: si esibiva in scena con un'attrice, ma con atteggiamento così solitario che si era portati a goderne come di un esito del tutto personale, costretto dalle convenzioni di genere. Dunque, agendo aldilà dell'"one man show" e del "teatro narrazione" questo uomo teatro guidava l'interesse dei presenti sulle giunture scenico-drammatiche fra propri pezzi di bravura, lievi richiami al quotidiano e segni di teatro per sé che insorgevano di tanto in tanto dalla sua relazione con la partner, carica di riferimenti sessuali.

— La dramaturgie vive di oscuri abbracci, a dispetto dei suoi razionalizzatori.

— L'abitudine di occuparsi a mente libera dell'ignoto, quale faccia dimessa del mistero, motiva nel dramaturg, con la reticenza a teorizzare per iscritto, il bisogno di strappare alle oscurità qualche possibile sviluppo, specie dove il regista ha bisogno di creare in proprio. Per lui resta di riferimento un'idea di Huizinga: è l'immagine il primo testimone del passato.

Ciò fa capire come mai Brook con Carrière e Salmon con la Molinari hanno fra l'altro promosso una dramaturgie dell'oscuro: i primi realizzando nel *Mahābhārata* echi dell'"irrepresentabile" *Orgbast* di Ted Hughes, da Brook stesso già realizzato nell'originale persiano antico sui luoghi dell'azione; i secondi recludendo la tragedia delle *Troiane*, oltre che nella sua lingua morta, dentro gli spazi chiusi adottati in tournée; cosa in rapporto con

l'orientamento della dramaturgie che non modifica il dettato dei testi, per evidenziarvi ciò che ne oggettiva l'interiorità.

Tanto che questo spettacolo sembrava legittimare un'ipotesi allora inconcepibile: che possa permanere nella futura base dei dramaturg la volontà di oggettivare lo sguardo soggettivo, un po' come Brecht era giunto a creare le *Elegie di Buckow* prendendo dalla dramaturgie tecniche aggiuntive.

– Si può ricordare in proposito che già San Gerolamo in cerca di presentimenti cristiani nei classici della latinità, a cominciare da Virgilio, ne memorizzava brani selezionando poi quelli che più si oggettivano in lui, mentre li re-citava. Dove è da sottolineare l'affidamento al principio del "vero", poi riaffiorato nella storia in modo difforme, ma giunto a farsi cardine della quête registica.

– Non va enfatizzato comunque l'attuale stallo di domanda della dramaturgie continentale, dato che continuano a emergere imprevisti, connessi coinvolgimenti della/con la vita. La varia reattività dell'odierno policentrismo teatrale fa supporre che non avrà più corso l'operosità dei dramaturg, in nessuna forma, solo quando l'esperienza scenica diverrà così energica da poter fare a meno di tutte le odierne collaborazioni ausiliarie.

V. Un intermezzo:

la dramaturgie europea di tre specialiste italiane

Il bambino smise di giocare e parlò al vecchio come a un amico. Il vecchio udiva raccontare come la favola della sua vita.

Franco Fortini

Premessa. Fra un commiato dalla Francia e la scoperta della Svezia del valore dell'individualizzazione

Non abbiamo dedicato un luogo alla dramaturgie delle donne, come previsto, in quanto questo capitolo breve di passaggio alla seconda parte del volume è giunto motu proprio a corrispondere alla stessa esigenza. Queste pagine infatti forniscono una pur angolata apertura italo-europea sull'"altra metà" della dramaturgie: fattasi di tanto in tanto protagonista non solo in senso quantitativo o per eccezione, a riprova ulteriore del fatto che questa è una prassi culturalmente altra, animata dal giuoco in senso esteso.

Si tratta di tre dramaturg italiane, portatrici di diverse istanze non funzionali e, al contempo, connesse dal fatto di essersi formate riferendosi ad altre realtà europee: Laura Olivi alla Germania, Vanda Monaco Westersthål alla Svezia e Renata Molinari al Belgio di Thierry Salmon.¹ Di seguito, dunque, la disposizione comune al viaggio è stata posta al centro, dato che il conseguente, spiacevole silenzio su altri vissuti di punta è parso a chi scrive compensato dal poter contribuire valorizzando la sua conoscenza diretta di questi, così segnati dal "sapere incredibile degli attori" (Hermann Beil e Uwe-Jens Jensen).² Parliamo di un sentire audace, oggi prezioso.

Non solo in Francia c'è crisi, ma qui per Jean Pradier la dramaturgie si sta esaurendo. Chi scrive è debitore di questo amico anche per esem-

¹ La comparabilità delle esperienze delle dramaturg qui messe al centro è stata verificata da chi scrive promuovendo nel 2001 il convegno sulla dramaturgie della Scuola di Alti Studi Umanistici dell'Università di Bologna, cui ci si è riferiti anche in rapporto a Carrière e Ruchkåberle. Luogo di tale verifica è stata la tavola rotonda conclusiva. Cfr. Claudia Melli, *Il dramaturg*, in "Primafila", 74, giugno 2001.

² Altro risulta il riattivare implicito, anch'esso europeo, di poeti come Mariangela Gualtieri. Comunque, cfr. l'intervista da lei concessa a Massimo Marino sull'"Unità", 26 ottobre 1994, intitolata alla *Poesia* (che) ha chiesto la voce.

plificazioni concrete, benché trasmesse durante un colloquio informale:¹ grazie alle quali ha potuto assumere un atteggiamento più problematico rispetto a questa continuità labile. A tale studioso risultavano attive nel 2004 con sistematicità solo esperienze del Théâtre 95 (diretto da Joël Dragutin) e di qualche gruppo: essendosi date inoltre consulenze in relazione parziale con la nostra prassi, a cominciare da quella fornita dall'antichista Pierre Judet de La Combe alla Mnouchkine per *Les Atrides*. È quindi possibile che dalla centralità parigina stia muovendo un processo destinato a far riconsiderare questo impossessamento una meteora. Di qui l'esigenza di accertare il carattere prevalente in tale svolta; e la verifica, avvenuta il più tardi possibile, per diversa ottica e per oggettivi sviluppi ci ha proposto un quadro alternativo. Un altro professore parigino, Christian Biet – quando il dattiloscritto del libro era già passato nelle mani dell'editore – ci ha detto che si era interrotta la prima ondata di questi dramaturg (con poche eccezioni, come quella di Bernard Chartreux), ma che un'altra si è formata ormai; e non solo per l'apertura di registi indiscutibili, qual è a Parigi Georges Lavaudant, all'Odéon. Solo che le novità risultano meno formalizzate delle precedenti, per cui ci limiteremo a ricordare che al teatro Chaillot Jean-François Peyret pure ricorre a queste collaborazioni; mentre, in termini d'intesa sistematica, a quella segnalata da Pradier si può affiancare un'altra, realizzata dal regista Frédéric Fisbach con Christophe Triau. Imprevedibilmente, perciò, sembra essersi diradato soltanto questo quadro collaborativo anche fuori Parigi; ad esempio, a Rouen prosegue la collaborazione di Joseph Danan con Alain Bézu e non sono cessate le attività di formazione in materia a Strasburgo (come a Nanterre.)

Ma pure in altre città francesi prevalgono valori di continuità non solo inerti; sicché, restando questo *dopo* francese allo stato di decantazione non lineare, non ne tratteremo in seguito, secondo la logica anzidetta; ma ci limiteremo all'innesto di un valore comparativo: l'inchiesta svedese di Eleonora Fumagalli, già richiamata, che – non per scelta – riguarda soprattutto delle dramaturg; anch'esse periferiche, benché in diretto rapporto con il centro tedesco. Straniente è per noi il caso di tali specialiste, avendo alcune scelto la dramaturgie d'ufficio al tramonto per operare specie da traduttrici in accordo con il Brecht didattico: che avrebbe voluto interpreti disposti a ruotare in tutti i personaggi di un dramma per prendere coscienza del globale conflitto sociopolitico proposto; mentre quelle usavano rifarsi ai drammi prescelti con complessa immediatezza, tale da far ripensare al proustiano "effetto senza causa" o alla "cultura dei legami"

di Brook.¹ Ciò posto, è notevole il fatto che si possono riassuntivamente introdurre le nostre prescelte specialiste alla luce di due caratteri: l'importanza assunta in Europa dalle dramaturg nel resistere a quel riflusso e un valore in parte connesso, l'individualizzazione intercorsa degli esercizi della dramaturgie avviatasi con la fine delle aree, ma oggi resa qualitativa dai richiami trasversali, dalla familiarità con essi riscontrabile anche nell'area tedesca qua e là. Ne risulta un'operosità giunta a tradurre le sue fragilità in valori più duttili.

Il luminoso antefatto della Morante

La sproporzione connessa a questo coinvolgimento risulterà mitigata da una raccomandazione di lettura. Non si dimentichi che la stessa narratrice volle così aprirsi al teatro: rovesciando il rapporto d'amore storicamente animato da poeti-uomini e attrici, per spostamento dell'affinità elettiva realizzata con Carlo Cecchi, e che le nostre specialiste sono anche portatrici d'istanze più che personali.

Non è mai stata considerata questa intesa d'arte: è perciò tanto più preziosa l'intervista a Cecchi *Elsa Morante. Sceglieva con me i testi da portare in scena*.² "Fu la [sua] dramaturg, come dicono i tedeschi." Leggevano insieme i drammi: "Io in un volumetto" e lei in un altro; ma la Morante non contribuiva solo con le sue prime impressioni, sapeva anzi insistere: "Devi fare *Amleto* – andava ripetendomi. Anche la tua insistenza a non farlo è amletica". Ecco: si direbbe che per questo stesso impulso egli giungesse a coniugare le perdite di *Amleto* con quelle di Ivanov, il personaggio che già aveva catturato il suo senso dell'angoscia, fino a rimanifestarsi contro Čechov. Infine, le intensificazioni della Morante narratrice lo inducevano da regista a disseminare in scena enigmi non dominati. Perciò la permanente meraviglia di Cecchi permette di cogliere in questa attitudine collaborativa un risveglio ludico di scena-letteratura, sempre tenuto in sintonia con il divenire espressivo dal fatto che l'impegno comune forzava il quotidiano con la contiguità delle loro arti.

Dalla stessa esperienza che l'aveva portata a immaginare *L'isola di Arturo* e *Il mondo salvato dai ragazzini* la Morante sembra aver tratto premesse teatrali, data la capacità della scena di rimanifestare con immediatezza attraente ciò che dall'opinione comune è emarginato in quanto immaturo. Diveniva

¹ Uno scritto con questo titolo fu elaborato da Brook per l'Unesco e apparve nella prima edizione di *The Shifting Point*, New York, Harper & Row, 1987. Cfr. *Peter Brook e il teatro necessario*, a cura di Franco Quadri, cit.

² Questa intervista di Pico Floridi a Carlo Cecchi è stata pubblicata da "la Repubblica" il 26 marzo 2002.

¹ Avvenuto a Aarhus, il 7 ottobre 2004, in occasione del quarantesimo anniversario dell'Odin Teatret.

persino politico questo esercizio della dramaturgie, quale veicolo dell'essenziale nel complesso; tanto che seppe far lievitare impliciti nuclei del suo rapporto con la cultura delle donne rovesciando delle particolari dinamiche del teatro nascosto nel romanzo, dalla Morante reso consapevole.

Si tratta comunque di una dramaturgie tramata di consigli e, talvolta, d'illuminazioni autorali, per cui può dirsi unica in Italia nell'insieme, mentre per circoscritte sintonie di visione fa pensare a Renata Molinari e per richiami degli umili a Pierangela Allegro. In particolare, tale dramaturga e animatrice del Tam di Padova con Michele Sambin, suo regista e compagno, può richiamarla per l'adattamento di testi del primo Brecht (BB) ideato e realizzato con attori reclusi, mutatis mutandis: come se la vita ulteriore della scena avvicinasse questi ai "ragazzini" salvatori che or ora richiamavamo. È d'altra parte sintomatico che da una donna sia venuto il coinvolgimento in materia della più alta narrativa italiana: anche per valori di mezzo, come la capacità di attenzione all'altro o l'inveramento del magico. E in ogni caso, se l'incontro con Cecchi fosse avvenuto nel vivo della sua esperienza artistica, il nostro teatro ne sarebbe stato forse arricchito del lavoro di un'autrice-dramaturg senza precedenti.¹ Globale era il suo interesse alla dramaturgie e più che italiana è l'arte di questo attore regista.

Laura Olivi a Monaco: il valore dell'in-genuità

Questa dramaturg aveva limitate conoscenze del Nuovo teatro quando fu accolta ai Kammerspiele di Monaco: dove presto conobbe istanze della rottura scenica degli anni Sessanta e Settanta, miste alle continuatrici. Ma non solo per la sua capacità di reagire diremo di lei in rapporto ai recenti anni Ottanta, i suoi primi in Germania. In successione il lettore incontrerà infatti tre distinte fasi in re: animate la prima, appunto, dalla Olivi agli inizi;² la seconda dalla Monaco divenuta vari anni or sono attrice, senza abbandonare le risorse della dramaturgie; la terza dalla Molinari odierna, impegnata ad arricchire questa prassi di ulteriori virtualità espressive. Solo che l'avventura della Olivi, giunta a farsi dramaturg in Germania anche per la vitalità delle sue dinamiche interattive, colte come in-genuae, è parsa qui da relazionare al mondo della Morante pur da lontano, ché la sua parte attoriale l'ha indotta a esercitare la dramaturgie in disequilibrio: in un teatro grande, ma valorizzatore della memoria.

¹ Per ambientare disposizioni irrealizzate come questa, cfr. Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

² Per il suo lavoro seguente cfr. Alessandro Tinterri, *Discorso sul dramaturg*, quaderno 2001 di "Dramaturgia", e *Un dramaturg italiano al Residenz Theater di Monaco*, a cura di Maria Dolores Pesce, in www.dramma.it, aprile-giugno 2000.

Anche in Germania è rara l'aperta situazione in cui opera la Olivi; ed è questo uno dei motivi per cui i gruppi teatrali tedeschi hanno rifiutato in genere la risorsa di origine nazionale di cui parliamo; ma presto lei fu costretta lo stesso a distinguere fra le forze in campo: sia per misurarsi da neoassunta con un fatto ambiguo, la rivendicazione di un ruolo dirigente nei teatri da parte dei dramaturg tedeschi, sia perché erano anni di attacco alle ragioni della ricerca scenica; e si aggiunga che intanto la Olivi doveva elaborare rifiuti nei suoi confronti connessi prima alla fragile integrazione sociale, poi alla difesa dei diritti acquisiti. Ma procediamo più ordinatamente, alla luce della sua disposizione all'immediatezza, cui corrisponderemo con il tempo dei verbi al presente lungo l'inizio.

Studentessa a Bologna in Lingue e letterature straniere, decide di laurearsi al Dams con una tesi sul Berliner di Brecht seguita da chi scrive; nel realizzarla, 'conquista' con la sua freschezza un custode eminente della memoria brechtiana, quale Ernst Schumacher, e non molto dopo diviene dramaturg ai Kammerspiele di Monaco sulla base di brevi, precedenti collaborazioni; cosa che la porta d'istinto a qualificarsi sorprendendo: proprio ciò che richiede Marco Bellocchio quando incontra nuovi sceneggiatori. Distingue la Olivi, dunque, la capacità di *esserci* nel riattivare; e già il regista Dieter Dorn, quale direttore, e lo Chef-Dramaturg Rukhäberle devono aver apprezzato questa capacità di presenza decidendo di scommettere sull'integrabilità dei suoi modi debordanti nel teatro di Monaco.

E quale dramaturg in grado di provocare all'originalità è ancora oggi a Monaco professionalmente apprezzata. Qui ha famiglia e qui si è concentrato il suo solo trasferimento di teatro: essendosi insediata con Dorn e gli stessi compagni al Teatro Residenz. D'altra parte, ha saputo interagire con il suo habitat fino a capirsi di nuovo e a precisare le sue intese elettive. Che già l'avevano portata a rivelarsi volgendo drammi naturalisti in polemica contemporanea, senza rinunciare a quella dramaturgie dell'esserci. Tiene inoltre agli altri suoi compiti, tanto che usa ricordarci in ogni incontro che i dramaturg devono anche stendere buoni programmi di sala come passare documenti ad hoc ai registi eccetera. Ciò ha assimilato insieme a una disposizione opposta: quella a proiettarsi oltre i punti di forza consapevoli. Si è trovata così al di fuori della dramaturgie dei tecnici: che può ad esempio avallare le scelte di repertorio di un teatro fatte all'oscuro, da un direttore tutt'altro da Dorn, raro regista aperto di questi teatri monachesi. Non a caso qui la Olivi è stata persino incoraggiata a coltivare, nei limiti del possibile, la sua stranierità specifica e le sue iniziali differenze di comportamento – che altrove avrebbero suscitato richiami all'ordine frontale del produttivismo. In questo ambiente la nostra dramaturg, che si adopera comunque per sostenere i registi, ha acquisito il diritto di dissentire qualche volta.

Possiede ancora l'intuito che aveva subito dimostrato per l'inespresso in

giovani attori dotati di abilità non omologate; mentre in senso dialettico, la capacità di relazionarsi in concreto, materialmente, con il testo si è in lei rigenerata, avendo continuato a tenere mentalmente in vita la formazione d'attrice nel frattempo intercorsa. Cosa che le ha permesso di agire bene nelle prove più varie, fra Shakespeare e l'estremo Achternbusch.

*La dramaturgie come equivalente del collettivo di scena:
l'attrice Vanda Monaco Westersthål*

Era stata giornalista a Napoli, poi professore di teatro in più università, poi ancora presidente della commissione cultura della Regione Campania, sempre accreditandosi. Solo dopo essere passata per amore in Svezia, Vanda Monaco divenne autrice e dramaturg; e se poi lasciò pure il secondo impegno, la corrispondente esperienza rimase in lei marcante: avendola definitivamente avviata alla vita del teatro, dopo che il suo talento esplorativo e solidale l'aveva indotta a fondare il primo teatro interetnico lì sovvenzionato, di immigrati a Stoccolma, il Tensta, dal nome del loro quartiere. Ma, alla luce di tutto ciò, diremo soprattutto del permanere della dramaturgie nel suo *dopo* di attrice particolare, figlio anch'esso di un salto interculturale e altro dalle verifiche recitative realizzate dalla Olivi e dalla Molinari, in quanto cercatrici con la dramaturgie.

Di fatto, si può dire che, come gli "eroi cercatori" delle fiabe (Vladimir Propp), Vanda Monaco Westersthål ha fatto tanto divenire la sua esistenza personale da trovarsi col tempo disposta alle tante vite espresse dall'attore, anche se non ha smesso di 'sentire' come ex dramaturg, quale creatrice di legami, e di agire come autore e regista di sé, in sintonia col recitare. È infatti attrice in senso ubiquo, a Napoli, Stoccolma o Bologna; mentre la dramaturgie, che tanto ha viaggiato con lei, l'aiuta a tenere tutti questi fili intrecciati con la recitazione; la quale affiora oggi soprattutto con le forme del suo particolare "a solo" e dell'"en travesti", già combinate per rimani-festare da attrice persino Strindberg o Giovambattista Marino. Tracce di riattivazione principalmente svedesi stanno così proseguendo il loro corso in un'attorialità soprattutto napoletana, con effetti resi di fertile meticcio dalla Monaco, anche rafforzativi della sua prolungata maturità.¹

¹ Cfr. Eleonora Fumagalli, cit., e Vanda Monaco Westersthål, *Su Leif Zern. L'attore, il testo e la metamorfosi*, in "Teatro e storia", 17, 1995. Questa ha poi scritto vari drammi per/con il suo lavoro di scena, ha dato corso al *Gestus* con cui si era quasi-recitata raccontando di sé (*Era una giornata buia e tempestosa*, in "Lapis", 19, settembre 1993) e in Italia ha curato felicemente l'edizione dell'autobiografia di un attore mostro sacro quale Erland Josephson. Ma in ragione dell'angolatura qui adottata, anzitutto, ci riferiremo a suoi colloqui sparsi con chi scrive, in particolare quelli del 22 maggio 2003 e del 20 ottobre 2004.

Si stenta perciò a pensare quest'amica integrata in una compagnia o in un gruppo, anche se a volte ne sente il bisogno non solo per esserne protetta. La si può dire infatti una 'donna teatro' (specificando la formula di Jouvett) giunta ad agire al di là dell'attrice che era stata agli inizi; sicché oggi la dramaturgie sostituisce per lei, almeno idealmente, il collettivo che usa accompagnare il lavoro teatrale. Tale prassi, in quanto di provenienza non teatrale, può mediare i dislivelli fra le realtà degli attori e del testo, per cui Ferdinando Bruni (già cofondatore del teatro milanese dell'Elfo), è giunto a mandare in prova suoi drammi intenzionalmente incompiuti, in modo da riattivarli con gli attori fino a completarli. La Monaco pure ha agito in tal modo come ha creato spesso da regista-dramaturg¹ per nessi di tragedia e opera buffa. Ma come attrice da sempre contrasta la staticità connessa alle sue identificazioni colte: meta a lei già presente quando agiva da attrice con Gian Maria Volonté nel 1968 – con i suoi laboratori politici consistenti in "vere prove" e in tentativi di muovere i testi dalla voce; e raggiunta con la frequentazione di attori di Bergman.

Infatti, tale circolarità di sviluppi fra vita e arte le ha permesso di non disperdere il suo patrimonio d'incontri di persona; per cui così, anche quello con Jan Mark, avvenuto poco dopo l'arrivo a Göteborg, suo primo luogo di residenza svedese, è rimasto per lei di riferimento non solo perché sostanzio il suo primo rapporto con la dramaturgie: tracce dell'arte refrattaria di tale specialista sono intuibili nelle stesse messinscene della Monaco: arrivate con le suddette *Baccanti* a prospettare il crollo dell'Urss, quando ancora sembrava impossibile. Mentre da qualche anno si riferisce a un attore quale il bergmaniano Josephson, maestro nel contraddire gli automatismi della vita quotidiana: avendone assunto alcune tecniche in vista del suo proprio teatro esercitato con pienezza, da lei definito semovente e "dagli abiti lunghi".²

Di fatto, la nostra prassi sfugge alle definizioni come il passaggio dell'esperienza attoriale fra lo scavo, in cui persona e personaggio più o meno scritto s'incontrano, e la costruzione di scena; cosa che dichiara permanente nella Monaco persino qualcosa del suo iniziale lavoro come dramaturg di *Madre Courage*, giunto a essenzializzare le offerte alla scena in disegni da lei abbozzati. Analogamente l'attrice odierna, ridotte al necessario le convenzioni, si mette in scena avendo solo bisogno di relazionarsi a presenze lievi e ritmiche, come quelle di una bambina o di un pianista, e, negli ultimi anni, di una regia collaborativa. Anima così lo sfondo di indeterminatezze, in modo da realizzare la costruzione scenica con le sue modalità non inter-

¹ Nelle *Baccanti* da lei dirette interpolò appoggi di dramaturgie. Un esempio: l'oscurità dello sviluppo era dilatata con la minaccia, rivolta dal potere agli orgogliosi, di darli in pasto a cani famelici.

² Vanda Monaco Westersthål, *Era una giornata...*, cit., p. 19. Per il richiamo seguente, cfr. gli studi raccolti in AA.VV., *Rituels, théâtre, musique*. Roberto De Simone, Paris, Dramaturgie, 1982.

pretative, di "lotta feroce con il testo". Cosa che segnala in lei influente anche la formazione musicale, tornata in circolo al tempo delle collaborazioni napoletane con il De Simone inquieto e rilanciata nel 1992, quando ricongiunse le musiche composte da Purcell per *La tempesta* shakespeariana con la scena, riscrivendone il libretto. Di ciò si nutre ancora la sua disposizione odierna a riattivare come attrice.

Del resto, se avesse estromesso la dramaturgie dal suo orizzonte, la Monaco non avrebbe stigmatizzato con angoscia il *dopo* dei poteri svedesi, che stanno inducendo il dramaturg a "spostare il suo occhio dalla scena al botteghino",¹ mentre in sede di rapporti fondamentali sostengono l'ideologia della "società come fabbrica". Non ha dimenticato che la Svezia degli anni Ottanta, quale nazione teatralmente periferica nell'area tedesca, da cui aveva colto esemplari vie di ritorno ai classici e stimoli per collaborare in modo più raccolto e, quindi, più libero. Il che induce a riassumere quanto dicevamo precedentemente in una formula: questa attrice resta in parte regista e in parte dramaturga, ma ancor più dramaturg nell'intimo. Per questo può creare in solitudine spettacoli veri e propri, non definibili monologhi di narrazione né di cabaret. I suoi spettatori esperti sanno che è un'attrice ancora in cerca di realizzazione, incompiuta, ma proprio per questo è notevole che continui a rivelarsi. Si trovano in lei, di tanto in tanto, persino ombre di Leo de Berardinis, la sua guida in rapporto alle abilità correlative in scena.

Rapportandosi a quest'artista chi scrive è stato indotto a ripensare come un insieme il Brecht dell'*Acquisto dell'ottone*, quale riferimento fondativo per l'attuale fase del dramaturg, e quello della *Società Diderot*, scritto all'inizio dell'esilio, ancora in rapporto mentale con *Il dissenziente*. Ché l'archivio comunitario e democratico progettato dal secondo avrebbe dovuto fornire ai suoi soci soluzioni di dramaturgia come stimoli tanto di piazzamento delle *impasse* quanto d'autocoscienza; e si direbbe che su piccola scala la Monaco, nel suo tempo di dramaturg, realizzasse laboratori-e-spettacoli maieutici con studenti universitari motivati perché giunta all'elaborazione di un proprio, pur limitato, sistema di scambi. Quale donna di scena incline ad assimilare, questa ex dramaturg può riattivare ancora differenze perché attrice: una meta ardua forse quanto quella del divenire poeta dalla dramaturgie; mentre, come la Olivi, si è data un riferimento estremo, Fassbinder.

Sulla dramaturgie interiore creata da Renata Molinari

Questa dramaturg può dirsi in rapporto anche concreto con ambedue le precedenti: con la Olivi per il ricorso a procedure considerate in genere marginali e con la Monaco per alcuni incontri con testi non drammatici;

e da tali sintonie si sono decantate affinità implicite. Cosa imprevedibile agl'inizi, avendo la Molinari operato soltanto nel Nuovo teatro e, finché le è stato possibile, essenzialmente con un unico regista; ma, non a caso, anche il suo lavoro è qualificato da precedenti attoriali, pur a suo modo; ché poggia sugli stati di silenzio: per il bisogno di cogliere lungo attese concentrate la voce intima di ogni scrittura, per scoprirvi dal buio eventuali porte d'accesso più diretto.

In tal senso si precisarono anche delle premesse della sua dramaturgie in rapporto iniziale con Grotowski e Flaszen: anzitutto con il primo, suo maestro per quelle attese come per la strategia consistente nel focalizzare presentimenti dell'azione.¹ Sviluppi che, pur permeando la ricerca parateatrale, furono assunti poi dalla Molinari a corredo della collaborazione con Salmon, quale artefice di visioni ordinatrici della scena ancora in rapporto con l'oscurità da cui venivano. Ma nella nostra sede colpisce soprattutto la natura socializzabile di questa intesa: che, dopo il tempo dei nessi intuitivi, si sarebbe realizzata imponendo al centro delle sue sfide la capacità di apertura. Di fatto, Salmon e la Molinari presero a rifarsi da lontano alle opere prescelte, in modo da meglio tentarne svolgimenti scenici e mentali con lo spazio stesso, per isolamento di brani di per sé articolabili. I *demoni* dostoevskiani sono così rinati quale spettacolo di memoria, per lo più muto, dopo che il greco antico delle *Troiane* euripidee già nel 1988 aveva dimostrato l'attenzione degli spettatori disposta a farsi orientare dal puro giuoco fisico.

Qui, infatti, prima che nei *Demoni* si era prospettato un oltre attraverso voci ormai distaccate dal senso. Ché il senno dell'indipendenza vi superava a vista la logica nelle donne di Troia catturate; e tale ossimoro era così potente da improntare lo spazio e la stessa prevedibilità dell'azione, in quanto rovesciata in un mistero. Nelle mani di Thierry Salmon, l'esserci della tragedia assumeva di per sé tale natura, anche se l'energia corrispondente dichiarava a volte il lavoro della dramaturg, fino a far supporre analogo il flusso dei doni di Korenev a Mejerchol'd – fermo restando il suo surplus analogico: si tratta di spettacoli non mossi da parole comunicative, in genere, ma collegabili lo stesso al sentire letterario di Elsa Morante.

Dunque, attraverso una ricerca multipolare di vari anni questi *Demoni* si fecero rivelatori; e Salmon realizzandoli concluse una serie surdeterminata di spettacoli, emersa negli anni 1980: quando Barba creò *Il vangelo di Oxyrhincus*, Brook il *Mahābhārata* e la Mnouchkine *L'Indiade*. Non ricorrono in tutti questi capolavori delle sospensioni d'identità volte a rimani-
festare il tragico per oscuri rispecchiamenti nel primordiale? Si può

¹ Vanda Monaco Westerståhl, *Dramaturg-attore*, in "Prove di dramaturgia", cit.

¹ Piace supporre che tale rapporto fosse anche in sintonia con l'immagine coniata da Joseph Herstein di "avanguardia non militare": una definizione consapevole del fermento aperto del teatro povero.

parlare di portenti scenici, segnati da singolari sintonie; e ciò dovrebbe far riflettere anche sul fattore della concordanza emersa al loro interno fra il dramaturg, il consigliere letterario e l'autore di compagnia.

Benché Renata Molinari non voglia essere detta un'artista, da tutto ciò emerge che la sua è una ricerca destinata a particolari incontri con l'arte, per lo più inibiti alla compiutezza dalla volontà di peregrinare tramite scambi maieutici con la scena. Sicché il laboratorio ne è diventato il maggior crocevia, avendo questa potuto verificarvi con gli attori incondizionatamente i più vari classici non teatrali e cercarvi veicoli di nuova teatrabilità per drammi ardui come *Pentesilea* di Kleist o *Venezia salva* della Weil. E non solo con Salmon: con lo spettacolo dei Magazzini su Artaud¹ e i viaggi a piedi fatti insieme agli attori in cerca sotto il cielo è emersa una nuova visione dell'esperienza riattivatrice; e la Molinari varie volte ha rinunciato agli esiti di prolungate sue ricerche per dare seguito a indizi emersi da improvvisazioni degli attori. Parliamo di una dramaturg dotata di disposizioni d'autrice in sintonia con l'etica di Stanislavskij, che è giunta a unirle al precedente *Gestus* attorale e a riattivare-oltre con Salmon; non a caso, è incline a tagliare più che a interpolare le scritture di riferimento e a trasmettere alle prove urgenze realizzative quanto passaggi per il dubbio, con il coraggio di coltivare le sue incompiutezze; mentre la ricerca di nuove interazioni culturali l'ha portata a vedere nel dramaturg – appoggiandosi a Lévi-Strauss – un portatore di echi in rapporto con le luci essenzializzatrici del tramonto.

D'altro canto, per interiori transizioni liriche ha esplicitato qualche sintonia con gli stessi nuovi dramaturg tedeschi che hanno dichiarato impossibile conferire natura riproduttiva alla loro prassi: in quanto non si riproducono nella vita nemmeno le comuni certezze. Ben più che una testimonianza sono per lei queste parole dette da Salmon all'intervistatrice Fabienne Verstraeten nel 1997, un anno prima di morire: "Lavoro molto sulle 'guide', un esercizio che ho appreso da attori che avevano lavorato con Grotowski".² Salmon appunto intendeva che il mondo del teatro è così radicalmente comunitario che le sue vie non portano oltre in assoluto, ma onorano i loro artefici, quali creatori di mete ancora articolabili. In tal senso arricchiva quel richiamo operativo riferendosi così ai suoi attori: "Inventano storie, ricordi di personaggi, loro vissuti a partire da ciò che vedono", in contrasto con l'astrattezza delle prove ordinarie, pure all'improvviso.

¹ La Molinari si rifa a questo fondatore dalla tesi di laurea. Cfr. *Ipotesi per una lettura di Artaud. Il "doppio" alla luce del concetto nicciano di rappresentazione*, in "Annali della Scuola Superiore di Comunicazioni Sociali", III, 1975. Recentemente ha curato con Jean-Paul Manganaro l'edizione italiana di scritti finali dello stesso Artaud: *Succubi e supplizi*, Milano, Adelphi, 2004.

² Thierry Salmon, *Esercizi per attori*, in "art'O", 6, luglio 2000. Il brano è tratto da un'intervista di Fabienne Verstraeten, già apparsa su "Alternatives théâtrales".

Salmon aveva la tempra dell'inventore, ma rispettava anche precedenti maestri delle scene belghe, dato che questo teatro nazionale ha raggiunto dopo quello tedesco l'effervescenza di una piena autonomia. E tale *Gestus* è oggi proseguito dalla nostra esperta, rimasta sola a realizzarlo, dopo il terribile incidente stradale che ci ha portato via il regista. Ciò fa supporre in senso problematico – non sapremmo fare altri richiami limitativi al suo lavoro – che per questo i contributi della Molinari non sempre si concretizzano, quasi attendessero il compimento di Salmon: che usava coglierli fra il volo del pensiero e il possibile. Così, questa amica ha bisogno di ricominciare ogni volta la ricerca, anche con quegli itineranti bagni di realtà che l'aiutano a ripercipare spazio, tempo e gli stessi individui di passaggio, insieme ai suoi compagni. Prosegue la via di Salmon, onorandolo.

Mentre chi scrive è indotto ad azzardare una sintonia di questi sviluppi stanislavskiani per chi non li ha conosciuti: essi avevano alla base laboratori – formalizzati e non – comparabili con i corsi pedagogici di uno scrittore altro, anch'egli rimpianto davvero. Giuseppe Pontiggia, in quanto inventore di una sua scrittura creativa, non a caso nel 1990 si disse aiutato come narratore aperto alla poesia dall'incontro con quegli allievi, con il loro "vivente filtrato"; e aggiunse che tale stadio di ulteriore soggettività oggettivizzatrice poteva stimolare perché in fieri, al contrario delle formule retoriche: a suo parere, utili solo per fissare "l'intelaiatura della creazione".¹ Per analogo bisogno di essenzialità Salmon ha spinto la Molinari a scavare dentro le scritture adottate, anziché a operarvi gli usuali interventi, e questa dramaturg è giunta con lui a raddoppiare l'esercizio della sua prassi: in modo che la ricerca mirata l'aiuti in quella delle offerte impreviste alla regia: volte a catturare "altre forme" della realtà, non senza mettersi in grado di corrispondere alle richieste di ogni attore.² Poiché scrivono in tal modo, regista e dramaturg possono anche fare a meno del dettato testuale, dopo essersene nutriti.

Il che risulterebbe utopistico, se non si considerasse la duttilità costitutiva della dramaturgie cui la Molinari conferisce una presenza di nuovo interiore. Da questo approdo e da altri europei si è dunque indotti all'ottimismo. La nostra prassi non sta solo vivendo di perdite; anzi, si rilancia, anche se non solo le scene ricche risultano lontanissime dal tempo in cui un poeta e/o filosofo poteva dare completamento alle forze realizzative dello spettacolo; e anche se persino trent'anni or sono non c'erano i vari profes-

¹ Ci si riferisce ai corsi di "scrittura creativa" da Pontiggia tenuti nel 1990 al Teatro Verdi di Milano: specie alla lezione del 26 novembre – corso "Come scrivere" –, mentre i richiami precedenti rimandavano a quelle del 19 e del 12 dello stesso mese. Questi i titoli degli altri corsi: "La sperimentazione della rosa", "Come parlare", "Scrittura creativa. Proposte di studio".

² Renata Molinari, "Quattro interventi", in *Oscillazioni. Proposta per un intervento fuori e dentro il teatro*, in "Quaderni del comballo", 1, 1985.

sionisti esterni cui è divenuto usuale per i teatri chiedere vaghe consulenze. Perciò i dramaturg innovatori devono guardarsi dal seguire la corrente accumulando saperi aggiunti: dall'interno dei rapporti fondamentali del lavoro teatrale devono mirare al possibile.

Riprove italiane

Focalizzando il capitolo su queste tre dramaturg, la Olivi ci ha fra l'altro costretto a non dimenticare la limitatezza del radicamento italiano e la Monaco Westerståhl ci ha fra l'altro aiutato a non perdere di vista la natura opzionale di queste risorse, ma da proteggere comunque rispetto ai tagli delle sovvenzioni teatrali oggi decisi in mezza Europa. Quanto alla Molinari, la sua relativizzazione delle modalità ereditate sta portandoci a un quid aperto ancora.

Tutto ciò fa risultare fondato persino il fatto che nel teatro italiano recente sono enumerabili sia venti che quaranta dramaturg cambiando non di molto il criterio di accertamento, data la multipolarità della nostra acquisizione. Ma ciò che più colpisce in questo disordinato insieme è che vi trovano corrispondenza anche le ardue linee suddette. Si veda il caso dell'Out Off milanese: dove Roberto Traverso *si è trovato* ad agire in questi panni – lo ha detto lui stesso al convegno specifico di Teatro Aperto – non avendo a lungo avuto coscienza di questo suo divenire. Vent'anni or sono, quale autore rappresentato da Antonio Syxty con questo collettivo, egli fu attratto dalla variabilità degli sviluppi “plastici” in sede di allestimento; e col tempo prese così ad agirvi da dramaturg con particolare responsabilità per il repertorio, i programmi di sala e i rapporti con l'esterno nonché per il sostegno agli altri autori e per gli interventi nei convegni. È quindi diventato di anno in anno un dramaturg in diretto rapporto con i tedeschi, dubitando però della trasformazione del suo gruppo in impresa, data la difficoltà di far coesistere il programma culturale, le scelte conseguenti e le particolarità artistiche con i condizionamenti di tale assetto. Anche se la Olivi opera in un teatro d'ispirazione alternativa fra i grandi, salta agli occhi che questa problematica non è estranea al suo ambiente di lavoro. Traverso e la Olivi, appunto, sanno di dover produrre organicità anche per visioni non commissionate, per non rimanere spiazzati da dinamiche poco controllabili.

Da un'altra ottica si è presentato nell'ultimo convegno di Teatro Aperto¹ Federico Bellini, dramaturg di Antonio Latella, attento al nesso teatro-poesia in quanto necessario per far esistere in scena l'imprevisto e dargli spazio dai margini. Egli si è soffermato sul suo lavoro per *La cena delle ceneri* di

¹ Si tratta dell'incontro del 2005 “La parola poetica”, svoltosi dal 2 al 4 dicembre alla Scuola d'Arte Drammatica “Paolo Grassi” di Milano.

Giordano Bruno anche in rapporto alle precedenti riattivazioni di *Querelle de Brest* di Jean Genet, con aperture ai suoi sviluppi fassbinderiani nel cinema, e dei *Trionfi* di Giovanni Testori. Questo dramaturg è particolarmente attratto dalla possibilità di far fiorire ancora dall'interno i testi su cui opera, per microanalogie con il tessuto scenico. Perciò la sua dramaturgie consiste soprattutto di riproposizioni attive e spostamenti interni a ogni dettato nonché di consigli: ad esempio, su come tener conto nei *Trionfi* dell'abitudine di Testori a scriverli ascoltando i *Carmina burana* di Carl Orff. Cosa che non può non far pensare alla linea della Molinari: non a caso, certi approcci di Bellini non muovono da personaggi, in modo che le azioni tendano a focalizzarsi con la ricerca degli attori diversamente in ogni suo lavoro. Così, di quello scritto copernicano del Bruno era conservata in scena la natura filosofica dei quattro portavoce, ma in senso aperto; per cui poteva risultarvi al centro la dichiarazione d'amore già propria al dettato, non senza sviluppi di commedia dell'arte: fino all'ingresso del terribile e all'interpolata condanna dell'autore da parte dell'Inquisizione; da cui era rovesciato il senso dello spettacolo.

Mentre qualcosa dello stesso Sanguineti può cogliersi nel travestimento dei testi proprio alla Monaco come attrice: incline alla possibilità anzidetta di farli camminare con le loro gambe. Ma di questa concordanza ci limiteremo a ricordare che ci ha aiutato a cogliere in Sanguineti un imprevisto quid attorale, non senza l'aiuto della Pesce: per il brano del suo libro in cui questo maestro risulta perseguire una scena-“luogo di espansioni” sapienti, in vista di un giuoco da “condividere collettivamente”. Il che ha appunto attratto la Monaco al recitare, anche se non è in diretto rapporto con Sanguineti: non condividendo quel riferirsi a lui di Bertoni e, tanto meno, la pur carnevalesca presa in giro da parte di studenti damsiani della sua “eREsia”.

Ma questo capitolo va concluso sulla presenza generale delle donne nella dramaturgie: dato che anche in Italia si sta risolvendo in reale protagonismo, aldilà del particolare sviluppo quantitativo, per capacità sovvertitrici nel rifarsi all'altro.

A parte.

Sugli attuali nessi rifacimento-riattivazione, tramite “The Producers” e “La mano”

Benché le nostre incursioni abbiano raggiunto qualche risultato, stiamo concludendole sottovoce per rispetto dell'uso saggistico di mettere la sordina alle verifiche non ancora consolidate; tanto più perché l'argomento richiederebbe una contestualizzazione storico-critica in apparenza spropor-

zionata, essendo per l'oggi da riferire all'infinita dialettica teatrale con la vita prima che alla domanda dei dramaturgi: i cui riflessi nella stessa ultima leva tedesca avvalorano per noi l'ipotesi di un riflusso solo congiunturale.

Guardiamo a rifacimenti guida attuali – spiegheremo poi perché li definiamo così – a *The Producers* di Mel Brooks, visto da chi scrive nel suo teatro di Broadway, il St. Paul, e a un suo opposto di Ravenna, *La mano* di Marco Martinelli, protagonista Ermanna Montanari, visto al Teatro Rasi poco dopo, agli inizi del 2006; già l'accostamento rivela che di un opporsi da vicino stiamo parlando, come attestano sia la finale ammirazione di Susan Sontag per la nostra coppia d'arte sia la matrice europea dello spettacolo statunitense, di cui di seguito si tratterà. Inoltre, parliamo di un musical e di un'“opera rock”; ma, nonostante la lontananza di genere, qualifica le loro identità di spettacoli recitati una particolare provenienza traspositiva, con tratti analoghi a quelli del *Mahābhārata* di Brook e Carrière. Tali tre esiti sono definibili infatti rifacimenti che non ambiscono alla solitudine, a differenza di capolavori come gli shakespeariani di Carmelo Bene. In questi l'oltre dalle fonti risulta innescato da riattivazioni immediatamente sceniche, mentre il rapporto genetico dei primi due con la musica può dirsi correlativo, mutatis mutandis, del bios primordiale proprio all'altro, pur approdato a una sostanziale identificazione nella dramaturgie.

Alla *Mano* del Teatro delle Albe il regista drammaturgo Marco Martinelli ha lavorato mettendo in condizioni Ermanna Montanari di operare straordinari scavi preconsoci, con la mediazione surrealista in scena di un efficace ex allievo. Così la fonte – l'omonimo romanzo di Luca Doninelli – può rimanifestarsi come giuoco assoluto di evocazioni sessuali e religiose-blasfeme e, quindi, come testimonianza di un dolore riluttante alla metafisica. A uno scardinamento delle identificabilità quindi si assisteva, quasi allora insorgesse una seduzione della follia, tra gli estremi della facciata di una chiesa e del rock; grazie ai quali la stesura romanzesca risultava prope-deutica a quell'azione, pur restandone la fonte. Perciò anche la dramaturgie aveva un luogo in questo diretto sviluppo tragico, innescato dal rifiuto da parte della Chiesa di un'anima impazzita, ma capace di attrarre gli spettatori. In tal senso, questo tipo di riattivazione concordava con quello del *Mahābhārata* di Brook e Carrière: anche in questo caso la familiarizzazione poteva penetrare fin dentro a nuclei selvaggi della vicenda, fino a farli accogliere come tali.

Ma mai del tutto, dato che lo spettacolo viveva di fronteggiamenti della messinscena musicale nostra contemporanea e dell'insondabilità umana e che il principio di attrazione vi poggiava sull'incapacità della prima a prevalere del tutto. Il che potrebbe riportarci ancora ai temi della dramaturgie dei registi e agli stessi caratteri storici a noi già noti delle intese sentimentali-teatrali: quella fra la Montanari e Martinelli ha incoraggiato più

gruppi incentrati su durevoli innamoramenti a sfide in rapporto. Si erano così arricchite le “Albe”, il loro collettivo, di non dimenticati “vu' cumprà” e di studenti delle superiori, oltre che di teatralizzazioni di Poe, Giordano Bruno o del Boiardo nonché del dialetto, naturale veicolo di riattivazioni di vissuti fra scena e scrittura.

Dal canto suo, il successo internazionale dei *Producers* avvalorava l'intercorsa differenza del rifacimento, quale opera d'autore, dal rifare ordinario, qualitativamente tramontato, su cui ci siamo già soffermati. Ma al contempo fa riflettere su come Mel Brooks, da drammaturgo regista, abbia avuto bisogno di ricorrere in questa impresa a familiarizzazioni tipiche della dramaturgie; e pure un altro fattore di tale impatto con la critica e il pubblico qui ci riguarda, in quanto immersi in una fase disinteressata a questo tipo di provenienze: nessun recensore, compreso un viaggiatore colto come Arbasino,¹ ha colto le derivazioni dalla brechtiana *Opera da tre soldi*, appunto, nei *Producers*. Che invece dagli inizi dello spettacolo hanno colpito chi scrive perché tutto preso da questa ricerca e non predisposto da giudizi già orientati.

Nel concreto, non risultava da subito che due produttori erano animati da ombre di Mackie Messer e Geremia Peachum, finalmente rappacificati; ma appena si ponevano al centro la meccanica della truffa con la sua ambientazione nel mondo del musical, troppi tasselli di un analogo mosaico si componevano per non avvalorare l'ipotesi, compreso il richiamo alle “ragazze”. Quel ponte fra i due esiti ricordava addirittura l'archetipo truffaldino dell'accattonaggio in Brecht, anche se qui la legge era giocata dall'idea di un musical nel musical: che quello rappresentato sarebbe dovuto fallire procurando guadagni assicurativi e vedovili. Solo che lo stesso meccanismo qui giungeva a esibire dell'altro, fino a pittoreschi ebrei e un grottesco nazista. Perciò non erano colti dagli spettatori neanche topici dettagli in comune con quel Brecht, benché li dichiarassero persino dei song. Resta comunque maggiore il fatto che questo Brooks è riuscito nel rimanifestare il nuovo dalla pianta dei *Tre soldi*, fino a farci desiderare ancor più la dramaturgie capace di tener sveglio lo spettatore partecipe. Lui da autore dramaturg stimolava così a riflettere sulla permanenza del Novecento nel viaggio teatrale proiettato oltre dal nostro secolo. Ma lo si può anche immaginare intento a determinare, da artista più risolto di Martinelli, il silenzio su questa sua fonte: abbiamo detto comunque di post-rifacimenti, di opere d'autore tout court con ausili di dramaturgie; lo stesso fatto già notato che Taviani è giunto a vedere il *Mahābhārata* strutturato nell'intimo come un viaggio ulteriore ci aiuta a ripensare a questi due spettacoli come entità glo-

¹ Alberto Arbasino, *In fila davanti al museo*, “la Repubblica”, 14 marzo 2006.

balmente intese ovvero opere dei loro artefici fin dalla scrittura: nata con la stessa logica per cui un'idea stimolata da un colloquio resta di chi l'ha avuta, nonostante tutto.

In tal senso, l'esito di Brooks ruota su una routine urbana incline alla follia per presunzione e cattiveria, come capita sui margini dell'avvio di prove mediatizzate. *L'opera da tre soldi* così guida le azioni, anche se non vi si tratta dei banditi-puttane-mendicanti suoi propri: un tessuto intero di battute e di sostegni alla Brecht fonda un'opera di Brooks, una nuova creazione per gli sviluppi cui perviene. E ciò accomuna questo spettacolo all'altro. Anche *La mano*, partendo da uno spostamento pagina-scena diretto, alla Ronconi, col tempo risultava agli spettatori uno spettacolo incondizionato. Bisogna allenarsi a individuare la dramaturgie in quanto imprevedibile.

Commiati.

I dramaturg artisti sono la dramaturgie

Il primo dei seguenti commiati, rivolto a tutti i lettori, invita ciascuno a elaborare una personale conclusione sulla base di fattori guida prima emersi: lo sviluppo per contrasti e i doni aperti, la differenza di ogni dramaturg artista, la meta utopica che prospetta naturalizzabili questi incontri stranieri con la scena o la possibilità di perseguire sviluppi imprevisi nelle stesse collaborazioni ordinarie.

Seguono i commiati particolari: il maggiore dei quali è rivolto ai dissenzienti: perché comunque distinguano la dramaturgie alta, essendo la sua differenza dal riattivare qualsiasi negl'interessi della vita teatrale.

Ma i futuri storici di questa prassi, dai quali pure ci stiamo accomiando, dovranno interrogarsi su varie questioni qui non considerate, come quella dell'atteggiamento conoscitivo che va onorato dal dramaturg, senza rimuovere gli sviluppi oscuri.

Il quarto commiato è rivolto agli studenti e consiste nell'invito a non sottovalutare le prassi intermedie dell'arte scenica. È necessario che il loro studio di questo libro si svolga problematicamente e in modo che ciascuno si metta in grado di arricchirlo di proseguimenti personali, magari suffragati da esperienze dirette.

Il quinto commiato riguarda i dramaturg che non sono stati coinvolti nella precedente trattazione o troppo poco. Essi troveranno il posto dovuto nelle future ricostruzioni storiche: compresi gli ex allievi orientati così indirettamente da Giuliano Scabia, fra i quali ha un posto di rilievo Saverio Minutolo.

Un commiato meritano infine tutti coloro che stanno relativizzando con le loro iniziative l'idea della riducibilità ad unum di queste collaborazioni. I dramaturg artisti sono la dramaturgie.

Queste note finali e di premessa, dal canto loro, intendono in primis avviare chi legge alla novità portata da Renata Molinari nella dramaturgie. Oltre

quanto abbiamo già detto, il lavoro di questa dramaturg si presenta con modalità così antifunzionali e ubiquamente sollecitatrici da poter sembrare estraneo alla storia di questa prassi. Non a caso, l'abbiamo visto nutrito anzitutto di risorse d'attrice del Nuovo teatro ed è in più sedi apprezzato per la capacità di agganciarsi ai processi della messinscena, ai loro dinamismi in atto, al polo opposto dei rapporti testo-scena staticamente intesi. Di fatto, la Molinari, a differenza degli innovatori che hanno cercato di contribuire direttamente alla base postbrechtiana dei dramaturg, ha scelto la via dell'intima moltiplicazione delle possibilità riattivatrici.

Sembra allora necessario sottolineare la fondatezza di tale approdo fin dai primi passi considerabili già aperti al futuro. Con la sua sensibilità letteraria, la Molinari infatti si rifece da subito alla crisi del dramma e si pose nella prospettiva della ricerca laboratoriale agendo in un ruolo impreveduto, di autrice interna al lavoro di scena. Ma già il fare maieutico di Grotowski l'aveva spinto al superamento dei semplici rapporti di competenza,¹ fino a farle operare spostamenti sul terreno drammaturgico di fondamentali pensieri di Stanislavskij e di Grotowski stesso. Nel primo caso principalmente si riferì all'etica, in quanto attiva oltre le compatibilità della costruzione spettacolare, e nel secondo si arricchì di risorse induttive, come quella citata dell'ascolto. Ciò fa capire come mai l'incontro con il suo maestro necessario Thierry Salmon aprisse la prospettiva di cui parliamo quasi naturalmente: fu tale regista a prefigurare una drammaturgia in rapporto con l'attore, in quanto artista delle coniugazioni; e a riprova di ciò viene in mente che la Molinari preferisce essere considerata una drammaturga che esercita la dramaturgie: da vent'anni almeno ricerca così la sua drammaturgia dell'esperienza; e che Salmon si rifaceva alle sue proposte come a sviluppi d'autore ubiquo, mentre elaborava i suoi disequilibri scenico-narrativi di vena mejercholdiana. Per la stessa lunga messinscena dei *Demoni* dostoevskiani si dimostrò fondante così il lavoro laboratoriale sulle azioni, d'impronta drammaturgica, realizzato dalla Molinari con gli attori; e solo al termine delle prove, dopo essere stato diviso in quattro parti autonomamente offerte al pubblico, l'insieme trovò il suo titolo: *Des passions*.²

Quest'accentuazione processuale evidenzia di per sé la centralità della regia, per cui il ricordo diffuso andrà considerato del tutto privo di riflessi neo-conservatori: si tratta di un esito raggiunto accrescendo di peso la presenza degli attori come valorizzando l'immediatezza dei conflitti. Ma

limitate realtà del Nuovo teatro si sono aperte a questo lavoro, sentendolo rischioso per gli equilibri interni, benché a volte basati su collaborazioni drammaturgiche tradizionali o non formalizzate. Eppure, i suoi doni si sono accresciuti, una volta spostato l'asse del riattivare *dentro* al rapporto scena-scrittura: fra gli sviluppi interattivi con la vita e il laboratorio, quale luogo dell'invenzione "del più ampio e profondo".¹ Ma non è da sottovalutare il dato che singoli teatri di poesia, socialmente contestualizzati e di narrazione hanno verificato la fertilità dei suoi contagi nonché dei connessi principi; come quello per cui laboratori, appunto, e prove devono rimanere *il* teatro, fino a lasciarne segni negli spettacoli, per reciprocità del complesso e dell'immediato: lo stesso dinamismo con cui la memoria nutre la vita scenica.

Questo tipo di dramaturgie è infine tale da potersi fare suscitatrice di sviluppi analogici dell'esperienza d'attore, rapportandosi alla ricerca registica: incline all'utopia concreta come alla pura forma. Parliamo quindi di una presenza che tende a definirsi di nuovo in ogni collaborazione, in quanto portatrice di estensioni interne-esterne del campo operativo dato; e in ragione di ciò la Molinari tanto si dedica alle distinzioni identificative del dramaturg.²

¹ Mentre sul declinare del Novecento si rovesciava in genere la certezza diffusa sull'autore, inteso come artefice di ogni drammatizzazione. Cfr. *Il sogno e il segno della drammaturgia*, a cura di Giorgio Ursini Uršic, pubblicato a Roma dall'Associazione critici italiani di teatro nel 1985, anche se le voci del dibattito qui raccolte affrontano il tema soprattutto indirettamente.

² Cfr. il programma di sala *Progetto Dostoevskij. Quadriglie. 5° studio pubblico su "I demoni"*, la cui prima ebbe luogo a Modena il 18 novembre 1991, alla sala XXI Settembre.

¹ Renata Molinari, *Verso una drammaturgia dell'esperienza*, in "Lapis", 2, marzo 1988. Si tratta del testo di una lezione tenuta al Dams di Bologna, da leggere in rapporto con altri dell'autrice: fra cui "A proposito di autori e dramaturgie", *Patalogo* 25, Milano, Ubilibri, 2002.

² Ci si riferisce al libro *Lingua materna. Un laboratorio*, apparso nel 2002, Udine, Regione Friuli Venezia Giulia, che documenta problematicamente il lavoro realizzato dalla Molinari per il convegno "Il teatro delle lingue. Le lingue del teatro", Udine 2001.

Parte seconda
di Renata M. Molinari

Un percorso di lavoro

Premessa

Tu cosa fai, di preciso?

“Tu cosa fai, di preciso?” È la domanda che in questi quasi vent’anni di attività mi sono sentita fare più di frequente, dagli interlocutori più diversi e diversamente disposti nei confronti miei e del mio lavoro. Me lo hanno chiesto i produttori: “Certo, scrivi il testo, bisogna depositarlo...”. “Lo adatti, lo riduci, appunto. Scrivi il testo per questo spettacolo. Come non c’è testo? Sarà un montaggio...?” “Ma quando comincia il tuo lavoro, quando finisce? Devi seguire le prove? Allora fai l’assistente, l’aiuto. Certo, ti occupi tu del programma di sala. Anche della relazione artistica per il nullaosta ai minori...” “Oppure sei consulente, ‘consulente letterario’, o genericamente: collabori. In locandina mettiamo: ‘collaborazione di’...” Già, le locandine; fra mercato e distribuzione interna, raccontano molto delle trasformazioni del teatro. E allora: “Come si arriva a ‘firmare’ una drammaturgia?”. “La prima dramaturg del teatro italiano!” Ricordo con gratitudine e incredulità perdurante l’apprezzamento affettuoso e anche un po’ ironico di Franco Quadri dopo il debutto di *Artaud. Una tragedia* a Kassel. Già, avevo firmato una drammaturgia.

Domande anche di uffici stampa e redattori alle prese con le “poche righe” di curriculum. Dramaturg o drammaturga? Che differenza c’è? Perfino il computer sul quale scrivo da anni si rifiuta di incamerare le novità e continua a correggere in automatico. Vogliamo aggiungerla, questa emme? Me lo hanno chiesto i teatranti; per la precisione la loro domanda era piuttosto: tu che cosa hai fatto? In questo spettacolo, per questo regista, su questo testo, cosa hai fatto? Come hai lavorato? Ecco, finalmente fra teatranti si può entrare nel merito del lavoro, non delle mansioni. Forse c’è la possibilità di scambiarsi esperienze concrete con un linguaggio comune, il linguaggio del mestiere, prima e più che quello della teoria. C’è anche la voglia di rubare segreti di questo mestiere. Bene, vuol dire che i risultati sono apprezzati. È innegabile: l’interesse per il mio ‘essere dramaturg’, ‘firmare drammaturgia’ è stato sollecitato e nutrito dal felice esito di alcuni spettacoli ai quali ho partecipato.

Se il risultato funziona, vuol dire che gli ingredienti sono giusti. Quanti incontri, seminari di studio, giornate di lavoro: e io a raccontare. Dal racconto, progressivamente, si definivano spunti di riflessione teorica: cosa resta della tradizionale definizione di autore, nel tuo lavoro con gli altri, in cosa ti differenzi dal regista? Quale il rapporto fra lavoro artigianale e creazione artistica. E il 'genere', la scrittura di genere, con le sue regole e i suoi automatismi, è ancora un riferimento, o il teatro del presente invoca altre forme? La lingua del testo come si trasforma nelle parole degli altri. Il personaggio, cos'è in un lavoro teatrale che parte da un testo narrativo? Domande e ancora domande, esitanti risposte, costrette a precisarsi sempre più, a seconda dell'urgenza e dell'interesse dell'interlocutore.

Poi sono venute le lezioni in università, a Milano, alla Scuola di Specializzazione dell'Università Cattolica, dove ho insegnato Drammaturgia applicata (anche l'università ha il problema di nominare gli insegnamenti!), ancora resoconti, riflessioni, approfondimenti teorici più mirati. E qui, di nuovo, domande, appunto, collegamenti e tracce di lavoro, prime risposte operative degli allievi. Pagine sbobinate, incomprensibili, a volte, sorprendentemente chiare, altre volte. Qualche dichiarazione strappata qua e là, resoconti, appunti, scalette di interventi. Sono grata di questi incontri, spesso rimasti nel chiuso di seminari di lavoro. Vorrei citarli tutti, ma non saprei ricostruire la cronologia degli interventi. Li ringrazio per l'interesse mostrato e la spinta a definire, precisare, valorizzare il mio lavoro.

Sul versante della valorizzazione, ricordo, sempre in ambito universitario, le conferenze a Bologna, su invito di Claudio Meldolesi. Qui è iniziato il viaggio verso questo libro. Della relazione operosa con Claudio Meldolesi, dico nell'introduzione. Vorrei qui sottolineare il contributo di Laura Mariani, che per prima ha sollecitato la pubblicazione di alcuni miei interventi su "Lapis"¹ e che poi, in relazione al mio laboratorio di drammaturgia, ha partecipato anche come provocatrice interna a una sessione di lavoro, *Fili*², sul rapporto fra autobiografia e scena. Laura Mariani è storica dal lungo apprendistato di raccolta di testimonianze orali; credo che questa sua sensibilità, e capacità di trasformare la testimonianza in documento, abbia di fatto reso possibile orientare e organizzare il mio resoconto di lavoro in tracciato di riflessione.

In tutti questi anni ho continuato la mia collaborazione con il *Patalogo*, l'annuario dello spettacolo edito da Ubulibri. Ricordo qui questa esperienza, non solo perché Franco Quadri mi ha sollecitato a scrivere con scansione

annuale e sempre più con attenzione alla drammaturgia o nuova drammaturgia, ma soprattutto perché dalla redazione Ubu ho potuto seguire veramente lo sviluppo del teatro italiano degli ultimi decenni. Progetti, dichiarazioni di poetica, foto, programmi di lavoro, locandine – appunto – recensioni. E l'impaginazione del *Patalogo*, l'ho già detto in altre sedi, ha un andamento decisamente teatrale, predispone la visione delle stagioni con una precisa "drammaturgia dello sguardo", per non parlare dei tempi frenetici delle prove e del debutto. Vedere teatro, leggerlo, ascoltarlo, è sicuramente parte fondante nell'apprendistato del dramaturg. Considero quella del "Patalogo" una 'voce teatrale' nel mio percorso professionale.

Intanto era venuto l'insegnamento alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" – su chiamata di Renato Palazzi – insegnamento e poi coordinamento del corso di drammaturgia. A questo punto devo sapere cos'è il dramaturg: educo a diventarlo. E ancora domande, precisazioni, storie di generi, di autori, di spettacoli; ma soprattutto simulazioni di opera, situazioni di lavoro, educazione allo sguardo e alla relazione, alla ricerca di un proprio stile, se non di una poetica. Più semplicemente: per me insegnare drammaturgia è la maniera di ripercorrere nuclei di lavoro resi nuovi e spiazzanti da giovani interlocutori, raccontare esperienze di trasformazione vissute dentro il teatro, alla ricerca di una scena organica per ogni presente in divenire. Indagare i legami fra produzione drammaturgica e crisi della società, trasformazione delle storie e riscritture di vite, come suggerisce Heiner Müller.

Ogni pedagogia, di fatto, è una messa in discussione del già noto. Non so se si possa insegnare drammaturgia, insegnare a essere dramaturg, ma sono convinta che l'esercizio – anche teorico e didattico – della drammaturgia rafforzi la consapevolezza del teatro: non tanto e solo del teatro in generale, ma del teatro che vogliamo e possiamo fare nelle circostanze date del nostro presente. Perché è sempre il presente a guidare la vita della drammaturgia nelle crisi della storia.

"La passione dello sguardo che si nutre di pudore",¹ così qualcuno ha definito il proprio lavoro di dramaturg; difficile dare una dimensione produttiva a questo modo silenzioso di stare in teatro. Difficile trovare una collocazione precisa di questo fare anche in prospettiva pedagogica: ma

¹ Verso una drammaturgia dell'esperienza, in "Lapis", 2, marzo 1988. Fu il primo articolo sul mio lavoro drammaturgico, con una nota introduttiva di Laura Mariani.

² Ravenna, 1995, all'interno della rassegna "Il linguaggio della Dea", a cura di Ermanna Montanari.

¹ Si incontrano molte definizioni (e autodefinizioni) di dramaturg, molte si definiscono progressivamente, in "Theaterschrift", *Über Dramaturgie*, 5-6, gennaio 1994 (nel testo citate nella traduzione dell'autrice). Si confronti anche il numero monografico di "Théâtre public", dedicato alla dramaturgie, 67, gennaio-febbraio 1986. Di una dramaturgie "passione dello sguardo" e "natura di pudore", parla Marianne Van Kerkhoven in "Theaterschrift", cit., nel suo intervento *Voir sans le crayon dans la main*.

due vie sono possibili, la prima è riattraversare l'opera e il pensiero di chi ha modificato nel tempo le forme teatrali, e il modo di costruirle e usarle. Studiare, come si diceva una volta: studiare per conoscere la storia che ci ha portato qui. La seconda è tentare un'educazione del gusto e del sentimento, educazione all'ascolto e alla visione, per scegliere la 'forma teatro' che più ci corrisponde. Allora la domanda non sarà più: "Tu cosa fai?", ma "tu, cosa vuoi fare?"

Fra tante domande, gli unici che non me ne hanno fatte, in termini di definizione, sono i registi che hanno chiesto il mio intervento drammaturgico. Loro sapevano di cosa avevano bisogno. Richieste pratiche a volte molto semplici, a volte difficili da precisare. In alcuni casi si trattava di riconoscere pubblicamente una relazione 'di teatro', fatta di ascolto reciproco, vicinanza d'intenti, attivazione di uno sguardo in grado di restituire esperienza.

Era questa la natura della collaborazione con Paolo Billi e Dario Marcocini. Collaborazione con la quale mi piace iniziare la ricostruzione del mio percorso di drammaturgo, anche se in questo inizio è difficile mettere a fuoco un fare preciso, una metodologia. C'è piuttosto un'attitudine, un terreno di esplorazione al quale ricondurre i primi passi di una pratica. "Dammi delle azioni per questo *Artaud* senza parole", mi chiedeva Federico Tiezzi, "cinque azioni per *Artaud*". Delle richieste di Thierry Salmon e delle costruzioni progressive con lui – costruzione di spettacolo, ma anche di metodologie di lavoro – darò conto più avanti. I registi sanno di cosa hanno bisogno, o almeno sanno cosa manca, quale smagliatura può rendere più fragile il loro operato.

Dal mio punto di vista c'è una cosa che rende necessaria la figura del drammaturgo, quale che sia la richiesta del regista, ed è la necessità di tenere separati il *come* dal *cosa*. Perché nel lavoro teatrale, durante le prove, le improvvisazioni, ci sono dei momenti di straordinaria intensità, ricchezza, bellezza, in cui però *cosa* e *come* diventano tutt'uno, e se devi lavorarli non sai più come intervenire, su cosa, precisamente; è un po' come la trappola della memoria, quando la cosa ricordata fa tutt'uno con la nostalgia che se ne ha... Ma così non sappiamo più su cosa stiamo lavorando, come possiamo modificarne la percezione.

Certo, esistono straordinari artisti della scena, capaci di rendere visibili le relazioni di necessità fra questi due estremi di uno stesso agire, ma qui siamo su un altro piano di lavoro e di invenzione poetica. Io parlo di mestiere, di quello che si può trasmettere, se non codificare. Sul piano drammaturgico, in generale, per me tenere separato vuol dire tenere pulito lo sguardo. Naturalmente, poi, molto dipende dal patto che si stabilisce con il

regista, dalle scelte estetiche che sono alla base di uno spettacolo: quando dico *tenere separato* intendo anche: tenere separati i *principi* di lavoro dalla *poetica*. Sono due cose diverse. Certi principi funzionano, magari con conseguenze diverse, in poetiche diverse. Ma i principi devono essere separati dalla poetica, perché altrimenti ci condanniamo a ripetere sempre la stessa forma, fino alla maniera, alla sterile ideologia, all'impossibilità della trasformazione.

Trasformarsi, trasformare il proprio lavoro, a volte è la sola possibilità di restare fedeli a se stessi, a volte è semplicemente una necessità: non puoi continuare a fare quello che facevi fino a un anno fa, devi trovare una soluzione pratica a questa impossibilità, quali che ne siano le cause, senza perdere la tua centratura. Ogni trasformazione, cambiamento o metamorfosi presuppone, per essere riconosciuta e agire come tale, che qualcosa resti fermo, altrimenti è illusione, opportunismo o semplice rinuncia. Il drammaturgo deve al suo lavoro lo stesso rispetto che riserva all'opera che trasforma: non il gattopardesco "cambiare qualcosa perché tutto resti uguale", ma tenere ben ferme alcune cose, perché tutto possa cambiare.

I. Movimenti e scenari nel territorio di teatro

Ascoltare la scena

Negli ultimi anni si sono moltiplicati gli incontri e le occasioni di confronto sulla pratica della drammaturgia, sulla figura del dramaturg e, più in generale, si è registrato un diffuso interesse per la scrittura – creativa, teatrale, cinematografica, autobiografica, sensoriale... Seminari, workshop, incontri di lavoro, conferenze. Tanto movimento, per ricominciare sempre da capo: come sono stati gli inizi, quali le relazioni, i primi riconoscimenti istituzionali, i segreti del mestiere, e così via. Se per definire una pratica si è costretti a ripetere il proprio percorso dentro il lavoro partendo sempre dall'inizio, è evidente che ancora manca una messa a fuoco delle categorie costitutive di questo fare.

“Pratiche in attesa di teoria”, così s'intitolava un memorabile convegno sulle attività parateatrali promosso a Volterra dal gruppo internazionale L'Avventura nei lontani anni Ottanta. Forse anche l'attività del dramaturg in Italia è in questa condizione di attesa. Carenza di strumenti di lettura, di inquadramento storico, forse; diffidenza a entrare nello specifico della pratica, mancanza di un linguaggio comune, pigrizia delle istituzioni e anche delle persone, a volte. In ogni caso, è vero, come sostiene Heiner Müller a proposito della drammaturgie, che il nuovo crea le sue regole, e noi siamo in questa fase di definizione. Per questo ritengo importanti le occasioni di confronto e le prese di posizione pubbliche sull'argomento.¹

Aldilà dei felici contributi e delle sollecitazioni che possono venire da simili iniziative, credo che vada sottolineato un altro aspetto peculiare

¹ Ricordo, per quanto mi riguarda, in particolare l'incontro organizzato dalla Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna e raccolto nella monografia *Il dramaturg*, a cura di Claudia Melli, in “Primafila”, 74, giugno 2001; i convegni promossi a Milano da Teatro Aperto sul *Dramaturg* e su *Drammaturgie nascoste nella forma romanzo*, i cui atti sono stati pubblicati da Il principe costante Edizioni di Milano rispettivamente nel 2004 e 2005. Ricordo ancora

dell'attività performativa: l'irriducibilità dell'artigianato artistico – così mi piace definire la creazione teatrale – a regole generali che non contemplino la singolarità anche metodologica di ogni soggetto attivo nel teatro. Non è solo questione di riconoscere singole *individualità creative*, ma anche di nominare le circostanze date come condizione insopprimibile della produzione: produzione d'opera e di progetto.

Esistono certamente dei principi di lavoro che funzionano oltre le poetiche e le biografie, ma è difficile parlare di drammaturgie al di fuori di relazioni vitali in cui il teatro è allo stesso tempo luogo dell'esperienza e risultato della stessa. In questa relazione operosa la posta non è solo la definizione di una competenza specifica; è più una esplorazione di pratiche, contagio di domande che una formulazione di risposte, tanto meno di teorie. Non esistono risposte, ma scelte, alla ricerca del teatro che vogliamo; scelte che implicano la ricerca di strumenti adeguati ed efficaci nella pratica. Strategie, anche, quando è necessario. In questo senso la drammaturgie rappresenta l'approdo di un modo di vivere e intendere il teatro, rappresenta il momento della restituzione: opere, biografie e teoria si intrecciano in questa restituzione; così, per parlare del mio modo di intendere l'esercizio della drammaturgie, devo tornare al mio percorso personale.

Ancora oggi, parlando della mia attività, non posso negare e negarmi lo stupore di un approdo drammaturgico – e di insegnamento della drammaturgia – essendo cresciuta teatralmente negli anni in cui, per un'intera generazione, dire (e fare) teatro significava non pensare ai testi, agli autori, ma ai soggetti della scena: al corpo, alla sua memoria arcaica e individuale, ai suoi riflessi nella società che lo accoglieva e rigenerava. Pensare a chi, attraverso il teatro, definiva identità e posture percettive nei confronti della storia e del vivere collettivo.

Testimonianza e trasformazione erano i fondamenti allora di quella *drammaturgia esposta* che non osava ancora riconoscersi e darsi regole di genere, attrezzarsi con tecniche di composizione e strutture oggettivamente lavorabili, ma già sapeva disegnare, e rendere evidente, la precisa rete di relazioni che rende mobile e attivo il *sistema delle presenze* nella scena che vogliamo. Da quella prima *esposizione* è emersa e continua a emergere, a ogni interrogazione d'opera e di autore, prima la scrittura, scrittura scenica, scrittura di azioni, poi la parola; prima i motori d'azione, poi il racconto, infine l'azione che racchiude o rilancia tutto ciò. Passare un testimone,

l'impegno di Maria Manganaro e le sue inchieste per la rivista on line “Centoteatri”, sulle figure e le metodologie di lavoro drammaturgico; il numero di “Hystrio” dedicato all'insegnamento nelle scuole di teatro – 2, aprile-giugno 2005 – e gli incontri di lavoro che il Teatro delle Moline ha dedicato alle scritture per il teatro, dal 2001 al 2005. Preziose anche le ripetute sollecitazioni di Gerardo Guccini a intervenire sulle pagine di “Prove di drammaturgia”.

ecco l'intrinseca necessità pedagogica all'interno della dramaturgie. Certo, molto si perde in questo passaggio, ma si salva la necessità della relazione. All'inizio è il racconto del già sperimentato, poi l'educazione al fare, disciplina d'arte e di legami, circostanze del mestiere; su tutto la ricerca delle domande necessarie e pertinenti e la tenace messa a punto di strumenti per dare *risposte in azione* a tali domande.

In un teatro – parlo del teatro di gruppo – in cui solo il regista aveva parola nella sala del duro, silenzioso lavoro di training, ci siamo parlati molto, reciprocamente; era una delle forme di autopedagogia dei gruppi. Che cos'era l'autopedagogia negli anni Settanta? Perché tanta autopedagogia nel teatro di gruppo? Un po' per necessità, rispetto alla formazione convenzionale dell'attore, un po' perché anche la pedagogia è un modo di definire il proprio lavoro; i gruppi hanno inventato una sottile rete di occasioni e forme di incontro pedagogico in cui riflessione teorica e confronto sulle tecniche dell'attore convergevano verso ipotesi sempre più articolate di rifondazione delle arti e della scienza della scena.

Di questo complesso e fondamentale movimento, arrivato fino all'ipotesi di un'antropologia teatrale, mi preme sottolineare un aspetto, in particolare. Il momento pedagogico era quello in cui i passaggi nell'azione dell'attore trovavano quella oggettivazione – distinta da motivazioni e istanze espressive – che non sempre la pratica militante della scena sapeva trovare. Nominare con precisione i passaggi, i compiti e le competenze, gli effetti di una struttura performativa è un modo possibile e già ampiamente sondato per ridefinire il testo drammatico e il lavoro dell'attore in stretta connessione con la sua genesi e le sue trasformazioni. Ma l'autopedagogia è anche racconto. Ci siamo raccontati molto, in quegli anni, sempre fondendo incontri, biografie, diario di lavoro e tensione morale, poetica, politica, anche. In questo parlare c'è stata molta *drammaturgia esposta* che si accompagnava alle teorie e ai manifesti. Un genere di racconto prevalentemente orale, ma non solo, nato dal teatro, dalla pratica del teatro e dal surplus di sapere che ciò produceva prima e accanto allo spettacolo.

Così come *esposta* è la drammaturgia in azione accanto al regista fra gli attori. Il dramaturg, soprattutto quando si tratta di lavorare su un testo drammatico, crea quello che negli spettacoli non si vede, una rappresentazione interna, nel senso più forte del termine. La figura del regista nella considerazione generale informa la vita dell'opera, l'evento spettacolare, l'interpretazione: tutto dev'essere chiuso in un unico sguardo in grado di accogliere e guidare lo spettatore. Il dramaturg potenzia questa possibilità di sguardo, dando al regista la confidenza che nasce da una verifica già fatta, da un'esperienza già confrontata sul piano della rappresentazione. Prima dello spettacolo e nel tempo della prova, il lavoro del dramaturg consiste in una continua tessitura fra racconto del già sperimentato e indi-

viduazione dell'esperienza presente nel testo. Paradossalmente l'attenzione del dramaturg dovrebbe quasi sempre essere rivolta nella direzione opposta rispetto al movimento della rappresentazione. Una sorta di contrappeso fisico nell'articolarsi delle scene, un contrappeso che non deve generare confusione, ma stabilità.

Così, compito del dramaturg non può essere quello di dare agli attori indicazioni contraddittorie rispetto a quelle del regista, ma semmai quella di rendere visibili i contatti reali fra lavoro d'attore e progetto di regia, allontanando il sospetto della solitudine e la tentazione dell'autoritarismo. Il suo lavoro, il nostro, consiste in un costante sforzo di oggettivazione rispetto alla condizione di messinscena: quasi uno spaesamento delle consequenzialità, che può dare contributi oggettivi alla messinscena oltre i presupposti della stessa. Si potrebbe parlare anche di sottotesti di esperienza rispetto alla partitura del lavoro scenico. Certamente molto di questa pratica è già espresso nel lavoro di regia, soprattutto quando ci si muove all'interno della cosiddetta regia critica, ma ancora una volta si tratta di riconoscere funzioni diverse e complementari, rendere visibile, e quindi drammaturgicamente percorribile, l'intreccio fra i tracciati che esse segnano.

Spesso, quando mi viene chiesto "che cosa fai tu, durante le prove?" rispondo: "Racconto agli attori quello che stanno facendo, quello che li vedo fare." Ogni tanto racconto la mia esperienza col testo, il percorso che ha portato a una data scelta di tema o di argomento. Racconto quando c'è bisogno, quando col regista pensiamo sia opportuno intervenire alle prove. Non sempre è necessaria la presenza del dramaturg, durante le prove: non sempre è opportuna. Una certa distanza dal percorso di lavoro fra regista e attore aiuta a mantenere lo sguardo pulito, a vedere quello che 'è accaduto' del testo e dei temi proposti. Così io *ri-racconto* il testo alla luce di quanto è successo; e poi racconto quello che gli altri mi fanno vedere. Dico: guarda che tu mi stai raccontando questo. Non so che cosa tu mi volessi dire, ma tu mi stai raccontando questo.

In tale passaggio, la *drammaturgia esposta* si precisa in una pratica che amo definire *drammaturgia dell'esperienza*. Drammaturgia dell'esperienza, scrittura seconda, fili fra presente di spettatore e percorso d'autore. Un sistema di presenze, una rete di legami attivi che raccoglie e cerca di rendere visibili i rapporti fra esperienza e opera; e nell'opera le interazioni fra competenze e funzioni diverse. Modi d'essere differenti, che diventano organici in una costante relazione d'ascolto. Ascolto e rilancio. Ascoltare la scena è condizione necessaria per prendere la parola, in scena.

Figure per una mappa

Ogni volta che il teatro seduce con la sua materia e le sue illusioni un nuovo soggetto, artefice o interprete – noi, insomma, che lavoriamo alla costruzione di opere teatrali – siamo costretti ad ammettere che il territorio nel quale ci accingiamo a entrare, è un composito territorio abitato. La stessa “via dei canti” è già segnata da tracce e intenzioni d’altre competenze e sovranità. Esiste un sistema di presenze, abitazioni, punti d’incontro e luoghi deputati, edifici, funzioni e vie di scorrimento che devono essere chiari, ben tracciati nella nostra mappa e sicuramente definiti. Ma per orientarci e collocarci in questa mappa dobbiamo percorrere la città che essa riproduce: solo percorrendola possiamo riconoscerne la precisione e l’utilità. Il nostro movimento la riscrive, rintracciando progressivamente la nostra posizione attraverso le vie, le piazze, gli edifici indicati. Ma soprattutto, percorrendola diventiamo di diritto suoi abitanti e non semplici visitatori, o stranieri ben accolti, come i dramaturg.

Questa penetrazione del territorio, delle sue regole e delle sue possibilità, implica una duplice condizione relazionale. Da un lato lo smarrimento, dall’altro il mimetismo; bisogna perdersi dentro questi territori che altri abitano di diritto (naturale?) per poter cominciare a viverne le strutture interne, impararne il ritmo, magari imitando il movimento degli altri, sapendo che imitare non significa prendere il posto di (vedi il rapporto con il regista), ma “imparare facendo”: è come mimetizzarsi per capire qual è il nostro posto fra le attività già previste.

Dunque il mimetismo domina i nostri primi movimenti dentro il teatro, ma al tempo stesso scopriamo che i nostri passi possono darsi una radicale autonomia, regole precise. La volontà di insediamento, però, genera fantasie di invasione ed espulsione, attiva una sorta di conflitto fra i nomi della teoria e le funzioni della pratica, fra i già residenti e i nuovi arrivati. In questa tensione straordinariamente vigile di tutte le componenti del territorio bisogna trovare la maniera di sottrarsi a uno scontro aperto, con tutte le conseguenze che ciò comporterebbe sui suoi protagonisti. Uno scontro aperto metterebbe a rischio le identità coinvolte rischiando di snaturare non solo i diversi percorsi, ma il territorio stesso della seduzione e dell’apprendistato. Questo finirebbe col travolgere l’idea stessa di teatro.

La nostra azione concreta nella realtà del sistema teatrale si definisce non nella contrapposizione, ma nella complessità. Imitare, assecondare, ripercorrere, riconoscere il territorio altrui, l’invulnerabilità di alcune aree, e al tempo stesso con uguale passo portare le proprie istanze e i propri rituali, per aprire nuove strade, reimpostare il sistema di relazioni, reinventare questa realtà: letteralmente ricostruire-ricreare ciò che già ha un suo posto

e come tale sembra imporci il nostro. Da una condizione di clandestinità e plagio farsi artisti dentro l’opera, trovare di volta in volta la nostra sede, la giustificazione al nostro essere lì. Si tratta di mettersi al lavoro nel pieno senso del termine, farsi ciechi per esplorare e riscoprire nel proprio bastone non il segno di un’infermità, ma quello di una possibilità: stentata, incerta nei primi passi, ma tutta orientata verso la consapevolezza del movimento e forse la scoperta di un nuovo passo. Il bastone del cieco può diventare quello del raddomante.

Possiamo sovrapporre la mappa odierna della città a quella del passato e riscoprire nei suoi vuoti presenti la nostra casa di un tempo. Possiamo riscoprire negli agglomerati moderni il perimetro di antichi edifici. Dobbiamo esplorare ogni possibilità che confermi e legittimi la nostra presenza: non è solo questione di cittadinanza, ma dell’efficacia riconosciuta e tangibile di una relazione. Ogni nuovo abitante di fatto non mobilita solo la normativa, ma la memoria e la stratificazione del territorio, rimettendo in discussione il sistema delle presenze in esso attive. Chissà che cosa sarà più importante in questo insediamento: la seduzione iniziale, la furtiva penetrazione, la mimesi del quotidiano, l’esplorazione delle “vie dei canti”, la memoria del passato, l’accecamento, il bastone che sostiene i passi e ci fa raddomanti? Questa la domanda che mi pongo di fronte alla possibilità di parlare della pratica-esperienza di dramaturg. La città da abitare non è una metafora, ma il correlativo dell’esperienza. In fondo la stessa difficoltà di nominare tale luogo presuppone e indica una progressiva sovrapposizione rispetto ai mestieri del teatro.

Questo teatro oggi si trasforma come chi vive la crisi della sua modernità. Il teatro, l’arte per eccellenza al presente, nel momento della trasformazione viene assunto nella sua radicale originarietà e complessa attualità: un mestiere in cui il sistema di produzione e distribuzione deve fare i conti costantemente con problemi pratici di artigianato artistico. Come parlare della figura del dramaturg? Per accompagnare verso le condizioni di questa attività che ora è mia, bisogna raccontare un’esperienza, esplorare una possibilità. Anche se parlo in prima persona non mi interessa fare cronaca o racconto autobiografico; piuttosto mi sembra di dover applicare alla pratica in questione, alla sua esplorazione, lo stesso atteggiamento attivo nel mio fare teatrale. Cercare di guardare al dramaturg con il suo sguardo, tentando così di riprodurre le modalità di percezione e reattività. Troppo spesso l’osservazione si identifica con la staticità del punto di vista, ma esiste una qualità percettiva propria dei soggetti in movimento, un orientarsi che è, di fatto, trovare il giusto passo per il nostro movimento.

Viene quasi naturale, parlando del dramaturg, nominare lo sguardo e l’ascolto: facoltà abitualmente considerate ricettive. Se si parla di un fare è un fare che si esercita sempre su una materia data e a condizioni date, esclu-

dendo – così pare – l'originalità e la creatività. Ma mi sento di aggiungere che questa condizione di lavoro esclude anche l'autoreferenzialità.

Il dramaturg non è autore, non lo è per quanto concerne la creazione dello spettacolo, non per quanto riguarda il testo, non per quanto riguarda il lavoro di messinscena. La "scrittura seconda" sembra essere la sua condizione di produzione. Questa *secondarietà*, in qualsiasi relazione la si voglia cogliere – autore-dramaturg, attore-dramaturg, regista-dramaturg... – costituisce uno dei punti di forza non già del soggetto, ma dei teatri che contemplano la sua azione. La misura collettiva dell'artigianato teatrale e la dimensione sociale della rappresentazione costituiscono le coordinate privilegiate della sua attività. Lo sguardo del dramaturg mutua nella prima fase del suo lavoro la percezione dall'attore; e non è questo il solo debito del nostro soggetto verso il cittadino d'elezione del territorio teatrale.

Ma il dramaturg è soggetto collettivo non solo per il suo aprirsi agli snodi delle relazioni teatrali. Se è vero che abita 'luoghi utopici' all'interno della produzione scenica, tale utopia ha il sapore delle radici, educa a cogliersi nelle cose, a proporsi come entità materiali. A questo punto, in questo luogo, il dramaturg per potersi muovere fra autori e attori del teatro, deve trattare la materia teatrale come tradizionale. Per altri versi la tradizione chiamata in causa dall'agire di questo soggetto collettivo sembra evocare e determinare il rapporto fra genere e interpretazione: un rapporto definito nella sua evoluzione storica, ma in atto davanti a noi ogni volta che rendiamo visibile il legame fra una forma e la necessità di cui parla, fra la tecnica e il progetto che le dà vita.

Ci vuole molta pazienza e continuo movimento per tenere aperte le maglie di questo sistema di relazioni, procedendo contemporaneamente a fissarne i nodi. Spesso bisogna improvvisare o, meglio, mettere a punto strutture dentro le quali sia possibile improvvisare. Creare delle sintonie che rendano fermi i passi in territori in cui le differenze possano raccontare la complessità e non la frammentazione. Solo così, credo, è possibile vedere nella mappa un percorso di possibilità e non solo il tracciato dell'esistente. Solo così, nel suo disegno, lo strumento per orientarci si farà anche racconto dei viaggi che lì si sono compiuti.

Un dramaturg alla corte del regista

Il rapporto con il regista sicuramente è quello più complesso per il dramaturg, sia nell'operare pratico, sia nella definizione stessa degli ambiti di competenza nel processo produttivo. Fra regista e dramaturg si gioca un possibile equilibrio dell'organismo teatrale. Sicuramente, cercare di met-

tere a fuoco e all'opera questa relazione, in maniera organica ed efficace, significa interrogarsi sull'identità dell'autore e sulla particolare natura dell'autore teatrale: discutere, cioè, in maniera pragmatica e dall'interno del teatro, le priorità individuate nel processo di rappresentazione.

Immaginiamo di iniziare il lavoro su uno spettacolo, oppure, per usare un termine oggi frequentato, su un progetto. Iniziamo, comunque, addentrando in un testo: testo drammatico, di sicura paternità, magari consolidato dalle proposte di repertorio. In questo avvicinamento, noi che autori non siamo, certo non gli autori di quel testo, e nemmeno intendiamo farcene registi, siamo accompagnati da due termini che sembrano costituire lo sbocco inevitabile del nostro fare, un po' per riconoscibilità terminologica, un po' per attitudine pragmatica: adattamento e riduzione. Sono le attività, le funzioni, che nel nostro teatro sembra più facile accostare alla comparsa del dramaturg a fianco del regista. Se prendiamo sul serio queste due parole, al di là dell'uso convenzionale, esse ci rivelano molto sul nostro movimento dentro il testo. Sicuramente, rivelano la direzione e la postura che ce la fa perseguire. Adattamento di cosa e a cosa? E soprattutto, a chi adattiamo il testo in questione, il nostro movimento al suo interno? A chi, a cosa dobbiamo fare aderire, ridurre, le immagini, i gesti, le azioni e le presenze del dramma? E ancora: è possibile dire che lo spazio operativo del dramaturg precede la nascita della dramaturgie e proprio per questo ne avvalora la necessità?

Procediamo, come detto, per simulazione. Entriamo nel vivo di un'opera e nell'opera, di una corte. Prendiamo una delle scene più famose della letteratura drammatica, per quanto concerne la riflessione sul teatro: l'incontro fra il principe e i comici nell'*Amleto*. Abituamente a tale scena si fa riferimento, oltre che per il suo peso nello sviluppo dell'intreccio, per le riflessioni, appunto, sull'arte dell'attore. Ma se ci concentriamo sul comportamento di Amleto, scopriremo pure che in questa scena è possibile individuare lo spazio operativo della dramaturgie: una dramaturgie ante litteram, una possibile prefigurazione delle sue ragioni e di alcuni principi di intervento. Tentiamo un attraversamento della scena con le domande del dramaturg. Dunque:

AMLETO Benvenuti, maestri, benvenuti tutti.¹

Benvenuta l'arte del teatro, per conoscerci e conoscere, per penetrare il mistero di una artificiale, ma vera, nascita di sentimenti, in grado di scardinare l'abitudine quotidiana alla finzione.

¹ Qui e nell'intero capitolo: William Shakespeare, *Amleto*, atto secondo scena seconda e atto terzo scena seconda, traduzione di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1998, passim.

AMLETO (...) Cos'è
Ecuba per lui, o lui per Ecuba,
che debba piangere per lei? Che farebbe
se avesse il motivo e la spinta alla passione
che ho io?
(...) stupirebbe la qualità stessa
degli occhi e delle orecchie.

Ecco l'intuizione del cortocircuito percettivo ed emotivo operato dal teatro. Cerchiamo di vedere come pilotare questo cortocircuito.

AMLETO (...) Al lavoro, cervello mio!
Uhm – ho sentito che assistendo a un dramma
dei malfattori sono stati colpiti così a fondo
dall'arte della scena che hanno confessato
i loro delitti.

Per ottenere un simile effetto è necessaria non l'illusione, ma l'oggettivazione.

AMLETO (...) L'assassinio infatti,
pur non avendo lingua, parla con un organo
miracoloso.

Dunque bisogna usare questa straordinaria facoltà del teatro, per allestire una rappresentazione che riveli allo spettatore la nostra conoscenza – o condivisione – del suo segreto, e che contemporaneamente lo metta in condizione di svelarsi, letteralmente. Lo spettacolo come trappola per acchiappare le coscienze. Ma non ogni dramma è pronto per il nostro scopo preciso, davanti al nostro specifico spettatore.

AMLETO (*al primo attore*) Ascolta, vecchio amico. Sai fare "L'assassinio di Gonzago"?

PRIMO ATTORE Sì, monsignore.

AMLETO Lo faremo domani sera. Se necessario potresti imparare un discorso di dodici o sedici versi che io butterei giù e inserirei nel testo?

Trovati i punti di contatto con la situazione sulla quale vogliamo intervenire, dobbiamo ritagliarlo, sostenerlo, renderlo operante. Adattare il testo significa poi vigilare sugli effetti.

AMLETO (...) Chiederò a questi attori di recitare davanti a mio zio qualcosa che somigli all'assassinio di mio padre.
Osserverò il suo contegno. Lo penetrerò
fino in fondo.

Ma gli effetti devono essere sapientemente predisposti, guidati dalle abili mani del regista.

AMLETO Pronuncia la battuta, ti prego, come te l'ho pronunciata io, agilmente sulla lingua, (...). Lascia che a farti da tutore sia il discernimento.
Adatta l'azione alla parola, la parola all'azione, con questa particolare avvertenza, di non scavalcare la moderazione della natura.

Consigli all'attore di un capocomico, forse, non ancora di un regista. Ma quello che ci interessa, ora è la preparazione di questa trappola per coscienze.

AMLETO E quelli che fanno i buffoni non dicano più di quello che c'è scritto nella parte. Infatti ce ne sono che si mettono a ridere per far ridere qualche spettatore cretino, anche se nel frattempo ci sarebbe da fare attenzione a un passo essenziale del dramma.

Non basta una misura precisa nella recitazione, è necessario che nessun facile autocompiacimento – d'attore o d'autore – allontani dal fuoco della storia e della rappresentazione, dal progetto del rapporto con lo spettatore. A questo punto, spettatore fra gli altri, il principe si siede a verificare l'efficacia del suo intervento; ma non può essere solo, vuole accanto a sé Orazio, il suo orecchio durante tutta la vicenda, la sua voce una volta compiuta la tragedia.

AMLETO Stasera
si recita un dramma davanti al Re.
C'è una scena che si avvicina alle circostanze
di cui ti ho detto, della morte di mio padre.
Ti prego, quando vedi che comincia
osserva mio zio col massimo dell'attenzione.
(...) osservalo con cura. Io pianterò i miei occhi
sul suo viso, poi confronteremo le impressioni
per giudicare il suo comportamento.

Il mimo spiega l'intreccio del dramma: è uno 'scenario' perfetto, degno di una precisa scansione drammaturgica.

Entrano un Re e una Regina dall'aria innamorata. La Regina abbraccia lui e lui lei. Lei s'inginocchia, gli fa proteste d'amore. Lui la solleva e appoggia il capo sul suo collo.

Scansione precisa, aperta a diverse soluzioni. Sono indicati gli snodi che permettono di scrivere il dramma, sulla pagina e sulla scena.

Al che entra un altro uomo: gli toglie la corona, la bacia, versa del veleno nelle orecchie del dormiente, e lo lascia.

Un canovaccio esemplare, per regista e dramaturg: questa l'azione che lo spettatore deve vedere, questo il rapporto che deve svilupparsi in azione, in eventuale dialogo, queste le attitudini che devono essere attivate nella costruzione dei personaggi. Il regista, "bravissimo a fare da coro", anticipa, commenta, ribadisce, per poi valutare con il fedele compagno gli effetti della messinscena. Certo, qui sono in gioco tutti i sensi della rappresentazione, ma anche quel particolare montaggio di situazione drammatica e condizione del fruire che è alla base della dramaturgie. E ciò non solo pensando allo spettacolo e al suo spettatore, ma al terreno di incontro fra un testo e gli interpreti che dovranno restituirlo. Il dramma deve essere adattato ai modi – poetiche, tecniche, pratiche – in cui si realizza l'allestimento. Però in primo luogo l'adattamento sopperisce, con un movimento di scrittura, a una mancanza, a un vuoto che si apre fra scena e testo. In questo vuoto, si fonda la necessità di lavorare sul linguaggio, ricorrere a figure retoriche per rendere visibile, nella scena, ciò che 'la storia' tace. È un problema di interpretazione, in tutte le accezioni, del testo. Interpretazione e traduzione.

Metafore, allusioni, metonimie, montaggi volti a guidare la percezione, a suggerire il senso. Ma ciò, da tempo, almeno da quando le nostre scene sono uscite dalla forme fisse della tradizione, è prerogativa del regista e dell'attore da lui diretto. Molti registi lo fanno, alcuni molto bene; e riescono anche a parlare di se stessi (e di noi) in questo intervenire furtivo dentro le mancanze (le impossibilità?) della scena. Felice mancanza, si potrebbe dire, si parva licet... Certo, si potrebbe dire, è l'annosa questione della riscrittura dei classici, questione sulla quale voci autorevoli hanno già espresso posizioni ben precise o chiare. È meno frequente che si adatti un'opera contemporanea, che parli il linguaggio del nostro presente, a meno che non si tratti di comporre frammenti o figure in un montaggio ad hoc riferito a un tema, una figura, un interprete. È usuale, piuttosto, adattare fonti contemporanee da un linguaggio a un altro, dal cinema, dalla cronaca, dalla filosofia alla scena, e naturalmente dalla narrativa alla scena: movimento principe, questo, nell'attività di riduzione e adattamento.

Siamo comunque, ancora una volta, di fronte a un problema di adattamento. Adattamento dell'azione alla scena, della luce al racconto, del ritmo alla partitura, della parola al parlare. Ah, quante volte torna e in quanti modi la questione della traduzione: dal lontano al vicino, nel nostro operare, senza banalizzare né cedere al fascino dell'esotico, e dal passato al presente, il nostro, quello dei nostri spettatori. In tal senso al dramaturg, nella molteplicità di questi attraversamenti, si può attribuire

la cura del testo verbale, con tutto il bagaglio di organizzazione linguistica a esso legata.

Torniamo dunque a noi, ai nostri problemi pratici. Supponiamo di volere eliminare tutto quello che – nella realtà dell'opera – potrebbe allontanare l'attenzione degli spettatori dal nucleo del nostro dramma, dal senso che vogliamo sottolineare nel proporlo. Ma intervenire su singole sezioni rischia di alterare la coerenza dello sviluppo: non possiamo rendere credibile la successione degli eventi se manca quell'incontro, quel particolare antefatto, quel personaggio di riferimento. E allora? Allora bisogna inventare un dialogo che alluda all'accaduto, ridisegnare una scena, imporre un ritmo, indicare un movimento spaziale nel quale sia riconoscibile lo scorrere del tempo, il riproporsi degli eventi, la specularità dei personaggi. Si tratta, ancora una volta, di risolvere nella sintassi della scena le aporie del racconto. E l'intervento del dramaturg non nega che di questa sintassi il regista sia ancora, come sempre, il depositario: maestro di retorica e oratore lui stesso, in un'azione affidata ai gesti e alle voci di altri attori.

Va detto che il movimento di riduzione, specialmente se riguarda il passaggio da un testo narrativo alla scrittura scenica, lascia intuire non solo la necessaria rinuncia ai passaggi descrittivi – storici, sociali, psicologici – ma anche un significativo passaggio da un prima, non solo cronologico, della letteratura, a un dopo, individuato nella scena. Tale movimento, a volte, può essere legittimamente invertito: possiamo partire per la nostra esplorazione del testo da una possibilità o condizione specifica della scena per 'completare' il testo, cioè letteralmente integrarlo con le condizioni presenti della vita.

È arduo far convivere le intenzioni di un autore, con gli effetti che in noi produce la sua opera. Al dramaturg viene chiesta una sintesi fra due movimenti: una contrapposizione di spinte che produca stabilità. La 'stabilità' di un nuovo testo, di una scrittura sulla quale la scena possa assestarsi. Non è forse in questo movimento uno dei segreti, se non il segreto del signore della scena? In altre parole ogni regia, almeno dal secondo Novecento, implica e denuncia una dramaturgia: e allora che senso ha individuare una pratica autonoma del dramaturg, rispetto alla riconosciuta autorità del regista? E questa autonomia può risolversi in una funzione che non sia soltanto di sgravio delle mansioni del regista, ma ne precisi le competenze, proprio nell'individuare la specificità?

Agire per pensare un testo, agire per raccontarlo: al centro di questo campo di forze, l'attore. Usare l'arte dell'attore per riflettere sulla propria capacità di sentire ed esprimere i sentimenti attraverso le azioni, ecco un'indicazione preziosa per il dramaturg, ma anche uno dei punti cruciali del suo

rapporto con il regista. Un rapporto delicato e complesso, come complessa è la traiettoria fra testo e spettatore. Il dramaturg, in definitiva, innesca dei cortocircuiti fra i soggetti del teatro; in una sorta di circolarità che moltiplica le storie, i loro destinatari e portatori nel sistema delle presenze teatrali, dilata le relazioni per individuare, come in una trama al microscopio, i punti di forza e di fragilità del testo. Agisce il testo, aprendolo davanti e in funzione dei suoi interpreti, ne dilata il tessuto per metterne a nudo la trama e, così facendo, mira a sviluppare consapevolezza fra i suoi attori. Nel lavoro con il regista, invece, il dramaturg tende ad accelerare e comprimere la trama, per pilotare a più omogenei tempi di reazione fra percezione e comprensione; usa il tempo delle prove, tempo dell'officina registica, come laboratorio per attivare una grammatica comune fra l'opera, i suoi interpreti e i suoi autori.

Ecco l'altra parola chiave del possibile conflitto di competenze fra regista e dramaturg; non si dice forse: l'Ibsen di Castri, lo Shakespeare di Carmelo Bene, il Goldoni di Strehler, il Gadda di Ronconi? Nella pratica della regia l'interpretazione dell'opera è sinonimo di paternità: genera figli. Per il dramaturg no, si potrebbe dire che è sinonimo di ausilio, quello che genera fratellanza. Sarei tentata di usare un'analogia col rapporto maschile-femminile nell'analisi delle due funzioni, ma non ho ancora sufficiente chiarezza in merito e c'è in agguato il rischio dell'ideologia. Certo, l'interpretazione del dramaturg serve a motivare la scelta e a renderne visibile, ed efficace, la necessità. Motivare le scelte, rendere evidente la necessità. Ancora una volta la domanda è: per chi? Certamente non per se stesso, almeno non in quanto autore; l'abbiamo già visto, il dramaturg non si pone come autore, ma stimola una revisione del concetto di autore a teatro, e quindi impone di agire sull'idea di autorità in rapporto alla scena. Autorità come garanzia di verità (responsabilità?) nel rapporto fra chi fa agire e colui che agisce.

Il dramaturg sembra non avere un progetto proprio, forse non deve averlo; quando lavora 'sulla scena' la sua modalità di intervento sembra essere l'improvvisazione, un'improvvisazione nella quale è sicuramente nella stessa condizione dell'attore. Qui è la vera somiglianza fra i due soggetti; più sono chiamati a improvvisare, più devono essere attrezzati tecnicamente ed emotivamente. Può sembrare uno scantonamento nei territori della filosofia, almeno dell'estetica; ma sono convinta che il teatro, proprio in virtù della sua dimensione artigianale, fortemente radicata in una trasmissione pragmatica – o tradizionale – del suo sapere, consenta di ripercorrere dall'interno il processo di individuazione e definizione dell'opera e dei suoi artefici.

Nella transitorietà del teatro la dimensione del dramaturg è totalmente risolta nel presente, anche nel presente di ogni singola fase di lavoro, prima

ancora che ci si ponga il problema dei segni che rendono 'attuale' la forma teatrale del testo. Il dramaturg deve far emergere nel suo lavoro di traduzione il presente dell'umanità fissata nel testo, e del progetto che il regista si appresta a costruire o sta costruendo; diventa così ponte attivo fra lo spettacolo e i suoi committenti. Ritorna l'immagine iniziale della corte del principe, con i sensi di Orazio chiamati alla vigilanza e alla testimonianza. Forse c'è ancora da indagare sull'umanesimo del teatro.

II. Snodi di un percorso personale

L'attore come asse portante della dramaturgie

La ragione che mi porta a parlare della dramaturgie come pratica di relazioni agite fra attore e testo è duplice. Da un lato c'è un elementare ma irrinunciabile dato di fedeltà al mio percorso personale nel teatro: percorso che prende l'avvio agli inizi degli anni Settanta e si definisce condividendo motivazioni, modi e strumenti del teatro di gruppo. L'attore è indiscutibilmente al centro di questo teatro, motore di una trasformazione radicale che ha nel corpo, nelle sue contraddizioni e nelle sue potenzialità, la misura della organicità vitale e comunicativa, necessaria e contagiosa, dell'evento teatrale. In tale processo il teatro si avvicina sempre più all'antropologia con esplorazioni diverse che confluiscono infine nella grande esperienza umana, artistica e teorica dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba. Dall'altro lato c'è la grande sfida portata al pensiero e alla pratica performativa dalla ricerca di Jerzy Grotowski "sulla strada verso una cultura attiva".

Nel primo caso ci troviamo di fronte a un teatro scelto e praticato in prima istanza come gesto sociale, un teatro che rinnova dall'interno strumenti tecnici e condizioni di lavoro, in funzione dell'emergere di nuove soggettività artistiche e politiche. Nel secondo caso abbiamo un teatro come itinerario di conoscenza. Qui l'azione è letterale, si possono "lavorare oggettivamente" processi elementari della vita fuori da ogni contesto espressivo o narrativo, si possono comporre azioni fisiche e realtà spirituali. Un processo vicino a quello che tradizionalmente si manifesta in attività performative rituali o in tecniche tese al potenziamento e affinamento delle facoltà percettive dell'uomo; fuoco e strumento privilegiato della ricerca è in questo caso l'attore o, per usare la terminologia legata all'ultima fase di lavoro di Jerzy Grotowski, "il Performer".

Fra questi due poli, viene rimessa in discussione l'intera gamma del sapere e delle potenzialità della scena, e si delinea la possibilità di un nuovo

teatro, di una nuova dimensione del soggetto artistico, l'emergere di una più definita oggettività del suo fare. Comincia da qui un progressivo avvicinamento alla dramaturgie.

Scritture fra scena e testo, soggetti collettivi e liminalità

Se osserviamo il complesso, a volte confuso, panorama teatrale italiano degli ultimi decenni del Novecento e le modificazioni non sempre innovative che li hanno caratterizzati e se in questa situazione ci soffermiamo sul fenomeno del ritorno non tanto del testo, quanto dell'autore e di una nuova scrittura drammatica, sembra ancora più necessaria una riflessione mirata sulla dramaturgie, ma che abbia nell'attore il suo fuoco. Da un punto di vista produttivo il teatro non commerciale e non convenzionale, quello che si chiamava di gruppo, di sperimentazione si è progressivamente ridefinito: di ricerca, d'arte, d'autore. Ma questo teatro, che comunque cerca di percorrere strade vicine alle sue necessità interne più che alle regole della distribuzione e del consumo del mercato, si vede progressivamente espropriato delle proprie condizioni di esistenza magari a fronte dell'accoglienza di alcuni prodotti o di alcune figure nel terreno delle istituzioni.

È come se determinate pratiche di ricerca oggi venissero negate non con operazioni di tipo ideologico, ma con interventi esclusivamente commerciali: oggi si promuove allontanando dal motore del proprio lavoro e dalle condizioni del suo sviluppo. In questo falso movimento, possibilità estrema di restare fedeli alla propria ricerca e tradizione è quella di salvaguardare un particolare lavoro con l'attore, tempi e modi del suo consapevole fare teatrale. Ciò rende possibile una riflessione sul testo che non si configuri come riflusso verso un passato che ha vinto ogni trasgressione, ma come azione propulsiva, che tenga conto del lavoro di questi ultimi decenni per una rinnovata e articolata relazione con la scrittura del teatro.

Dunque i due poli di questa ricerca sono l'attore – come perno del teatro nella ricerca del laboratorio e come garante della continuità di uno specifico linguaggio della rappresentazione – e il testo drammatico e scenico come punto di incrocio fra teoria e pratica della ricerca teatrale. Per precisare il processo attraverso il quale si realizza una possibile integrazione operativa fra testo e attore (come veicolo di indagine e interprete finale di personaggi e funzioni), faccio ancora una volta riferimento al processo di formazione e creazione nel teatro laboratorio, in particolare a quella fase di lavoro che è passata sotto la definizione di allenamento o training.

Il training, pur nella molteplicità delle pratiche e varietà di intenti, aveva in realtà due mandati (mantenendosi sostanzialmente come fon-

dante la motivazione etica di un fare che non si esaurisce nel prodotto); da un lato si trattava di costruire una sorta di personale grammatica espressiva, individuata attraverso il cimento con se stessi, il lavoro sui propri blocchi e le proprie potenzialità; dall'altro si ponevano le premesse di una lingua del gruppo.

Si trattava dunque sostanzialmente di un lavoro sulle proprie capacità di creare azioni e rendere visibili e attive potenzialità quotidianamente mortificate o nascoste, e al contempo, della fondazione di un nuovo repertorio: repertori di gesti, colori, suoni, modalità reattive, in una parola una grammatica espressiva di regole e modelli compositivi sulla quale fare affidamento. Le caratteristiche esteriori più evidenti di questo linguaggio rendevano immediatamente riconoscibili i membri di un gruppo, ma anche le particolari fasi di lavoro che di volta in volta li caratterizzavano; nel training era possibile riconoscere il processo di lavoro in tutte le sue sfaccettature. E non bisogna dimenticare che a livello di movimento, la prevalenza del processo sul prodotto costituiva una delle risposte forti della 'controcultura' all'affermarsi dell'industria culturale. In questa prospettiva il training, ambito appunto non direttamente finalizzato al prodotto spettacolare, valorizzava il senso del teatro come luogo di ricerca e di scambio.

Aldilà degli esiti – anche contraddittori – che la pratica del training ha avuto, resta il grande valore di un lavoro dell'attore su se stesso e sulla possibilità di 'costruire' e trasmettere sapere teatrale anche al di fuori dello spettacolo. Lavoro dell'attore su se stesso significava sviluppo della sua creatività non solo come interprete, ma come 'autore', l'autore di una scrittura scenica definita. Proprio il confronto con il testo letterario o drammatico – con la scrittura – mi sembra in questa fase di estremo interesse. Su quali elementi lavora l'attore in quanto autore? Esercizi, requisiti, azioni fisiche precise, improvvisazioni; gli esercizi possono derivare da una pratica comune alla tradizione del teatro laboratorio o da particolari processi di lavoro, legati a un progetto, alla realizzazione di uno spettacolo particolare, a una precisa ricerca tematica. Si tratta di sperimentare le soluzioni di un problema o di ampliare e moltiplicare le casse di risonanza di una particolare attitudine comportamentale (anche letteraria) o culturale; spesso gli esercizi aiutano a immergersi, frequentandoli, nell'universo fisico, nella geografia mentale dell'autore o dell'opera che si intende esplorare.

Dunque si delinea una disciplina di relazione rigorosa e essenziale, in conformità all'idea del teatro povero, fuori dalle convenzioni di genere, ma in rapporto alle grandi codificazioni dell'Oriente teatrale. Come dire non si parla solo con la parola e non si scrive solo con la mano: e ancora il gesto con cui l'attore scrive in scena è a un tempo gesto artistico e comunicativo. Il corpo geroglifico, il corpo ideogramma è uno dei punti d'approdo della ricerca delle avanguardie storiche, neo o post teatrali.

Ma c'è stata una sorta di incomprensione o diffidenza, una sorta di barriera comunicativa fra la ricerca dei gruppi e quella delle avanguardie di quegli stessi anni. In buona parte questa diffidenza era proprio legata alla scrittura, come se non si potesse trovare un terreno d'incontro se non si metteva in discussione il movimento che portava all'atto dello scrivere. Da un lato, il rifiuto dei generi del testo e della convenzionale priorità dell'autore sulla produzione di senso della scena portava a una scrittura scenica collettiva; dall'altro, l'affermarsi di un nuovo "uomo spettacolo", artista di un'arte scenica tutta da ridefinire, rilanciava la priorità dell'opera (e dell'autore) su quella del processo di lavoro. Sul versante dei gruppi si sollecitava la 'presa di parola' di soggetti fin qui esclusi dalla storia teatrale; ciò postulava una ridefinizione delle gerarchie all'interno della produzione e induceva poi a cercare oltre l'impulso e le forme iniziali. Sul piano teatrale quello che importava era la produzione di senso di un collettivo, ma anche il processo che portava al costituirsi del gruppo come microsocietà, con la sua specifica cultura di riferimento e le sue definite risorse espressive. In questa microsocietà l'attore si costituiva come modello di esperienza per quanti, nel sociale, si proponevano come nuovi autori-attori del proprio processo di presa di parola.

Ancora una volta il corpo era il luogo e il motore di questo movimento di riconoscimento e affermazione. Il corpo non solo come territorio dell'espressività al di là di ogni delega, ma il corpo-memoria, sede di una nuova educazione dei sentimenti e di una rinnovata circolarità originaria del racconto; e ancora il corpo come ultimo residuo della dignità umana in un mondo in cui tutti i valori precipitano (Ludwik Flaszen), punto di contatto fra cielo e terra nel movimento dello sciamano di Peter Brook, apoteosi e derisione nella rappresentazione dell'umano di Jerzy Grotowski. In definitiva il corpo come "organo di senso"; di qui tutto il lavoro sulle modalità percettive, sui blocchi fisico-mentali, sulla memoria biologica nel mondo della reificazione e dell'alienazione. In ogni caso si trattava di produrre a partire da sé, in un contemporaneo, progressivo movimento di esplorazione e penetrazione delle proprie possibilità. E nel corpo l'impulso all'azione come "morfema del recitare" (Jerzy Grotowski).

Sarebbe auspicabile un riesame in tal senso di quegli anni, fra letteratura e scrittura: penso all'impegno di rileggere gli spazi urbani ad opera delle azioni di strada e parate del teatro di gruppo, ai frammenti di testualità presenti nelle azioni parateatrali, alla scrittura per immagini e graffiti corporei delle performance, e soprattutto, nel lavoro interno del gruppo teatrale, alla rinnovata pratica della improvvisazione, base di un nuovo comporre per analogia, di una scrittura per accumulo e montaggio. Tutto questo era inserito in un movimento politico-culturale più ampio del teatro, in cui in nome del corpo e della differenza come valore e non come fattore deviante,

soggetti diversi si affermavano nel sociale, e avrebbero poi trovato continuità anche in scena. Ecco il fiorire delle pratiche di espressività corporea, la nuova centralità della questione femminile, una diffusa pratica di teatro nelle scuole e nelle realtà sociali liminali, l'esplorazione e l'amplificazione delle espressività dei diversi. A livello tematico ciò comportava un convergere di opere, autori, situazioni e motivi in sintonia o comunque "riletti" alla luce di queste istanze. Così, in molto teatro la letteratura drammatica in senso stretto è stata momentaneamente messa da parte in favore di poesia e narrativa, o di motivi della teatralità popolare o di problematiche di 'intervento'. Se riappropriazione era la parola d'ordine di questo movimento, tutto ciò ricondotto all'attore significava, per esempio, rivalutare il dato di esperienza personale dentro e attraverso un autore; la memoria individuale si affermava nell'incontro con la storia, la riscoperta del popolare si fondeva con la rivendicazione delle radici.

Nel delinearsi di questo nuovo 'dire', tema e modalità si fondevano, rischiando anche la confusione. Alcuni temi teatrali diventavano cliché interpretativi o scenari drammaturgici; ogni scena rimandava a una poetica, ogni assetto spaziale dello spettacolo a una drammaturgia, ogni drammaturgia a una condizione esistenziale. Per esempio nei gruppi in quegli anni tornavano frequentemente, come tema e modalità di rappresentazione, il motivo del viaggio e nel viaggio, la domanda sull'appartenenza e lo sradicamento, il conflitto esistenziale e culturale con i padri; narrativamente i riferimenti oscillavano fra il realismo, sostanziato di piccole materialità quotidiane, e una sorta di insistenza su racconti di un diffuso misticismo laico. Tutto questo può aver generato confusione, ma è indubbio che sono nate anche forme e drammaturgie innovative e soprattutto nuclei drammaturgici certamente degni di attenzione maggiore di quanto un frainteso rifiuto "dell'autore" abbia consentito di sviluppare. In ogni caso è da questo germe che nasce quella drammaturgia che mi piace definire "dell'esperienza": una drammaturgia che mi pare possa ancora trovare felici occasioni e modalità di sviluppo anche nel nostro terreno.

Drammaturgia dell'esperienza e sistema delle presenze

Prima di parlare del dramaturg e della sua attività in ambito strettamente teatrale, finalizzato cioè alla realizzazione di uno spettacolo, conviene un altro chiarimento generale; vale la pena di soffermarci su un esercizio della drammaturgia applicato a una gamma di esperienze sociali e performative più ampie di quelle legate a uno spettacolo. Il lavoro teatrale in senso stretto di interpretazione e messinscena di un testo, si è arricchito di alcune

pratiche extrasceniche che vanno dall'attività formativa (nell'accezione più ampia del termine: di formazione dell'attore ma anche dello spettatore, del pubblico, di una cultura o sensibilità teatrale) all'animazione socioculturale o pedagogica, alla performance, nelle sue varie articolazioni, alle attività cosiddette parateatrali e – da ultimo – all'affabulazione collettiva o comunque incentrata su un evento di rilevanza pubblica, rituale, civile o politica. In tutte queste attività il comune denominatore è stato visto finora nell'uso di tecniche teatrali finalizzate non alla realizzazione di uno spettacolo, ma a un processo di crescita partecipativa e conoscenza, nella dimensione comunitaria e sociale. Di fatto, anche se questi elementi mantengono la propria specificità nelle diverse circostanze di intervento, si può dire che la natura di ogni azione teatrale fuori dalla scena, consiste proprio nel suo costituirsi come *microdrammaturgia*.

Certo, si tratta di metter in scena eventi, condizioni di vita, anche; e questo presuppone una regia, un intervento teso a pilotare i partecipanti. Ma prima ancora di questi interventi è necessaria la capacità e la disponibilità degli stessi partecipanti a raccontarsi in microdrammaturgie o predrammaturgie che sono, a mio avviso, correlative sul piano del testo della "pre-espressività" dell'attore. L'antropologia teatrale stabilisce nella "pre-espressività" il punto limite fra quotidiano ed extraquotidiano. Infatti fissa e rende visibile la postura dell'attore, la 'disposizione' a rappresentare, prima che questi diventi interprete, allo stesso modo le azioni si compongono in sviluppi prenarrativi, come a ridare dignità di storie ai fatti del quotidiano; gli spazi ridiventano scenari d'azione e gli individui figure dell'immaginario collettivo.

La drammaturgia, questa particolare drammaturgia di eventi, crea una cornice nello scorrere del tempo, rivela per così dire le condizioni "pre-espressive" dell'esperienza. Del resto, si racconta che in certe tribù, se arrivi a raccontare la tua vita senza variare i fatti, ma 'montandoli diversamente', allora rinasci. Rinascere attraverso una finzione, rigenerarsi attraverso il racconto. Forse è quello che cercava di fare Artaud: costruire una "drammaturgia dell'io"¹ attraverso il costante ri-raccontarsi, aperto alle genealogie mitiche del proprio essere. Oggi, d'altra parte, il racconto di sé, il mettersi in scena nel racconto, è pratica sempre più frequentata nella società della frammentazione e dell'immagine, sul versante terapeutico. *Microdrammaturgia* per ricomporsi e ricomporre in tempi e spazi reali, fuori da ogni illusione, ma con la possibilità di creare nuove liturgie della relazione. Insomma, tale drammaturgia lavora sul tessuto stesso dell'esperienza – ricostruendo le circostanze date e ponendosi come cerniera fra produzione di senso e gratuità del gioco. L'intrecciarsi delle presenze, fra

¹ Cfr. Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Genova, Costa & Nolan, 1998.

‘io e noi’, fra ‘l’attualità della percezione e lo stupore della memoria’ costituisce la trama elementare di queste microdrammaturgie. Così le figure dell’attore, dell’operatore e dello spettatore condividono lo stesso processo e sono protagonisti di uno stesso privilegio, quello che Peter Brook, con riferimento all’arte, definisce “accresciuta percezione della realtà”¹ e che Jerzy Grotowski, parlando degli sviluppi dell’attività sociale attraverso la cultura, definisce capacità di “allargare l’isola di libertà che porto”.²

In questa prospettiva la separatezza della scena, l’isolamento del laboratorio, l’eccezionalità extraquotidiana del momento festivo si ricompongono nel tempo della quotidianità. Certo, resta aperto il problema della ripetizione, ma l’esperienza personale non è più frammentata in schegge di vita condannate alla solitudine, alla costante privazione di senso. Nella pratica teatrale, tutto ciò implica una ridefinizione del vocabolario della rappresentazione, dato che lo stesso esercizio tecnico-espressivo o della partecipazione viene assunto e rielaborato in un ambito nel quale storia e relazione si alimentano a vicenda. Il tema del testo diventa titolo per l’esperienza, e questa evoca e sollecita situazioni e condizioni di racconto e interpretazione.

Ho chiamato “drammaturgia dell’esperienza”,³ questo complesso processo: un processo che sul versante del teatro coinvolge anche il dramaturg. In quanto partecipe del “sistema delle presenze”, il dramaturg sviluppa all’interno di esso microdrammaturgie d’attore e di situazioni, e mantiene vivi attraverso l’opera territori di incontro attivo fra teatro e società. Si potrebbe dire, con Marianne Van Kerkhoven che la drammaturgia sembra oggi indicare un metodo di lavoro che:

(...) parte dalla convinzione che il mondo e la vita non rivelano ormai più il loro ‘senso’ (...) e che bisogna considerare la creazione di uno spettacolo come la ricerca di una comprensione possibile. In questo caso, la drammaturgia non è più un modo d’esprimere la struttura significativa del mondo attraverso uno spettacolo, ma piuttosto (la ricerca di) una organizzazione provvisoria/possibile che l’artista impone agli elementi raccolti in una realtà che gli appare come caotica. In una simile visione del mondo la causalità e la linearità perdono il loro valore; la struttura narrativa e i personaggi psicologicamente comprensibili sono rimessi in discussione; ogni gerarchia fra gli elementi della costruzione artistica è abbandonata.⁴

E si direbbe che il dramaturg sia colui che più aiuta la scena ad andare ‘in cerca’ di questa ottica. A teatro, si sa, ognuno ha il suo posto e *dove* sei

racconta *chi sei*, cosa puoi fare e con chi puoi entrare in relazione. Poltrone, palchi, scena, proscenio, ordine d’uscita per i ringraziamenti e ancora: seduti in cerchio, in piedi, in cammino. In fondo alla sala, dietro le quinte, in attesa dell’entrata, alla ricerca del posto: regista, attore, spettatore. La mappa elementare delle relazioni teatrali, si disegna su geometrie nitide. Finché non subentra una crisi; le figure geometriche si scompongono e bisogna ricercare la pietra angolare, per tornare a costruire.

Nel periodo fin qui preso in considerazione, quello del mio apprendistato, è interessante notare come si sia sviluppato e modificato il rapporto con lo spettatore fra funzione e visione, e come, parallelamente alla creazione dello spettacolo, si sia prodotta una sorta di spettacolarizzazione del processo di lavoro. Questa spettacolarizzazione portava all’utilizzo scenico di certi elementi del training e, soprattutto, al racconto di sé attraverso le dimostrazioni-spettacolo. A queste *microdrammaturgie* d’attore ricollego anche il fiorire di tante testimonianze di vita che hanno accompagnato in quegli anni l’attività dei gruppi, in particolare attraverso la scrittura, la produzione di scritture. Insomma, è come se ci fosse stato, attorno al lavoro dell’attore, un gran fiorire di scritture, che però ha stentato a trovare la via della scrittura per la scena.

Il no alla delega del movimento di quegli anni ha rischiato di generare un abbassamento della domanda d’arte; con il rifiuto della specializzazione, si è rischiato di buttare via anche la riflessione sul valore dell’opera. Così, nella dialettica fra avanguardia e gruppo si è delineata la spaccatura proprio sulla drammaturgia. Privilegiando il motivo della fatica e della disciplina rispetto a quello della competenza, c’è stato uno sbilanciamento a favore del soggetto (soprattutto quando è venuta meno la condizione collettiva di movimento), e nel soggetto l’enfatizzazione del vissuto, mentre non si è sufficientemente oggettivato il processo di lavoro, come padronanza di strumenti e forme compositive.

E quando molti gruppi – o quel che restava delle loro trasformazioni – sono approdati a uno specifico lavoro sul testo e sulla letteratura teatrale, questo movimento è stato letto come un ritorno alla condizione ante quem della ricerca, mentre era stata questa stessa ricerca dell’attore a porre le condizioni per un nuovo approccio al testo o al lavoro drammaturgico basato su più fonti. Come dire: sei tornato al posto che ti spettava all’inizio. Ma non è proprio così: la geometria della mappa prima schizzata non funziona come rigido disegno, ma come sistema di presenze, attivo dentro la costruzione di un’opera e nelle modalità che portano alla sua presentazione.

In questo sistema il fattore temporale ha un posto determinante nell’individuazione dei ruoli e nel loro definirsi. Pensiamo a come si rincor-

¹ Peter Brook, *Il punto in movimento*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 216.

² Jerzy Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, in “Linea d’ombra”, 17, dicembre 1986.

³ Cfr. *Verso una drammaturgia dell’esperienza*, in “Lapis”, cit.

⁴ Marianne Van Kerkhoven, *A propos de dramaturgie*, in “Theaterschrift”, cit.

rono per tutto il Novecento teatrale da Mejerchol'd a Brecht, da Copeau a Brook, parole chiave come esercizio o tema; non solo verso la composizione di testi, ma anche nella formalizzazione del lavoro dell'attore. Esercizio, tema, improvvisazione, personaggio. Se muti la funzione di uno solo di questi elementi, devi poi ridefinire gli altri, lo stesso vale per regista, autore e dintorni, compreso il dramaturg. Il teatro è organismo vivo, muta col mutare anche di uno solo dei suoi fattori. E se ciò non riguarda direttamente il nostro soggetto, se ne può lo stesso cogliere l'ombra in tanti personaggi della scena.

Il nodo del personaggio nella struttura delle azioni

Quale che sia l'idea di teatro alla quale ci rifacciamo, sulla scena ogni dramma (o partitura) evoca una persona, ogni azione un soggetto, ogni condizione un personaggio, come ogni rituale un performer, qualcuno che, agendo, muti lo stato, l'assetto della scena, se non lo sviluppo del racconto. Così l'azione drammatica nella poetica aristotelica è definita "mutamento di stato", "passaggio dalla felicità all'infelicità e viceversa". In quella lontana e fondante definizione, il personaggio analogamente resta nucleo operativo e soggetto di peripezie nei passaggi della scena. Nel Novecento, poi, sulle tracce di Stanislavskij e anche 'contro' Stanislavskij, il lavoro sul personaggio è diventato metodologicamente uno dei punti di forza del rapporto regista-attore, fondamento, spesso, del percorso di formazione dell'attore e banco di prova dell'interpretazione che cambia. Se poi facciamo riferimento a un testo narrativo per creare spettacolo, a maggior ragione ci rivolgiamo ai personaggi, come ponte dal racconto al dramma, certo punto di contatto fra le due realtà.

Sappiamo quanto il Novecento abbia messo in discussione il personaggio – anche nel romanzo – quale soggetto delle vite 'in racconto'. Anche il teatro nelle sue trasformazioni dalla forma epica allo happening, dalla danza alla scrittura scenica in tutte le sue declinazioni, fino alla narrazione, ha provato a negare la possibilità di ancorarsi al personaggio convenzionalmente inteso come carattere individuato, soggetto della storia. Ma lo stesso questa entità si è riprodotta oltre la vecchia convenzione. L'autore diventa personaggio, a volte, altre volte l'attore si pone come personaggio, e ogni regista può trovare nel personaggio, in ciò che ne resta, una strada maestra verso l'interpretazione. Ho conosciuto attori che dichiaravano di non avere mai lavorato sul personaggio, ma intendendolo, forse, all'antica. E allora, nel passaggio da forma a scena, su cosa lavora il dramaturg fra poetiche, tecniche e sistemi interpretativi diversi?

Non penso certo a una trattazione storica del 'personaggio a teatro', ma qualche riflessione in merito è necessaria, soprattutto legata ai 'principi di lavoro' e alle trasformazioni della scena affrontati nelle pagine precedenti. In ogni azione che presentiamo a un pubblico gli sviluppi drammaturgici devono essere visibili almeno a tre livelli: la logica narrativa, quella del personaggio che vive la vicenda rappresentata, quella fisica ed emotiva nel movimento di chi agisce il personaggio. Tutte queste linee di sviluppo, convergono poi nella coerenza compositiva della scena. Certo, dalla scena sono possibili anche un'azione o un gesto artistico che non passano per la definizione di un personaggio, in cui il personaggio stesso si risolve come presenza pura della voce, del corpo: una sorta di presenza fisica concentrata, che affina gli strumenti dell'attore come esecutore di una partitura. Ma se raccontiamo una storia, il personaggio esiste, sia pure in forma di funzione o figura (dell'immaginario o della retorica: certo della lingua con cui comunichiamo con il pubblico). In un modo o nell'altro con lui dobbiamo fare i conti.

In rapporto ai personaggi delle storie che raccontiamo, ci occupiamo delle azioni, ne esploriamo, di fatto, la scaturigine. Non si tratta di ripetere o mimare il gesto quotidiano di accendersi una sigaretta o di andare a prendere acqua al pozzo, ma di ricostruire e riproporre l'ultima sigaretta di Zeno, il risolversi del personaggio in quell'azione, in quel motore d'azione; oppure, nell'altro caso, di dare concretezza a 'quel raccogliere acqua' con cui la samaritana alleviando la sete del pellegrino parla dell'alleanza fra gli uomini. Il personaggio può prendere corpo in un vuoto scenico, nello spazio aperto dalla relazione – se è viva – fra autore e attore. Penso a Giovanni Testori, al suo riscrivere storie ed evocare presenze. È "quel ramo del lago di Como" che fa di una visione la scena di una storia, e che consente, come egli magistralmente ci ha insegnato nei suoi *Promessi sposi alla prova*, di trasformare la descrizione dell'autore letterario nel dire dell'autore scenico. È lo stesso Testori, quando interloquisce in scena con il suo personaggio, a dirci una nuova dimensione del dramma e una diversa chiamata in causa dello spettatore. Penso anche a Tadeusz Kantor, che testimoniava in scena e naturalmente a Carmelo Bene, che si faceva orchestra e risolveva in voce i personaggi.

Questa moltiplicazione del personaggio sulla scena rimanda naturalmente alla fisiologia del soggetto teatrale oltre che alla sintassi che rende possibile l'interpretazione e la restituzione di senso alle sue azioni. La vita teatrale moltiplica le possibilità. Perciò "chi crea il personaggio sulla scena?" è domanda che viene prima di "come si costruisce un personaggio?". Prendiamo un esempio di creazione di personaggio che ha dominato il secondo Novecento, l'epifania del Principe Costante di Ryszard Cieslak:

Voglio darvi un esempio di sede del montaggio *nello spettatore*. Prendiamo il Principe Costante di Ryszard Cieslak al Teatr Laboratorium. Prima di incontrarsi nel lavoro sul ruolo con i suoi partner nello spettacolo, per mesi e mesi Cieslak aveva lavorato solo con me. Niente del suo lavoro era legato al martirio che, nel dramma di Calderon Slowacki, è il tema del personaggio del Principe Costante: tutto il fiume della vita nell'attore era legato a un ricordo felice, alle azioni appartenenti a quel ricordo concreto della sua vita, alle minime azioni e agli impulsi fisici e vocali di quel momento rammemorato. Era un momento della sua vita relativamente breve, diciamo qualche decina di minuti – il tempo dell'amore della sua adolescenza, legato a quella *no man's land* fra la sensualità e la preghiera. Il momento di cui parlo era, dunque, immune da ogni connotazione tenebrosa, era come se questo adolescente rammemorato si liberasse col suo corpo dal corpo stesso, come se si liberasse – passo dopo passo – dalla pesantezza del corpo, da ogni aspetto doloroso. Attraverso la molteplicità dei dettagli, attraverso tutti i piccoli impulsi e azioni, legati a quel momento della sua vita, l'attore ritrovò il flusso dei monologhi del Principe Costante.

Ma il contesto dell'opera letteraria, la logica del testo, la struttura dello spettacolo intorno e in rapporto a lui, gli altri personaggi e gli elementi narrativi suggerivano che fosse un prigioniero e un martire che si cerca di stroncare, e che rimane fedele alla propria verità fino alla fine. E attraverso questa agonia del martirio egli giunge al culmine. (...)

E allora, dove è apparso lo spettacolo?

In un certo senso questa *totalità* (il montaggio) è apparsa, non sulla scena, ma nella percezione dello *spettatore*. Sede del montaggio era la percezione dello spettatore. Quello che lo spettatore capiva era il montaggio voluto, mentre quello che gli attori facevano è un'altra storia. Fare il montaggio nella percezione dello spettatore non è compito dell'attore, ma del regista.¹

Proprio questa ridefinizione di personaggio come risultante di un montaggio (chi pilota il montaggio, prima della scena?), nel momento stesso in cui Grotowski rivendica la continuità della sua ricerca sulle azioni fisiche con il lavoro di Stanislavskij, costituisce non solo il nucleo della differenza, ma in questa differenza rende onore a un lavoro sempre 'al presente' dentro le possibilità del teatro.

La dialettica tra forma, personaggio e archetipo è quella che più mi affascina, per le sue conseguenze sul piano drammaturgico, nella riflessione registica di Grotowski. Naturalmente ogni opzione implica relazioni e scelte diverse, nel patrimonio di esperienze personali, di conoscenze e strumenti professionali. E così i segni che artaudianamente l'attore lancia attraverso le fiamme della sua azione, vanno dal segno al sintomo, dalla fisicità all'evo-cazione, dall'impalpabile alla materia. Certo, la dialettica di fondo è ancora quella fra il realismo degli atti sociali e la realtà degli esseri viventi, fra le necessità della storia e l'intimità degli uomini. Resta il miracolo del tempo

¹ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 130-131.

teatrale, come incontro nel presente, in tempo reale, di azioni e persone che vivono e si sviluppano in tempi diversi. I tempi del percorso individuale e della pratica sociale, della storia che si racconta e del presente nel quale si sceglie di proporla. Dice Thomas Richards dando conto del suo lavoro con Grotowski:

Nel lavoro di Stanislavskij il "personaggio" è un essere interamente nuovo che nasce dalla combinazione fra il personaggio scritto dall'autore e l'attore stesso. L'attore inizia dal suo "io sono" e va verso le circostanze del personaggio proposte dall'autore arrivando a uno stato di quasi identificazione con il personaggio, un nuovo essere. (...) Negli spettacoli di Grotowski, invece, il "personaggio" esisteva più come uno schermo pubblico che proteggeva l'attore. L'attore *non si identificava* con il personaggio. Questo si può vedere chiaramente nel caso del Principe Costante di Cieslak. Il "personaggio" era costruito dal regista, non dall'attore, e serviva a tenere occupata la mente dello spettatore con la storia: "Cosa sta succedendo?".

Il "personaggio" proteggeva l'attore, che dietro questo schermo aveva ancora la sua intimità, la sua sicurezza. Inoltre lo schermo del "personaggio" teneva occupata la mente dello spettatore in modo che lo spettatore potesse percepire, con una parte di sé più adatta a questo compito, il processo nascosto dell'attore. Nel lavoro di Grotowski il "personaggio" è affare del regista, mentre nel lavoro di Stanislavskij arrivare al "personaggio" è piuttosto compito dell'attore.¹

(...)

Stanislavskij – ci dice ancora Thomas Richards, *nda* – lavorava sulle azioni fisiche nel contesto della comune vita di relazione: persone in circostanze 'realistiche', in una convenzione sociale. Grotowski invece cerca le azioni fisiche in una corrente di vita basilare, non in una situazione sociale.²

Oggi, in un ensemble che decide di fare teatro dello spettacolo senza rinunciare alla ricerca sulla propria vita e alle modificazioni in corso d'opera rese necessarie da un costante scambio con la realtà, che cosa significa e che cosa comporta la costruzione di un personaggio? Possiamo solo aggiungere una considerazione legata al percorso drammaturgico. Quale che sia la via scelta, la conoscenza del personaggio è fondamentale nel rapporto attore-drammaturg. L'attore, quanto più conosce il suo personaggio, è capace di individuarlo fra decine di suoi simili, e tanto più è in grado, nel momento di agirlo, di mantenere uno sguardo vigile sulla distanza che lo separa da lui: più si allarga la sua autonomia rispetto al personaggio del dramma, più si creano con questo punti di contatto, liberamente e istantaneamente scelti e riconosciuti. E così sulla scena si mantiene la possibilità di una duplice vita; attore e autore agiscono simultaneamente sullo stesso oggetto. Con una conseguenza importante, che questa conoscenza è condivisa, e in quanto tale genera solidarietà e solidità nel lavoro.

¹ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 108.

² *Ibidem*, p. 109.

Scrittura seconda e lingue originarie

Nella scrittura teatrale che si definì in quegli anni di ricerca, a partire da questi accenti riconosco il movimento che porta alla scrittura del dramaturg: un comporre che è sempre riscrivere, un'autorialità – se c'è – che si definisce nella scrittura seconda. Si procede per montaggi, ripetizioni, appropriazioni e continui slittamenti semantici. Ma non solo. La priorità è altrove, comunque è sempre scrittura di servizio, vista non come atto fondante ma restitutivo: di senso, di esperienza, di vita. Ma procediamo con ordine. All'inizio, nel lavoro dell'attore, è la parola. Di più, l'esplorazione della sua genesi, dalla modulazione del respiro, alle vibrazioni della voce, fino all'insorgere dell'immagine verbale. Parola quasi automatica nata nel lungo training vocale, nell'onda delle improvvisazioni. In queste fasi di lavoro frequentemente il ricorso a lingue personali – inventate o ritrovate nei suoni della memoria – riportava al grammelot, al dialetto e, negli spettacoli, alle lingue straniere, magari col ricorso alla traduzione simultanea in scena. Era un processo di straniamento che rendeva possibile seguire 'a vista' la costruzione di possibili, diversi passaggi del dire.

Vorrei aggiungere una riflessione a proposito delle lingue straniere: straniere a chi? Nella sua apparente banalità la domanda riconduce alla questione aperta della gerarchia dei soggetti e degli autori a teatro: su cosa si misura l'estraneità di una lingua in un teatro che predica e pratica contemporaneamente un radicamento primario e un nomadismo geografico e culturale? La lingua è straniera se estranea all'autore, all'attore, al personaggio, al gruppo o agli spettatori? E che ruolo assume, in questo caso, drammaturgicamente, l'opera del traduttore? Si è fatto ricorso anche alle lingue morte, e in questa ricca e problematica incursione avanguardie e gruppi si sono trovati a muoversi quasi all'unisono. Progressivamente il testo della scena, forse anche per analogia con il linguaggio dell'improvvisazione e certamente con il montaggio per analogia delle immagini del cinema, si orienta sempre più verso la poesia. La sintassi, il montaggio, il ritmo, le assonanze, le figure retoriche utilizzate spingono sempre più in direzione di una composizione poetica, a orientarsi nella scelta dei testi verso la poesia.

E la scrittura? A ogni attore, in determinate fasi del lavoro, si chiede di essere autore: di produrre materiali narrativi, di creare sottotesti, di comporre, secondo la logica del presente le unità o frammenti espressivi di una vicenda. Questo accade in maniera particolarmente esplicita nel corso del lavoro di improvvisazione, quando si tratta di sostanziare di fatti un tema, di rispondere a uno stimolo secondo una personale logica compositiva, di attivare l'osservazione e la memoria per dare organicità alla catena di azioni-reazioni che intreccia con i compagni di lavoro.

Una caratteristica di questo lavoro d'autore è la mancanza di genere nei microtesti che vengono via via composti. Può esserci uno stile, sicuramente una struttura, un ritmo e a volte una forma, data o incontrata, e su questi elementi si può modulare la possibilità di ripetizione. In questa particolare condizione d'autore, in questa scrittura scenica, il processo creativo è sempre 'a vista', 'in pubblico', necessariamente in relazione: con un testo, un tema, un'azione, un obiettivo fuori di sé. Comunque a partire da tale autorialità l'attore può interagire con il dramaturg. Possiamo cercare di indicare alcune caratteristiche di questa qualità d'autore (qualità drammaturgica dell'attore) e della 'composizione' che gli è propria e come tale genera la scrittura del dramaturg, anche il suo dire. In primo luogo, come dicevo, si tratta di una scrittura derivata, consapevole della sua condizione di dipendenza da un testo, da un tema dato, da un'esperienza evocata; derivata e organizzata secondo una necessità compositiva che si modella sull'azione scenica. Ogni invenzione ha carattere di materiale d'uso. Perciò:

- la mia forma compiuta è pensata anche come materiale per la costruzione di un altro;
- la relazionalità appare quindi componente necessaria di ogni microtesto;
- per potere andare nella direzione della ripetibilità e relazionalità il lavoro sulle emozioni va fissato in dettagli (gesti, visioni, suoni) condivisibili e comunicabili (e lavorabili);
- ogni gesto in rapporto a una traccia scritta deve essere artisticamente proprio e strutturalmente funzionale;
- la memoria in questo processo è costruzione, non insorgenza e diventa strumento di oggettivazione e non soggettivo esercizio di nostalgia;
- la transattività di ogni azione verifica la sua autenticità;
- la presenza del pubblico come completamento della dimensione temporale dell'azione, accentua la responsabilità dell'interprete-autore, fra i due poli della realizzazione e della traduzione;
- caratteristica della scrittura per la scena è la consapevolezza della sua relatività; anche per questo la drammaturgia, nella mia visione, resta in rapporto con il tradurre.

Vorrei però precisare che la 'transattività' della scrittura seconda non implica transitorietà del dramaturg fra i ruoli di regista e autore. Semmai fra scena e scrittura ci può essere un travaso di esperienze, in grado di rivelare potenzialità inesplorate in entrambe. Questo travaso di saperi è molto delicato, ma rimanda alla stessa specularità per cui, nella maggior parte del nostro teatro, i segni della rappresentazione sono apparentemente gli stessi del comunicare quotidiano, ma in una particolare articolazione spazio-temporale di cui l'azione dell'attore possa diventare a un tempo unità di misura e strumento di pensiero.

Scenari, prototipi e radici. Quasi una dichiarazione di poetica

Il Libro, probabilmente è uno solo.
Il resto sono versioni.
Le versioni sono la nostalgia del prototipo, la sua ricerca.
Ludwik Flaszen

Nell'affrontare il complesso problema della divisione istituzionale dei ruoli, centrata sul confronto diretto e per così dire 'originario' fra regista e drammaturgo, è necessario un cambiamento di prospettiva, più mirato agli strumenti del fare. La componente istituzionale – che a questo punto del percorso mi impongo di nominare – implica un fondamentale riferimento al sistema produttivo del teatro, nonché alla 'domanda' che alimenta e legittima tale tipo di produzione. In ogni caso, si tratta di identificare un doppio processo di produzione, uno per così dire 'interno' all'*opera teatrale* e uno proprio dell'*attività teatrale*. Opera e attività teatrale possono essere i poli che, diversamente nominati a seconda dei contesti, caratterizzano l'indagine sul drammaturgo fra mansioni, poetiche, metodi; domande che accompagnano la messinscena, guidando verso una scienza empirica del lavoro teatrale o perlomeno di questa forma di artigianato che chiamiamo drammaturgie.

Evidentemente non mi è possibile ripercorrere queste relazioni a partire da un'originaria formulazione della pratica della rappresentazione, ma cercherò di individuare, sempre tenendo presente il doppio processo produttivo, alcuni momenti e particolari condizioni del teatro del ventesimo secolo in cui questa si è resa operante. Cercherò di individuarli soprattutto nell'attuale diversificazione della rappresentazione, dei suoi attori e dei suoi modi: è inevitabile toccare alcuni punti in azione nel rapporto fra rappresentazione e realtà o semplicemente colti in quella relazione fondante delle nostre scene che coniuga letteratura e spettacolo, racconto e performance, frammenti di vita e scena. Perché è proprio qui che in ogni caso si pratica e si definisce l'attività della drammaturgie.

L'esperienza del testo

Il primo materiale per questa indagine implica una quasi dichiarazione di poetica. Non intendo piegare le indicazioni dei maestri al mio fare, ma piuttosto dichiarare che nel mio praticare drammaturgie questi riferimenti tornano come insopprimibili richiami e principi di metodo e di ricerca. Dunque, tale prius è fornito da alcune riflessioni che scandiscono vent'anni della ricerca più radicale del teatro della seconda metà del secolo scorso:

quella di Jerzy Grotowski. Proprio in chi ha trovato alle radici del teatro le tecniche e le ragioni per superare le abitudini della scena e andare aldilà del teatro è forse possibile trovare le indicazioni per una necessaria riformulazione della pratica scenica. Ma il primo riferimento è di Ludwik Flaszen, "consulente letterario" del Teatr Laboratorium fino a tutta la fase del parateatro. L'ho suddiviso in sei singole affermazioni, per poter individuare meglio i punti di rilievo per la nostra indagine.

1. Lo spettacolo non è una copia illusionistica della realtà, una sua imitazione, non è neppure un complesso di convenzioni accettate come una sorta di gioco consensuale, un giocare a una realtà teatrale distinta. Lo spettacolo stesso è la realtà; un evento letterale, tangibile, che non esiste aldilà della sua materia prima, della sua struttura.¹

Dunque mettiamoci di fronte a una rappresentazione che non simula; è letteralmente la realtà della materia che la costituisce, non rimanda a niente altro che alla propria fattura, aldilà di un dato complesso di convenzioni. Conosciamo la forza che una simile affermazione implica nel rapporto fra scena e spettatore; in quanto spettatori siamo di fronte a un evento tangibilmente reale (si vedrà poi di quale natura è questa realtà), ma se è escluso il rapporto di mimesi o, peggio, di mimesi illusoria fra le azioni della rappresentazione e la realtà, resta pur sempre aperta la natura del rapporto fra l'opera e la realizzazione scenica e la domanda che la genera, il presupposto che la mette in moto.

Se è chiaro il rapporto fra il testo e il lavoro dell'attore, resta da indagare, o da nominare, il rapporto fra il testo (e la sua natura o realtà letteraria) e l'evento teatrale che rivendica pari realtà della vita alla quale si rivolge. Portando alle estreme conseguenze il loro parallelismo, potremmo chiederci quale rapporto esiste fra la realtà del testo e la realtà dell'azione teatrale e, ancor più, se questo rapporto sia definibile in termini diversi da quelli di un'equivalenza univoca fra racconto del testo e performatività del lavoro teatrale. Questo rapporto rimanda semmai a una questione di generi che si chiamano da un'arte all'altra presupponendo coerenza interpretativa. La quale, se portata alle estreme conseguenze, sembrerebbe postulare una sola possibile realizzazione per un testo dato, il che può avvenire, talvolta, nelle sole culture di rappresentazione fortemente codificate. A noi interessa il rapporto testo-scena nei termini di una possibile costruzione degli strumenti per indagare sub specie theatri, il testo dato. Una sorta di scienza per la fattura dell'evento teatrale in grado di restituire oggi la realtà che è nel testo.

¹ Ludwik Flaszen, *Dopo l'avanguardia*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 130.

2. L'attore non recita, non imita, non finge. È se stesso, compie un atto di confessione pubblica; il suo processo interiore è un processo reale, non è l'opera dell'abilità del giocoliere.

Non torno ora sulla specificità della presenza dell'attore già considerato come fondante della dramaturgie, ma mi limito a sottolineare la valenza fondamentale etica che 'l'opzione di realtà' assume nella rappresentazione teatrale, soprattutto in relazione alla realtà dello spettatore, al presente che ogni atto teatrale tende a trasformare.

3. Poiché in questo teatro ciò che importa non è tanto la letteralità degli eventi – qui infatti nessuno sanguina o muore per davvero – quanto la letteralità degli atti umani, e stimolarli è il fine principale del metodo di Grotowski.

Dunque la letteralità invocata in precedenza viene precisata: addirittura si nomina un "metodo" teso a stimolare attraverso la realtà di atti spirituali. Saranno allora questi che dovremo indagare anche nel testo, nominandoli variamente a seconda della nostra attitudine culturale: archetipi, miti, principi d'azione... La realtà prima evocata si avvicina in modo inquietante a quel vero che troppo sbrigativamente e paradossalmente facciamo coincidere ora con una maniera ora con una fede.

4. La nostra attività può essere intesa alla stregua di un tentativo di restituire i valori arcaici del teatro. Non siamo moderni, al contrario: del tutto tradizionali.

Ecco ripreso, con maggior pertinenza, il rifiuto iniziale del gioco delle convenzioni teatrali o della maestria dei linguaggi, in nome di una piena coincidenza fra realtà del presente e permanenza della memoria: tradizione, come consegna e trasformazione.

5. Scherzando si potrebbe dire: non siamo l'avanguardia, ma la retroguardia. Capita che le cose che sono già state sono le più sorprendenti. Ci colpiscono con la loro novità, tanto più grande quanto è profondo il pozzo del tempo che da esse ci separa.

Mi piace collegare questa ultima 'scherzosa' osservazione al forzato rapporto del teatro di sempre con i classici, non si tratta di un gioco avanguardistico dei linguaggi, non di volontà di attualizzazione, ma di ascolto: tanto più sorprendente, quanto più profonda è la consapevolezza della distanza o, se vogliamo, della permanenza di una realtà colta prima del nostro presente. Così, come lo stesso Flaszen ribadisce nel suo *Libro teatrale*, le nostre versioni non esibiscono volontà di affrancamento: sono piuttosto tenace ricerca del prototipo, rivelazione di un'appartenenza nel perdurante dolore della lontananza. Così ogni volta che ci accostiamo drammaturgicamente

a un testo, adattiamo un racconto, riveliamo la gioia del ritrovarci nell'ammissione di una mancanza.

6. Il Libro non è opera dell'immaginazione, gioco dell'illusione, capriccio dell'invenzione. Non è per dimenticare, per sfuggire alle debolezze dell'esistenza. E non è in alcun caso consolazione nella maestria. Il Libro è ciò che si sperimenta e che divora incessantemente il già sperimentato al fine di essere – una volta che l'ha assorbito – una nuova continua nascita.¹

Di questa nascita che è, ogni volta, la composizione di un'opera teatrale, la dramaturgia, nel suo dialettico interpellare la realtà dalla quale e verso la quale si muove il lavoro teatrale, mette in gioco la più sorgiva delle sapienze, quella maieutica.

Testo e azioni

"L'azione è letterale" afferma Grotowski a proposito delle attività parateatrali: siamo già ai confini del teatro, ma per poterlo meglio comprendere nella sua essenzialità ed efficacia. E in una delle ultime sue riflessioni, *Tu sei figlio di qualcuno*, ci offre i due termini per la nostra indagine fra prototipo e radice. Dapprima il rapporto con la letteratura e poi quello con il racconto *dentro* il performer.

Come potrei separare il teatro dalla letteratura? Per me, come per ogni europeo che si rispetti, la relazione fra teatro e letteratura è estremamente forte (il che non si verifica assolutamente per un certo tipo di teatro classico orientale). Gli autori, i grandi autori del passato sono stati molto importanti per me, anche se ho lottato con loro. Mi mettevo di fronte a Slowacki o a Calderon ed era come la lotta fra l'angelo e Giacobbe: "Svelami il tuo segreto!". Ma in verità, merda del tuo segreto! È il nostro segreto che conta, quello di noi che siamo vivi ora. Ma se io conosco il tuo segreto, Calderon, riesco a comprendere il mio. Io non parlo con te come con l'autore che devo mettere in scena, parlo con te come con il mio lontano avo.²

Non siamo all'interno del teatro come convenzione, di cui la letteratura drammatica costituisce la chiave più evidente, non il teatro come prolungamento di se stesso, in quanto istituzione, ma il teatro come emergenza, qui e ora, delle tracce di una lunga traversata della storia, nella realtà degli atti spirituali e materiali che la costruiscono e la raccontano. Una ricerca lunga, che affonda verticalmente, che ricostruisce, in laboratorio, la struttura primaria del canto che trasforma l'ascolto in azione.

¹ Ludwik Flaszen, *Il Libro*, in "Sipario", 404, primo trimestre 1980.

² Jerzy Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, in "Linea d'ombra", cit.

[È] una sorta di etnodramma individuale in cui il punto di partenza è una vecchia canzone legata alla tradizione religiosa-etnica della persona. Si comincia a lavorare con questa canzone come se in essa fosse già codificata in potenza una totalità in movimento, in ritmo, in tutto. È come un etnodramma nel senso tradizionale collettivo, ma qui c'è una persona che agisce, con una canzone, sola. (...) In più dovete confrontarvi con tutti i problemi classici dell'arte performativa. Per esempio, ma chi è la persona che canta la canzone? Sei tu? Ma se è una canzone di tua nonna, sei sempre tu? (...) Ma se hai la capacità di andare verso l'inizio della canzone, ormai non è più tua nonna che canta, ma è qualcuno della tua stirpe, del tuo paese, del tuo villaggio, del territorio del villaggio dei tuoi genitori, dei tuoi nonni. Nel modo stesso di cantare è codificato lo spazio. (...) Sei tu, duecento, trecento, quattrocento o mille anni fa, ma sei tu, lo stesso, perché chi ha cominciato a cantare le prime parole era figlio di qualcuno, di qualche posto, di qualche luogo, allora se tu ritrovi tutto ciò, anche tu sei figlio di qualcuno. Se non lo ritrovi, non sei figlio di qualcuno, sei separato, sterile, infecondo.¹

“Andare verso l'inizio”, ecco il possibile movimento nel quale si fondono ricerca del prototipo e ascolto delle radici, percorso dell'attore e attività del dramaturg. Perché comunque questa è la posta dell'indagine: l'organicità e il senso dell'azione. Si tratta comunque di capire come il realismo degli atti spirituali – che rende visibili, nello spazio presente, le radici di un attore, facendole incontrare con quelle di uno spettatore – o il realismo delle azioni fisiche che rende leggibile la realtà di un racconto, possano essere catturati o incanalati nella prima fase di produzione dell'opera: l'osservazione del testo, per dirla con Brecht, o nella fase di composizione dello spettacolo.

Osservazione e composizione: due condizioni del realismo che in questa fase mutuo da Brecht, cercando di metterle in relazione con la pratica che sola finora ha consentito una precisa individuazione operativa di ‘compiti’ e competenze produttive. Parlo del cinema: sceneggiatore e regista, per parlare di ruoli, adattamento e soggetto, se vogliamo soffermarci sulle fasi di produzione, piano e montaggio, se vogliamo raccontare l'opera secondo la prospettiva della percezione.

Quando si discute, si sente continuamente ripetere che il dramma in fondo è una cosa assai semplice, che ciò che si vuole è una story avvincente e robusta, composta con abilità, rappresentata con talento ed energia, una cosa che faccia piegare le ginocchia agli ascoltatori eccetera... E viene da pensare quanto poco ‘naturale’ sia tutto ciò.²

La *story* di cui ci parla Brecht è molto vicina alla rappresentazione elementare, fortemente appoggiata sulla ‘innaturalità’ del suo racconto e sulla

necessità dei suoi nuclei d'azione, che il dramaturg opera sul testo (drammatico e letterario), come condizione della messinscena. Compito del dramaturg non è mettere in scena il testo, ma piuttosto restituire l'esperienza del testo. Questo processo che possiamo chiamare rappresentazione del nucleo drammatico si articola su due livelli. In un primo momento assistiamo a una vera e propria rappresentazione ad uso del gruppo di lavoro. In essa i nuclei drammaturgici vengono per così dire isolati, al fine di suggerire un dilatarsi e moltiplicarsi delle situazioni nelle quali tali nuclei possono riproporsi: si va quindi da un nucleo a una situazione e da qui ad altre situazioni. In un secondo momento, quando la natura di questa successione è di fatto determinata dal lavoro del regista, si passa alla proposta di una possibile struttura drammaturgica che raccolga nella vita delle improvvisazioni e delle prove il rapporto tema-esperienza-tema così come si articola nella pratica quotidiana del teatro. In questo senso, il lavoro del dramaturg, tende ad aderire alla materia della rappresentazione, più che alla sua forma. Come se il realismo che scardina le abitudini del naturalismo, costituisse una sorta di preconcio dell'azione teatrale, una messa a nudo dei motori d'azione che il dramaturg predispone sul terreno dell'interpretazione.

Non più la prospettiva del personaggio, ma la logica delle sue azioni, non il naturalismo dell'interpretazione, ma la realtà dell'esecuzione: in questa fase il lavoro teatrale si fa modello di una ‘osservazione’ del testo che finisce col coincidere con la sua ‘scomposizione’, in termini di montaggio percettivo. Del resto che cosa resta del personaggio, nel PPP cinematografico? Un volto, la sua superficie, un particolare capace di penetrare la realtà proprio in virtù della sua esasperata decontestualizzazione. Accogliendo le suggestioni di André Bazin, alla ricerca di un realismo che “è la verità della materia”, per il dramaturg si tratta di rendere visibile (e lavorabile) un'azione fisica elementare colta nell'evidenza di gesti e azioni. Il tutto in una trama in grado di raccontare l'universo morale o poetico nel quale la nostra storia prende senso. Il ‘genere’, la ‘caratterizzazione’, la ‘tipicità’ finiscono col costituire la condizione stessa dello scontro fra necessità e apertura nello sviluppo della vicenda. Ancora una volta il cinema ci offre esempi più illuminanti in questa costruzione di racconto per superfici percettive che in sé sembrano negare ogni possibile idealizzazione della realtà rappresentata e del modo di tale rappresentazione.

Ritorna Brecht, ancora una volta insistendo sulla necessità di mettere il dito sulla differenza fra naturalismo e realismo; del resto che cosa c'è di più antinaturalistico dell'iperrealismo del particolare, dall'ossessione della tappezzeria nella stanza del delirante Raskol'nikov, al particolare di un insetto che percorre un volto le cui rughe sono trasformate quasi in solchi della condizione umana, dal primo piano che scava i particolari facendo della

¹ Jerzy Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, in “Linea d'ombra”, cit.

² Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, vol. I, Torino, Einaudi, 1976, p. 199.

pelle un paesaggio? Vengono in mente, quasi in dissolvenza, le 'prugne rinsecchite' di certi personaggi verghiani, solcati dal dolore come la loro terra crepata dalla siccità: il piano d'anatomia diventa, brechtianamente, il luogo della scienza e della pietà umana. Ma il teatro non consente, non facilita, letteralmente, particolari iperrealistici, né anatomie esposte: allora tutto ciò deve intervenire a monte della messinscena, nel fare a pezzi il testo, facendone tanti punti d'appoggio per l'azione scenica, come ci insegnano i maestri russi, da Stanislavskij a Ejzenštejn.

Sarebbe bella un'indagine sulla struttura drammaturgica del cinema muto: 'teatro silenzioso', lo chiamava la Duse; una specie di preteatro, si potrebbe dire, dialogando con l'inventore del montaggio. In che senso? È un teatro 'senza testo', solo fatto di storie, azioni e qualche traccia verbale, scenari e corpi. 'Scenario' è la partitura dei comici dell'arte, 'scenario' la fatica dello sceneggiatore, 'scenario' la partitura del drammaturgo. Il suo è un teatro che può solo raccontare l'esperienza del testo, e può farsi attraverso questa esperienza. E allora il testo è la realtà dalla quale si ricavano materiali e forme per comporre azioni, e l'azione in tal senso è letterale.

Ogni realismo "contiene un elemento relativistico. Le sue descrizioni sono relativamente realistiche, se così si può dire, se cioè con questo si intende che esso 'porta avanti' la realtà".¹ Portare avanti la realtà, attraverso l'osservazione, il confronto, la dichiarazione del punto di vista. Ogni fase dello 'straniamento' può accompagnarci nella rappresentazione drammaturgica di un testo, quel lento e minuzioso lavoro teso a delineare isole di realtà, zolle di terraferma che il drammaturgo predispone per il lavoro di messinscena, cercando di farle coincidere il più possibile con le isole di libertà dell'artista.

Non è per il gusto di parlare che lavoro, ma per allargare l'isola di libertà che porto; il mio compito non è di fare delle dichiarazioni politiche, il mio compito è di fare dei buchi nel muro; le cose che mi sono vietate debbono essere permesse dopo di me; le porte che sono state chiuse a doppia mandata devono essere aperte; devo risolvere il problema della libertà e della tirannia attraverso misure pratiche; questo significa che il mio lavoro deve lasciare delle tracce, degli esempi di libertà.²

Così Grotowski prosegue la riflessione sul rapporto con l'autore-antenato. E noi non possiamo che fargli eco: "Bisogna realizzare fatti compiuti", anche testualmente compiuti.

¹ Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, cit., p. 189.

² Jerzy Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, in "Linea d'ombra", cit.

Servire il testo, usare il testo

Nell'annosa questione che pone ogni adattamento, riduzione, trasposizione in bilico fra *servire* un testo e *usare* un testo, sicuramente la posizione del drammaturgo è quella di servire il testo: servirlo facendolo usare, per moltiplicare i punti di contatto fra la sua realtà e quella dei suoi interpreti. In questo scambio drammaturgico, il come e il cosa del racconto scenico diventano di volta in volta strumenti per una penetrazione del reale. Il realismo va sempre più in una direzione di ascolto dell'esperienza umana.

Ancora una volta il confronto con il cinema, sia pure a livello di semplice suggestione, può aiutarci a chiarire il processo di interrelazione fra racconto e rappresentazione. Abbiamo parlato di realismo in rapporto all'ascolto dell'umano. E proprio Visconti ci fa fare un passo avanti, con il manifesto di un "cinema antropomorfo" in cui l'attività creativa è vista come "l'opera dell'uomo vivente in mezzo agli uomini".

Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo... Potrei fare un film davanti a un muro, se sapessi ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico: ritrovarli e raccontarli.¹

Sono illuminanti, dal punto di vista della nostra indagine anche le pagine di Visconti sulla sceneggiatura e trasposizione cinematografica di Giovanni Verga (*La terra trema*).

Non potevo partire, volendomi accostare alla tematica meridionale, che dal più alto livello artistico raggiunto sulla base di tale contenuto: Verga. A ben guardare, però, anche nella *Terra trema* io ho cercato di mettere a fuoco, come fonte e ragione di tutto lo svolgimento drammatico, un conflitto economico... Il tema della sconfitta, della irrisoluzione, da parte della società, dei più generosi istinti individuali, è un tema moderno quanti altri mai. Vi sono tuttavia due modi di trattarlo. Vi è un modo estetico e compiaciuto che io non esito a definire asociale, anzi antisociale. Vi è un modo, invece, che esamina le condizioni della sconfitta nel quadro delle difficoltà imposte dall'ordine costituito e che tanto più si arricchisce di speranza e di energia quanto più fa emergere dalla rappresentazione artistica il volto reale dell'ostacolo e il rovescio luminoso di una diversa prospettiva. Verga arrestava il suo processo inventivo e analitico alla prima fase di questo metodo. Il mio tentativo è stato quello di *estrarre dalle radici stesse del metodo verghiano* [il corsivo è mio, nda], le ragioni prime del dramma e di presentare al culmine dello sfacelo (...) un personaggio che chiaramente, quasi didascalicamente (...) le mettesse in chiaro.²

¹ Luchino Visconti, in Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 25.

² *Ibidem*, p. 79.

Estrarre dalle radici di un metodo narrativo le ragioni prime del dramma: siamo nel cuore stesso della funzione drammaturgica, solo l'analisi pratica di alcune esperienze potrà aiutarci a individuare alcuni punti fermi nella prospettiva di una scienza empirica del lavoro teatrale.

Strumenti di lavoro fra attore e testo

Se noi consideriamo il testo non solo come prius dello spettacolo, ma come *fonte* di ogni attività rivolta alla scena, scopriamo che anche sul versante drammaturgico, si moltiplicano le possibilità di intervento e interazione con tutti i soggetti della creazione teatrale, in particolare, naturalmente, con l'attore. Questo vale sia come messa a fuoco delle condizioni o 'circostanze date' del lavoro, sia come definizione della grammatica necessaria alla rappresentazione. In questa dimensione di ricerca, il lavoro del drammaturgo, oggi, può cercare di coniugare l'esplorazione del testo con la messa a punto e la pratica di un particolare allenamento dell'attore. Usare il testo, aldilà della interpretazione registica e della specifica dimensione narrativa, come 'eserciziaro' di base per un lavoro dell'attore su se stesso, sì, ma già mirato alla rappresentazione.

Per usare il testo come eserciziaro è necessario che l'approccio dell'attore (e del drammaturgo) non si esaurisca con il lavoro sul personaggio, con la padronanza delle linee di sviluppo drammatico o con l'approfondimento della parola: ogni testo, in realtà, dà all'attore la possibilità di vivere una vita molto più ricca e molto più intimamente radicata di quella tracciata dal percorso del dramma. Nel lavoro sul testo – in questa particolare direzione – si tratta in realtà di moltiplicare i punti di contatto, le possibilità di sviluppo, le storie interne, prima di arrivare a scegliere la propria chiave di interpretazione, prima di individuare, nel testo, la ragione che ci fa scegliere quella strada, quella storia, rispetto alle decine di soluzioni possibili. Alla logica del personaggio si affianca la logica dell'attore e il richiamo delle azioni fisiche nelle precise geografie del testo. La prima tappa per un lavoro di questo genere è volta a una precisa ricerca delle indicazioni fisiche del testo, della sua interna fisicità.

Lavorando su una tragedia, e comunque su testi arcaici, il compito è agevolato: esiste uno spessore fisico nella lingua tragica che agisce con evidenza immediata su chiunque le si accosti. Gli attributi di un soggetto non tendono a descrivere qualità ma azioni: possibilità o esiti di atti concreti, un'attitudine precisa di fronte all'azione. Di ogni personaggio prima di sapere *come* è, sappiamo *come* è nell'azione, quali sono i gesti, le posture, le attività che lo rendono riconoscibile e unico. Non è il suo carattere a venirci

incontro, ma le sue azioni di fronte al destino, o le sue proprietà fisiche. Possiamo così leggere il testo individuando le azioni che lo attraversano senza per questo sovrapporsi alle peripezie della tragedia.

Nel momento in cui si individuano queste indicazioni di azione, quasi sempre si individuano anche precise parti del corpo coinvolte, quasi che ogni movimento interno o esterno sia colto in una precisa postura, ogni scena in una situazione essenziale e necessaria. Il piede e la nuca, nelle *Troiane* (faccio riferimenti tratti da spettacoli di Thierry Salmon, della cui drammaturgia parlo diffusamente nel prossimo capitolo, per consentire una visione più organica del processo di lavoro, fra drammaturgia, regia e lavoro d'attore), sono colti nelle mille espressioni di un incedere doloroso e necessario, di un risoluto incamminarsi verso il destino, perfino nel ricordo di una pulsazione che si fa danza, e nell'immagine metonimica di una sconfitta che si traduce in schiacciamento al suolo, perdita di verticalità. Le indicazioni che il testo ci fornisce sulla postura di nuca e piede sono tanto numerose e precise che è possibile ricavarne degli esercizi, costruire un percorso fisico, un training appunto, basato su determinate posizioni e attitudini fisiche.

Questo lavoro porta a una sorta di confidenza con il *corpo soggetto dell'azione*, prima ancora che con il personaggio. In questa fase non si parla del personaggio, ma dell'attore e del suo corpo in relazione all'azione descritta dal testo. Ci sono elementi di straordinaria vitalità nell'avvicinarsi al testo con un'attenzione fisica. Questo vale sicuramente per i testi arcaici, ma tale proprietà si può riscontrare con adeguate chiavi in testi di natura diversa. Per esempio, dal lavoro sui *Demoni* di Dostoevskij emerge che non si può prescindere dalla qualità del movimento fisico che l'autore imprime ai personaggi, alle loro relazioni, al loro 'dire'. Un movimento concitato, febbrile, 'vertiginoso' fino allo sprofondamento epilettico; un dire che quasi mai è dialogo o esposizione pacata, ma confessione, proclama, rivelazione. Uno spazio nel quale la luce acceca, non rischiarà. Vertigine, accecamento, confessione: tutti elementi drammaturgicamente organici al romanzo. Da qui si può partire per un lavoro fisico, da qui per la costruzione di gesti, di spazi e della loro luce.

Una volta individuate le diverse parti del corpo mobilitate nell'azione o motrici della stessa, è possibile procedere in questa costruzione di 'esercizi' che prendono in considerazione lo spazio nel quale le azioni vengono compiute. I testi drammatici e, in maniera diversa, quelli letterari, sono ricchi di precise indicazioni spaziali. Non si tratta tanto delle didascalie, anche relative agli ambienti, ma della geografia fisica delle azioni. Attraverso il movimento dell'attore e il tempo dell'azione di fatto è possibile ricostruire questo spazio interno di cui il gesto è unità di misura. Nel caso delle *Troiane* lo spazio individuato è quello dello spopolamento. L'azione

che si svolge nel tempo della tragedia è un'azione che porta allo spopolamento dello spazio. Per *I demoni*, lo spazio è quello di un'intimità pubblicamente esibita: il bagno russo, la riunione politica, una festa... L'altro nella dimensione dell'ideale; uno spazio di pericolosa esposizione, come quello della passione: *Des passions* è il titolo dello spettacolo che Thierry Salmon ha creato appunto dai *Demoni* di Dostoevskij.

Ora, quale che sia l'azione o la relazione che vogliamo analizzare o realizzare, all'interno del training, quella dello spopolamento o dell'intimità in pubblico è una direzione spaziale molto precisa, comporta una ricerca nella direzione della disgregazione, dell'abbandono, della separazione, della riduzione progressiva, della traccia costruita e cancellata, della concentrazione e dispersione delle presenze, oppure, nell'altro caso, del gesto furtivo o esasperato, della ripetizione, della circolarità della comunicazione, del suo riflettersi o infrangersi su altri soggetti, altre superfici. È come se da un nucleo fisico individuato si potessero ricavare "temi" non già per improvvisazioni, ma per esercizi. L'elemento fisico e quello spaziale consentono già di mettere a punto un modo di pensare per gesti e movimenti in grado di guidare la lettura e l'appropriazione del testo. È chiaro che per divenire efficace sulla scena questo percorso deve incontrarsi con il lavoro del regista, con il suo particolare modo di affrontare il testo e guidare l'attore, ma l'indicazione di lavoro resta pur sempre una possibilità per attore e dramaturg.

Accanto a questa ricerca di geografia fisica del testo si sviluppa quella abitualmente affidata all'attore: la ricerca del personaggio. Ancora una volta il percorso è elementare e diretto nel reperimento di materiale, ma obliquo rispetto al tema prescelto. In realtà più che di lavoro sul personaggio, in questa fase di 'allenamento' dell'attore, è forse il caso di parlare di lavoro sulle figure del testo. Dire personaggio nella nostra tradizione fa pensare a una concentrazione di senso della vicenda e a un rapporto chiuso con l'attore: il personaggio diventa il punto di vista che dà un senso all'azione e il punto d'arrivo dell'interpretazione attorale. Cercare il personaggio non come è *risolto* nella vicenda ma come è *dato* nella scrittura. Non l'idea che noi abbiamo di lui o che la tradizione ci ha trasmesso, ma le informazioni che su di lui ci vengono concretamente fornite dal testo, magari velate rispetto alla dominanza della linea di sviluppo principale.

Si tratta, ancora una volta, di cercare un percorso ai limiti della strada maestra del dramma. In questo modo è possibile costruire un altro personaggio, che non compie le azioni del dramma, ma dà compimento alle sue parole, un personaggio con un passato e un futuro non risolto nell'arco del dramma. Si tratta di dare vita a una delle sue possibili esistenze; la memoria che dà corpo al personaggio diventa una via per indagare gli strumenti del destino, non per identificarsi con il suo corso: la prospettiva dell'attore prevale su quella del personaggio. I soggetti possono essere scomposti in tanti

sottopersonaggi: figure autonome che popolano con i loro gesti, vissuti o evocati, lo spazio dell'azione, danno corallità alla tragedia e consentono ai protagonisti di moltiplicarsi, rispecchiandosi e nutrendosi di 'doppi' che non hanno trovato sviluppo nelle vicende rappresentate. Le immagini del passato, le prefigurazioni del futuro che le donne di Troia utilizzano per parlare di sé, si concentrano su alcuni precisi ritratti di donne colte nell'evidenza di un'azione: non c'è sviluppo per queste azioni, se non nei termini di una corallità di figure che realmente abitano il testo e che la parola accompagna alla nostra percezione distratta.

Così, con Dostoevskij, i racconti di incontri svoltisi 'altrove', in Svizzera, in America, all'estero, popolano *I demoni* – e il nostro immaginario – di figure di esuli, attivisti politici, liberali sconfitti dalla storia; ma c'è anche un popolo del sottosuolo, che si stringe alle ginocchia dei potenti, custodisce i luoghi sacri, popola le notti senza fine. Là una fanciulla che si bagna nell'acqua del caro fiume domestico, qui una donna che prende l'acqua da una fonte straniera per una casa straniera: non ha importanza (in questa fase) quale personaggio racconti questi momenti o prefiguri tale condizione: le figure possono essere scorperate dal racconto e diventare autonome. Si creano così azioni o personaggi che non si identificano con quelli che si compiono o si annientano nella tragedia, ma che pure fanno parte di diritto del suo immaginario e della sua corallità. Che cosa tiene assieme queste figure? La partitura di azioni fisiche individuate all'inizio. E se un'associazione esterna si affaccia a questo universo, è importante trovare subito l'elemento fisico che consente di metterla in relazione con le altre presenze del testo. Perché ogni testo è un'opera, ma l'atto di proiettarlo concretamente verso lo sviluppo scenico ne modifica tendenzialmente la natura: quell'opera inizia così a diventare anche un mondo abitato, da manifestare per sviluppi progressivi di tutti i richiami e segni connaturati, in modo che non ne vada sprecato nessuno di quelli sostanziali.

L'ipotesi che guida questo processo d'allenamento è comunque quella di partire da un'azione fisica per arrivare a costruire un universo di azioni, figure, possibili relazioni indipendenti dallo sviluppo del dramma. È evidente che parallelamente a tutto ciò, esiste un lavoro di costruzione di personaggi e relazioni strettamente dipendente dallo sviluppo del dramma, che pure richiede indagini, reperimento di materiali, confronti letterari, ma tutto questo pertiene a un'altra specificità del lavoro drammaturgico. Il lavoro di allenamento dell'attore a partire dal testo è uno 'spreco' importante, in qualche modo alternativo al lavoro d'improvvisazione che da sempre alimenta l'accumulo di materiali proprio della produzione per analogia. In questa maniera l'attore viene nutrito dal testo, non deve trovare solo in sé alimento per l'azione scenica, e il suo fare non si esaurisce nell'interpretazione, ma ne fa uno strumento di consapevolezza e determinazione.

Nel caso della tragedia, come già detto, il compito è agevolato dalla natura 'fisica' del suo linguaggio. Lì non ci sono sbavature sentimentaliste, non inquietudini psicologicamente vissute, non ci sono ammiccamenti d'epoca; e non ci si perde nei meandri delle possibilità perché il movimento porta direttamente nel cuore dell'azione. La qualità è premessa d'azione, condizione del suo compimento. L'interpretazione, a questo livello di lavoro, non è trasposizione di segni (è categoria inadeguata, *stricto sensu*), ma un lavoro in grado di costruire delle fondamenta su cui plasmare le immagini, le figure del testo con altre, tratte dalla vita di chi gli si accosta. Lavorare su questa base significa avere presente che quello che un testo dà a chi lo esplora 'fisicamente' è sempre molto di più di quello che lo spettacolo realizza. Il tentativo è quello di rendere questo 'di più' patrimonio collettivo del gruppo di lavoro. Dunque operare drammaturgicamente in questa direzione significa lavorare costantemente fra attore e testo, cercando di creare un'autonomia compositiva (partiture?) per l'attore che gli consenta di incanalare consapevolmente il proprio repertorio di gesti e di situazioni verso azioni precise. È così possibile restituire all'attore la ricchezza che il training gli ha sempre garantito: stimoli per una grammatica espressiva, patrimonio di conoscenza comune al gruppo di lavoro.

In questo caso, insisto, è il testo che dà all'attore la rete per incontrare i personaggi senza annullarsi in essi e senza farne proiezione dei propri fantasmi. Sulla pagina si costruisce quella parte di lavoro che è propria dell'attore e che non si esaurisce nel dramma – allora anche ritornare al testo, come linea di tendenza di questi anni, non presenta più i pericoli del riflusso, della negazione del movimento teatrale che è andato sviluppandosi. Il ritorno al testo avviene con la coscienza che si è sviluppata attraverso il lavoro sul corpo, senza disperdere strumenti e senso di quella ricerca: all'interno di questo processo la partitura testuale non viene piegata all'interpretazione, diventa la materia stessa dell'azione scenica. In questo modo, poi, mantenendo attivo e necessario il riferimento al testo, facendone la materia per le azioni dell'attore, il training dovrebbe allontanarsi dal pericolo di un gesto ripiegato su se stesso, di un linguaggio chiuso e manieristicamente elaborato; dal pericolo, insomma, di un costante ed esclusivo autoriferimento.

Esiste una possibilità di lavorare drammaturgicamente che non lasci cadere l'enorme patrimonio che la ricerca del laboratorio ha dato al teatro, ma che in qualche modo riconverta quella sua priorità corporea – che era riconosciuta all'attore – in priorità della parola teatrale. La parola teatrale è gesto fisico, in quanto tale va agita, non enunciata e descritta. Il che è ancora un modo per restituire dignità all'attore di fronte al proprio mestiere e ai vizi dei diversi repertori.

III. Il percorso attraverso gli spettacoli. Schede di lavoro

L'esperienza di Paolo Billi e Dario Marconcini con i maggianti di Buti: una drammaturgia fra tradizione e ricerca

Il mio primo confronto attivo con la drammaturgia è avvenuto, quasi inconsapevolmente, a metà degli anni Ottanta, grazie all'invito di Paolo Billi e Dario Marconcini a partecipare al loro lavoro con i maggianti di Buti. Partecipare era termine chiave, in quegli anni: voleva dire assistere, consigliare, prendere atto e – perché no? – proporre. Insomma, essere coinvolti, contagiati dal lavoro di compagni di viaggio più o meno lontani. Avevo incontrato, teatralmente Billi e Marconcini, in occasione della loro *Traversata con i Promessi sposi*. Era il 1985 e l'azione si svolgeva all'interno di un vecchio teatro abbandonato: il Teatro di Buti.

Buti, un paese sulle colline pisane, famoso per la sua tradizione del "cantar Maggio": una secolare sapienza nei contrasti poetici in ottava rima, un repertorio di drammi e opere che alcuni studiosi avevano portato nuovamente alla ribalta delle scene e che ora questi teatranti 'anomali' spingevano verso una nuova forma di rappresentazione, in cui la ricerca teatrale fondeva generi e interpreti. La *Traversata* aveva tutte le caratteristiche per spingermi a indagare fra le ragioni e i modi di questa pratica teatrale, così inusuale, ricercata e per certi versi preziosa, con tutte le caratteristiche dell'avvenimento: solo che accadeva in un paese lontano dai percorsi protetti degli spettatori di professione (di circuiti neanche a parlarne, i maggianti sono legati alla loro terra e al loro lavoro), e aveva per promotori figure lontane dai fragori dell'evento teatrale.

In quel teatro in rovina, la tradizione spettacolare del Maggio si incontrava con una solida filodrammatica, per mezzo di figure che ai tempi sembrava più semplice definire "operatori culturali", propaggini (e prima motori) di quel Centro di Pontedera propulsore di ricerche e sperimentazioni, come diceva il suo nome, membri di un gruppo di lavoro che si era lungamente misurato con il problema dell'interpretazione.

Nel caso della tragedia, come già detto, il compito è agevolato dalla natura 'fisica' del suo linguaggio. Lì non ci sono sbavature sentimentaliste, non inquietudini psicologicamente vissute, non ci sono ammiccamenti d'epoca; e non ci si perde nei meandri delle possibilità perché il movimento porta direttamente nel cuore dell'azione. La qualità è premessa d'azione, condizione del suo compimento. L'interpretazione, a questo livello di lavoro, non è trasposizione di segni (è categoria inadeguata, *stricto sensu*), ma un lavoro in grado di costruire delle fondamenta su cui plasmare le immagini, le figure del testo con altre, tratte dalla vita di chi gli si accosta. Lavorare su questa base significa avere presente che quello che un testo dà a chi lo esplora 'fisicamente' è sempre molto di più di quello che lo spettacolo realizza. Il tentativo è quello di rendere questo 'di più' patrimonio collettivo del gruppo di lavoro. Dunque operare drammaturgicamente in questa direzione significa lavorare costantemente fra attore e testo, cercando di creare un'autonomia compositiva (partiture?) per l'attore che gli consenta di incanalare consapevolmente il proprio repertorio di gesti e di situazioni verso azioni precise. È così possibile restituire all'attore la ricchezza che il training gli ha sempre garantito: stimoli per una grammatica espressiva, patrimonio di conoscenza comune al gruppo di lavoro.

In questo caso, insisto, è il testo che dà all'attore la rete per incontrare i personaggi senza annullarsi in essi e senza farne proiezione dei propri fantasmi. Sulla pagina si costruisce quella parte di lavoro che è propria dell'attore e che non si esaurisce nel dramma – allora anche ritornare al testo, come linea di tendenza di questi anni, non presenta più i pericoli del riflusso, della negazione del movimento teatrale che è andato sviluppandosi. Il ritorno al testo avviene con la coscienza che si è sviluppata attraverso il lavoro sul corpo, senza disperdere strumenti e senso di quella ricerca: all'interno di questo processo la partitura testuale non viene piegata all'interpretazione, diventa la materia stessa dell'azione scenica. In questo modo, poi, mantenendo attivo e necessario il riferimento al testo, facendone la materia per le azioni dell'attore, il training dovrebbe allontanarsi dal pericolo di un gesto ripiegato su se stesso, di un linguaggio chiuso e manieristicamente elaborato; dal pericolo, insomma, di un costante ed esclusivo autoriferimento.

Esiste una possibilità di lavorare drammaturgicamente che non lasci cadere l'enorme patrimonio che la ricerca del laboratorio ha dato al teatro, ma che in qualche modo riconverta quella sua priorità corporea – che era riconosciuta all'attore – in priorità della parola teatrale. La parola teatrale è gesto fisico, in quanto tale va agita, non enunciata e descritta. Il che è ancora un modo per restituire dignità all'attore di fronte al proprio mestiere e ai vizi dei diversi repertori.

III. Il percorso attraverso gli spettacoli. Schede di lavoro

L'esperienza di Paolo Billi e Dario Marconcini con i maggianti di Buti: una drammaturgia fra tradizione e ricerca

Il mio primo confronto attivo con la drammaturgia è avvenuto, quasi inconsapevolmente, a metà degli anni Ottanta, grazie all'invito di Paolo Billi e Dario Marconcini a partecipare al loro lavoro con i maggianti di Buti. Partecipare era termine chiave, in quegli anni: voleva dire assistere, consigliare, prendere atto e – perché no? – proporre. Insomma, essere coinvolti, contagiati dal lavoro di compagni di viaggio più o meno lontani. Avevo incontrato, teatralmente Billi e Marconcini, in occasione della loro *Traversata con i Promessi sposi*. Era il 1985 e l'azione si svolgeva all'interno di un vecchio teatro abbandonato: il Teatro di Buti.

Buti, un paese sulle colline pisane, famoso per la sua tradizione del "cantar Maggio": una secolare sapienza nei contrasti poetici in ottava rima, un repertorio di drammi e opere che alcuni studiosi avevano portato nuovamente alla ribalta delle scene e che ora questi teatranti 'anomali' spingevano verso una nuova forma di rappresentazione, in cui la ricerca teatrale fondeva generi e interpreti. La *Traversata* aveva tutte le caratteristiche per spingermi a indagare fra le ragioni e i modi di questa pratica teatrale, così inusuale, ricercata e per certi versi preziosa, con tutte le caratteristiche dell'"avvenimento": solo che accadeva in un paese lontano dai percorsi protetti degli spettatori di professione (di circuiti neanche a parlarne, i maggianti sono legati alla loro terra e al loro lavoro), e aveva per promotori figure lontane dai fragori dell'evento teatrale.

In quel teatro in rovina, la tradizione spettacolare del Maggio si incontrava con una solida filodrammatica, per mezzo di figure che ai tempi sembrava più semplice definire "operatori culturali", propaggini (e prima motori) di quel Centro di Pontedera propulsore di ricerche e sperimentazioni, come diceva il suo nome, membri di un gruppo di lavoro che si era lungamente misurato con il problema dell'interpretazione.

In questo strano miscuglio, il dato che più mi affascinava era il riproporsi di forme tradizionali, aldilà degli scrupoli e dei rigori della filologia, in un pragmatismo teatrale indubbiamente efficace. Che cosa rendeva singolarmente affascinante la *Traversata*? La voce e la cadenza del Maggio, patrimonio inalienabile dei butesi, la padronanza sicura del testo (o del "pretesto" teatrale: chi non conosce l'"Addio monti" o la "Madre di Cecilia"?), un certo modo brusco di prendere la battuta, lo scrupolo diligente a sviluppare la parte, la soddisfazione dichiarata nell'esserne riconosciuti artefici. Poi il rapporto, di per sé straniante, fra attori e pubblico, dove essere attore non è ruolo di sempre ma epifania di circostanza e vigilata responsabilità di esecuzione.

Certo, c'erano anche tutti i pericoli del diletterismo: la tentazione di ostentare un patrimonio vitale aldilà della forma spettacolo, la celebrazione quasi campanilistica del progetto, l'indulgenza verso una prova di teatro che poteva contare su troppe circostanze particolari per non trovare comunque la maniera di giustificarsi. Ma erano proprio i valori teatrali quelli che maggiormente mi attiravano; spiazzata dall'allestimento, vi riconoscevo i tratti di una pratica teatrale a me vicina. La povertà dello spettacolo, con la carica di realismo e autonomia che essa portava con sé; l'importanza delle circostanze spazio-temporali della sua fruizione (la mancanza stessa di un circuito teatrale per questo lavoro si risolveva in libertà dalle concessioni a esso legate); l'incontro di culture che qui si realizzava, non come ambiziosa ipotesi di confronti transculturali, ma come necessaria convivenza quotidiana di protagonisti radicalmente diversi. E ancora la 'naturale' epicità dell'interpretazione, un'epicità in cui il dolore assumeva il tono del racconto, la tragedia l'ampiezza del canto, la gioia la soddisfazione della tirata ben riuscita. Mi affascinava la molteplicità dei livelli comunicativi messa in opera in un lavoro di disarmante semplicità espressiva.

Su questi tasti è stato facile passare dall'interesse al coinvolgimento, avvenuto con *Medea* nel settembre del 1986. Anche qui un intrecciarsi di esperienze e di livelli culturali, l'arricchimento della costruzione drammaturgica (Pasolini, Euripide, Seneca, alcune schegge da Müller e il Maggio, questa volta come testo drammatico del "poeta pastore butese" Pietro Frediani) e, soprattutto, la conquista dello spazio come percorso vivo all'interno dell'azione teatrale. Spazio interno ed esterno, lo snodarsi delle scene attraverso i piani della Villa Medicea di Buti, l'assorto prendervi posto dello spettatore: stanze della tragedia di Medea, ma anche stazioni del percorso del pubblico nel tessuto dell'azione. E, sfida non ultima, il confronto fra attori professionisti, maggiori e dilettanti. Elemento, questo, che dalle pratiche degli anni Settanta accompagnerà ogni mia 'svolta' teatrale, nelle forme più diversificate.

"È una storia complicata, perché è fatta di cose e non di pensieri."¹ Questo prologo pasoliniano alla *Medea* di Buti, riascoltato a distanza, lo scelgo come prologo anche alla mia attività di dramaturgo: per questo mi piace raccontare quell'esperienza, anche se non ho un preciso percorso personale da documentare. Esperienza bizzarra, dominata dal tema dell'estraneità: vivere da stranieri e da forestieri interagire con un teatro che sembra avere perduto ogni stupore sacro, ogni possibilità di svelamento in quella modalità di relazione che un maestro di quegli anni, Antonio Neiwiller, chiamava "l'estasi della comunicazione". "Tutto è Santo (...) quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito, e comincerà qualcos'altro", aggiungeva Pasolini nel secondo prologo di quella *Medea*. Anche se la *Medea* di Buti si allontanava e ci allontanava irreparabilmente dal Mito, dalle mitiche regioni dove il vello garantiva che "tutto sarebbe rimasto com'era", manteneva la misteriosa forza di azioni estranee al nostro ordine e alla nostra volontà di interpretazione.

Azioni chiare e terribili, semplici e tragiche, sconvolgenti e irreparabili nella loro 'innaturalità'. Proprio l'innaturale costituiva il tratto unificante i diversi racconti di *Medea*, dal Maggio a Pasolini, attingendo alla potenza dei versi di Euripide. In quei versi – in una società che ha perso la "fede negli antichi dei" e la sacralità dei giuramenti in nome della persuasività del ragionamento – assistevo e contribuivo a dare forma alla inesorabile trasformazione della *innaturalità santa* in *estraneità colpevole*. L'innaturalità delle azioni di Medea, prima di diventar spaventosamente riconoscibile nell'uccisione dei figli, si fissa in tragica estraneità nella perdita di ogni possibile conoscenza fuori dall'orizzonte del sacro tanto caro a Pasolini:

Tocco la terra con i piedi, e non la riconosco!
Guardo il sole con gli occhi, e non lo riconosco!

Nello strazio dell'esilio:

E quale città mi accoglierà?
Quale ospite, offrendo una terra come rifugio e una casa fidata,
salverà la mia persona?
No, non è possibile.²

¹ Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 1988. Le citazioni dalla sceneggiatura di *Medea* di Pier Paolo Pasolini sono tratte dalla scena 6, 7 e 57: le citazioni dalla *Medea* di Euripide, nell'ordine, dal primo e dal terzo episodio della tragedia, nella traduzione di Giuseppe Tonna, Milano, Garzanti, 1981.

² Da qui, Euripide, *Medea*, cit.

E nella condizione di donna:

Ah, di tutti gli esseri che hanno un'anima e hanno intelligenza,
noi donne siamo le creature più disperate.

E misteriosamente, dopo averci guidato con audacia – crudele audacia – come il nocchiero Tifi, attraverso condizioni sconosciute, Medea ci lasciava alle nostre scoperte, testimone lei stessa della propria azione:

Me ne andrò dal paese, fuggendo il posto qui della strage dei miei bambini adorati.
Tanto empia sarà l'azione che avrò osato.

Con queste immagini e queste parole iniziava la mia attività di dramaturg.

La felicità realizzativa della *Medea*, il suo successo, anziché consolidare una formula ormai collaudata, hanno spinto Billi e Marconcini verso un'esperienza più ampia: il "Progetto Gerusalemme" (giugno 1987: *Il combattimento di Clorinda e Tancredi*, di Monteverdi, canto in ottava rima di alcuni episodi dell'opera e lettura di alcune ottave della *Gerusalemme*, da parte di Marisa Fabbri; ottobre 1987: *Gerusalemme Liberata*, spettacolo realizzato da cinque attori professionisti di diversa formazione e dieci interpreti del gruppo butese). Il paradosso sembrava essere il tratto caratteristico di questa *Gerusalemme*, e anche in questo tratto mi piace pensare i miei esordi.

Prima di tutto lo spazio. S'era detto: "Con la *Gerusalemme* occuperemo tutto il paese: qui la corte, là le mura della città, qui il campo di battaglia, qui la foresta incantata, dall'alto i pupi, qui gli attori...". E alla fine lo spettacolo si svolse tutto all'interno del teatro (il teatro Francesco di Bartolo, finalmente ristrutturato); tutti sono lì, nello spazio della *Traversata* ristrutturato e restituito alle sue funzioni, senza il fascino del luogo riscoperto, ma con i precisi attributi e i limiti che gli competono. Sembrava che il teatro dovesse proiettarsi in un labirinto di immagini ed evocazioni e invece tornava a essere il luogo della concentrazione, dove il percorso delle differenze viene esaltato nella costrizione della regola interpretativa. Lo spazio fisico deputato, in contrasto con la spettacolarità diffusa, diventa il luogo della disillusione, dove viene scarnificata ogni tentazione spettacolare, messo a nudo il lavoro degli interpreti.

Già, gli interpreti. Sembrava di avere scelto la via del racconto per spazi, immagini e suoni, e ci trovammo nel pieno di un grande cimento d'attore, dove anche i butesi ponevano la propria arte 'naturale' come modello di interpretazione. Gli attori si ritrovarono tutti ad affrontare la sfida dell'ottava, di una misura interpretativa che sembrava non lasciare spazio a nessuna integrazione, a nessuna deroga: e dovevano farla vivere, renderla come

diceva qualcuno di loro "scrittura vivente". Le diverse scuole, le diverse formazioni, diventano i segni di esperienze che si confrontano: la professionalità consapevole e 'provata' dei protagonisti allarga la caratteristica di scambio culturale e contaminazione pedagogica già presente nelle prime realizzazioni butesi.

Poi c'è l'esperienza di Torquato Tasso, così viva, così invadente da sovrapporsi alle immagini stesse della sua *Gerusalemme*. E proprio attraverso il suo tormentato percorso, fra visione febbricitante e ossessione della regola, cercavo allora di intravedere il senso del viaggio verso lo spettacolo *Gerusalemme*.

E proprio in questo nome, *Gerusalemme*, è il paradosso che mobilita, da fonti e percorsi che è tanto difficile esplicitare, la nostra partecipazione. Partecipazione a un assedio che ci vede assediati, viaggio faticoso verso un'identità additata in un sepolcro, guerra incessante dove la vittoria è dovere e la sconfitta colpa. Il tutto sotto la vigile coscienza dell'artificio che rende possibile l'impresa.

"Artaud. Una tragedia" di Federico Tiezzi. La drammaturgia dell'esperienza verso lo spettacolo

Avevo conosciuto Antonin Artaud, i suoi scritti e il suo pensiero, all'università. Una conoscenza 'teorica' mediata da tanti, forse troppi interventi ermeneutici. Negli anni Settanta Artaud veniva proposto oltre che dal versante teatrale, da tanti filosofi della 'differenza' e teorici della scrittura. Una maniera avvincente di avvicinare Antonin Artaud, di interrogarne la verità fra la carne e la retorica, magari tradendo il suo irriducibile grido di presenza: "Io, Antonin Artaud, / sono mio figlio, mio / padre, sono mia / madre, / e sono io";¹ autogenerazione, rappresentazione e presenza sulla scena del mondo. La figura di Artaud, visionario ed eretico del teatro, fondeva molti miti e inquietudini di quegli anni.

Il corpo, come luogo della conoscenza, il rifiuto della delega del testo per una affermazione della irriducibile organicità di chi parla. L'esperienza esoterica e i viaggi esotici alla ricerca di un dialogo sorgivo fra natura e storia, segno e visione, la dimensione della follia come sintomo e azione nel presente, via crucis della conoscenza. E ancora: la visione di un teatro "contagioso come la peste e necessario come il pane"; nell'epoca dell'affermazione dei bisogni e del desiderio come motore d'azione, la "crudeltà" come segno perentorio di una scena viva ed efficace contro un teatro morto

¹ Antonin Artaud, *Artaud Le Môme, Ci-git e altre poesie*, traduzione di Emilio Tadini e Antonia Tadini, Torino, Einaudi, 2003.

e mortale. Tutti questi elementi concorrevano a farmi leggere Artaud (questo solo potevo fare, oltre alla visione di pochi fotogrammi cinematografici, immagini di un attore che alchemicamente distilla verità nella finzione), con l'avidità di chi cerca nell'esperienza della scena il segreto della trasformazione, attiva metamorfosi del pensiero in atto.

Non sapevamo ancora quante derive e aperture, implosioni e deflagrazioni avrebbe potuto prendere la ricerca dell'atto sulle scene di quegli anni, gli anni dell'azione, irriducibile alla descrizione e al racconto, con il pericolo – latente ma intuibile – dell'onnipotenza consumistica e dell'impotenza politica. Anni 'di esperienza' nei quali le domande sul piano della ricerca venivano spesso accolte – e liquidate – come risposte. Anni generosi e terribili di spreco e scoperte. In quegli anni e in quella tensione Artaud mi sembrava poter essere guida per una personale ricerca di senso, attraverso il teatro. Lo racchiusi (o mi guidò?) in una tesi, che lo esplorava attraverso un altro visionario della crisi dell'Occidente (e della fine della tragedia...): Friedrich Nietzsche. Un altro passaggio dal mito al testo. Pensavo allora che Artaud mi desse ragione, non avevo ancora scoperto che il ruolo che indicava nella lettura della realtà era quello del *questionante*, non dell'interprete. Comunque, aldilà della tesi, dopo più di dieci anni, potevo dire di conoscere Artaud, mi piaceva considerarmi 'esperta', anche se i nessi con le mie scelte di lavoro, di vita teatrale, restavano piuttosto misteriosi anche per me.

Altri erano diventati i maestri riconosciuti e riconoscibili del mio lavoro nel teatro, altri i compagni di viaggio. La parola dramaturg non rappresentava per me un nodo da sciogliere, non pensavo che sarei diventata dramaturg, a teatro. Non pensavo, soprattutto, che il mio sguardo di spettatore attento, sollecito, amorevole potesse diventare lo sguardo verso uno spettacolo e non di fronte a uno spettacolo. C'era stata l'esperienza con Dario Marconcini e Paolo Billi, assieme ai maggianti di Buti (di cui ho già parlato); ma la legavo più all'interesse per l'intreccio fra tradizione e ricerca nel teatro, intreccio fra persone, sensibilità e storie teatrali, non ancora, per me, tessitura di testo. E c'era all'orizzonte, la proposta di Thierry Salmon di lavorare sulle *Troiane*.

Di spettacoli ne vedevo tanti, allora, con precise scelte di campo e felici incontri con i nuovi gruppi e i nuovi modi di fare teatro. Ancora una volta la relazione, viva, curiosa, vigile, come motore delle scelte teatrali. Fu allora che Federico Tiezzi mi chiese: "Mi fai la drammaturgia per il mio *Artaud*?" Poteva essere un ruolo di consulente letterario: conoscevo parecchi testi di e su Artaud. Ma la teatralità di Tiezzi non poteva limitarsi a chiedere una consulenza letteraria per uno spettacolo che non poteva che essere visionario; mi chiese delle azioni: "Dammi delle azioni per questo *Artaud*."

Nel lavoro dei Magazzini e di Federico Tiezzi – e in particolare in *Genet a Tangeri*, del 1984 – quello che mi colpiva di più, come condivisione emotiva, era la capacità del gruppo di restituire nello spettacolo il senso di una esperienza di vita, attraverso l'incontro con gli autori e i personaggi di volta in volta toccati. Si può dire che questo succede sempre, dentro il lavoro artistico, quando attraverso l'opera si attiva la comunicazione fra l'artista e la percezione dei suoi visitatori. In particolare il teatro sembra vivere di questo passaggio, e ogni spettacolo racconta – anche nella più semplice messinscena di un testo – l'esperienza che l'attore, il regista, il gruppo, fanno con un personaggio o un'opera. Nel caso dei Magazzini mi sembrava di poter cogliere la forma poetica di questa pratica.

In *Genet a Tangeri*, aldilà delle azioni e delle visioni che si snodavano davanti a me, magistralmente composte e rifratte dal testo verbale e dalle citazioni musicali e iconografiche, vedevo uno spettacolo in cui, con la forza di un manifesto generazionale, mi veniva proposta l'esperienza poetica di un gruppo, dei singoli attori, con Genet e i suoi personaggi, i personaggi – storici o letterari – che venivano evocati in questo incontro. Qui i modi e gli agenti dell'incontro diventavano il tessuto dell'azione teatrale. Ad agire, sulla scena non erano solo i personaggi, ma le persone dell'incontro, e con loro i miti e i fantasmi evocati da Genet. Dunque, quando Federico Tiezzi mi chiese la drammaturgia per il suo *Artaud*, c'era tutto questo: un reciproco osservarci, da postazioni diverse; la scelta di Artaud, parole, confronti, visioni su un comune riferimento; un rapporto diretto di Sandro Lombardi con alcuni passi di Artaud, il grido senza denti di Artaud, dietro ogni lacerazione teatrale. E c'era anche una commissione: l'invito a Kassel, "documenta 8", nel 1987: uno spettacolo di immagini per un autore visionario. Così la mia prima drammaturgia fu per uno spettacolo senza parole. Solo pochi versi di Hölderlin, compitati dalla voce di un bambino: versi non scelti da me.

"Dammi delle azioni per questo *Artaud*." Azioni, punti fermi, passaggi obbligati e decisivi nella vita di Artaud. Cosa significa, come si sviluppa questa drammaturgia dell'incontro, che è drammaturgia dell'esperienza, con un autore, con una persona come Antonin Artaud? Con una figura di questa portata, il primo problema da affrontare è l'eccesso di materiale, il moltiplicarsi delle visioni. Si possono fare cento percorsi diversi attraverso la sua vita e le sue opere, le opere dei suoi seguaci o interpreti; per ciascuno è possibile trovare una motivazione e giustificazione precisa, ma soprattutto è facile perdersi fra un percorso e l'altro. Credevo, allora come oggi, che la drammaturgia non potesse essere un'operazione di carattere teorico: non si può tentare una drammaturgia con la stessa modalità e gli stessi strumenti con cui si affronta un saggio, uno studio storico. Paradossalmente siamo lontani anche dalle modalità che spesso hanno caratterizzato gli interventi

drammaturgici interni alla cosiddetta "regia critica": perché mettere in scena questo testo, oggi, qui, come restituirne senso 'al presente', attualizzarlo? C'è sempre, nella dramaturgie, una componente di esperienza personale più arbitraria, forse, in favore di un approccio più diretto, più vicino alla risposta intima che all'interpretazione critica. E c'è, soprattutto, il fatto di affidare ad altri, a un altro, il racconto della tua esperienza con l'autore, il testo, il tema...

In questa drammaturgia di incontro il problema è sempre quello di affidare alla memoria e all'azione di un altro, l'essenziale di un incontro. È il bello del teatro, una delle sue caratteristiche esclusive: tutto quello che nasce da te, esiste solo in quanto un altro gli dà corpo e forma. Questo è particolarmente vero per il dramaturg, che non racconterà mai in prima persona, ma sempre attraverso il racconto – e la scrittura – di un altro. Nel momento in cui devo affidare a un altro l'importanza dell'incontro con Artaud, quali sono i miei dati irrinunciabili? Quali quelli che arriveranno al cuore del mio interlocutore? Quattro, cinque azioni o situazioni, quattro, cinque immagini guida.

Il primo, fondamentale momento era la morte di Artaud: questo suo morire con la scarpa in mano (o una sola scarpa ai piedi) come chi sa di avere concluso un percorso ed entra risoluto, con fisica consapevolezza in un altro cammino; dice alla morte: "Vengo, fammi mettere le scarpe". O forse la scarpa è lì per cacciarla: "Non sono pronto, vattene", "vado da solo, anche ora." La risposta poteva venire solo dalla scena, dall'agire questa visione. Visione che mi pareva irrinunciabile, e mi sembrava che un racconto su di lui non potesse che partire dalla sua morte; no, non dalla morte, ma dal morire, morire come azione.

L'altro momento che mi sembrava irrinunciabile era la scrittura: lo scrivere. Motivo particolarmente caro anche a Federico Tiezzi. Il tormentato rapporto di Artaud con la scrittura, scrivere di tutto, scrivere, graffiare la pagina, tracciare visioni, incidere ogni materia. Scrivere poesia, fermare la vita sulla pagina, tracciare, indicare, scalfire; scrivere di magia, scrivere di alchimia, scrivere teatro. Scrivere, scrivere; parole inventate, glossolalie, etimologie esoteriche. La scrittura in Messico, nei corpi, nel paesaggio...

Il terzo momento, o movimento, era l'esperienza della follia, fra spossamento e possessione. Questo spossamento costante di ogni azione, il furto costante della parola, furto di senso, di identità, di vita. Due immagini per questo movimento: due momenti della sua vita. L'agguato a Marsiglia, il delirio dell'accoltellamento, essere inseguito, ferito. Vivere da ferito, portare dentro di sé la ferita di chi ti perseguita. Pagina di diario cara a Sandro Lombardi, prologo dell'azione teatrale del suo straordinario *Artaud*. Il momento in cui, sulla nave dall'Irlanda alla Francia, Artaud viene 'imprigionato' dai marinai. Racconto ellittico, ma lucido nei partico-

lari, come un incubo. Artaud è nella cabina, scende un marinaio, assieme al macchinista che brandisce una chiave inglese: gli bloccano l'uscita, lo immobilizzano. Una soggettiva sulla follia che coglie non l'impossibilità di un uomo di parlare, ma l'impossibilità degli uomini di capire. Questa impossibilità di capire per me si risolveva nell'immagine molto semplice di un uomo che chiude lo spettro della vista a un altro uomo; unica visione consentita: la chiave inglese nelle mani dell'ombra che riempie lo spettro della porta. Un gesto di elementare violenza fisica, un'azione che impedisce la parola, precludendo la visione.

Cominciava a farsi strada il tema della visione e dell'accecazione: le ragnatele, reti di visione e tracciati d'azione, di Paolo Uccello. E restava un motivo a me caro, anche se poco frequentato nelle visite teatrali – e non solo – di Artaud: il tema dell'amore e del rapporto con la donna (col femminile?). Ci sono lettere d'amore di Artaud, nelle quali con grande semplicità, quasi con banalità, confessa il fallimento del ménage con la donna amata, un'attrice alla quale rinuncia perché ha bisogno di una donna che sia attaccata solo a lui, che lo accudisca: ha bisogno di pace fra l'amore e lo scorrere della vita. Più tardi, molto più tardi, avrei scoperto il ruolo delle "figlie d'invenzione" nella genealogia mitica di Antonin Artaud.

Questo bisogno di essere accudito, protetto, curato; questo bisogno di 'attaccamento' mi sembrava importante a fronte dell'esperienza radicalmente solitaria di Artaud. Ecco, mi sono detta, se devo raccontare Artaud, questi quattro punti sono irrinunciabili. Il problema è come tesserli assieme. Ancora una volta è stato Artaud a indicarmi la strada. C'è una lettera, molto bella, nella quale Artaud parla di un suo incontro con una veggente. Si sofferma sullo sguardo, le mani, le azioni della donna; a un certo punto, dice: "E i vostri abiti, madame, questi abiti che toccano una persona che vede." Nel fuoco delle visioni di Artaud, l'attore che "lancia segni attraverso le fiamme", mi sembrava che l'elemento della quotidianità, degli "abiti che toccano una persona che vede", potesse essere il tessuto connettivo per raccontare questi quattro movimenti.

Non i grandi deliri, ma la concretezza del quotidiano, non la morte, ma la scarpa. La quotidianità nel manicomio: il giardiniere, il barbiere, il pezzo di legna che teneva in stanza, i fiori che amava disporre secondo segrete alchimie, ma pur fiori restavano, l'acqua con la quale si lavava. La stanza: un letto, dei fiori, un pezzo di legno, il coltello, l'ombra del coltello, la scrittura, la scrittura di sé. Non era un procedimento compositivo per opposti, non un cimento teorico: nel mio incontro con Artaud era la domanda su cosa sia l'incontro con l'assolutamente altro, nella quotidianità: quotidianità di gesti, di affetti, di rapporti con le persone, la quotidianità del teatro. Già, la quotidianità dell'extraquotidiano.

Il mio lavoro era finito: restava, appunto, il dono del fare teatrale. L'osti-

nata presenza di Artaud, attore, nel teatro, nel cinema, nella scena invocata e respinta. Mi sembrava un buon punto di contatto con il lavoro dei Magazzini. Torna il motivo dominante della dramaturgie che si realizza solo nell'azione di un altro che dà corpo, e visione, alle tue esperienze, alle tue intuizioni. È chiaro che in questa realizzazione ci sono dei momenti in cui ti riconosci e dei momenti di smarrimento, ma quello che ti fa andare avanti è la sorpresa di riconoscerti in una scena alla quale non hai mai pensato, in un gesto che mai avresti compiuto: in una alterità che ti rivela. Ci sono stati dei momenti sorprendenti, per me, nell'*Artaud* dei Magazzini. Guida regista, intuizione d'attore, alchimia delle presenze sceniche. Ricordo l'infermiera cieca che pettina, lava il malato. Non ne avevamo mai parlato, ma era esattamente l'esperienza della cura, in una condizione in cui solo il malato vede; tu, cieco, puoi aiutarlo a continuare a vedere, anche per te.

La dramaturgie cominciava a delinearsi per me non come descrizione di un progetto, ma condivisione di intenzioni e attitudini verso l'oggetto, il soggetto, scelto. In questo rientravano molte esperienze pre-espressive o para-teatrali, vissute in quegli anni. Affrontare un testo, un autore, ponendosi il problema della guida che conduce attraverso un territorio da esplorare e condividere. È veramente come se prendessi una persona e le dicessi di provare ad attraversare uno spazio, un territorio dato, tenendo lo sguardo fisso su un punto preciso, oppure con una particolare inclinazione del corpo che la metta in condizione di sbilanciamento. Principi per camminare, non programmi di viaggio, cercare di non cadere, senza mai perdere la condizione di disequilibrio. Forse è questa, pensavo allora, la funzione del dramaturg: guidare un percorso, all'interno di una situazione, dando delle indicazioni di postura, dei fuochi per lo sguardo. Ma il camminare, la mappa dei passi è tutta degli altri: del regista, del gruppo, dell'attore. *Artaud* è tutto dei Magazzini.

Il percorso che si propone, però, deve trovare già nella dramaturgia una precisa misura di racconto, una forma compositiva precisa; devi fare il tuo spettacolo, da consegnare perché sia trasformato. Le immagini devono contenere sempre un'azione, la necessità di un'esplorazione. Non dichiarare le proprie verità, ma indicare le situazioni in cui queste agiscono con evidenza ed efficacia. Trovare la lingua per il territorio da esplorare. Mi ritornava dalla lontana tesi Artaud-Nietzsche, una postilla di Nietzsche alla prefazione della *Nascita della tragedia*; suonava più o meno così: "Ho un solo rimpianto, non averla scritta in versi." Da quella frase derivai forse l'unica indicazione programmatica per il mio lavoro drammaturgico: ogni appunto, ogni traccia, ogni proposta per *Artaud*. Una *tragedia*, doveva essere scritta nella lingua dell'enigma, ogni scoperta doveva riportare la domanda del questionante. Le etimologie, i tarocchi, i segni di Artaud, indicano il percorso, o meglio gli strumenti per il viaggio; la sua frenetica produzione epistolare, come forma per bucare l'isolamento, traccia dell'esploratore so-

litario per i viaggiatori a venire. Questo consegna al gruppo di lavoro.

Il tracciato drammaturgico non ha corrispondenza diretta con la scansione delle scene. Un prologo, due scene e tre flashback, recita la locandina che accosta all'unico personaggio, Antonin Artaud, una folla di ombre: "L'Ombra della Follia", "L'Ombra della Solitudine", "L'Ombra della Verità dei Giorni". "Dare un nome alle ombre e guidarle", questo Artaud aveva indicato come possibilità del teatro. Questo procedere per ombre, funzioni, fantasmi scenici e non per personaggi corrisponde anche al linguaggio teatrale del gruppo in quel momento, alla sua ricerca sul fronte di un Teatro di Poesia. "Un agguato incide nel corpo la scissione fra vedere e illudere", così si aprivano i miei appunti per la tragedia *Artaud*.

Un'ossessione, essere inseguito, essere minacciato. Scegliere il teatro come campo d'azione. L'agguato, la ferita, la scelta di *vedere*. Nel prologo la triade del *vedere*: vedere, sentire, agire. Parole di tutti i giorni, parole schermo, parole come abiti, "gli abiti che toccano una persona che *vede*." L'indumento protegge, è intermediario fra il corpo e la celebrazione: scene, luci, costumi, movimenti voci per accompagnare all'atto di *vedere*. Oggetti quotidiani; in una stanza come tante, la stanza della separazione, irrompono le ombre, le visioni.

Tutto un teatro per *vedere* Artaud. Tutta una storia teatrale, quella dei Magazzini, per raccontarlo: il crogiuolo della scrittura scenica, i colori della pittura toscana a restituire i segni della Passione di Artaud sul Golgota di Cristo; il corpo scomposto, esplorato, esposto con l'aiuto della telecamera. Un guerriero ferito e bendato attraversa la scena, da altre tragedie. Un uomo, l'attore, splendido d'oro e svelamenti.

Mi chiedo se questo testo senza parole, questa traccia d'azioni potrebbero diventare scenario per un altro allestimento. Domanda che si può estendere a tanti spettacoli di quegli anni. L'azione del dramaturg lascia una traccia che forse va oltre la creazione dello spettacolo. Il dramaturg torna a essere spettatore: questo spettatore non è più quello che vede, ma colui che ascolta. Tu ascolti: l'altro ti vede perché tu ascolti. Hai fatto un testo? Hai pensato Artaud attraverso azioni, assieme ad altri corpi e altri occhi. Forse resta una traccia. Ma chi racconta?

"Le troiane" di Thierry Salmon Corpi in azione per costruire memoria

Con *Le troiane* è iniziata la mia collaborazione con Thierry Salmon, un processo di creazione e condivisione durato dodici anni, fino alla sua scomparsa. Con lui ho realizzato, dopo questa iniziale avventura, il "Progetto

Dostoevskij" (*Tre studi per "I demoni", Quadriglie, Des passions*) e *L'assalto al cielo*, sulla *Pentesilea* e l'universo delle Amazzoni. Abbiamo lavorato anche a progetti pedagogici e spettacolari, definiti nelle premesse teoriche e metodologiche, ma non realizzati e nel corso degli anni abbiamo messo a punto e sviluppato, con l'équipe di lavoro di Salmon, un'idea di teatro generata da quegli spettacoli e che a sua volta ha generato gli spettacoli, un'idea di teatro che ha anche prodotto, in molti di noi che abbiamo dato vita a quei progetti, pratiche diverse, radicate e in continua trasformazione; pratiche pedagogiche, di lavoro con l'attore, di drammaturgia dello spazio, di relazione con lo spettatore, prove d'attore, di regia, di drammaturgia. In definitiva, una sorta di grammatica teatrale, che se non si riconosce in un'unica poetica e non può più confrontarsi con l'opera del nostro maestro-compagno, può tenere in vita, trasformandoli, i principi informatori di quelle opere e di quella irripetibile esperienza umana e artistica.

Di alcune di queste opere e dei principi di lavoro che vi sono legati darò conto nelle pagine successive, ma sicuramente devo soffermarmi più diffusamente su quella prima esperienza, non solo pensando alla grande felicità della sua realizzazione, ma anche al fatto che nel corso di questo lavoro si è definito il mio personale prontuario di drammaturgia. Certo, un prontuario pronto ad accogliere esperienze e intuizioni precedenti e parallele, destinato a trasformarsi e arricchirsi, a perdere e incontrare nuove possibilità, col mutare delle vite e del teatro; ma certamente le sue fondamenta operative sono in quel viaggio di due anni con le donne di Troia e le attrici di Thierry Salmon.

Le tappe del lavoro

Il progetto *Troiane*, nel momento in cui è iniziato il mio intervento drammaturgico, era già definito nei suoi tratti fondamentali. C'era stato un precedente: nel 1986 Thierry Salmon aveva allestito in una cava nei pressi di Santarcangelo le sue *Premesse alle Troiane*. Il filo conduttore di quel lavoro era Christa Wolf e l'ipotesi suggerita quella di un universo femminile in grado di attivare e mantenere in vita un'alterità minacciata dalla storia. Mi affascinò, allora, l'ampiezza dello spazio narrativo, il modo di vivere in quello spazio, l'attenzione quasi naturalistica ai gesti quotidiani della complicità – ora dolente e ora gioiosa – fra simili. Perno del nuovo progetto, dopo quella premessa, erano: l'uso del greco antico, la realizzazione della tragedia di Euripide da parte di un gruppo di sole attrici e la presenza musicale di Giovanna Marini a dare vita ai cori della memoria e dell'azione, a dare unità alle voci delle nuove donne di Troia. Altro elemento definito era la realizzazione del progetto, a partire da Gibellina, in tappe progressive attraverso l'Europa.

Era previsto un nucleo fisso di nove attrici, corrispondenti ai personaggi della tragedia: Ecuba – e una sorta di suo doppio – Andromaca, Cassandra, Elena, due corifee e le portatrici delle parole di Taltibio e Menelao. Questo nucleo fisso, partendo da Gibellina, avrebbe toccato Napoli, Amburgo, Avignone, Marsiglia, unendosi di volta in volta a un gruppo di attrici (e cantanti) siciliane, tedesche, francesi, per dare vita a progressive realizzazioni spettacolari e poi tornare a Gibellina per la costruzione dello spettacolo finale.

Gibellina, le cui Orestiadi, sotto la guida di Franco Quadri avevano promosso il progetto, non è stato solo un polo produttivo: il terremoto che l'ha distrutta, la ricostruzione e la pratica di un teatro della memoria sulle macerie del terremoto, hanno sempre accompagnato il lavoro. Lo spazio di Gibellina metteva in condizione di ripercorrere, emotivamente e fisicamente, le tracce di una distruzione violenta, a fronte della tenace volontà dei suoi abitanti di conservare e perpetuare la propria identità. A Gibellina abbiamo cominciato a lavorare sui personaggi e sul testo, da qui è iniziato il viaggio verso l'Europa, per poi tornare (trentaquattro attrici di diversa nazionalità e tutta l'équipe) sulle macerie che avevano visto nascere il progetto e che ora erano trasformate – e agite, come spazio dell'abbandono e della desolazione – in 'naturale' scena della tragedia.

Le varie fasi di lavoro si sviluppavano sotto la guida di diversi collaboratori di Thierry Salmon, collaboratori diversi per funzioni diverse, la drammaturgia appunto, le musiche, la coreografia, le luci, i suoni, la scena e la scultura di Nunzio; persone con ruoli e competenze specifiche, ma che abitavano gli stessi luoghi, crescevano e si trasformavano – e trasformavano il loro lavoro – a stretto contatto con il gruppo delle attrici. Questo implica una reciproca influenza, l'appropriazione ed elaborazione di temi, visioni del lavoro, condizioni di vita. Questo consente la costruzione di un linguaggio, di un patrimonio comune.

Se i seminari europei erano fissati, bisognava definire i tre momenti spettacolari. Nei tre titoli, così decidemmo con Thierry, doveva esserci la presenza delle figure maschili escluse dall'azione. *La casa di Priamo*, a Napoli, Sala Assoli del Teatro Nuovo, era tutto giocato sui rapporti delle donne nella reggia di Troia. Al centro di questi rapporti la regina Ecuba, il cui lamento, lo strazio di una sovranità costretta nella polvere, accompagna tutte le relazioni, i conflitti, le tensioni sul potere. *Lo scudo di Ettore*, ad Amburgo, Kampnagel, vedeva come motivo centrale il ricordo della guerra, nei gesti delle donne era fissata la memoria degli uomini che avevano inciso il loro destino: greci e troiani, padre, sposo, figlio, nemico e padrone, erano raccontati dal permanere della loro traccia fisica. *La tomba di Achille* è la tomba sulla quale viene sacrificata Polissena, ma anche – nella nostra elaborazione – il luogo sul quale si compie il sacrificio che consente alle

attrici-donne di Troia di abbandonare il luogo della distruzione e della sua rappresentazione.

Questa è stata la situazione drammaturgica alla quale siamo giunti cercando di lavorare sul sacrificio di Astianatte. E bisogna ricordare che c'era con la tomba un richiamo preciso nello spazio di rappresentazione di Avignone: un chiostro, un tempo cimitero della Certosa. E Thierry Salmon usava sempre riferimenti espliciti alla natura e funzione prima dei luoghi di rappresentazione. L'individuazione dei tre momenti spettacolari ha consentito una progressiva articolazione del testo: in essi confluivano passi ricorrenti e nuovi frammenti, ma quello che cambiava, soprattutto, era la logica del montaggio. Non si trattava di tre parti della tragedia da assemblare nello spettacolo finale, ma di tre percorsi che aiutavano a costruire l'unità e l'organicità dell'azione finale. Contemporaneamente le attrici imparavano il testo in greco antico e accoglievano i gruppi di diversa nazionalità.

Dal punto di vista drammaturgico in queste tappe l'esigenza primaria era quella di capire e trasformare i diversi luoghi d'azione e di guidare la personale drammaturgia delle attrici, verso una progressiva assimilazione delle relazioni fra i personaggi, soprattutto nel rapporto fra i personaggi della tragedia di Euripide e i personaggi della rappresentazione. Come ho già detto, una delle caratteristiche principali del progetto era quello di lavorare solo con attrici, e questo comportava una consapevole trasposizione della tragedia in una rappresentazione delle donne di Troia. Non è la tragedia a raccontarle, sono loro stesse a raccontare la tragedia, agendola nella condizione data. Questa la scelta di Thierry Salmon, questa la magia del suo metodo di lavoro sulle *Troiane*.

Come dramaturg, oltre al lavoro sul campo, di cui dicevo prima, io lavoravo all'interno del testo, testo che a Gibellina è stato proposto nella sua integrità (tranne un intervento sul prologo e qualche spostamento di battute). Lavoro all'interno del testo significava trovare costanti, punti d'appoggio, riferimenti e poi, e soprattutto, ponti fra il testo di Euripide e il lavoro che progressivamente, e sempre prima del mio intervento, Thierry sviluppava con le attrici. Il tratto che più mi affascinava negli spettacoli di Salmon che avevo visto, e nelle sedute di lavoro alle quali assistevo (la mia presenza non era continuativa: era una scelta concordata, non è sempre stato così negli spettacoli successivi, ma credo che in generale sia la scelta migliore per il dramaturg), era il suo modo di lavorare con l'attore, in particolare tutto il processo di costruzione del personaggio. Metodo del quale parlerò più diffusamente, a proposito di *Des passions*.

Per ciascuna delle partecipanti, Salmon ha guidato la costruzione di un personaggio. A spettacolo finito, uno degli elementi che colpiva, anche noi,

era la compattezza, la coerenza del movimento, della gestualità di ciascuna delle attrici: una sorta di memoria presente e attiva a livello fisico, in ogni momento dell'azione, capace di dare coerenza e continuità alla scena. Tutto questo viene realizzato attraverso un percorso di attivazione di memoria personale, una precisa costruzione di identità. Ogni componente del coro ha un suo nome, questo significa una identità riconoscibile, una storia, un vocabolario fisico e gestuale, una precisa attitudine all'azione. Tutto questo si rafforza in équipe, passando attraverso la tragedia, i testi classici, l'iconografia e i miti arcaici... Ciascuna ha un proprio percorso, ciascuna – soprattutto – deve avere un motivo preciso per trovarsi lì nel momento della distruzione. Non si tratta tanto di ricostruire delle motivazioni psicologiche, ma un tracciato storico e una memoria culturale e fisica che consenta di stabilire un filo organico di continuità oltre la distruzione, oltre la sua rappresentazione. In questa prospettiva il lavoro sul testo è stato in primo luogo un lavoro di individuazione degli elementi fisici che lo attraversano, dando forme ai personaggi.

Le azioni fisiche del testo

Un aspetto che colpisce particolarmente, accostando una tragedia classica con attenzione alla sua realizzazione è la estrema fisicità della scrittura. Ho fatto una prima lettura delle *Troiane* in funzione dei gesti, delle parti del corpo, dei movimenti individuali e collettivi che potevano confluire in un omogeneo patrimonio di azioni. Mi ero data come compito quello di creare, attraverso il testo, una partitura fisica che tenesse conto delle relazioni delle persone fra loro e di ciascuna con il proprio corpo. Ci sono frequenti appelli delle donne al proprio corpo: alla mano, al piede cui è affidata la traccia sulla terra – il piede che deve condurre verso il mare – alla nuca, al petto. È come se ogni parte del corpo avesse non solo una funzione specifica, ma memoria di una vita autonoma, e in questa autonomia diventasse confidente, compagna delle singole donne. Si trattava di individuare queste parti e di creare una prima trama di carattere fisico.

Qualche esempio, estrapolato dal testo:¹

¹ Come già detto, la tragedia era recitata in greco antico da attrici di diversa nazionalità. Questo comportava, fra l'altro, l'utilizzo di traduzioni diverse, per lo studio, la comprensione e la memorizzazione del testo. Anche nel percorso drammaturgico, in stretto contatto con Thierry Salmon e con le attrici (lavoro a gruppi o individuale), utilizzavo traduzioni diverse, che finivano inevitabilmente col generare una riscrittura del testo – traduzioni di servizio, o montaggi a comporre diverse unità tematiche. A tale riscrittura rimandano gli esempi qui proposti, salvo le citazioni testuali per le quali è espressamente citata la fonte.

Sollevare il capo da terra / stendere il dorso / sollevare la nuca / volgere il fianco su ambo i lati / volgere in giro le orme dei bellissimi piedi / guidare col piede il corpo / muovere in giro il piede / volgere l'agile passo / cammina più presto, o mio piede / percuotiti la testa rasa / lacerati con le unghie le rugose gote / logore cose intorno a logoro corpo / rialzate la vecchiaia caduta / o mio vecchio piede, affrettati a fatica / io ti offro queste percosse e questi colpi del mio corpo e del mio petto.

Il passo, l'incedere costituivano un ponte preciso con il motivo tematico forte della testimonianza e della traccia, motivo che in quel momento si andava precisando rispetto alle *Troiane* di Gibellina. L'orma lasciata sul terreno era il segno da decifrare: c'era dietro il peso del corpo e la leggerezza del passo, la riconoscibilità di un incedere femminile. Nello spettacolo le scarpe delle donne, scarpe coi tacchi, senza tempo, restano alla fine sole a occupare la scena spopolata. Quelle calzature sono state trovate e usate fuori, forse prima di questo lavoro sul testo, ma indubbiamente c'è rispondenza, e non solo in questo.

In un momento nel quale l'esperienza del teatro di gruppo sembrava declinare, e in molti casi era scomparsa, l'ensemble delle *Troiane* ha ricreato, nell'arco di un anno di lavoro tutte le condizioni per un teatro di gruppo (tutte, tranne il permanere, qui, di ruoli differenziati e competenti, riconoscibili e nominati secondo le convenzioni teatrali, ma agiti diversamente) e di fatto ha realizzato molti degli obiettivi di questo movimento. Una cultura di gruppo, la consuetudine di gesti quotidiani, un alfabeto scenico comune, un immaginario condiviso e alimentato attraverso la pratica e lo scambio quotidiano, una propria grammatica espressiva e l'appropriazione di una lingua comune: ecco alcuni dei tratti più toccanti di questa elegia del gruppo.

Si era costruito, si praticava quotidianamente, una sorta di nuovo training: certo, c'era il movimento fisico, l'allenamento, ma soprattutto un training ottenuto e scavato attraverso il testo, non separato aprioristicamente rispetto all'incontro con i materiali dello spettacolo. Il training conservava la propria fondamentale importanza nel lavoro dell'attore, ma veniva costruito a partire dal progetto comune, a partire dal testo che si vuole rappresentare. Oggi mi verrebbe da dire: un training per personaggi. Oltre alla nuca, al piede, come elementi rivelatori di una postura e di una condizione, ritorna frequentemente il fatto di portare: portare qualcuno, essere spinti o portati. Anche su questo motivo si possono costruire esercizi. Anche su questo 'tema' si possono costruire azioni. Si crea in questo modo uno sguardo coerente, un'omogeneità di strumenti con cui risolvere imprevisti o difficoltà.

Questa fase di lavoro si potrebbe definire un allenamento a dare solu-

zioni corrette e coerenti agli imprevisti dell'azione. Accanto alla logica del personaggio si frequenta e consolida la logica delle attrici come gruppo protagonista di una consapevole avventura dentro il testo. Si costruiva così un alfabeto di gesti e si passava poi al montaggio dei gesti in movimenti precisi, composti ed eseguiti secondo il ritmo dell'evento rappresentato e la coerenza delle situazioni evocate. Così, per esempio, diventa quasi ineludibile il passaggio dal movimento alla danza e dal gesto al rito, proprio come nel testo. In entrambi i casi non basta la coerenza del lavoro individuale, bisogna sorvegliare tutti i riferimenti all'universo iconografico, mitologico, rituale riconducibile alla tragedia di Euripide.

Parallelamente proseguiva il lavoro registico di individuazione e definizione dei nuovi personaggi e il lavoro drammaturgico di ogni attrice sul proprio testo, alla ricerca di punti di appoggio e relazioni. Ogni nuovo gruppo che si univa aveva il problema di individuare personaggi coerenti con il testo, la propria storia, e la fase di lavoro nella quale si entrava. Si trattava di costruire personaggi che avessero legittimamente diritto di esistere in quella storia: bisognava cercarli nello sviluppo del ciclo tragico, nei miti coevi, ricostruirne la memoria e l'aspetto, la postura in quiete e in movimento. Già, anche il rapporto fra corpo eretto e corpo accovacciato è un possibile tema di esercizi: si tratta di azioni fisiche che, senza intenzioni espressive, restituiscono il senso di un cambiamento di stato complessivo. Pensiamo a questa regina costantemente prostrata che chiede al piede di guidarla verso la nave della prigionia, mettersi in piedi per perdere tutto. È una buona traccia.

Lo spazio delle azioni

Altro elemento su cui impostare fin dall'inizio il lavoro fisico, a partire dal testo, era quello del paesaggio delle azioni: luogo fisico della vicenda e spazio interno all'agire. Quello che colpisce, analizzando e frammentando il testo, è che l'azione, le azioni, si svolgono in una sorta di terra di nessuno, destinata a un progressivo e definitivo spopolamento. Questa azione di spopolamento che è la tragedia delle *Troiane*, poteva trovare corrispondenza non solo in uno spopolamento fisico della scena, ma in una progressiva perdita di luogo, smarrimento, disorientamento nell'agire dei personaggi. Ecco perché forse solo il piede, non Ecuba, può trovare la via delle navi. Spaesamento delle attrici. I personaggi progressivamente si allontanano, non solo da noi, ma da loro e da sé. Qualcuno arriva, ma ogni arrivo implica una separazione, fino alla scena finale, tutta avvolta nel fumo di Troia che brucia, momento in cui non è dato più vedere nulla, non c'è nemmeno un segno che renda possibile il riconoscimento. La tragedia e il movimento dei

personaggi, allontanarsi stesso del canto sottolineano questo passare dalla memoria concreta di luoghi affettivamente pregnanti – la casa, il tempio, i sacri boschi, il fiume – alla perdita di segni che aiutino a trovare in questa geografia dei sentimenti uno spazio per la propria azione. Non si lasciano tracce nel deserto, non lo si può solcare, fecondandolo.

Deserti sono i sacri boschi / quando desolata solitudine circonda una città / i templi
gemono sangue / la desolazione nei letti / anche il nome si perde.

L'esperienza dello spopolamento è sottolineata anche dalla particolare natura dell'azione che si compie nella tragedia. Nello sviluppo delle *Troiane* tutto è già accaduto, non c'è un evento che cambi di segno alla condizione iniziale dei personaggi, non c'è azione scardinatrice, né evento riparatore. L'unica 'azione' compiuta nel corso della tragedia, oltre alla comunicazione delle sorti individuali, è 'l'assassinio inaudito' di un bambino, Astianatte, e l'altrettanto inaudita assegnazione sacrificale di Polissena che "libera dalle fatiche" dovrà "servire alla tomba di Achille." I due sacrifici incombono sulla tragedia dando all'evocazione e al compianto un vero andamento di lamentazione funebre e ponendo un complesso problema registico e drammaturgico.

Non bisogna dimenticare che dietro a ogni problema c'era, a moltiplicarlo o indicarne la soluzione, la questione della coerenza tutta al femminile della rappresentazione. Nel caso di Astianatte, in particolare, la sostituzione del bambino con una giovane troiana amplificava la domanda sul senso del sacrificio umano nella tragedia. Anche in questo caso il lavoro drammaturgico non è venuto prima e separatamente dal lavoro del regista con le attrici. È stato proprio lo spazio, del testo e della rappresentazione, a guidarci verso una soluzione unitaria. In quale spazio si poteva compiere questa azione, che cosa poteva succedere e 'dove', per consentire di risolvere la relazione fra questo 'assassinio inaudito' e la vicenda delle donne di Troia? Il testo, ancora una volta, indicava la soluzione. "L'interramento" è la risposta che ci viene dalla tragedia, l'interramento di Astianatte nello scudo del padre, accompagnato dal lamento funebre di Ecuba. Dunque, anche rispetto al gruppo delle donne e al loro movimento da Troia verso il proprio destino, la giovane che assume la vicenda di Astianatte, resterà nello spazio che le altre abbandonano. E nella celebrazione del rito di sepoltura si elabora il lutto e ci si avvicina ad altre valenze mitiche del sacrificio del bambino.

Dentro lo spazio fisico così individuato si collocano dunque, come materiale da costruzione, le 'cose' ricavate dal testo: parti del corpo, spazi d'azione, oggetti della memoria e della necessità presente (quanti se ne trovarono a Gibellina!). Ancora una volta si trattava di seguire le indicazioni elementari della tragedia: ecco gli oggetti delle donne e quelli degli uomini,

anzi delle due schiere di uomini: il peplo, il pettine, la spola, l'anfora, lo scudo, la lancia, lo scettro, il remo, le corde, la polvere, l'acqua, il fuoco... Gli oggetti individuati si presentano sempre più come elementi, e in quanto tali sono componibili: lo scudo e il remo possono entrare nella terra e annunciare l'aratro; la sabbia e la polvere che cancellano le cose possono disegnare figure; l'acqua che non porta traccia può segnare percorsi sulla scena. Perché comunque la domanda finale è una questione operativa: con quali strumenti agire sulla scena trasformandola.

Ancora una volta si procede per accumulo, come in ogni montaggio per analogia: gli oggetti delle donne e quelli degli uomini, gli oggetti dell'insediamento e quelli della conquista, gli oggetti del mare e della terra, della pace e della guerra venivano progressivamente sottratti al testo per aggregarli all'azione. Questi materiali, da dramaturg proponevo al regista, questi microtesti o pretesti tematici, da dramaturg, componevo e raccontavo alla compagnia.

Personaggi e figure

Una volta avviato il lavoro sulle cose è giunto il momento di passare al lavoro sui personaggi. La costruzione dei personaggi, come ho detto, era affidata alle attrici sotto la guida di Thierry, di Carmen Blanco-Principal, assistente alla regia e di attrici già padrone del percorso di lavoro: in questo caso l'intervento drammaturgico era sempre in relazione a una richiesta specifica (materiale iconografico, verifiche testuali, rimandi culturali, insomma una specie di consulenza letteraria) solo in una fase più avanzata del lavoro si è costruita la possibilità di un intervento intimo sulle motivazioni e lo sviluppo dei personaggi. In questa prima fase l'appoggio del testo era sulle indicazioni date dalle attrici, si potrebbe dire un processo per associazione 'mediata'. Ogni attrice aveva associato al proprio personaggio un aggettivo qualificativo o un'attitudine che per lei lo riassumeva (non so ancora, non l'ho mai chiesto, come fossero stati attribuiti i personaggi, credo che l'associazione venisse dalla consuetudine di lavoro di Thierry con loro; questo fa parte di un rapporto privilegiato, personale e artistico, nel quale non sono mai intervenuta): quali gesti, azioni, attitudini caratterizzano, per esempio, l'attesa, la speranza, il potere, il tradimento, il bisogno di perdono, la degna sposa, la luminosità; su queste definizioni ero chiamata a intervenire, non sull'associazione iniziale. Ed è un tratto che mi è rimasto nel lavoro con gli attori, anche nella costruzione di un testo a due: non intervengo mai sulla scelta dell'attore, negandola o sostituendola, cerco di modificarla, questo sì, a volte con determinazione, apportando materiali sempre più precisi, sempre più sostenuti dal testo, introducendo un altro punto di vista.

Alla stessa maniera non intervenivo sulle scelte dei personaggi fatte dalle attrici che progressivamente si aggregavano al nucleo iniziale. Anche se le funzioni principali erano già definite e si procedeva per accorpamento di personaggi, di funzioni o condizioni (le madri, le sacerdotesse...) per ogni attrice valeva la necessità di individuare precisamente personaggi, con un nome, una storia, ma soprattutto una precisa ragione di essere a Troia al momento della distruzione. Per lo più si trattava di personaggi ricavati dalle tragedie del ciclo troiano, dai poemi omerici, da miti mediterranei.

Quali erano allora, i personaggi, le figure proposte dalla selezione drammaturgica? Ancora una volta si trattava di attraversare la fisicità del testo per fornire alle attrici temi (in questo caso di improvvisazione o composizione), moduli di comportamento, immagini di riferimento. Nelle parole delle *Troiane*, sia che ricordino la vita felice in patria, sia che prefigurino la condizione di schiave in terra straniera, emergono aggettivi che colgono in precise azioni o atteggiamenti la condizione passata o futura. Non si tratta tanto di definire qualità sentimentali, quanto gesti di solidale intimità di trepida condivisione o di forzata sollecitudine, di penoso abbandono. Così il testo, aldilà delle *dramatis personae*, si popola di un universo femminile colto nella sua operosa quotidianità – nei gesti della tenerezza e del dolore – sono figure che incontrano la nostra percezione creando l'*habitat* per l'azione dei personaggi. Dunque si poteva, lavorando, ricavare dei titoli corrispondenti a tante tavolette di terracotta, raffiguranti silenziose figure femminili che l'interpretazione delle attrici doveva riportare ai movimenti e alla parola. Questo lavoro sulle figure sulle tavolette, mi era stato chiesto espressamente da Thierry, che contemporaneamente lavorava con Monica Klingler sulle posture fisiche delle donne nei bassorilievi arcaici. Ecuba, per esempio, parla di sé come:

Vecchia (e inetta) come un fuco, misera ombra di morte
di morti immagine vana
guardiana alla porta della casa di un altro.

E ancora:

Io personalmente non sono mai salita sullo scafo di una nave
ma so com'è, avendola vista dipinta e per udito.

Ecco due elementi che aiutano a costruire il personaggio di Ecuba, ma anche due figure distinte: "La vecchia schiava che veglia la casa dell'odiato padrone", e "La donna che vede una nave per la prima volta". Ecco accanto a queste due figure altre donne che popolano la tragedia:

La signora della casa:	sarà una figura di sogno, nata dal rimpianto di lei fuggitiva sul mare la vera signora della casa
La ragazza che non può parlare:	vorrebbe parlare – tante volte il suo canto levò nella sala fra i convitati del padre
Colei che ringrazia festosa:	prima che ogni evento sia chiaro, la tempra di donna ringrazia festosa
La donna che parla con cenni di mano:	non usava parola, si faceva capire con cenni della mano
La ragazza che va incontro al padre:	andrà incontro lei al padre, la festa negli occhi, un abbraccio, un bacio
Le vendicatrici:	inno di riscatto, canto di donne, vento teso, propizio, leveremo in città
La danzatrice:	terrore s'accoppia al mio cuore: batte il tempo del canto e a quel tonfo il cuore accenna passi di danza
La nutrice:	ritmo sul campo, sul petto, un ritmo di nenia persiana; raffiche svelte, sfrecciare di mani
La portatrice di mantello:	si solleva la polvere sotto l'urto del mantello cupo, al ritmo oppressivo del passo di danza
La ragazza nata nella reggia:	allevata fra liete speranze, destinata a essere sposa di re
La sorella dell'eroe:	attende dietro le mura il clamore della battaglia
La donna che fa il pane:	fa il pane per i suoi signori, ma rifiuta di sposare il servo
La fanciulla prigioniera:	intonava con la voce il canto dell'usignolo
La ragazza nella tenda:	sgomenta come un uccellino uscì alle grida della madre dalla tenda che aveva raccolto attorno a sé come un nido
La lottatrice:	ingaggiò contro il nemico una lotta tremenda, armata solo delle lacrime e dei lamenti
La donna che partori sola:	e la palma e l'alloro tesero i rami per proteggerla

In questo lavoro il titolo, la figura (nello schema sopra, a sinistra), dava il tema; i versi (a destra) fornivano gli elementi della raffigurazione. C'erano poi i titoli ricavati da un episodio o che condensavano una intera vicenda. Così Polissena è "La ragazza che si libera dai vincoli per morire", Ecuba è "La vecchia trascinata da braccia giovanili"; e c'è "La madre che si attacca alla figlia come edera alla quercia", "La ricamatrice", "La fanciulla che andando a prendere acqua vede in lontananza una nave", "La donna che apprende l'arte di persuadere e trova voce per le chiome, i piedi, le braccia, le mani", "Lancella che attraversa il campo nemico per un invito a morte", "La tessitrice", "La sposa dalla silenziosa lingua", "La giovinetta che con

aereo scalpiccio di passi canta alte grida di giubilo”.

Nella costruzione di queste ‘tavole’ la disciplina che mi ero imposta era quella di procedere sempre per sottrazione dal testo: non doveva esserci una parola che non fosse del testo (o di testi affini come l'*Ecuba*, l'*Elena*, l'*Oresteia*, usati per rispondere a particolari necessità del percorso). Questa norma non era un vezzo letterario: era il mio modo di rispondere al lavoro che contemporaneamente le attrici facevano sul testo e a quella “utopia del gruppo” di cui Thierry Salmon sostanzialmente la nostalgia del testo. La stessa fisicità della struttura, così fortemente sottolineata, era la rivendicazione della sua appartenenza alla vita, aldilà di sterili questioni di contemporaneità e attualizzazioni dei classici: è un atto fisico quello che si compie di fronte alla morte di un figlio, fisico è il dolore di chi urla e non viene ascoltato, fisica la lotta di un essere intero che non riesce a prendere corpo, perché ognuno dei suoi interlocutori è disposto a prenderne solo una parte, fisica la necessità di agire di fronte alla prescrizione di sapere. Così mi sono imposta di non usare mai – né per il corpo né per gli oggetti né per le azioni né per i temi – materiali che non venissero direttamente dalla tragedia. Alla stessa maniera in cui le attrici usavano anche per le improvvisazioni, anche per la ricerca del proprio personaggio, solo le parole di Euripide. Potevano esserci errori di ortografia e di pronuncia, ma non spostamenti progressivi di senso, ammiccamenti retorici, patteggiamenti con quello che si vorrebbe sentir dire al personaggio.

Il lavoro delle attrici sulla parola greca è stato un vero lavoro drammaturgico: ognuna con la propria sensibilità e la propria “forza plastica” (Friedrich Nietzsche). È stato un lavoro estremamente personale, una radicale disciplina di apprendimento. A parte i cori, musicati da Giovanna Marini, che avevano delle linee di apprendimento comune, si è trattato in generale di un lavoro non di interpretazione ma di ‘apertura’ e pratica della tragedia. Ancora una volta il percorso funzionava come una sorta di training, un preciso modo di entrare attraverso una sostanza precisa che era la materia di quelle parole, dentro il testo e dentro la situazione. Costruire la propria partitura con questi suoni e queste parole, non essere nella condizione di forzarle espressivamente.

Se c'è un caso in cui si può parlare di drammaturgia d'attore, è proprio questo: ciascuna doveva trovare la propria maniera di memorizzare il testo con la sua logica sintattica e metrica, non si tratta di colorare le parole, ma di sostenerle con immagini precise, da cui scaturiscono emozioni non volontaristicamente cercate, modulate sulla partitura delle azioni fisiche. L'attenzione al proprio testo diventa anche un particolare ascolto del testo dell'altro e quindi capacità di cogliere la partitura dell'altro; si crea così, quasi automaticamente, la prima rete di relazioni, la prima definizione di situazioni. Il proprio testo è sempre all'interno del testo collettivo, biso-

gna trovare i punti di contatto e di allontanamento, i possibili echi. Per esempio, il personaggio di Elena aveva alcuni ‘specchi’, figure che dicevano alcune delle sue battute, si muovevano sulla base dello stesso principio fisico. Questo implicava un rimbalzo rigoroso di tempi e accenti rispetto all'azione corale. Lavorando su una lingua sconosciuta (a te e al pubblico) la prima cosa alla quale devi rinunciare è ovviamente l'effetto della declamazione teatrale. Non puoi affidarti a risonanze riconoscibili, appartenenti esclusivamente all'universo di senso ed emotivo dello spettatore. Devi fidarti esclusivamente della risonanza che c'è fra te e la parola, fra il gruppo e la parola, ma non puoi ricorrere a ‘effetti’ giocati sulle sfumature, sull'intonazione e l'ammiccamento. Le parole sono pietre sulle quali procedere nell'azione.

Le figure maschili

Lo stesso procedimento l'ho applicato per la definizione – sia pure in assenza – delle figure maschili. In particolare la tappa di Amburgo era stata dedicata alla memoria degli uomini, attraverso gli oggetti, i gesti, gli umori che ne segnano la presenza.¹

Come dolce nella tua imbracciatura resta
l'impronta, e nel giro ben tornito
dell'orlo la traccia del sudore che Ettore
tante volte sgocciolava dalla fronte,
in mezzo alle fatiche della battaglia
quando se l'accostava al mento.

Lo scudo di Ettore nel ricordo di Ecuba che si appresta a mettere nel suo cavo il corpo di Astianatte, diventò per me l'emblema delle tracce degli uomini nell'universo delle donne di Troia. La conoscenza delle troiane si sostanzia della memoria fisica nutrita dalla traccia dei corpi amati. La “traccia del sudore” negli oggetti, il “dolce profumo” della carne dei figli, l'appoggio solido del padre. Non è nostalgia, il dolore ha consapevolezza della condizione presente, della perdita: in questa perdita la memoria è traccia attiva di possibilità. Ma gli uomini sono anche l'incombere del futuro nel segno violento dell'imposizione del nome del nuovo padrone. Chi sono “i greci”, come si delinea la loro immagine? Come sono questi nemici, cosa fanno? E i troiani, come sono? Gli uomini sono:

¹ Euripide, *Le troiane*, traduzione di Giuseppe Tonna, Milano, Garzanti, 1981, p. 189.

Costruttori:	innalzano tutt'in giro a filo di squadra le mura di pietra
Tecnici:	un uomo del Parnaso congegnò un cavallo dal ventre pieno di armi

"Mariti" e "Padri" in patria, "Profanatori" e "Distruttori, soldati e condottieri" in guerra, padroni delle future schiave. I due universi si contrappongono anche nelle qualità e proprietà attribuite agli uomini. I greci: marinai, araldi, distruttori, eroi, sovrani, giacciono in terra straniera, immondi ingannatori, nemici della giustizia, mostri senza legge, servi. I troiani: padri della terra, corpi di figli, fratelli da vendicare, hanno l'abbraccio del suolo nella terra dei padri, cari piccini, il tuo sposo, il mio figliolo, guardiani delle torri, sentinelle del muro. Le relazioni si fanno complesse: "Il figlio di straordinaria bellezza" è colui che tradisce l'ospitalità; "I capi che hanno l'incarico di incendiare" sono gli stessi che hanno patito tanto; "Quelli che hanno paura di un bambino" sono persone maestose e sagge. La differenza fra greci e troiani, nelle parole delle donne è affidata a comportamenti e funzioni precise, a figure colte nel loro agire in guerra, a casa, in patria. Non c'è niente di accessorio, niente affidato a un commento: le azioni rivelano gli uomini e compiono il loro destino.

I temi e l'orientamento

Create le fondamenta di azioni, oggetti, personaggi, il lavoro si sposta su alcune situazioni portanti e sulla 'ragione' di questo percorso al femminile dentro la tragedia. In questa fase, evidentemente non si è più dentro un possibile metodo, ma si entra nell'ambito delle motivazioni personali di una scelta e del filo rosso che percorrendo le scelte di ciascuno, dà vita a queste *Troiane* come espressione e volontà dell'ensemble che le ha realizzate. Mi limiterò quindi ad accennare alcuni percorsi di lavoro. Su tutto dominava il grande tema della memoria e della tradizione affidata alla donna, il tema della testimonianza e quello della ricomposizione in unità. Definirli temi è improprio, sono piuttosto *motivi* che percorrono le diverse vicende e i personaggi che le agiscono.

Ancora una volta, dunque, si torna al lavoro di ogni singola attrice. Si tratta, drammaturgicamente, di sostenere la costruzione di memoria per ogni personaggio, le modalità e le motivazioni delle proprie relazioni con le altre. Oltre ai *motivi* di base si tratta di trovare di volta in volta soluzioni rispetto ai problemi concreti. Se ci si accosta al lavoro drammaturgico in un teatro improntato a una forte componente di gruppo e di 'verità' dell'attore, ogni soluzione dettata dall'esterno, da qualsiasi esterno, non può essere integrata. Non è sbagliata in sé, non impossibile, ma se risponde a una do-

manda astratta, non necessaria, non diventa mai una soluzione. Il problema non è tanto trovare risposte che funzionino a livello scenico, ma che siano funzionali alle domande concrete dell'attore di fronte al suo lavoro. È importante sottrarsi alla tentazione della originalità intellettuale; quando si comincia a lavorare su un testo si può facilmente cadere nella tentazione dei labirinti di senso, delle domande impossibili alle quali il percorso testuale può comunque dare giustificazioni se non risposte.

In un lavoro di questo genere è fondamentale la discrezione, la subordinazione rispetto al lavoro collettivo. La risposta creativa può essere un risultato non un obiettivo. In questo senso il lavoro sul testo è molto vicino alla condizione "pre-espressiva" dell'attore, non si tratta di mettere etichette alle proposte, ma di cercare soluzioni organiche, che possano essere assunte trasversalmente dagli altri interpreti del testo. Con questa affermazione non voglio ridimensionare l'intervento drammaturgico, ma sottolineare il fare teatrale come costante lavoro di relazione, al di là di ogni possibile adattamento o riscrittura del testo. In questa visione del lavoro non mi interessano 'in generale' le modalità di passaggio da un testo narrativo a un testo drammatico, o di adattamento di un testo teatrale, non mi interessano se prescindono dalla situazione concreta e dalle persone per cui questa operazione è necessaria.

Direi che in questo caso il dramaturg ha un'attitudine più da attore che da scrittore, più vicino alle esigenze dell'attore che a quelle del regista inteso come colui che mette in scena; il suo non è tanto un lavoro di impaginazione di azioni, ma piuttosto un lavoro di creazione di strumenti per agire. Lo stesso tipo di attenzione e di assestamento percettivo richiesti all'attore in determinate operazioni teatrali vanno applicati alla penetrazione di un testo, sempre in relazione all'azione di un altro. Questo è uno degli aspetti affascinanti del teatro, per me: una circolarità d'azione fra funzioni, una relazione fondante che è il cuore stesso della scena. Qualsiasi soggetto teatrale esiste in quanto un altro realizza la sua ipotesi, la sua azione; il nodo della rappresentazione è un costante passaggio, cambiamento di posto e di prospettiva. Questo 'passaggio', evidente nella bipolarità scena-spettatore, è già presente all'interno della rappresentazione, nel suo farsi, ed è dato dalla presenza dell'altro come condizione necessaria per la creazione, non solo come realizzazione pratica, ma come individuazione dei percorsi. Ancora una volta il punto di vista dell'attore prevale su quello dell'autore. In modo analogico, nel lavoro per lo spettacolo, l'autore e la sua poetica non costituiscono necessariamente il punto di partenza, ma la stella che guida il viaggio. Il punto di partenza è l'opera; nell'opera si indaga il segreto dell'autore e si cercano gli strumenti per svelarlo e rivelarlo.

"Des passions" e il "Progetto Dostoevskij" di Thierry Salmon. **La questione del personaggio, fra letteratura, vita e scena**

Il lavoro sul personaggio, come abbiamo iniziato a vedere nel secondo capitolo, è un nodo cruciale nel processo fra testo e scena, soprattutto se questo processo implica il rapporto fra testo narrativo e testo drammatico. Per quanto riguarda la metodologia di lavoro di Thierry Salmon, poi, la costruzione del personaggio è sempre stato un punto di forza nella relazione fra regista e attore, e potrei dire, l'ha sempre orientata. Dal lavoro sul personaggio, infatti, scaturiva una sorta di propedeutica non solo in relazione allo spettacolo da realizzare, ma – direi soprattutto – verso il sogno dell'autonomia dell'attore nel processo creativo, quali che fossero le condizioni di lavoro e di incontro col pubblico. Così, le lunghe sessioni di prove, individuali e collettive, dedicate al personaggio erano fertili anche per la definizione di un linguaggio, di una grammatica compositiva dell'intero gruppo, in tutte le sue componenti. Sottolineo, in tutte le sue componenti, perché questa disposizione ha un impatto molto preciso nel lavoro del dramaturg, anche se non sempre è possibile individuarne lo specifico orientamento rispetto alle scelte registiche; questa ricerca collettiva ha una precisa ricaduta nel testo scenico, nel processo stesso di scrittura. Oggi a teatro, è ancora la Kerkhoven a dircelo:

Gli elementi di "costruzione" di una produzione sono in primo luogo i collaboratori e le loro esperienze; in questa nuova drammaturgia, la biografia personale degli attori acquista straordinaria importanza. A livello individuale, si può percepire un duplice movimento: da un lato (...) l'autore individuale di uno spettacolo tende a scomparire, è rimpiazzato da un collettivo. Dall'altro, questo collettivo è diverso da quelli che abbiamo conosciuto negli anni Settanta: a quel tempo le compagnie condividevano in genere le stesse idee (politiche). Oggi i collettivi (...) sono piuttosto degli ensemble di individui da cui quello che ci si aspetta è proprio che facciano intendere voci diverse.¹

In una simile condizione di collettivo o piuttosto di gruppo aperto, come ci siamo definiti noi alla fine del progetto, si è sviluppato dal 1991 al 1993 il lavoro sui *Demoni* di Fëdor Dostoevskij, condotto da Thierry Salmon. Il progetto si è articolato in diverse tappe, come era accaduto per *Le troiane*; ma non si è trattato solo di tappe produttive: in questo caso, il *Viaggio in Russia* costituiva la vera palestra per l'ideazione del percorso spettacolare. Si trattava di confronti interni imprescindibili, nel solco di quel rapporto Oriente-Occidente, che avevamo scelto a guida dell'attraversamento del romanzo.

¹ Marianne Van Kerkhoven, *A propos de dramaturgie*, in "Theaterschrift", cit.

Una prima fase di lavoro¹ si è svolta in Italia dal maggio al luglio 1991 e ha prodotto *Tre studi per "I demoni"*, realizzati in tre luoghi e spazi diversi da un gruppo di sette attori ai quali erano affidati sette personaggi del romanzo: Varvara Petrovna, la madre del protagonista Nikolaj Stavrogin; il vecchio liberale Stepan Trofimovič Verchovenskij, precettore in casa di Varvara; Daša, la pupilla di Varvara, devota a Nikolaj Stavrogin e sorella di Šatov; Liza Tusina, la giovane vittima della passione per Nikolaj; Mar'ja Timofeevna, la zoppa sposata da Nikolaj con gesto di sfida alle regole del mondo; Pëtr Verchovenskij, figlio di Stepan e grande faccendiere della società segreta; Šatov, il giovane che avendo deciso di abbandonare il gruppo sovversivo, viene ucciso dagli altri congiurati, su istigazione di Pëtr. Questa prima fase di studi, dal punto di vista drammaturgico, non presupponeva una riduzione o adattamento del romanzo, ma una esplorazione dei personaggi in questione e delle loro modalità di relazione. Alla base c'era il lavoro sul personaggio abitualmente condotto da Thierry Salmon: cerchio neutro, memoria del personaggio, postura fisica, domande del gruppo, vocabolario fisico e gestuale, relazioni con lo spazio e con gli altri personaggi.

A questo lavoro si è poi aggiunta una struttura compositiva chiamata "triangoli di relazione" o semplicemente "i triangoli". Mi servo delle definizioni di due attrici per una breve descrizione del primo e del secondo processo. Maria Grazia Mandruzzato parla del *neutro* e Renata Palminiello dei *triangoli*.

Il neutro e i triangoli

Prima di parlare del personaggio bisogna parlare del *neutro*. Il *neutro* come punto di partenza per cercare i personaggi, un lavoro di base su se stessi: cercare di essere permeabili, disponibili. Il lavoro sul personaggio con Thierry Salmon cominciava sempre con il *neutro*. Il *neutro* è un 'esercizio-percorso' molto semplice e preciso, dove si richiede all'attore di non fare niente: semplicemente essere dentro il percorso richiesto senza nessuna intenzione e senza nessuna emozione. Si richiede semplicemente di cercare lo stato *neutro*. Il *neutro* è lo stato di totale disponibilità, è lo stato di potenzialità: partendo da lì tutto può accadere. Svuotarsi, per poter contenere. Questo 'esercizio-percorso' passa attraverso fasi molto precise. Per cercare il proprio personaggio, ogni attore costruirà – con l'aiuto dei compagni che 'interrogano' il *neutro* o il personaggio – una logica fisica e psicologica del proprio personaggio e una logica di relazione con gli altri personaggi.

¹ Non bisogna dimenticare che Salmon aveva già da tempo iniziato a lavorare didatticamente su Dostoevskij, in Belgio – ma questo fa parte di una ricostruzione che merita una trattazione specifica.

Questo percorso collettivo ha avuto, pur restando fedele al suo principio, un suo sviluppo attraverso spettacoli e condizioni di lavoro differenti. Il lavoro sul *neutro*, che avevamo fatto nei precedenti spettacoli di Thierry, era un percorso cui eravamo sempre tutte molto attaccate. Nelle *Troiane*, attraverso il *neutro*, si è sviluppato enormemente il personaggio. Lo stesso in *Des passions* (1992). Dopo *Des passions* ricordo che Thierry diceva: "Mah... voi cosa ne pensate? Dobbiamo ancora continuare a lavorare sul *neutro*?". C'era anche tutto il lavoro pedagogico legato a questo percorso, e una volta che sviluppi "il metodo", non riesci a staccarti. Metodo fra virgolette, perché non era proprio tale: però la nostra partenza era in genere il lavoro sul personaggio, a partire dal *neutro*. Ma ormai lo avevamo fatto e strafatto, lo puoi fare automaticamente, non so come dire, il percorso è lì. C'era da parte nostra un forte attaccamento a questo processo, anche perché è un percorso che ti porta molto dentro, è un modo molto etico, anche, di affrontare un personaggio, perché ti permette di fare una scelta senza giudizio.¹

I *triangoli* sono entrati a far parte della metodologia di Thierry Salmon quando il materiale drammaturgico dostoevskiano ha presentato l'esigenza di lavorare sulle azioni e non solo sui personaggi che le compiono e, nello stesso tempo, l'esigenza di 'strutturare' la dipendenza l'uno dall'altro degli stessi e trasformarla in capacità e necessità di creare con il contributo dell'altro.

I *triangoli* sono improvvisazioni strutturate per quattro persone; ciascuna di queste ha l'obbligo di trovare e ripetere tre percorsi nello spazio, individuati secondo le regole dell'equilibrio di palcoscenico, di costruire nei vertici del proprio percorso un "movimento" che solo nell'incontro con l'altro diventerà una vera azione drammatica (intendo per azione drammatica qualcosa capace di trasformare il personaggio o lo spazio o la relazione o il pubblico).

Nel corso dell'approfondimento, durante le prove, delle regole di questo nuovo strumento di lavoro, abbiamo attribuito un nome a ciascuno dei quattro partecipanti, nome che traduce la funzione e l'ordine di ingresso nell'improvvisazione: *apertura*, *risposta*, *ponte*, *chiusura*. Lavorare sui *triangoli* è possibile solo dopo una profonda esperienza dello spazio (guida e esplorazione) e l'apertura alla possibilità di vedere trasformare i propri gesti dalla "chiusura" di un altro. Questo lavoro permette di poter raggiungere una profonda consapevolezza del senso che può avere ogni movimento in rapporto allo spazio che occupa e alla sua durata. È una consapevolezza che si acquisisce all'interno e che restituisce una profonda libertà. I *triangoli* si possono definire "regole di composizione".²

Dunque, da un lato il lavoro sul personaggio, dall'altro una struttura compositiva messa a punto dal regista per esplorare e restituire le dinamiche di rispecchiamento, appropriazione ed esplosione dei gesti e delle azioni propria del romanzo di Dostoevskij. Bisogna ricordare che tale struttura è stata progressivamente sostenuta da una composizione musicale, eseguita

dal vivo, che rispondeva alle stesse regole compositive e diventava parte integrante dell'azione scenica.

La lingua dei personaggi e le lingue degli attori

Nella fase degli *Studi*, per le relazioni fra i personaggi Thierry mi aveva invitata a esplorare tre diverse modalità di eloquio, tre 'generi' di discorso, ricavati dal romanzo: la confessione, la rivelazione, la dichiarazione pubblica o proclama. Su queste forme avevo estrapolato frammenti di testo per ogni personaggio (altri frammenti erano proposti dagli attori). La *confessione* aveva un carattere intimo e, per così dire, definitivo; ciascun attore, separatamente e simultaneamente, confessava a un gruppo di spettatori un segreto della propria vita: segreto ricavato dal testo o costruito sulla base delle informazioni sul personaggio, o anche sulla base dell'attitudine di ciascuno al 'racconto di sé'. La *rivelazione* avveniva nel corso di un dialogo a due: dirsi qualcosa di mai detto, rivelatore della verità del personaggio, ma anche della tensione nella relazione reciproca. La *dichiarazione* aveva un carattere ideale o politico e assumeva le caratteristiche di un proclama di fronte a tutti gli spettatori; in questo caso anche i compagni di lavoro e gli stessi personaggi diventavano destinatari del proclama. Si trattava, dunque, drammaturgicamente di lavorare su una forma retorica precisa, adattata alle caratteristiche di ogni personaggio.

Nella seconda fase di lavoro, a Mosca, nell'autunno dello stesso anno, al nucleo originario di attori (tranne l'attore che negli studi interpretava Stepan Trofimovič) si sono aggiunti cinque attori russi della scuola di Anatolij Vasil'ev: uno scambio di culture, non solo teatrali che il testo di Dostoevskij sembrava propiziare. Un attore interpretava Stepan Trofimovič con gli altri quattro attori si sono introdotti quattro nuovi personaggi, e precisamente: Kirillov, il nichilista che mette in atto nel romanzo un "suicidio filosofico", sfida estrema a Dio e agli uomini; Mar'ja Šatova, "la viaggiatrice": la sposa di Šatov, la donna che ha seguito all'estero Nikolaj, e torna verso la fine per partorire assistita dall'amore di Šatov; Sof'ja, "la venditrice di vangeli" che accompagna Stepan nell'ultimo viaggio verso la morte e la redenzione; e Julija Michajlovna, le moglie del governatore, la marescialla che per un certo periodo pensa di potere contenere l'azione distruttiva dei congiurati, seducendoli con la comprensione e lo charme. Proprio sotto l'egida della "marescialla" ha luogo la festa che precede la grande notte degli incendi e della morte. Nel corso della festa si svolgono le "quadriglie della letteratura" che consentono a Dostoevskij di fare il punto sulla posizione dei

¹ Maria Grazia Mandruzzato, *Omaggio a Thierry Salmon*, in "Prove di drammaturgia", 2, dicembre 2002.

² Contributo di Renata Palmiello sollecitato da chi scrive.

letterati rispetto al popolo e alle seduzioni dell'Occidente e ai congiurati di attuare una prima forma di terrorismo culturale in città.

Quadriglie, era anche il titolo dello spettacolo realizzato alla fine di questa fase di lavoro. In questo caso nucleo tematico e modulo compositivo si fondevano, con l'aiuto di una partitura musicale cresciuta contemporaneamente al lavoro scenico. In *Quadriglie* diventava prioritario il tema della Russia in rapporto all'Occidente, quello dell'arte nella vita dell'uomo, la vertigine nelle relazioni, l'intrecciarsi di gesti d'amore e di incomprensione nella 'casa di Filippov', casa abitata da Mar'ja Timofeevna, Šatov, Kirillov, e poi Mar'ja Šatova. Nel lavoro sul romanzo, anche grazie all'incontro di lavoro con gli attori russi, diventava per tutti noi prioritario l'interrogazione sul senso del nostro viaggio-esplorazione in Russia. Dopo alcuni mesi di sospensione e le presentazioni di *Quadriglie* a Modena, siamo tornati in Russia, (maggio-giugno 1992) questa volta a Pietroburgo-Leningrado (era forte allora la convivenza dei due nomi), dove abbiamo lavorato in situazione protetta di laboratorio, realizzando solo due 'spettacoli' finali, per i nostri visitatori occidentali e per gli spettatori russi invitati personalmente, per prossimità di lavoro al Teatro Puškin, per incontri personali nell'intensa immersione nella vita della città che ci eravamo proposti come grande tema del nostro lavoro per quei mesi.

Ci vennero a visitare anche gli attori di Vasil'ev che non avevano proseguito il lavoro con noi. Due di loro poi si unirono al progetto. Il gruppo era di nuovo ristretto agli attori italo-belgi degli studi originari, mancava di nuovo, come attore e come personaggio, Stepan Trofimovič, ed era mutato l'attore che interpretava Šatov, si era aggiunto un nuovo attore che avrebbe finito per lavorare sul personaggio di Nikolaj Stavrogin più un quartetto musicale, attivo in scena, come a Mosca. Col soggiorno a Leningrado, si è definito il gruppo che avrebbe lavorato allo spettacolo finale dai *Demoni*, spettacolo che avrebbe preso il titolo di *Des passions*. Al nucleo italo-belga si sono aggiunti due attori russi che già avevano lavorato in *Quadriglie*.¹ Un labirinto di associazioni e particolari, se si tiene conto, non tanto delle sostituzioni, quanto dell'alternarsi degli interpreti successivamente impegnati

¹ Alla fine, per riepilogare i movimenti dei personaggi, abbiamo avuto cinque personaggi presenti in tutte e quattro le fasi di lavoro, affidati sempre agli stessi attori: Varvara Petrovna, Pëtr Verchovenskiĭ, Daša, Liza Tusina, Mar'ja Timofeevna: un personaggio, Šatov, presente in tutte le fasi di lavoro, ma affidato successivamente a due attori diversi; il personaggio di Stepan Trofimovič, presente nella prima, nella seconda e nell'ultima fase di lavoro, affidato in successione a tre attori diversi, l'ultimo dei quali nella seconda fase di lavoro interpretava Kirillov. I personaggi della "Venditrice di vangeli" e della "Marescialla" sono stati presenti solo in *Quadriglie* e il personaggio di Mar'ja, moglie di Šatov, è stato presente nella seconda e nell'ultima fase di lavoro, durante la quale era affidato alla attrice che aveva in precedenza interpretato la "Marescialla". Infine Nikolaj Stavrogin è stato presente in rapida apparizione in *Quadriglie*, poi a Pietroburgo e infine in *Des passions*.

con personaggi diversi. Si aggiunga poi che questi personaggi, qualsiasi sia la qualità e la funzione che si vuole sottolineare o sviluppare in loro, hanno comunque una vicenda definita già fissata nelle pagine del romanzo. E la traiettoria, il destino inscritto in questa vicenda è sempre stato rispettato in ogni fase del lavoro.

L'esperienza dell'arricchimento progressivo del personaggio attraverso i contributi di attori diversi è sempre più diffusa, oggi. Dice Robert Lepage:

Per quanto concerne il contenuto di uno spettacolo è importante che siano gli attori a scriverlo, a partire dalla propria realtà, dalla propria mitologia, dalla propria anima. Certo nel momento della stesura definitiva del testo, sentiamo il bisogno di chiedere a qualcuno di riscriverlo (...), per ragioni stilistiche o forse semplicemente per motivi drammaturgici (...). È dunque importante mantenere una certa disciplina a questo livello; ma le storie e i personaggi nascono dal corpo e dall'anima di coloro che li creano. (...) Nel nostro tipo di teatro, quando un interprete che ha scritto un certo ruolo non può partire in tournée, per esempio con *Polygraphe* o la *Trilogia del drago*, è sostituito da un altro attore. Quest'ultimo è invitato praticamente a riscrivere la sua parte, certo a partire da quello che è stato fatto dall'altro attore. Aggiunge un livello supplementare al personaggio; nella misura in cui più attori partecipano alla scrittura di un determinato ruolo, questo acquista sempre più livelli, diventa sempre più complesso e sempre più interessante. Certo, nel mio lavoro col teatro Repère, non abbiamo ancora avuto l'occasione di applicare spesso questo metodo; ci crediamo ma la compagnia è ancora molto giovane (...) e non ha ancora una lunga storia. Ma sarei interessato a vedere come ogni personaggio e ogni storia potranno diventare più complessi se noi continuiamo a lavorare in questo modo.¹

In questa ottica il personaggio acquista una nuova centralità nel lavoro teatrale, diversa da quella assunta nel teatro naturalistico, in cui è punto di incontro fra lavoro dell'attore su se stesso e lavoro del regista sul testo; qui si tratta del perno attraverso il quale la storia del gruppo, il processo di lavoro, si iscrive nella forma dello spettacolo. E ancora una volta, da dramaturg, devi inventarti maniere nuove di suggerire e registrare, nello slittamento dei piani d'esperienza.

Ivan Šatov, lo studente e l'agnello

Torniamo ora al lavoro sui *Demoni* e in particolare al suo intreccio romanzesco, alle successive fasi di costruzione del personaggio, cercando di esemplificare alcuni passaggi di un percorso drammaturgico fra lavoro d'attore e di regia. Partiamo dal romanzo di Dostoevskij: esistono tre livelli di defi-

¹ Robert Lepage, *Le théâtre comme point de rencontre des arts*, in "Theaterschrift", cit.

nizione del personaggio di Ivan Šatov. In primo luogo come si sviluppa nel romanzo. Šatov è un giovane della provincia russa, figlio di servi, riscattato dalla potente Varvara Petrovna che ne ha anche "adottato" la sorella minore, Daša, facendone la sua pupilla. Šatov, che pure non accetta la posizione subordinata della sorella all'interno della nuova famiglia, partecipa con lei all'istruzione che il liberale idealista Stepan Trofimovič, ridotto al rango di precettore-parassita, devotamente innamorato e succubo della signora, impartisce al principe di casa: Nikolaj Stavrogin.

Šatov si è sposato, ma è stato abbandonato dalla moglie dopo pochi giorni; lei ha seguito il principe, all'estero; da studente, Šatov ha partecipato ai fervori filosofico-politici del tempo, ha subito fortemente il fascino intellettuale di Nikolaj, che è diventato modello ideale di un nuovo uomo russo. Ha vissuto all'estero, ed è entrato a far parte di un gruppo sovversivo che ha come riferimento ideale 'il principe' e come burattinaio spregiudicato Pëtr. Ha fatto anche un importante viaggio in America, per conoscere le condizioni di lavoro e di produzione del nuovo mondo, dall'America è tornato con Kirillov "l'ingegnere" che ha condiviso là la sua esperienza e ha elaborato una forma estrema di nichilismo ateo che lo porta a sostenere filosoficamente il suicidio come affermazione estrema dell'uomo di fronte alla paura di Dio.

Ora è tornato al paese d'origine, vive di lavori intellettuali, ed è custode della macchina tipografica che servirà al nucleo rivoluzionario per la propria attività sovversiva. Ma ormai la sua posizione è cambiata: vuole uscire dal gruppo, in nome di una identità nazionale che vede nel popolo, nel popolo russo, l'unico depositario della verità e della rivelazione di Cristo. Conosce i segreti di tutti i congiurati, in particolare di Nikolaj, anche negli aspetti più degradanti, pur mantenendo vivo l'amore e la spinta ideale comunicatagli dalla guida di un tempo. Vive in una casa, come detto, abitata anche da Kirillov, Mar'ja Timofeevna, la zoppa moglie segreta di Nikolaj, dal fratello di questa, il violento e opportunistica capitano Lebjadkin, e da una vecchia che in parte si occupa della giovane. Questo, in sintesi, veniamo a sapere di lui nel corso del romanzo, è la sua storia, nel momento in cui inizia la narrazione. Nell'intreccio del romanzo, segnato dal ritorno dei congiurati e dal succedersi della loro azioni criminose fino alla catastrofe finale, Šatov è al centro di colloqui determinanti con tutti gli altri personaggi, colloqui attraverso i quali l'autore definisce la sua posizione politica filosofica rispetto ai movimenti del tempo.

Quattro situazioni che mi sembravano irrinunciabili per raccontare la vicenda di Šatov: al ritorno di Nikolaj, quando tutti sono in adorazione del principe, egli lo colpisce con uno schiaffo violento, in silenzio, aprendo così la strada allo svelamento degli inquietanti misteri che nasconde; partecipa a una riunione politica in cui i congiurati e adepti definiscono le loro

reciproche posizioni; accoglie in casa la moglie incinta di Nikolaj e l'aiuta a partorire, celebrando il mistero dell'amore e della nascita, in un mondo di distruzione e annientamento: l'uomo nuovo nasce dall'amore e non dall'odio. E, forte di questa nuova felicità, va all'incontro con i compagni di un tempo, per restituire la macchina tipografica, in realtà compiendo il suo destino di vittima sacrificale, assassinato per paura e odio dai congiurati che siglano così la propria impotenza e catastrofe.

Questo nell'intreccio del romanzo. È chiaro che in una ipotesi di adattamento teatrale dei *Demoni* è difficile ipotizzare la rinuncia a questi quattro passaggi, e all'attività di pensiero che Šatov mobilita con i suoi febbrili colloqui. Ma Šatov, prima di essere personaggio letterario, è personaggio della cronaca politica, nei tempi in cui Dostoevskij scrive. Nella stesura del romanzo Dostoevskij tenne conto e fece riferimento a un episodio di cronaca politico-criminale del tempo. Dice l'autore a proposito del suo romanzo:

È questo uno studio quasi storico, col quale ho desiderato spiegare le possibilità, nella nostra strana società, di fenomeni mostruosi, come il fenomeno Nečaev.¹

Nečaev era un "rivoluzionario" all'Università di Mosca, all'Istituto di Agronomia:

Aveva organizzato tra gli studenti dei gruppi rivoluzionari, spacciandosi per agente di una inesistente società segreta: il tribunale del popolo. Nečaev [i cui metodi erano giudicati delittuosi, non solo dai suoi avversari] aveva ucciso, bollandolo di traditore, un giovane studente, Ivanov, solo perché aveva riprovato i suoi metodi.

Fuggito in Svizzera, dove era entrato in contatto anche con Bakunin, Nečaev:

Aveva cercato di continuare nella sua propaganda terroristica in patria per vie indirette, ma alla fine, nel 1872, era stato arrestato dalla polizia svizzera e consegnato a quella russa come assassino comune.²

Dostoevskij aveva seguito le cronache del processo Nečaev e nei *Taccuini* il nome di Nečaev si sovrappone a quello di Pëtr, il grande faccendiere. È interessante il rapporto che Dostoevskij stabilisce fra fatto di cronaca e letteratura, una vera miniera per il dramaturg, che può trovare nei *Taccuini* una officina per il proprio lavoro. Così, sulla linea del giovane studente Iva-

¹ Fëdor Dostoevskij, *I demoni - Taccuini per "I demoni"*, a cura di Ettore Lo Gatto, Firenze, Sansoni Editore, 1958, p. 5.

² Ettore Lo Gatto, *ibidem*, p. 6.

nov, si potrebbe lavorare su Šatov simmetricamente rispetto a Pëtr/Nečae: considerare la condizione e le convinzioni che l'hanno spinto a seguire i gruppi rivoluzionari, i documenti politici che presumibilmente leggeva e stendeva, l'idea di giustizia o le ingenuità di comportamento che l'hanno contrapposto a Nečae, le circostanze e le conseguenze della sua morte. E se lo studente Ivanov assassinato da Nečae è la persona storica che sta dietro il personaggio di Šatov, quali sono le persone storiche che per un attore del nostro gruppo possono aiutare a costruire il personaggio di Šatov?

Torniamo a Šatov, come ci è presentato da Dostoevskij: come dicevo, esiste un terzo livello di definizione del personaggio e sono le varianti (di situazione, relazione, circostanza, atteggiamento) che Dostoevskij ci offre nel 'laboratorio di scrittura' dei *Taccuini*. Qui assistiamo al progressivo definirsi dal personaggio Šatov, quando ancora non è chiaro fra lui e Nikolaj chi sarà il vero portatore delle idee di Dostoevskij, nel definirsi delle situazioni drammatiche. La scena dello schiaffo, motivo ricorrente dell'umiliazione e dell'insorgere della dignità, della violenza e della mitezza, non solo passa da un romanzo all'altro, in Dostoevskij (*L'Idiota* e *I demoni*), ma nel laboratorio dei taccuini vede alternativamente i due protagonisti, agire e subire l'azione. Come dire: c'è una qualità di rapporto, un precipitare di tensione, l'incrinarsi di una solidarietà, un ribaltamento di giochi di forze, che per Dostoevskij niente può esprimere meglio dello "schiaffo". Di questo non possiamo non tenere conto.

In questa specifica situazione il principe Myškin ("Come avete potuto colpirlo, è un agnello" dirà di lui Nastas'ja Filippovna nell'*Idiota*) si affianca all'agnello dei *Demoni*, Šatov, che però qui colpisce e con questo – come dice in risposta alle richieste di spiegazioni di Nikolaj – "ha già detto tutto". A questo proposito mi domando (ci domandiamo, nel corso del lavoro): lavorando sul testo di un autore, sul suo universo, quanto possiamo scorrere da un personaggio all'altro, da un'opera all'altra? Il dramma sembra richiedere maggiore concentrazione, possiamo però trasferire un'azione da un testo (e personaggio!) all'altro. Non c'è uno 'scenario drammatico' stabilito, anzi, in questa circostanza Thierry Salmon mi ha chiesto di scrivere una sorta di sinossi narrativa, per situazioni aperte all'improvvisazione degli attori. C'è un metodo di lavoro, una tensione comune, la scelta di un autore, la volontà di esplorare un mondo attraverso gli strumenti del teatro.

Come dramaturg mi sento, in questa fase, molto vicina alle domande di Mira Rafalowicz:

Io non sono una dramaturga che scrive; io parlo. Parlo e faccio sempre le stesse domande: di che cosa si tratta, perché?, perché adesso, perché qui? Perché volere, in questo momento, in questa lingua, in questo paese, fare una pièce, sulla violenza, per esempio? Che cosa vogliamo dire e come vogliamo che il pubblico lasci la sala? Scosso, con intenti suicidi, pronto alla battaglia? Perché di fatto quello che

vogliamo è cambiare il mondo, preparare il nostro pubblico alla rivoluzione.

Molto presto, quando nasce un'idea, parlo col regista, i musicisti, alcuni attori e più tardi in un cerchio che si allarga sempre di più, con tutti quanti sono implicati nella produzione. Perché tutte le persone che vi partecipano devono far proprio il perché, che peraltro resta un segreto di famiglia ben custodito.

Nel momento in cui lo spettacolo esiste, è autonomo, vive di vita propria, indipendentemente da tutte queste chiacchiere.¹

Ripartiamo dunque da Ivan Šatov, come ci viene restituito dal romanzo e dall'idea di personaggio che Dostoevskij ci offre attraverso i taccuini: esiste la storia di Šatov, quello che fa e dice, quello che gli altri dicono di lui, il suo vocabolario, verbale e gestuale, la sua sintassi, la sua postura, fisica e morale, la logica dei suoi movimenti e soprattutto (non dimentichiamo che stiamo lavorando sulle relazioni fra i personaggi), il modo di rapportarsi agli altri, le possibili circostanze e situazioni in cui può entrare in relazione con gli altri. "Chi è questo Šatov?", si legge nei taccuini, e ancora:

N.B. *Tutto sta nei caratteri (...)*. Ma tutto dipende dalla *forma*. Creare le forme, fissare completamente i caratteri. Inventare un soggetto.²

Così scrive Dostoevskij che sente di dover trovare per "ognuno il suo epiteto"; ed eccoli gli epiteti, nei taccuini e nel romanzo: lo studente, l'agnello, il principe, la pupilla, la bella, la zoppa, la fidanzata; è come se accanto al personaggio si definisse immediatamente, con forte senso dell'interpretazione, il ruolo in cui inscrivere. Non si tratta di qualità fisiche o psicologiche: sono proprio qualità d'esecuzione di una parte all'interno di uno scenario preciso.

E qual è il ruolo di Šatov? Dostoevskij sembra oscillare fra ruolo e funzione: Šatov fa tutt'uno con l'idea che attraverso lui l'autore vuole sostenere. Vediamone alcuni aspetti fondanti, seguendo il mio criterio associativo, così come l'ho utilizzato per il lavoro teatrale.

Il giovane, la notte, massacro.

Le sue convinzioni.

Šatov insulta, chiama buffoni i congiurati.

Šatov è un uomo nuovo, (è cupo, semplice, forte, e negli ultimi tempi, impetuoso) nei colloqui con Šatov e il principe viene preparato [il tema, nda] che cosa è uno schiavo e un uomo libero.

Šatov si comporta col principe in modo straordinariamente delicato... La delicatezza è messa in relazione alla sua subalternità, dunque bisogna creare

¹ Mira Rafalowicz, *La dramaturgie de bistrot et de cuisine*, in "Theaterschrift", cit.

² Per questa e le citazioni successive, cfr. Fëdor Dostoevskij, *I demoni - Taccuini per "I demoni"*, cit., pp. 816, 819, 939, passim.

situazioni in cui l'impetuosità del personaggio lotti con la sua subalterità; questo può essere un punto di contatto con la posizione del 'nuovo' attore rispetto ai 'vecchi del gruppo di lavoro'. Creare delle microstrutture drammaturgiche in cui sia possibile agire la tensione fra appartenenza ed estraneità, impetuosità e riservatezza, amore e pudore. Ecco, il pudore può essere un altro punto di contatto con l'interprete di Šatov, vedo in lui una certa riservatezza, che può accendersi di moralismo, una brusca rivendicazione di diversità, a tratti.

Quanto a Šatov, non è affatto un uomo d'azione; ma soltanto un chiacchierone. Lui stesso lo sa, ma disprezza pure l'operosità di Nečaev, basata soltanto sulla stupidità e sull'assoluta ignoranza delle cose e della realtà. (...) dice fra sé: "Vi farò vedere io come agire, benché sia un chiacchierone, anch'io posso agire: io vi denuncerò" (dice ciò fra sé e ad alta voce). [Ma] Nečaev ha tanto tatto per vedere che solo Š è capace di agire e decide subito di ucciderlo.

Šatov inquieto, prodotto libresco in contrasto con la realtà, che crede appassionatamente e non sa che fare. Molta bellezza.

È importante tenere conto di queste indicazioni nel guidare verso situazioni che siano strettamente legate a episodi del romanzo, e anche per misurare su queste l'interpretazione: non deve essere tutto positivo, anche se il suo ruolo di vittima e la sete di giustizia e verità da lui espressa potrebbe spingere in tale direzione. Porta la verità, ma in maniera anche fastidiosa, contraddittoria, goffa. È vittima degli scherzi degli altri, che amano provocarlo, perché è facile, per la fragilità del suo temperamento, farlo reagire.

[Ma Šatov] prima di cominciare a parlare con lui bisogna sempre legarlo – conclude Stepan Trofimovič. Egli rise molto.

Così i primi *Tre studi* mettono a confronto Šatov con gli altri personaggi, sviluppando situazioni del romanzo, e altre (incontri, azioni, conseguenze possibili) alle quali comunque non ci sembra dover rinunciare. La successione di incontri-svelamenti fra i personaggi nella forma finale presentata al pubblico è preceduta, come dicevo, da una confessione – che ogni attore ha costruito, sviluppando, rivelando o creando in maniera plausibile con le informazioni presenti nel romanzo un lato o un episodio "inconfessabile" del proprio personaggio – e si conclude con una dichiarazione pubblica che apre al destino dei singoli personaggi e sulle prospettive della loro azione. Così la confessione di Šatov riguarda un'azione terroristica compiuta all'università: ha provocato la morte di persone innocenti e la sua dichiarazione finale sembra assumere la posizione di Dostoevskij sui suoi personaggi riprendendo una pagina dei taccuini:

Sacrificare se stessi e tutto per la verità – ecco un tratto nazionale di questa generazione. Dio la benedica e le invii la comprensione della verità. Poiché tutta la questione consiste nel sapere che cosa sia da considerare come verità. Appunto per questo è stato scritto il romanzo.¹

E Šatov contraddittorio uomo nuovo, abbandona la scena gridando al pubblico e ai propri compagni: "Una nuova generazione è in marcia, e né voi né io siamo in grado di comprenderla."

Šatov dice che all'uomo oltre alla felicità è indispensabile anche l'infelicità e molta, molta.²

La tremenda condanna del piacere, un sentimento della giustizia quasi sempre legato al senso della sofferenza, dell'infelicità, ecco altri aspetti ricorrenti in Šatov che possono fornire elementi diversi con cui costruire una struttura d'incontro. A questo punto la logica della relazione deve prevalere sulla logica del personaggio. Le tappe di lavoro successive, le qualità e la curiosità degli altri attori rispetto al personaggio spingeranno a sviluppare altre sue caratteristiche e con esse situazioni determinanti nel romanzo: Šatov e l'amore, Šatov e la Russia, lo schiaffo e l'ideale, e infine, nodo centrale e irrisolto della drammaturgia di questo personaggio, l'assassinio di Šatov.

Con *Quadrilogie*, due dei cinque quadri dello spettacolo finale erano ambientati nella Dom Filippov, da Šatov, possiamo dire. Questo era in gran parte reso possibile dalla presenza dei nuovi personaggi di Kirillov e Mar'ja Šatova. Era possibile dunque lavorare sul personaggio Šatov 'a casa sua': nella casa dei suoi affetti più cari, si potevano approfondire le relazioni in cui – a differenza dei complessi rapporti con i potenti e gli ormai rinnegati compagni di cospirazione – finalmente, anche a livello di lavoro d'attore, la motivazione poteva trovare piena corrispondenza con l'impulso da cui nasce l'azione. In *Quadrilogie* il personaggio era meno 'ideologico', la sua delicatezza non era più legata all'impossibilità. Restava la goffaggine, soprattutto evidente nel rapporto con il parto della moglie, una goffaggine riscattata pienamente dalla possibilità di trovare un terreno concreto in cui la sua religione della salvezza, in altri punti relegata a formula filosofica o volontà esasperata, poteva finalmente sciogliersi in un preciso e umanissimo amore per la nuova creatura, una felicità finalmente senza senso di colpa, quella stessa felicità che lo porterà ancora più nudo all'incontro coi suoi assassini. Forse non era ancora un approfondimento dello spessore del personaggio, ma certo della sua complessità. E dalla complessità si arricchiva l'umanità

¹ Fëdor Dostoevskij, *I demoni - Taccuini per "I demoni"*, p. 1170.

² *Ibidem*, p. 946.

di Šatov, la certezza della sua dimensione amorosa, contro la violenza della passione che divora gli altri personaggi; non più solo la vittima destinata, l'altro per eccellenza, inconciliabile con lo stile e i progetti di vita di chi gli sta intorno. Ma quell'altro che per Dostoevskij è il Cristo che vivo nell'uomo consente un incontro d'amore.

È cominciata così la fase finale del lavoro, con una forte accentuazione degli elementi legati alla Russia e al rapporto che ad essa unisce i personaggi. Questo spingeva gli attori italiani e belgi a una conoscenza sempre più approfondita fatta di domande ed esperienze. Nei due mesi di lavoro a Leningrado gli attori sono arrivati con un apprezzabile, anche se diversificata, conoscenza della lingua russa. L'attore che interpretava Šatov, era fra quelli che la padroneggiavano meglio. A questo punto, quando tutti noi ci interroghiamo sui punti irrinunciabili del romanzo e del nostro lavoro prima dello sforzo finale, sono sicuramente accolti il rapporto con la Russia, nel presente e nel romanzo, e la capacità d'amare di Šatov.

Continua il lavoro all'interno, con l'introduzione dei musicisti come personaggi e, a livello compositivo, con la trasposizione dei triangoli sul piano dell'azione drammatica: così si introduce un terzo personaggio (testimone specchio, ma anche barriera nei confronti del dialogo realistico) in ogni situazione a due; e soprattutto, lì, si attiva il lavoro all'esterno. Il lavoro all'esterno, 'le azioni in spazi di realtà' sulle quali si concentra ora il nostro sforzo, prevedono tre livelli di intervento: percorsi individuali nella città, secondo precisi itinerari dostoevskiani, o in luoghi, situazioni (mensa dei poveri, mercato, bagni russi, giardini, quartieri della città...) indicati in funzione del personaggio o nell'ottica di un particolare lavoro dell'attore; uscite 'in personaggio', nella città di Dostoevskij, il che significa con il costume del personaggio, il suo patrimonio di conoscenze, la sua gamma di reazioni alle sollecitazioni esterne, mai del tutto da soli; azioni strutturate, a tre, già provate all'interno e riproposte in luoghi particolari, senza coinvolgimento dei passanti, ma con la possibilità di aprire la struttura dell'azione prevista, per introdurre reazioni proprie del personaggio rispetto a eventuali interventi dall'esterno.

Si verificava comunque la possibilità di riassorbire le sollecitazioni esterne dentro la struttura e il dialogo già definiti. Le azioni strutturate possono anche essere proposte in situazioni fisiche e ambientali estreme, sulle banchine sdruciolevoli dell'imperioso Baltico, nel recinto 'sacro' di una chiesa, sul tetto del teatro... In ogni caso si tratta di attivare uno scambio sempre più fitto fra elementi di realtà del personaggio ed esperienze dell'attore: in qualche modo uno dei due conosce la situazione, e l'altro reagisce con i propri strumenti, le conoscenze dell'uno sostanziano le reazioni dell'altro.

Ecco Šatov aggirarsi un po' goffo fra i mendicanti della strada, goffo ma generoso nell'attitudine fisica, nell'attenzione ai più deboli. Il suo mo-

vimento è sostenuto dalla curiosa intraprendenza dell'attore che incontra coetanei, entra in case private, osserva il lento scorrere delle partite a scacchi davanti al teatro, mischiato alla cerchia degli spettatori, saggia i tempi di percorrenza dei percorsi più faticosi, eredita le vertigini del suo predecessore per proferire le più accese tirate sui valori degli uomini e la fede, in un equilibrio fisico messo sempre più in pericolo. Parla russo, ora, quel russo che in questa fase del lavoro sarà la lingua delle idee, la lingua delle mitologie dei personaggi del romanzo e dei loro interpreti. È un Šatov più moderno, per certi versi, con un tratto più giovanile all'inquietudine, un nomadismo più vissuto sia come esplorazione di territori che come dolorosa, se pur necessaria recisione di radici..., un'esperienza politica più centrata sulla solidarietà che sull'ideologia.

E si avvicina lo spettacolo finale, *Des passions*, appunto. Qui tutte le esperienze, le costruzioni fatte finora devono essere messe al servizio di una possibile restituzione del romanzo; dall'interno della ricerca deve emergere la svolta. Šatov accoglie il pubblico, in compagnia del suo maestro Stepan, parla della poesia russa, della condizioni di vita del popolo, del rapporto fra gli spettatori e la Russia, pian piano si entra nelle azioni del romanzo, gli incontri con Pëtr, con Mar'ja Timofeevna, Nikolaj. Ora c'è lo schiaffo e la celebrazione dell'ideale, la paura delle reazioni degli altri e la volontà di non tradire il proprio sentimento di giustizia, il ritorno di Mar'ja Šatova, e l'accoglienza del suo bambino innocente e, in questo stato di felicità, inesorabile, la morte.

Fischi di richiamo, nel bosco del romanzo, lanterne fioche a illuminare l'ultimo convegno dei congiurati, quello in cui Šatov sa di dover restituire la macchina tipografica, e loro sanno di doverlo uccidere. Šatov bacia la moglie e il bambino, e corre verso l'appuntamento dimenticato nella notte del parto. A piedi, "in gran fretta", "pur di finirla", entusiasta di essere giunto all'ultimo passo, anche il suo angelo di morte Erckel, il "piccolo ragazzo", sembra toccato dalla sua felicità. I congiurati sono giunti in anticipo all'appuntamento con l'assassinio; qualcuno rimette in discussione la decisione: ora Šatov è un uomo felice, non denuncerà. "Tutto questo affare, dall'inizio alla fine, contraddice letteralmente il mio programma", e un congiurato si allontana, impegnandosi a non rivelare alla vittima, che potrebbe incontrare lungo il sentiero, la trappola che gli è stata preparata. Šatov arriva, non saluta, chiede un piccone e altra luce, per iniziare a scavare; rassicura i suoi assassini, pensando che altro sia il pensiero che li fa sospettosi.

"Ma non temete, qui non c'è proprio nessuno" e agli Skvorešniki "non possono sentire niente, neanche delle cannonate. Ecco è qua, proprio qua in questo punto (...)" E batté un piede per terra, proprio a dieci passi dall'angolo posteriore della grotta, dalla parte del bosco. In quello stesso momento gli piombò addosso Tolkačenko,

uscendo da dietro un albero, mentre Erkel' l'agguantava da dietro per i gomiti. Liputin gli si avventò contro di fronte. Tutti e tre lo fecero cadere premendolo per terra. Balzò fuori Pëtr Stepanovič con la rivoltella. Raccontano che Šatov fece in tempo a voltare il viso verso di lui, riuscì a vederlo e a riconoscerlo. Tre lanterne illuminavano la scena. Šatov a un tratto gettò un grido breve e disperato, ma non gli diedero tempo di gridare; Pëtr Stepanovič con precisione e con fermezza gli puntò la rivoltella sulla fronte e fece scattare il grilletto a bruciapelo. (...) La morte fu quasi istantanea.¹

Al grido fa seguito il lavoro frenetico degli assassini per fissare il corpo di Šatov ai sassi che lo porteranno in fondo allo stagno; nel silenzio, una crisi di nervi, qualche scoppio d'ira, un'ingiuria, e la voce di Virginskij che alta e amara commenta: "Non è questo, non è questo, non è assolutamente questo!". Poi il tonfo "sordo e lungo" del cadavere nello stagno, le increspature sulla superficie dell'acqua, che rapidamente muoiono. Non c'è più niente da vedere per chi si affaccia curioso: "L'impresa è finita."

Ho cercato a lungo di riconoscere attorno a me echi di quei fischi, ho visto immagini di corpi circondati da una forza che li rendeva impotenti, la paura rendere duro il volto dei colpevoli, ho provato di ascoltare tonfi di assassini nascosti. Abbiamo cercato, ci è parso di riconoscere, sapevamo di non farcela. Non ce l'avremmo fatta a restituire il mistero dell'estrema azione del personaggio Šatov e di quanti attraverso lui chiedono ascolto. La morte continua a non essere riproducibile sulla scena che non vuole illudere. Ecco la pistola, la fuga fuori dallo spazio di lavoro, a Milano, il passaggio di piano, nella scena verticale di Anversa. Tante possibili soluzioni anche efficaci, sul piano registico, ed evocative su quello drammatico; ma il lavoro sul personaggio si arresta prima dell'azione estrema di morire.

Il lavoro su un testo, con Thierry Salmon

Testo, modificazione del testo. Il nostro corpo. Bisogna studiare molto da vicino la lettura, e soprattutto distinguere bene tra la lettura di una situazione presente e il ricordo (come pure l'attesa).
FARE DELLA PRIMA LETTURA UN BASTONE DA CIECO.

Simone Weil

Qualsiasi definizione noi vogliamo darne, il testo è l'esperienza da cui partiamo per prendere la parola davanti a un pubblico, e la scena racconta l'esperienza che ci ha portati fin lì. In questo movimento è importante fidarsi delle proprie scelte, a costo di prenderle come regole certe, quasi una disci-

plina di vita, nel lavoro; fidarsi, sì, ma non accontentarsi. E allora bisogna approfondire, ricercare, e in questo lavoro l'alleato più prezioso – e rigoroso – è il testo. "Il testo ci permette di superare la nostra solitudine", dice Grotowski;¹ è principio di realtà da coltivare assieme al senso della possibilità, come suggerisce Hans-Joachim Ruckhäberle, parlando del dramaturg.²

La conoscenza del testo, nel lavoro di Thierry Salmon, era veramente, per tutti noi che costruivamo lo spettacolo, fondamentale e per certi aspetti, paradossalmente, quasi esercizio di realtà. Lontano dai generi, prima, come se ogni riga fosse azione letterale, ogni luogo non ambientazione o sfondo, ma reale spazio d'azione, ogni personaggio una persona da conoscere, come se ancora non sapessimo la sua storia, il suo destino, ma dovessimo sempre interrogarci su *cosa dice, come è, come cammina*, e quindi: chi può essere, come può andare a finire, cosa può fare? Tutto nel testo è importante, bisogna capire cosa per noi è irrinunciabile; ogni situazione diventa una concreta circostanza di vita, ogni dialogo, una partita reale per i personaggi e una domanda reciproca per gli attori.

Oppure, se il testo non consente un'immediata lettura di realtà, considerarlo alla stregua di reperto, così Thierry mi aveva parlato del testo di Euripide, come se avessimo davanti una stele, incisa con caratteri sconosciuti e dovessimo decifrarla, andare da quei segni alle persone che li hanno tracciati, alle condizioni del loro nascere. Per farlo poi rinascere, dando voce a quelle parole, innestandole su corpi in azione. Il testo come riferimento totale: nel testo c'è tutto, tutto quello di cui hai bisogno per lavorarlo; e ogni artigiano sa che la diversa materia implica strumenti diversi: nessuno cercherebbe di scolpire il marmo con la stessa lama con la quale intaglia il legno. Aprire un testo "come le vene di un corpo",³ non per dissanguarlo, ma per scoprirne la fisiologia, l'innervamento, quasi un'anatomia, una lezione di anatomia in movimento; non lettura a tavolino, né azione individuale: il testo come patrimonio collettivo e racconto corale.

A questo racconto partecipavamo tutti: regista, attori, creatore luci, musicisti, dramaturg, coreografa; non che venissero meno le competenze, ma ognuno aveva le sue ragioni e i suoi strumenti per attraversare il testo. Ciascuno aveva il suo passo, le sue associazioni, il confronto creava le 'seconde letture' e queste portavano all'azione, la reclamavano. Da qui, anche la particolare dimensione corale degli spettacoli di Salmon. In questa dimensione, ogni dramaturgie è costruita su un corpo preciso: corpo d'attore, corpo collettivo dell'ensemble che crea lo spettacolo, corpo degli spettatori ai quali ci si rivolge.

¹ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 67.

² Cfr., in "Primafile", la monografia sul dramaturg, cit.

³ Heiner Müller, *La morte di Seneca*, in *L'invenzione del silenzio*, Milano, Ubaldini, 1996, pp. 44-50.

¹ Fëdor Dostoevskij, *I demoni*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 645-646.

E aldilà del gruppo di lavoro 'fisso', allenato alle condizioni di lavoro più che a una precisa metodologia, particolarmente delicata era la scelta degli attori con i quali realizzare lo spettacolo. "Con i quali", ricordiamoci, molto spesso significava, letteralmente, attraverso: gli attori diventavano mezzo e destinatario primo della realizzazione, fonte dello spettacolo. Non si tratta di trovare un attore per ogni parte, perché non ci sono parti nel testo raccontato, ma persone che portano la storia. "La portatrice delle parole di Taltibio", la portatrice di... così Salmon aveva chiamato le attrici che nelle *Troiane*, portavano i ruoli maschili. Ogni testo "portato" è una sfida alla divisione in generi, non solo quelli teatrali; e in questo l'insegnamento di Salmon resta insuperato. Persone che possano rispondere al testo, alle sue domande, prima che corrispondere ai suoi personaggi, questo sento che devo cercare, anche fuori dal gruppo di lavoro, quando comincio una nuova drammaturgia.

Del lavoro sul personaggio si è detto già in altre parti; abbiamo visto il neutro, il cerchio neutro, le domande. Difficile e forse insensato cercare di applicare questo percorso alla drammaturgia, ma mi preme sottolineare un aspetto: la conoscenza reciproca e la commistione dei punti di vista. Ancora una volta va sottolineata la mancanza di gerarchia d'autore, in questo tipo di lavoro: ogni domanda ha lo stesso peso, diciamo meglio: ogni vera domanda ha diritto a una risposta; ogni personaggio la stessa dignità, ogni versione pari legittimità.

Ecco che la saggistica che accompagna il lavoro sul testo è piuttosto sconfinamento nelle possibilità del presente, anche nei territori delle simulazioni di genere, della cronaca, dei videogiochi. Riscritture, favole, canzonette, film, tutto ciò in cui ritrovi figure, situazioni, vie alla condivisione del testo stesso. A rendere organica questa investigazione è la tua persona, sono le azioni degli attori; a renderla organica è la reciprocità degli sguardi, a renderla organica la lettura costante e costantemente ripulita. La lettura del dramaturg, per esempio:

Leggere, e leggere nello stesso tempo la propria lettura, la nozione di lettura, la necessità (meccanica o quasi meccanica) di questa lettura particolare, in questo momento, in questo luogo, in questo stato. Prospettive molteplici, composizione su piani molteplici. (...)
[Leggere e dubitare di ciò che si legge, ma in astratto, senza leggere il dubbio].
Leggere e credere a ciò che si legge.
A livello più basso: credere totalmente.¹

¹ Simone Weil, *Quaderni*, Milano, Adelphi, 1982, vol. I, p. 256.

A rendere tangibile questa organicità interviene la grazia del regista, la sua costante assunzione di responsabilità e richiesta in tal senso. Assunzione di responsabilità, drammaturgicamente significa: logica delle conseguenze. Logica delle conseguenze nello sviluppo della trama, nelle relazioni sceniche e in particolar modo nell'intreccio delle azioni fisiche. Su questo piano diventa di grande importanza, per il lavoro del dramaturg saper distinguere fra movente (del personaggio) e motore fisico dell'azione: apri una porta, hai un motivo, ma anche chi è dall'altra parte ha un suo motivo; bisogna mantenere la realtà delle motivazioni personali dentro la coerenza dell'azione e soprattutto bisogna avere un motore fisico per arrivare alla porta.

Tutti dobbiamo avere un motivo per essere in scena; ogni azione deve avere un chiaro motore e comunque il nostro essere lì deve essere plausibile almeno su un piano del testo spettacolare, non può essere azione di mero servizio, per correre a soluzioni necessarie ma immotivate. Il dramaturg improvvisa, con il suo linguaggio, in tempo reale: il tempo delle improvvisazioni degli attori. Deve trovare una via d'uscita per la situazione proposta, deve poter riportare al personaggio il gesto dell'attore. La padronanza del testo serve al dramaturg per mettersi in stato di improvvisazione, con i personaggi fuori contesto, con le situazioni eccentriche. È fuori contesto che si verifica la tenuta di un'invenzione, di una soluzione, altra, ma organica al testo stesso.

L'attenzione allo spazio era uno dei punti di forza del lavoro di Thierry Salmon. Molti esercizi per gli attori, nel periodo delle prove, erano legati allo spazio. Spazio di lavoro prima che di rappresentazione. Ecco dunque l'esplorazione a due, ciascuno guida dell'altro, ma anche il racconto suscitato dallo spazio. Da qui il resoconto ai compagni, primo racconto in pubblico. Nei confronti del testo – fonte o approdo dell'azione – il racconto in pubblico significa responsabilità e affido: drammaturgicamente implica corresponsabilità ("assumere il testo", come diceva Thierry) e diventa strada maestra alla composizione corale.

C'è un rapporto di reciprocità fra spazio e tessuto drammaturgico, nella costruzione e nella presentazione dello spettacolo. Quando cambi spazio, certo non rivoluzioni tutto il testo, però devi fare attenzione, aggiungere o togliere, se necessario, mettere piccoli segnali per la lettura. Magari non intervieni sulle battute (questo possono farlo gli attori), ma direttamente sullo spazio, almeno nel modo di entrare e abitare lo spazio. Perché lo stesso gesto, la stessa azione hanno conseguenze diverse in contesti diversi. Se Ecuba parte con il suo lamento da una scalinata di marmo o se parte da un cumulo di macerie, mettendosi realmente in relazione con questi elementi, lo stesso testo racconta condizioni diverse. E ancora: quando pensi allo spazio non devi pensare soltanto allo spazio degli attori, ma anche alla prospettiva che tu riservi allo spettatore.

Lo spazio è veramente il luogo dove accade – per l'attore e per lo spettatore – l'evento cui dà vita lo spettacolo. Drammaturgicamente mette in opera, e racconta, relazioni diverse; Thierry era maestro nel cogliere e provocare queste situazioni di reciproco nutrimento fra spazio e azione, con il concorso di tutti i collaboratori: esisteva una reciprocità – un vero e proprio tessuto drammaturgico – dentro il progetto registico, fra lo studio del movimento, l'invenzione delle luci, l'ambiente sonoro. Questa è un'indicazione preziosa: la drammaturgia non è attività che pertiene esclusivamente al testo narrativo o verbale, riguarda tutto il tessuto dello spettacolo.

Avevamo parlato a lungo con Thierry e Enrico Bagnoli della luce per *I demoni*: una luce che ferisce, come il neon di un motel che ti impedisce di dormire, il riflesso del sole in uno specchio, una torcia sul tuo viso nascosto; non rischiara mai, non è mai rassicurante. La scrittura, il disegno dello scenario deve accogliere questa complessità e indicare precisi punti d'appoggio per l'azione, la realizzazione spaziale del racconto. Il racconto del testo, dunque, si sposa al disegno dello stesso e insieme concorrono a costruire memoria. Tutto il lavoro per realizzare lo spettacolo era in realtà costruzione di memoria: di più, la memoria di altri spettacoli, di esperienze precedenti si fondeva nel presente delle azioni. La memoria del testo era in questo processo – e resta per me – memoria delle sue possibilità, anche nella declinazione dei generi.

Generi storicamente definiti, generi possibili nella formalizzazione di un tema, e soprattutto i generi del presente, attivi nel presente, come dicevo prima: dal feuilleton, ai videogiochi, ai serial, alla canzone. La citazione, nel testo che si va a costruire, mischia frammento di esperienza, memoria personale e topoi di genere, magari mischiati. Penso alla testimonianza della cantante lirica, in *Faustae tabulae*, dove l'opera lirica è riproposta assieme alla memoria della sua esecuzione; penso al film in costume pensato, e realizzato come memoria interna delle amazzoni nell'*Assalto al cielo*.¹

La "permeabilità al reale", tanto cara a Thierry Salmon, diventa per il drammaturg una sorta di permeabilità alla realtà del testo, alle diverse realtà del testo. Bisogna allora moltiplicare i piani del racconto per lasciare emergere il loro punto di contatto, di più: la fonte dei diversi modi di farne esperienza. Sicuramente dell'esperienza di lavoro con Thierry Salmon per me – a livello teatrale – oggi restano alcuni principi assolutamente irrinunciabili. Il primo, che ritengo abbia a che fare anche con una dimensione politica, è quella che Thierry Salmon chiamava, come detto, la "permeabilità al reale." La permeabilità al reale come condizione perché la solitudine

necessaria a certe fasi della ricerca teatrale non diventi né ghetto né orto privato, ma resti costantemente in un rapporto di ascolto, di reciprocità, furto e restituzione, con la realtà. Il *come se* applicato al racconto. Il *come se* applicato all'esperienza: fare come se. Non attualizzazione ma punti irrinunciabili del nostro presente. Nel presente, noi e gli spettatori, qui.

L'attore di Thierry doveva sempre "aprire al pubblico"; la scena lo inglobava, la drammaturgia gli attribuiva un ruolo preciso: a chi parli, chi sono gli spettatori rispetto ai personaggi in scena? Domande interne, a volte solo per gli attori, a volte anche involute nel tentativo di sottrarre la scena all'illusione, un *come se*, per riprendere quanto detto prima, che rischiava di perdersi in un gioco di specchi senza fine. Ma per me resta la domanda: a chi parli? Il che implica anche la necessità di dichiarare da dove parli; e tu parli, parli, parli, come drammaturg, mentre lavori, quando lavorano gli altri, parli stando in silenzio, cercando il tuo posto nelle tue parole.

Nel riferire del lavoro con Thierry Salmon è inevitabile parlare di viaggi e di lingue. L'esperienza della traduzione, confrontarsi con un'altra lingua, dovere trovare la parola giusta in o per un'altra lingua, dovere ragionare con un'altra sintassi, è diventato per me uno dei fondamenti del lavoro di drammaturg. Non uno dei fondamenti, no, è una palestra. Alla base del nostro allenamento c'è un lavoro di traduzione: non è soltanto o tanto la traduzione di un testo quanto cercare il correlativo di un'esperienza, cercarlo poeticamente e nella sua efficacia pratica. E più si è costretti a confrontarsi con un'altra lingua, più si è costretti a cercare questo correlativo, in scena. Ma la scena ti pone sempre un problema di traduzione, a volte anche il lavoro per arrivarci. Io non ho mai pensato di lavorare con attori francofoni e di comunicare le mie proposte drammaturgiche in un'altra lingua. Il suono della mia voce quando io pronuncio le parole in francese lo sento lontano dalla precisione che abitualmente cerco con le parole, e vorrei non sentirlo; non ne padroneggio il ritmo: dico cose in cui credo moltissimo, senza riuscire a credere in quello che mi sento dire... Come quando si è tradotti in scena...

Non parliamo poi di quando abbiamo lavorato su Dostoevskij in Russia, in Italia, in Belgio, con attori russi, italiani, francesi, belgi. Neanche i nomi dei personaggi erano concordi, scritti con caratteri diversi, pronunciati in maniera diversa: un buon training per lavorare sul personaggio, una buona palestra per la trasposizione drammaturgica. E poi, nell'intimità delle prove teatrali, dover ricorrere a un traduttore... La tragedia della lingua, l'avevo nominata così in un bilancio dell'esperienza dei *Demoni*, e Thierry rideva con affetto di questa mia disperazione. Ma lui sapeva trasformare ogni difficoltà in possibilità scenica: tradurre in simultanea, in scena, da un attore all'altro, rivelava una fragilità che aggiungeva forza all'insieme, met-

¹ Cfr. *Omaggio a Thierry Salmon*, in "Prove di drammaturgia", 2, dicembre 2002.

tendo a nudo lo spessore della rappresentazione: ancora una volta si moltiplicavano i piani dell'azione scenica che era sempre anche racconto del lavoro necessario per arrivare fin lì. C'è sempre una difficoltà alla base di questo movimento creativo, uno sbilanciamento, un mettersi in posizione di disequilibrio prima di prendere la parola. Questo sbilanciamento spero di avere rubato dal lavoro di Thierry Salmon con i suoi attori, per nutrire la mia attività di dramaturg.

Due assoli, "Al placido Don" e "Il custode delle partenze". Comporre con un attore, fra narrazione e testo

La costruzione di un testo per e con un solo attore oggi richiede una forma particolare di drammaturgia; in questo caso più che mai il dramaturg si trova ad agire in bilico in un terreno scivoloso, e il lavoro suo e dell'attore rischiano di ridursi ad applicazioni derivate dei compiti del regista e dell'autore: come se si trattasse di un procedere dotato di intimità, ma in cui paradossalmente chi opera dovesse anzitutto prendere atto di tali mancanze e della perdita della propria specificità e centratura nel fare. Sì, è delicata un'azione teatrale costruita interamente *su e dai* due artefici dell'opera, senza mediazioni di personaggi, senza mediazioni di ruoli. Si tratta di costruire una partitura, prima che un testo, scegliere un tema, trovare una maniera di lavorare. Se nel lavoro con un regista, il dire è la funzione dominante del dramaturg, in questo caso prevale decisamente l'ascolto e, a partire da qui, ancora una volta, si tratta di mettere a fuoco degli esercizi per cominciare a comporre: esercizi dal testo, frammenti di improvvisazione, esercizi di narrazione.

Esiste un tema, una domanda di partenza, poi si comincia il lavoro: a cosa si tende, a quale forma? Una narrazione? Un monologo? Un atto unico per un solo personaggio? Dunque ci si pongono questioni di genere: siamo ancora nell'ambito della drammaturgia? Certo, si tratta di comporre, ma come comporre le azioni che si sviluppano, come improvvisare a due, ciascuno col proprio strumento? Le singole specificità, dopo lo spaesamento iniziale, con questo comporre vanno progressivamente verso una qualità di presenza che si fa azione e formalizzazione di un *noi* sempre in divenire e sempre invocato, un *noi* sempre dislocato altrove, nella vita della scena.

Oggi, poi, la questione è resa più complessa dal dilagare del "teatro di narrazione", un genere con le sue regole e i suoi vizi, la sua necessità, anche, e i suoi paladini. Chiunque si confronti con questa modalità sa che per una narrazione in pubblico non basta raccontare, bisogna 'esplorare l'azione' racchiusa nel racconto, renderla visibile e riconoscibile, farne il territorio

di un confronto attivo dentro una relazione da costruire, modificare o riconoscere. Si tratta di una realtà diversa: a partire da questa consapevolezza tracciamo la strada per una trasformazione del racconto in scrittura; scrittura scenica, in primo luogo, attorno alla quale organizzare la trama delle azioni. All'inizio è l'attore, abbiamo detto, e anche alla fine; dietro l'identità del narratore e del performer si ripropone la questione del lavoro d'attore, fra esperienza e interpretazione.

"Al placido Don"

Il primo assolo di cui do conto è nato con modalità proprie sui confini del teatro di narrazione, ma non a ridosso delle sue consuetudini; è una costruzione a quattro mani, o se vogliamo un racconto a due voci, quello realizzato con Luigi Dadina per lo spettacolo *Al placido Don*, presentato nel 2002.¹

All'inizio era Heiner Müller, il suo *Mauser*: Marco Martinelli, Ermanna Montanari e Luigi Dadina, insomma il Teatro delle Albe di Ravenna, mi propongono di lavorare a questo testo. Lavorare sul tradimento della rivoluzione, la rivoluzione che uccide i suoi agenti, i suoi attori. Ma come si lavora questo testo? È uno spettacolo apparentemente senza personaggi, senza situazioni: un coro, anzi due, interscambiabili, coro A e coro B, una voce, il condannato a morte e il boia, ciclicamente la stessa persona, ciclicamente le stesse persone che accusano e difendono.

Ci interessano quelle parole, quel testo, o quella storia? Un'immagine, immagini che si rincorrono. La mano che si fa arma, l'uomo che non vuole morire. La morte negata in nome della sua funzione esemplare. Nella rivoluzione l'esempio giustifica tutto e a tutto nega realtà... Di fronte a me due lingue: Luigi Dadina, Gigio per noi, il fulër della Romagna, le Albe e il loro teatro "polittittttico", così fortemente radicato nella polis e negli umori della nostra terra. Il racconto radicato e tradizionale, un linguaggio surreale e sovversivo, una forte tensione anarchica, il bisogno di ancorare le storie del *Mauser* a storie e corpi di questa terra. Restano le immagini della morte e lo spettro della rivoluzione.

Il testo di Müller ci abbandona, non è così che qui, a Ravenna, possiamo raccontare quella storia. Per restare fedeli al movimento iniziale bisogna cercare una strada che corrisponda di più a questa nostra terra, alla lingua un po' assurda e patafisica delle Albe. Abbiamo almeno una certezza: che

¹ Il resoconto che segue, per quanto riguarda *Al placido Don*, è stato pubblicato nel *Teatro del racconto*, almanacco 2005, a cura di Gabriella Bosco e Giorgio Cerruti, sotto la direzione di Luigi Gozzi, L'Aquila, Portofranco Editore, 2005. Ringrazio l'editore e il curatore per l'autorizzazione a pubblicarlo nel presente volume.

il mio interlocutore è Gigio. Lui racconterà questa storia che... deve essere costruita. Sospendiamo, riprendiamo, ricominciamo. Un progetto di narrazione ha tempi lunghi, deve avere tempi lunghi. Per arrivare a raccontare bisogna condividere un sacco di esperienze. Il lavoro è un buon filtro. Si lavora attorno alla fisicità, fisicità anche grottesca per eroi di improbabili azioni di guerra. Marco Martinelli propone *L'invettiva ridicolosa*, un tardo poemetto cavalleresco, un monologo in dialetto 'maccheronico' (chi lo capisce è bravo!) di Giulio Cesare Croce.

Propongo, su sollecitazione del solito Martinelli, di fare un seminario di drammaturgia: non un seminario, un laboratorio interno alle Albe, per scambiarsi immagini, per fissare percorsi narrativi, possibili intrecci, metodologie... Propongo di lavorare sui briganti della Romagna. Si taglia un argine e via inseguitori, milizie e – al contrario – si spingono i briganti dentro le reti da caccia e se ne fa strage. Sono violente le storie dei briganti romagnoli; il sangue entra come reagente nella strana combinazione di acqua e terra da cui nascono le canne della Bassa e si levano uccelli palmati. Su tutto prevale un elemento che contagia i partecipanti al laboratorio: la giovinezza. Pochi briganti raggiungono i trent'anni; l'intemperanza giovanile, a volte violenta, ne impronta le azioni; e ancora violenze, crudeli aldilà di ogni leggenda romanticamente populista. Imprese che sembrano compiute per farsi raccontare, per raccontare, raccontarsi. "Pataca", si dice: una grossa moneta senza valore, una macchia d'olio che si spande, uno che se la conta...

Un nuovo accostamento nasce in Marco Martinelli: non più *L'invettiva ridicolosa*, ma il *Baldus* di Teofilo Folengo, un poema di giovani ribelli e fanfaroni, che si raccontano attraverso le loro imprese. Un antro che è la bocca delle invenzioni mirabolanti e la tana dei bortini e delle sregolatezze. Su tutti, pensoso adulto, racchiuso nell'armatura da "pataca", Gigio... Nasce un nuovo spettacolo, ma... il nostro racconto? Racconterà tutto questo, deve... Tu cosa vorresti raccontare? Mi piace l'eccesso di queste figure. La crudeltà dello sfondo storico, una vicenda che si ripete ciclicamente, come il *Mauser*, l'assoluto protagonismo di questa terra d'acque. Il *Baldus* viene realizzato a Mandriole, nel deposito di un consorzio agrario che sorge lì dove nella sua fuga per le valli di Comacchio, fra lo Stato Pontificio e la Repubblica di Venezia, morì Anita Garibaldi. Lì accanto, da ogni parte, scorre il Reno, i suoi canali, il Po di Primaro, il piccolo Reno dai tanti solchi, quelle acque impresse, oltre che nella vita degli abitanti, nella memoria del neorealismo, per quei corpi uccisi e lasciati scorrere dentro una botte da cacciatori di valle, un cartello appeso a indicare la ragione della morte: "partizan".

Bisogna raccontare tutto questo dentro la nostra narrazione che d'ora in poi avrà non un solo protagonista, ma due: un romagnolo che racconta di

queste terre e un fiume. Un fiume epico, solenne ed enigmatico, dice Gigio. Affiora il ricordo di un romanzo; no, non un romanzo, l'eco di un romanzo, popolato di partigiani di diversi colori, partigiani che perdono sangue e vogliono vivere, che vogliono tornare a casa e che leggono la grande storia nel variare dei colori riflessi nel grande fiume. *Il placido Don*, dice Gigio: anche *Mauser* rimanda al romanzo... Allontanarsi per vedere vicino: raccontamelo dico io, raccontami *Il placido Don*...

Primo esercizio di narrazione. Escono racconti di storie d'amore, case minacciate a ridosso del fiume, violente azioni di guerra, unioni strappate alla morte, un mondo che cambia nel sangue. Ancora una pausa, lavori diversi, progetti diversi e incontri nei trebbi che Gigio organizza nella pineta di Ravenna... Secondo esercizio di narrazione. Raccontare assieme, ascoltarsi, uno accanto all'altro, prendere respiro, servire da mangiare agli spettatori, nutrirsi del racconto dell'altro. Anche un'incursione milanese, raccontare lontano da casa, ad amici ospitali... L'ospitalità come luogo della narrazione: sua condizione l'accoglienza.

Poi un libro, regalo di Natale di un amico. *Asce di guerra* dei Wu Ming: un collettivo che considera le storie come se fossero asce di guerra da dissotterrare. Nell'intreccio del romanzo, a vista, la ricostruzione di una storia lontana, in gran parte nascosta. E un protagonista: Vitaliano Ravagli. Un'infanzia nei buchi del fascismo e della miseria. Un'infanzia in una grotta scavata a ridosso del Senio, il "little big river" che frena e accompagna l'arrivo degli alleati, le azioni dei partigiani. La linea gotica e poi un'altra linea: la fine della guerra, fra est e ovest il gelo, la fine della guerra e il sentimento di una liberazione non compiuta... Un altro fiume, lontano, in Indocina, forse, combattenti di brigate internazionali senza identità, senza storia. Vitaliano Ravagli e le sue imprese, le imprese di un giovane al quale il fascismo e la guerra hanno rubato l'infanzia, per sempre. Un'adolescenza nel segno dell'eccesso, atti di rivolta, pataccate giovanili, azioni di guerra, guerre lontane e sconosciute, la sete di giustizia, un'utopia internazionalista, imprese di morte e dolore. Vitaliano Ravagli: il vietcong romagnolo, così lo chiamano nel romanzo.

Il vietcong romagnolo, sul serio? Be', allora anche l'anonimo tesserato che vuole la sua bandiera, e il sindaco di tutti, che si ritira nella sua valle; poi quello che non vuole il rosso delle bandierine sotto l'acqua del primo maggio, e uomini e donne che resistono, e la guerra dei bambini, la guerra raccontata ai bambini... Andiamo a incontrare i Wu Ming: "Possiamo usare le vostre storie?" "Certo, le storie le raccontiamo perché vengano raccontate." Incontriamo Vitaliano Ravagli, che racconta, e stupisce e sa di stupire. Poi ti guarda negli occhi e non sai se vuoi vedere quello che lui ha visto. Anche l'emozione di questi incontri, l'inquietudine di questi incontri, deve diventare materia del racconto.

Linee di condotta. *La linea di condotta*. Torna il Mauser di Müller e con lui il maestro, Brecht. È deciso, scriverò un dramma didattico. Gigio intanto vuole lavorare sulla musica, ha accanto schegge della sua storia teatrale: un musicista senegalese, un giovane "palotino" che dalla scena dei Polacchi, da Jarry, gli fa ora da specchio di narrazione. Il nostro racconto sarà un dramma didattico, ne sono sempre più convinta. Ma chi sono i suoi protagonisti, chi è il narratore, fuori dal genere "teatro di narrazione"? Un attore che voleva fare il Mauser e ha incontrato il placido Don, senza rinunciare a certi personaggi romagnoli un po' fuori dalle righe e alle acque della sua terra, e che ha incontrato un uomo che ha combattuto in una guerra che non è mai esistita... Ma da dove cominciamo? Terzo esercizio di narrazione. Sali in macchina, gli dico. Siamo a Mandriole, dove morì Anita Garibaldi, andiamo a cercare il rifugio di Vitaliano Ravagli nelle acque del Senio. Prendi nota dei nomi delle strade. È il lunedì di Pasqua, c'è un raduno di ciclisti annunciato lungo il fiume.

La nostra narrazione è iniziata. Gigio sarà vestito bene, da matrimonio, o funerale campagnolo; sarà seduto a un tavolo di legno, coperto da una tovaglia rossa sulla quale troneggia un vassoio di candidi spumini con accanto una bottiglia d'acqua e un bicchiere colmo. È un personaggio? È un narratore. Certo questo suo non essere del tutto Gigio pone delle questioni sulla narrazione. Gigio sarà seduto tutto il tempo, si alzerà solo due volte, quando legge Brecht – un omaggio a Müller – e i documenti d'epoca – un omaggio alla nostra terra: disegni d'acqua che possono diventare pantani, e imporre un passo particolare all'incedere. Sul pantano, ora, si può ricominciare a raccontare.

Qualche spunto per una riflessione

Il personaggio. Cosa significa *io*, quando si narra, chi è *io*, come si dice *io*, nel racconto? L'oggetto – materia della narrazione. *L'oggetto* della narrazione è l'esperienza, oggetto esplicito, non implicito: non 'la prospettiva del personaggio' o 'il sottotesto', ma l'esperienza che si racconta. Così il documento, se utilizzato, il fatto, non è base per un argomentare, per un'opinione, ma fondamento di una testimonianza. *Il racconto* di un evento, di un romanzo, di una storia, non è solo 'un punto di vista', ma un racconto di viaggio, di un'esperienza; per questo, per costruire una narrazione bisogna costruire esperienza, fare esperienze. Costruire esperienza, significa svelare e dare corpo alle motivazioni personali, trasformarle in fatti da testimoniare. *Io*, così, resta il soggetto 'autobiografico' della narrazione, ma di un'autobiografia costruita ad hoc; teatralmente, le azioni vengono prima della scena, esperienze che si compongono in testo. *La situazione*. La situazione scenica

ingloba il pubblico, ma prima bisogna costruire una situazione da testimoniare; spesso questo testimoniare assume – di per sé – una valenza didattica. *Il tempo del racconto e la sua durata*. La durata del 'narrare' si modula sulla durata dell'esperienza, il tempo è cornice d'accoglienza.

"Il custode delle partenze"

Alla base dello spettacolo c'è una domanda reciproca, fra attore e drammaturgo: come costruire un testo, a partire da temi, motivi, letture e lavoro assieme? Testo verbale e partitura fisica, cercando, come sottolinea Massimiliano Speziani in una riflessione in corso d'opera, di cogliere la relazione vitale fra parola e azioni, verso il testo drammatico, senza altre specificazioni... "Quando la parola è necessaria e insostituibile, quando invece può essere sostituita, narrativamente, dal gesto o dalla semplice azione fisica."

All'inizio del lavoro un laboratorio realizzato a Montalcino nel 2001, *Pagine a Due*, in cui Massimiliano Speziani e Giuseppe Battiston si confrontavano, guidati da un drammaturg, con 'esercizi di composizione' desunti dalla *Trilogia della città di K.* di Agota Kristof. Esercizi a vista, dichiarati, come accade nel libro della Kristof, per gli esercizi di sopravvivenza e racconto dei due fratelli. Esercizi per raccontarsi senza perdersi, esercizi di visione, esercizi di memoria, ...esercizi di teatro. Prima ancora c'è la richiesta dei due attori che si rivolgono a un drammaturg, non a un regista, per realizzare un loro progetto. Alle spalle un lungo percorso di lavoro assieme, un vocabolario scenico comune e la voglia di far crescere questa esperienza dentro un proprio spettacolo.

Prima domanda: il gioco scenico fra due attori può generare un sistema di relazioni drammaturgiche? Battiston e Speziani hanno già realizzato uno spettacolo che gioca su questa complicità scenica: lo spettacolo s'intitola *Entrambi* e, come spesso accade in queste condizioni di produzione, vive una sola estate, nel 1996. Resta vivo il desiderio di lavorare assieme, facendo della relazione il tema di un possibile spettacolo. È ancora Speziani a raccontare:

L'idea, il desiderio di lavorare sul tema del doppio, nasce e si sviluppa con la personale 'pratica' teatrale, dove quotidianamente abbiamo avuto a che fare con la dimensione dell'extraquotidianità. Una dimensione in cui tutto, grazie all'ipotetico *se*, è possibile. Nello spazio-tempo del 'luogo' teatro una trasformazione può prendere vita e coinvolgere l'attore e lo spettatore, o quantomeno instaurare fra loro quel 'contatto' che non riguarda l'ordinario, ma l'extraquotidiano, appunto. Se è vero che a teatro avviene una 'sospensione' o una 'concentrazione' del normale flusso temporale è lì che il "doppio", inteso come alterazione, come "altro da sé", come qualcosa d'invisibile, può manifestarsi, rendersi visibile.

Poi i nostri incontrano un testo che si interroga (e dà una straordinaria risposta narrativa...) su molti dei temi a loro cari... Il testo è *Trilogia della città di K.*, di Agota Kristof. Non solo si interroga, ma sembra costruire delle strutture narrative modellate sui temi stessi che va indagando. Ecco, nell'inferno della guerra e della necessità della sopravvivenza, le vite di due fratelli, speculari fin dal nome, Claus e Lucas, ecco il grande quaderno su cui raccontare o creare la propria vita, ecco il sospetto costante della menzogna necessaria per raccontarsi o per tenersi in vita. Su alcune di queste strutture, se non sulla trama della trilogia di Kristof, forse si può iniziare a lavorare.

Inizia il nostro laboratorio: per lavorare sul doppio, dico, bisogna essere in tre. È necessario a questo punto un terzo sguardo, altrettanto motivato allo scambio e alle trasformazioni che la scena consente e favorisce, fra struttura drammatica e sistema di relazioni personali, fra esperienza d'attore e nuclei di azione scenica, e altrettanto voglioso di trovare forme di scrittura scenica autonome, modellate sul sapere e la necessità dei soggetti e dei corpi di tale scrittura. Carlo Giuseppe Gabardini, ci raggiunge per la prima fase del lavoro. Cominciano le esplorazioni del laboratorio: esercizi, movimenti dentro una partitura performativa, la costruzione di strutture drammatiche elementari, prime 'pagine a due' di un libro da inventare, con un pensiero costante alla *Trilogia*, ma soprattutto ai materiali di Beppe e Max.

Il "doppio", la "menzogna", "l'informazione e la verità", i "linguaggi per raccontare la realtà", sono diventati i punti di approfondimento di un successivo laboratorio, dedicato alla scrittura di Dürrenmatt e alla sua *Visita della vecchia signora*, il testo scelto per uno spettacolo che non ci è stato possibile realizzare. La ricerca di una forma per ridurre il testo, eccola la parola tanto temuta: riduzione. Prendiamo una situazione del dramma, il paese, Gullen, l'arrivo della stampa per l'atto finale e facciamone il luogo e il genere del racconto: reportage da Gullen.

Prima lavoriamo a costruire (e spedire) cartoline da Gullen, già indicate dal testo. Proviamo a figurarcele; diamo loro un nome, un titolo: *La stazione*, *Vista sulla piazza*, *Primavera fiorita*, proviamo a descriverle, a chi le mandiamo? Cosa scriviamo, da Gullen? E poi lavorare sulla canzone finale del benessere e della felicità come grande gioco nel quale coinvolgere il pubblico; già, perché comunque il pubblico deve essere previsto in questo tipo di costruzione. Il tempo dell'attore, il tempo dello spettatore: io sono qui. Non c'è quarta parete. La narrazione è interna, l'attore-personaggio mette gli spettatori all'interno della sua situazione.

Un anno dopo, il lavoro per *Il custode delle partenze*. Ritorniamo alla *Trilogia*, questa volta con l'atteggiamento di chi cerca di restituire un proprio sguardo e una propria realtà, a guisa di omaggio, su storie, personaggi,

parole e temi del libro. E su questa scelta interviene anche il fatto che Battiston non può partecipare: Massimiliano è rimasto solo e lo spettacolo che andiamo a costruire, racconterà anche questo. Il personaggio che interagisce col pubblico è: "Colui che resta", "Il custode delle partenze", appunto.

Nel laboratorio del 2001 avevamo lavorato sulla trasformazione dei personaggi in figure: personaggi ridotti alle loro schede anagrafiche, tante schede per singoli personaggi, a seconda delle possibili funzioni dentro storie da costruire. Su queste figure funzioni avevo messo a fuoco, a partire dalla struttura compositiva dei *triangoli* messa a punto da Thierry Salmon per il lavoro su Dostoevskij, una sorta di 'macchina' per costruire racconti, nello spazio.

Si racconta trasformando uno spazio in scena: brechtianamente, come per l'incidente stradale. È accaduto qui. Si percorre lo spazio. Ogni andatura, corrisponde a un ritmo del racconto, a un possibile modo di nominare il personaggio, al tema che si vuole proporre. La storia dell'"ebreo ucciso" può diventare la storia del "calzolaio", la storia dell'"uomo che regalò gli stivali ai due fratelli". Restano fissi gli appuntamenti nello spazio: tutto avviene qui, ma qui cambia segno a seconda del titolo. I punti di vista della storia cambiano ritmo e punti d'azione: un unico punto fermo, la finestra sul mondo, il luogo dell'esecuzione. Una sorta di arte della fuga per attore solo.

Il personaggio è colui che resta, il personaggio è colui che racconta. Cosa racconta: frammenti di vite strappate al romanzo, ricomposte, memorie d'attore legate a frasi, immagini, situazioni, che diventano titoli d'improvvisazione. Memorie d'attore strappate ad altri spettacoli, ad altre perlustrazioni. Tornano esercizi di visione dal primo studio, tornano le cartoline, ora non più da Gullen: ora è la vita dei personaggi incontrati nel lavoro a essere affidata alle cartoline. Cartoline collezionate dal passato e dal presente: un presente di continue migrazioni, di vigliacchi che non partono, di custodi che attendono. Un presente senza guerra nel territorio del racconto; un presente privo di pace. Lo spazio che accoglie gli spettatori diventa il vero luogo della simulazione. Spazi diversi, tutti fuori dal teatro, che entrano nella storia e modificano la interpretazione dell'attore. Dice ancora Massimiliano Speziali:

Nell'allestimento in spazi diversi ho cercato di porre l'attenzione agli elementi funzionali del lavoro (dove è situata la porta, dove la finestra, quale visuale migliore per il pubblico, come disporre il pubblico stesso per una migliore percezione non tanto e solo dell'attore e del suo agire ma di tutto l'ambiente). Ho cercato di non lasciarmi suggestionare dalla particolarità dei luoghi... il luogo subisce una trasformazione quando viene agito e da questa trasformazione la partitura testuale, gestuale a sua volta viene contaminata, senza che ci sia una volontà, o un'imposizione a priori.

Quando entriamo per la prima volta in una casa o in una stanza, siamo attratti, attenti a cogliere la disposizione degli oggetti. La loro posizione nello spazio ci racconta qualcosa anche se non sappiamo bene cosa... lo spazio così come lo cogliamo al primo impatto rivela la sua intimità, intimità come espressione di qualcosa di segreto, di riposto, di nascosto... L'intimità è una delle caratteristiche del *Custode*. Ho cercato di immaginare, di assaporare quello che lo spettatore poteva percepire entrando nello spazio di rappresentazione del *Custode*... luoghi che molte volte lo spettatore già conosceva, ma li trovava trasfigurati. Teli e coperte nascondevano le cose, le preservavano dalla polvere e suggerivano qualcosa di intimo che forse di lì a poco sarebbe stato disvelato... ricostruire un luogo della memoria per restituire una condizione di ricordo, di attesa, di ritorno.

Anche la 'recitazione' tendeva a esprimere questa 'intimità' fin da subito, per stabilire un rapporto di confidenza. L'intimità non è collegata al numero di spettatori presenti ma alla vicinanza che si riesce a creare (non solo fisica)...

Ne è nato un lavoro autonomo in cui l'attore e il dramaturg si interrogano su 'quello che resta', dopo un'esperienza che sovverte le abitudini e le certezze di una comunità, comunità di vita, o più semplicemente di lettori e teatranti. Una comunità piccola, magari piccolissima, come quella che un attore può accogliere nella stanza di un dramaturg. Titoli di storie, temi, immagini, sentenze, azioni, come cerniere fra livelli diversi di esperienza e di lavoro. Forse verso un teatro in cui si custodisce, al presente, 'ciò che resta' delle nostre avventure di conoscenza, ivi compresa la riflessione sul territorio (la stanza?) del dramaturg.

Torno al difficile equilibrio di cui parlavo all'inizio, per chiedermi se fare di questa stanza una scena sia uno sconfinamento o piuttosto una estensione della pratica che qui consideriamo. Forse il risultato sembra indicare uno sconfinamento, ma in ogni caso non verso la regia; ancora una volta il termine più appropriato mi sembra composizione, e di questo fa fede il percorso di lavoro: 'composizione scenica' come punto di incontro fra competenze e istanze diverse, ma complementari, sicuramente reciprocamente necessarie.

IV. La pratica del laboratorio: la drammaturgia come pedagogia

Un laboratorio per il dramaturg

Uno dei problemi del dramaturg in Italia, se non si sposa la poetica di un unico regista, è quello di lavorare a singoli spettacoli, magari produttivamente e poeticamente molto lontani fra loro. Di fatto non esiste la possibilità di lavorare dentro un teatro di repertorio, un teatro stabile su modello tedesco, all'interno di una programmazione che consenta di sviluppare una progettualità coerente e in evoluzione. In questa prospettiva, come è possibile coltivare e verificare la propria idea di teatro, come sviluppare i principi drammaturgici individuati nei singoli lavori, se non si è regista e non si tende a diventarlo? Oppure bisogna ipotizzare, come fanno alcuni, che quella del dramaturg è attività di transizione, verso la regia o la scrittura tout court? E ancora, tenendo conto dello stato della formazione teatrale, come si può tentare una pedagogia teatrale che abbia al suo centro la drammaturgia?

A me, proprio a partire dalla prima esperienza di lavoro con Thierry Salmon, e sostenuta dal suo appoggio, è apparsa chiara la necessità di costruire un mio percorso drammaturgico, con occasioni di formazione create appositamente, e un gruppo di lavoro che garantisse, pur nell'avvicendamento di una parte dei partecipanti, la possibilità di verificare le pratiche e il linguaggio progressivamente messi a fuoco. Percorso che ho costruito creando un laboratorio per attori, poi divenuto per sole attrici, ma si è trattato di una situazione di fatto, non è derivato da scelta ideologica: un laboratorio di drammaturgia per attori. Nel 1989 la prima convocazione e poi appuntamenti con una cadenza annuale, quando è stato possibile, fino al 2000.

Convocazione è termine che forse richiede di essere precisato, in merito al laboratorio. Sono sempre stata io, fin da quel primo incontro, a 'convocare' i partecipanti, e anche gli ospiti: una volta ricevuto, o sollecitato un invito da parte di una realtà produttiva (l'invito doveva prevedere una forma di rimborso spese, se non di compenso per i partecipanti, a sottolineare il carattere non di seminario didattico, ma di ricerca in condizioni di

Quando entriamo per la prima volta in una casa o in una stanza, siamo attratti, attenti a cogliere la disposizione degli oggetti. La loro posizione nello spazio ci racconta qualcosa anche se non sappiamo bene cosa... lo spazio così come lo cogliamo al primo impatto rivela la sua intimità, intimità come espressione di qualcosa di segreto, di riposto, di nascosto... L'intimità è una delle caratteristiche del *Custode*. Ho cercato di immaginare, di assaporare quello che lo spettatore poteva percepire entrando nello spazio di rappresentazione del *Custode*... luoghi che molte volte lo spettatore già conosceva, ma li trovava trasfigurati. Teli e coperte nascondevano le cose, le preservavano dalla polvere e suggerivano qualcosa di intimo che forse di lì a poco sarebbe stato disvelato... ricostruire un luogo della memoria per restituire una condizione di ricordo, di attesa, di ritorno.

Anche la 'recitazione' tendeva a esprimere questa 'intimità' fin da subito, per stabilire un rapporto di confidenza. L'intimità non è collegata al numero di spettatori presenti ma alla vicinanza che si riesce a creare (non solo fisica)...

Ne è nato un lavoro autonomo in cui l'attore e il dramaturg si interrogano su 'quello che resta', dopo un'esperienza che sovverte le abitudini e le certezze di una comunità, comunità di vita, o più semplicemente di lettori e teatranti. Una comunità piccola, magari piccolissima, come quella che un attore può accogliere nella stanza di un dramaturg. Titoli di storie, temi, immagini, sentenze, azioni, come cerniere fra livelli diversi di esperienza e di lavoro. Forse verso un teatro in cui si custodisce, al presente, 'ciò che resta' delle nostre avventure di conoscenza, ivi compresa la riflessione sul territorio (la stanza?) del dramaturg.

Torno al difficile equilibrio di cui parlavo all'inizio, per chiedermi se fare di questa stanza una scena sia uno sconfinamento o piuttosto una estensione della pratica che qui consideriamo. Forse il risultato sembra indicare uno sconfinamento, ma in ogni caso non verso la regia; ancora una volta il termine più appropriato mi sembra composizione, e di questo fa fede il percorso di lavoro: 'composizione scenica' come punto di incontro fra competenze e istanze diverse, ma complementari, sicuramente reciprocamente necessarie.

IV. La pratica del laboratorio: la drammaturgia come pedagogia

Un laboratorio per il dramaturg

Uno dei problemi del dramaturg in Italia, se non si sposa la poetica di un unico regista, è quello di lavorare a singoli spettacoli, magari produttivamente e poeticamente molto lontani fra loro. Di fatto non esiste la possibilità di lavorare dentro un teatro di repertorio, un teatro stabile su modello tedesco, all'interno di una programmazione che consenta di sviluppare una progettualità coerente e in evoluzione. In questa prospettiva, come è possibile coltivare e verificare la propria idea di teatro, come sviluppare i principi drammaturgici individuati nei singoli lavori, se non si è regista e non si tende a diventarlo? Oppure bisogna ipotizzare, come fanno alcuni, che quella del dramaturg è attività di transizione, verso la regia o la scrittura tout court? E ancora, tenendo conto dello stato della formazione teatrale, come si può tentare una pedagogia teatrale che abbia al suo centro la drammaturgia?

A me, proprio a partire dalla prima esperienza di lavoro con Thierry Salmon, e sostenuta dal suo appoggio, è apparsa chiara la necessità di costruire un mio percorso drammaturgico, con occasioni di formazione create appositamente, e un gruppo di lavoro che garantisse, pur nell'avvicendamento di una parte dei partecipanti, la possibilità di verificare le pratiche e il linguaggio progressivamente messi a fuoco. Percorso che ho costruito creando un laboratorio per attori, poi divenuto per sole attrici, ma si è trattato di una situazione di fatto, non è derivato da scelta ideologica: un laboratorio di drammaturgia per attori. Nel 1989 la prima convocazione e poi appuntamenti con una cadenza annuale, quando è stato possibile, fino al 2000.

Convocazione è termine che forse richiede di essere precisato, in merito al laboratorio. Sono sempre stata io, fin da quel primo incontro, a 'convocare' i partecipanti, e anche gli ospiti: una volta ricevuto, o sollecitato un invito da parte di una realtà produttiva (l'invito doveva prevedere una forma di rimborso spese, se non di compenso per i partecipanti, a sottolineare il carattere non di seminario didattico, ma di ricerca in condizioni di

laboratorio...) io convocavo, appunto, cercando di mantenere sempre continuità di presenze da un incontro all'altro, un nucleo garante della lingua di lavoro e in grado di affiancare e guidare, con l'esempio, i nuovi arrivi. Cercavo anche di immettere almeno un partecipante legato alla realtà che ci accoglieva e invitavo ospiti a seconda del tema o della fase di lavoro.

Nel 1989 il festival di Montalcino mi propose di realizzare un laboratorio teatrale, lasciandomi la facoltà di scegliere gli attori con cui lavorare; io invitai una quindicina di attori, alcuni anche sconosciuti a me: li invitai sulla base della loro diversità, e proposi un laboratorio di drammaturgia. Mi interessava lavorare a partire dai diversi linguaggi di attori attivi in differenti realtà teatrali in Italia. Perché noi abitualmente parliamo di improvvisazione, diciamo azione, personaggio, situazione, ma in realtà sono parole che risuonano in maniera completamente diversa a seconda delle pratiche di teatro e delle poetiche seguite.

Per me il laboratorio è diventato un modo di individuare principi di drammaturgia nel lavoro dell'attore; non ci sono state molte aperture pubbliche, ma fin dall'inizio (dal secondo appuntamento, per la verità) il lavoro si è svolto in presenza di almeno un osservatore o interlocutore. I veri risultati sono emersi nella pratica di ciascuno, talvolta nell'elaborazione di progetti comuni: ogni partecipante ha cercato di continuare il lavoro nel proprio teatro o modo di fare teatro. L'obiettivo primo del laboratorio si può dire sia stato quello di creare situazioni per sviluppare la consapevolezza del proprio linguaggio, delle proprie capacità compositive: grammatica, sintassi, retorica dell'azione scenica, in definitiva, dunque, drammaturgia. Tutto questo nel confronto e nello scambio con altri e altre pratiche di lavoro.

Per tutti gli anni di collaborazione con Thierry Salmon, il laboratorio era come un vaso comunicante rispetto alla produzione di spettacoli, una sfera di ricerca protetta, in cui approfondire spunti nati nel corso delle prove, o mie intuizioni o curiosità che poi magari confluivano nei progetti realizzati o semplicemente sognati o discussi con Thierry. Il laboratorio di drammaturgia, come dicevo, ha visto il suo primo appuntamento all'interno del festival di Montalcino, nell'estate del 1989, con il progetto *Racconti d'attore*. Era preceduto, forse determinato e certamente propiziato dalla grande risonanza delle *Troiane* di Gibellina, ma anche, sul piano della ricerca e della pedagogia teatrale, dalle sollecitazioni di Eugenio Barba sulla drammaturgia d'attore, e su un piano più personale dagli stimoli di Jerzy Grotowski sulla "improvvisazione strutturata" e sull'azione letterale. Ma l'attore continuava a essere l'asse portante della mia ricerca. *Racconti d'attore* non aveva alcun esplicito riferimento alla "narrazione" che in quegli anni cominciava a delinearsi come 'genere' teatrale.

L'ipotesi di partenza era quella di un laboratorio aperto, centrato sullo scambio di saperi fra attori. Ciascuno portava la propria esperienza e testi

brevi sui quali lavorare. La pratica del mio laboratorio si è sempre basata sullo scambio: ogni partecipante lavora sulla proposta tematica di un altro o elabora la propria sotto la guida compositiva di un altro. Mai sovrapporre metodologia e tema, questo uno degli assunti di tutti gli incontri, tranne l'ultimo, *Passi*, nel 2000. Lo scambio di saperi e di testi portava a strutturare 'racconti su relazioni', racconti di relazioni fra partecipanti; materiali e strumenti di lavoro. Piccole presentazioni che avevo chiamato "anti-provino": non un cimento di fronte a una domanda dall'esterno, ma una proposta attiva modellata, costruita – forse sarebbe meglio dire: composta – sulla propria cultura d'attore.

Nel passare al secondo appuntamento – *Punti d'azione* su materiali di Simone Weil, con la collaborazione di Claudio Morganti, nel 1990, sempre a Montalcino – ho cercato di aprire il lavoro ad altri partecipanti, mantenendo, però, la presenza di un nucleo di attori dal primo laboratorio, pratica continuata fino alla chiamata a raccolta finale del 2000, questo per non disperdere, almeno a livello di metodologia e linguaggio, le progressive acquisizioni del lavoro. *Punti d'azione* era una sorta di 'osservatorio attivo' sul mondo di Simone Weil: lo sguardo dell'attore metteva alla prova i testi cercando punti d'appoggio per l'azione. Cercare dei correlativi, nello spazio di lavoro – interno ed esterno – per le figure, le immagini, le riflessioni e le domande esplorate nei *Quaderni*. In particolare, oggetto della nostra esplorazione era il linguaggio di Simone Weil, la dura concretezza delle sue parole: frammenti di materia per la percezione attiva dell'attore.

La telecamera di Claudio Morganti, cercava di esplorare in contemporanea e in risposta al lavoro degli attori, altri punti d'azione. Ci si cominciava a muovere teatralmente verso l'azione, le circostanze spaziali e condizioni fisiche del suo prendere forma, forma teatrale. Nel 1991, a Milano, *Azioni* a partire da *Venezia salva* di Simone Weil, con interventi di Claudio Morganti e Nicoletta Magalotti. Ricordo che ogni appuntamento del laboratorio aveva una durata media di una settimana, a tempo pieno, tranne gli ultimi due, che poi andrò a presentare.

"Azioni": un laboratorio su "Venezia salva" di Simone Weil

La novità del terzo laboratorio di drammaturgia fu la proposta di un unico testo di riferimento, appunto *Venezia salva*. La scelta di questo testo era dettata da diverse considerazioni e urgenze. In primo luogo era importante il fatto che si trattasse di una tragedia incompiuta: tracciata nel suo sviluppo, ma non completa in tutte le sue parti; questo consentiva di lavorare su personaggi definiti nella loro funzione, nel loro linguaggio e anche nel

loro destino, ma non sempre risolti nelle singole situazioni e nelle diverse scene. Scene e situazioni spesso precisate formalmente, ma non sviluppate, e soprattutto vincolate a precise intenzioni tematiche e formali: in questa scena si sviluppa il tema della conquista... qui partitura in versi... visione della bellezza... e via dicendo.

Mi sembrava fondamentale – questa era la mia scelta – il tema della guerra, o meglio della conquista affrontato da Simone Weil, con particolare riferimento al rapporto forza-sogno-realtà. Dunque la scrittura della Weil diveniva ora materia diretta di dramma. Mi interessava la risposta degli attori a una rappresentazione della conquista così forte e ‘piena di pensiero’ e la possibilità di costruire ponti fra il testo e il vissuto degli attori nell’anno della esplosione mediatica della Guerra del Golfo, rilanciata ogni giorno, in diretta stroboscopica, dagli schermi televisivi. Proprio su un materiale di così potente attualità e così irrinunciabile, per me, nella sua formulazione e nelle domande poste al linguaggio prima ancora che alle opzioni personali, si poneva, nel laboratorio, uno dei primi confronti diretti fra l’ipotesi di drammaturgia come si era sviluppata negli incontri precedenti e la tentazione di inglobare tout-court il lavoro drammaturgico nella pratica registica.

Dunque il primo incontro vede la comunicazione di questa novità rispetto al processo di lavoro già consolidato. Gli attori sono invitati a trovare materiali di testo significativi – anche nei *Quaderni* – rispetto a due temi dati: il sogno e la reificazione. Viene data una ulteriore indicazione, come contrappunto, sfondo e soluzione dei temi proposti: la bellezza. Non si tratta di elementi compositivi, ma piuttosto di condizioni di presenza, logiche di percorso nelle diverse situazioni. Ogni attore sceglie il proprio testo-percorso e lo comunica agli altri. L’ascolto è elemento determinante nella composizione drammaturgica, così come lo sguardo lo è nella partitura gestuale di base. Questi primi testi costituiranno, con piccole varianti, i materiali e lo scenario del lavoro drammaturgico successivo.

Secondo la pratica del nostro laboratorio, ogni fase di lavoro è fissata in frammenti di testo: racconto agito in un gesto, un’immagine, una figura, senza alcuna integrazione narrativa o intenzionalità espressiva. Si torna sempre al *primo testo*: è una condizione senza lusso, per citare Grotowski, in cui l’attore scava nell’essenzialità delle proprie scelte, in rapporto al testo, svelando – reciprocamente – i tratti elementare del suo immaginario, sui quali poi modellare e affinare i diversi strumenti necessari alla formalizzazione. Dunque dai testi scelti si individuano per ogni attore delle costanti, che possono fornire la logica della ricerca successiva. Una prima scelta è quella della musica (“vi sarà una musica così bella; la musica parte dal silenzio e vi ritorna; far sì che il tempo sia un circolo e non una linea, ricominciare a contare... e a danzare; conservare la nozione della direzione...”). A propo-

sito della musica, non bisogna dimenticare l’inserimento di Nicoletta Magalotti, la cantante è invitata a ‘comporre’ sulle frasi musicali e verbali scelte dagli attori, e sul loro timbro vocale. Gli altri motivi, o titoli di azioni, scelti con lo stesso procedimento, sono: “domani”, “stupirsi”, “sprofondare”, “guardare”, “non riconoscersi”, “la forza è sogno”.

Su queste indicazioni comincia la ricerca di esercizi fisici. A coppie, ogni attore fa lavorare il compagno sul proprio ambito di ricerca (tema, parola guida, condizione, titolo...); fra tutti forse *tema* è il termine meno appropriato, a meno che non lo si consideri nell’accezione squisitamente musicale. Guidare il lavoro di un altro sulla propria traccia è una delle caratteristiche del nostro laboratorio; si tratta di capire la proposta personale attraverso la realizzazione di un altro, questo obbliga alla massima precisione nella formulazione dei compiti (quindi rigore nell’individuazione dei principi d’azione), evita di confondere materia e stile nell’esecuzione, tema e intenzione. In questa direzione l’esercizio consente di esplorare tutte le possibili conseguenze di una condizione: qualità del movimento, postura, vocabolario gestuale e qualità sonora, rapporto con gli oggetti, misura temporale. Gli esercizi immettono in una possibilità d’azione legata al punto di partenza da un rapporto di organicità fisica, e non da una intenzionalità espressiva o narrativa.

La ricerca degli esercizi è il momento in cui si manifesta in modo più chiaro la formazione di ogni attore, il rapporto fissato nel suo lavoro fra ricerca e prova, quindi anche la consapevolezza dei criteri e delle potenzialità del montaggio in scena. L’esercizio (“azione dinamica non narrativa”, secondo la definizione di Eugenio Barba) così frequentemente confuso o sostituito dall’improvvisazione, consente di esplorare e formalizzare la coerenza della composizione drammaturgica. In ogni caso l’esercizio sviluppa una attenzione totale al presente, una sorta di vigilanza percettiva nella quale è dato cogliere sviluppi non previsti dalle intenzioni di partenza. Consente di fare esperienza, nella realtà, di una relazione fisica elementare fra le proprie immagini e la concretezza delle azioni nello spazio di lavoro. Così l’esercizio inventato da te e poi affidato a un compagno, ripreso, cambiato, trasformato, consente di stabilire e condividere un principio compositivo capace di mettere in relazione la ricerca e le intenzioni di ognuno con le qualità del testo scelto e le possibilità di una scrittura collettiva.

Per questo, nell’economia del laboratorio, ogni momento di ricerca individuale è seguito dall’esecuzione, in uno spazio-tempo comune, degli esercizi fissati. Si tratta di mettere in atto una composizione elementare in cui il semplice movimento nello spazio (camminare, cercando punti di appoggio e di relazione con i compagni e gli oggetti presenti) consenta di assumere il principio del proprio esercizio come qualità di presenza e modalità di

relazione. Così lo sprofondamento, l'attesa, il desiderio d'armonia, lo stupore, la forza del sogno... diventano, aldilà di ogni intenzione espressiva, le condizioni del lavoro e della presenza, nello spazio comune. Questo carica di tensione lo sguardo fra gli attori e verso gli attori.

Due piccole osservazioni in margine, sullo sguardo e il lavoro. Molto spesso il lavoro viene confuso con la fatica, affaticarsi sembra essere garanzia di aver lavorato; si cerca quindi più nella direzione della fatica che della trasformazione dell'energia. Conseguentemente, o comunque in base allo stesso principio, lo sguardo diventa fisso, esclude la presenza dell'altro. Non guardare, mentre si compie un'azione, si svolge un'attività, è il massimo della finzione; invece guardare mantiene la relazione con il presente, con la realtà del fare collettivo. Lo stesso vale per l'ascolto; dapprima è necessaria la coscienza del rumore prodotto dalla nostra azione in movimento, quindi, ancora una volta è richiesta pulizia nell'esecuzione, per potere ascoltare e variare tono, volume, ritmo del nostro fare, e cominciare a comporre con gli altri. La ripetizione degli esercizi – in coro e in movimento – consente di creare una *situazione*, fuori da ogni simulazione, in cui le condizioni e i materiali di partenza possono trasformarsi e cominciare a prendere una valenza narrativa.

Costruita questa trama elementare di azioni e questo tessuto di impulsi e motivazioni, si può cominciare, ciascuno a partire dal motivo desunto originariamente dal testo, a immettere materiale verbale. Dunque: testo, motivo individuato, esercizio, composizione d'esercizi, testo verbale; questa la prima successione. Per poter usare il testo come materiale compositivo è necessaria una memorizzazione quasi meccanica, che consenta di ricorrere a ogni frammento senza alludere alle parti mancanti, senza bisogno di riprodurre emotivamente – espressivamente – la successione. Così, ogni attore ha a disposizione, in una prima situazione collettiva, i principi degli esercizi individuati, trasformati ora in elementi d'azione e frammenti di testo da usare in rapporto all'azione, propria e altrui.

Qualche esempio: Elena segue il movimento di un compagno e lo riproduce circolarmente: "Non delirare, in un mondo che delira". Esercizio di base: camminare in coppia segnando un ritmo diverso dei passi. Franca si dirige verso un punto preciso dello spazio, fissandone un altro: "E piomba nell'incubo". Esercizio di partenza: scindere lo sguardo dall'attenzione, nel compiere un'azione data. Paola mette a fuoco un oggetto, allontanandosi: "Sono io che mi trovo così? Ho sognato". La ripetizione di gesti e frasi segue un ordine e una durata sempre diversi: a due, a cinque, in silenzio, fra l'immobilità di alcuni; non si tratta di perseguire effetti coreografici, ma piuttosto di stare vigili e attivi, nel sistema delle presenze, cercando di

motivare relazioni sempre diverse fra testo e azione, in rapporto agli altri. L'ascolto dei diversi testi dovrebbe aiutare a trovare il posto del proprio in una partitura iniziale. Si comincia a tessere. Trama, ordito, movimento. Testo, esplorato senza intenzioni, attraverso punti d'appoggio totalmente stranianti rispetto alla logica dell'interpretazione. Si tratta di ripercorrere un rapporto smarrito fra la parola e l'azione; rapporto elementare, immediato, ma non spontaneistico, in cui l'azione è un modo di pensare il testo, e ricomporlo, forse.

Ancora un'osservazione a margine. L'importanza del lavoro corale, sul quale insisto in maniera sempre più consapevole. Il laboratorio non deve diventare, nel mio progetto, momento di specializzazione, ma di conoscenza delle diverse reciprocità. È ricerca protetta e separata, ma non solitaria, mi sembra l'unica strada per evitare il manierismo e l'autorappresentazione. Così, anche la mia posizione di guida, non è quella di 'primo spettatore', io lavoro con loro a illuminare e nominare i percorsi, a definire i principi fisici delle azioni. Io racconto, con il mio testo, con il mio dire, il loro lavoro. Faccio il dramaturg, in questa tessitura di saperi e intenzioni. La relazione fra saperi e presenze è alla base del laboratorio così inteso, la dimensione corale è la condizione di massimo ascolto e libertà (vorrei dire sovranità) dell'attore nello spazio di lavoro. Per questo l'alternanza fra sguardo esterno e interno, rigore e gioco, verità personale e coerenza interpretativa, è il vero respiro del laboratorio. Quando non ci saranno più queste condizioni, quando non le ritroverò più nel lavoro, non ci saranno più convocazioni.

Le azioni e la logica delle conseguenze

Dopo la fase degli esercizi e della composizione 'in movimento' del testo verbale, è il momento di affrontare il tema specifico di questo laboratorio: le azioni. Il gioco è la condizione di ingresso in questa fase delicata ed essenziale: a coppie, ancora una volta, per regalarsi un momento di gratuita complicità, fuori dalla disciplina un po' dura imposta dal programma di lavoro. Ognuno racconta all'altro il proprio testo: lo racconta, non lo 'dice'. Libero di dargli il tono e l'intenzione che vuole. Una sola indicazione di simulazione 'formale': il compagno ascolta ad occhi chiusi, come assopito, scegliendo tempi e modi per eventuali intercalari di azioni. Si smitizza un po' la fatica dei giorni precedenti, l'accento torna sulle singole personalità: siamo noi, qui, a raccontare e, ridotta alla nostra quotidianità, la storia suona così. Questa parentesi ludica è stata realizzata solo una volta, non ha avuto seguito, ma nel lavoro per uno spettacolo mi sembra sempre più importante, è un modo di tornare a sé, con ironia e dolcezza.

Poi il lavoro riprende verso le azioni. Prima di tutto, centrarsi sulla qualità e apertura dello sguardo. Guardare per vedere, non per esprimere una intenzione o uno stato. È la sola possibilità per mettersi in condizione di essere visti senza che questo riduca ogni gesto, ogni movimento alla intenzionalità espressiva, al movente emotivo. Centrarsi sul proprio asse, per vedere ed essere visti, consente di reagire al movimento dell'altro, senza negare quello che si sta facendo.

Lo stesso tipo di sguardo, di attitudine, lo possiamo avere nei confronti del testo: non entrare con un movimento che riveli la nostra intenzione più che la sua ricchezza, ma disporci in esso con uno sguardo a trecentosessanta gradi, senza mai dimenticarci che il nostro essere lì, il nostro modo di essere lì, parla di noi, della nostra biografia e intimità, più di ogni dichiarazione sentimentale, più di ogni motivazione intellettuale. Ora si tratta di lavorare alla ricerca di un'azione *attraverso la quale* dire il testo. Non si tratta di inventare un esercizio, né di creare un'improvvisazione, ma semmai di trovare un correlativo oggettivo – fissato nella materialità di gesti e movimenti concreti, con una durata e un esito ben individuato – del testo scelto.

L'azione deve avere un principio e una fine, e comporta un cambiamento di stato, il che può portare anche un cambiamento nella percezione del testo. Ci si può aiutare anche con un oggetto; la transitività dell'azione rende più evidente il suo sviluppo: inizio, durata, fine, e conseguentemente consente di lavorarla oggettivamente. Ogni attore cerca da solo e poi presenta le sue azioni ai compagni. Le direzioni di ricerca sono diverse, a seconda delle competenze di ciascuno, della consapevolezza e degli strumenti a disposizione, e altrettanto diverso è il rapporto fra intenzione e realizzazione nelle diverse proposte. L'azione viene agita ed enunciata, secondo il principio di consegnare ad un altro la possibilità di compierla a sua volta e a suo modo, ma rispettandone i principi informatori. L'azione si può riprodurre per imitazione o per consegna di un preciso compito fisico.

Dopo la presentazione delle azioni, risulta evidente che queste sono state confuse con i principi informatori degli esercizi. Bisogna costruire azioni ben distinte dagli esercizi o dalle improvvisazioni su tema. Ancora una volta, per mantenere chiaro il rapporto fra principio e azione, ogni attore si fa, a rotazione, garante del percorso del compagno. L'unica indicazione è sul togliere, eliminare ciò che ostacola la precisa proposta di un'azione autonoma rispetto alla illustrazione del testo. Bisogna fare di tutto per non precipitare verso l'illustrazione o il commento; una volta individuato il principio è bene incanalarlo non verso un atteggiamento, un'attitudine interpretativa, ma in una partitura fisica ben individuata, che potrebbe essere compiuta anche sulla base di attitudini espressive molto diverse.

In generale è bene muoversi nella direzione della pulizia espressiva e

della semplicità dinamica. Nel compiere l'azione è importante sapere reagire all'imprevisto, assumere gli eventi accidentali all'interno della situazione creata. Anche per questo è importante il rapporto con un oggetto che impegni realmente la nostra attenzione, renda visibile, misurabile nello spazio e nel tempo, il nostro agire. Non solo: l'uso di un oggetto concreto, con specifiche caratteristiche fisiche e conseguenti resistenze alla manipolazione, allontana il rischio dell'enfasi declamatoria e dell'astrazione. Per esempio: qualcuno propone di biasciare il testo, mordicchiando un oggetto. Usando una caramella o un biscotto, si troverà, concretamente, nella condizione di accompagnare, con il testo, una azione letterale nella sua esecuzione, aldisopra di ogni tentazione esemplificativa o simbolica. Il risultato di questo accostamento può evocare valenze simboliche, ma le due polarità devono essere assolutamente autonome nella loro vita. Ancora una volta bisogna sottolineare il rapporto fra 'la cosa' – non oggetto, ma strumento dell'azione – e il senso che attraverso di essa si manifesta. È la stessa Simone Weil a indicarci la direzione:

SEGNİ

bastone del cieco.

barca: il vero marinaio arriva a percepire ciò che concerne la sua barca con la stessa immediatezza con cui percepisce i segni trasmessi dal proprio corpo (cfr. anche Conrad). Es.: mede – vele – posizione e movimento della barca... vi è responsabilità, invenzione, ecc., in breve azione, ovunque i mezzi possono divenire, per l'uomo che ne dispone, come prolungamenti del proprio corpo, trasmettendo direttamente dei segni alla propria anima. Qui risiede la vera natura del lavoro.¹

Quando bisogna interpretare i segni non resta che un simulacro astratto dell'azione, da una parte ordini dati in mezzo a segni senza realtà, dall'altra ordini eseguiti in mezzo a cose senza significato. [Fabbrica!]²

Del resto, l'immagine della cecità, della scrittura e del bastone del cieco, accompagna per anni il nostro laboratorio: Simone Weil non ci ha offerto solo materiali, ci ha suggerito procedimenti, strumenti per sviluppare il lavoro.

(...) Non vi è abitudine senza strumento (...)

A questo proposito: riflettere sul carattere estetico dell'analogia – sul ruolo dell'analogia nell'arte.³

Vi sono cose che per se stesse non sono causa di alcuna sofferenza, ma fanno soffrire

¹ Simone Weil, *Quaderni*, cit., p. 148.

² *Ibidem*, p. 149.

³ *Ibidem*, pp. 149-150.

come *segni*. Segni di che cosa? Di uno stato di cose che, *per se stesso*, fa soffrire solo raramente (*o mai?*), essendo di per sé troppo astratto per costituire una sventura. (...)

Così la carta d'identità alla Renault.¹

Sono suggestioni, immagini fra le tante che tengono vivo il rapporto fra Simone Weil e il nostro laboratorio, soprattutto considerando il tema specifico proposto quest'anno: la guerra, e la situazione che ha determinato la scelta di *Venezia salva*: la guerra del Golfo.

Perché la guerra è un effetto sull'immaginazione, la prima difficoltà sta nel sottrarsi all'effetto d'immaginazione, nell'avere cioè a propria disposizione (come per un problema di geometria) i diversi modi di combinare gli elementi, i dati. Che una situazione concreta appaia sotto un altro rapporto (sottrarsi all'effetto di irrealtà; *nell'immaginario un solo sistema di rapporti*).²

La ripetizione delle azioni diventa a questo punto l'ossessione del lavoro: ripetere a due, con un'attenzione che non può permettersi sviste, pronta a cogliere e a fissare ogni momento di organica relazione fra il racconto del testo e quello dei gesti. Le azioni si trasformano, attraverso slittamenti progressivi degli accenti si operano slittamenti progressivi di senso: proprio come a dire un testo. Il mangiare forzato di Angela a un certo punto racconta l'anoressia. L'essere da un'altra parte di Paola è raccontato dall'azione di vestirsi: i capelli vengono costretti sotto un foulard, c'è l'immagine di una esecuzione, ma anche di una vestizione; un velo prepara a qualcosa di definitivo, "Son io che mi trovo così? Ho sognato". Elena rinuncia allo specchio col quale aveva costruito la prima proposta: guardare le mani dentro lo specchio diventa guardare le tracce che il loro movimento lascia sul proprio corpo. Molto particolare, per lo piazzamento temporale che determina (peraltro pienamente in accordo con il motivo guida del suo testo: domani), e per la contrazione dell'azione in emergenze ritmiche di gesti narrativi, è il lavoro di Lorenzo che ripropone costantemente i punti d'azione degli altri. Come se la logica dell'azione fosse tutta affidata alla percezione dei vuoti e degli echi che gli accadimenti lasciano nello spazio.

In generale gli interventi progressivi vanno nella direzione di una maggiore concretezza e di un minore descrittivismo. Le diverse pratiche sceniche degli attori, ora molto evidenti nelle loro differenze, rendono ancora più forte l'esigenza di chiarire il processo di confronto fra i materiali prodotti e le intenzioni che li hanno determinati. La capacità di confronto e di controllo del processo di lavoro si precisa sempre più come il filo condut-

tore dei nostri laboratori; ora siamo di fronte al confronto più difficile, più complesso e insidioso: quello fra il fare e le sue conseguenze, i suoi riflessi, forse. Costruiamo un frammento di teatro e inevitabilmente il nostro agire di fronte agli altri ci pone un problema di competenza, di stile, di padronanza e consapevolezza dei nostri strumenti. Non si tratta di rinunciare a quello che già sappiamo fare; molte delle azioni proposte hanno un livello di coerenza ed efficacia sufficiente a sostenere lo sguardo di uno spettatore, sono pronte per un intervento registico, ma non è questo che ora stiamo cercando (anche se questi materiali saranno presentati in pubblico, quello stesso anno, in un contesto protetto come la Scuola estiva delle storiche, all'università di Siena, su invito di Laura Mariani). Bisogna andare fino in fondo a ogni proposta per potere ripetere, sondare, comprendere. È un modo di allargare il nostro sguardo sulle nostre capacità e sulla portata delle nostre intuizioni.

Regola dell'azione: non esitare *mai* né arrestarsi né indietreggiare a metà di un'azione, qualsiasi cosa succeda. Non cominciare *mai* un'azione senza passare prima un lungo momento ad afferrare, con uno sguardo, tutte le possibili conseguenze (tutte le responsabilità...).¹

Nei lavori collettivi non si cerca mai una bella confezione, ma dei punti d'appoggio, dei rimbalzi fra azione verbale e partitura fisica che consentano di precisare e rinnovare le azioni. Solo questo confronto attivo consente di lavorare su un testo senza rinunciare alla specificità del proprio passo, ma tendendo a un cammino collettivo: le relazioni creano lo spazio per il nostro movimento, i gesti si precisano in rapporto alla tensione comune. Pur nei diversi approcci, ci sono delle tentazioni condivise: per esempio la tendenza a fare di ogni azione un racconto, il racconto del nostro percorso dentro il testo. Il montaggio diventa prioritario, in genere il risultato è coerente, ma chiuso. Nel migliore dei casi, corretto; nel peggiore, noioso. L'altra tentazione è quella dell'astrazione, sempre alla ricerca di gesti e azioni simboliche. Ci si allontana dalla vita delle nostre azioni con la presunzione di esprimerla a un livello più nobile.

Torniamo al nostro laboratorio; non basta mettere sulla scena una scala per dire la fatica del salire e il pericolo della caduta: se questa è l'intenzione, ogni gesto non potrà che adeguarsi all'assunto di base, piegare la sua concretezza alla funzione simbolica che si vuole comunicare. Posso scoprire la valenza simbolica della scala solo attraversando un'azione dotata di senso e coerenza autonoma. C'è poi qualcuno fra gli attori, specialmente se ricco di una lunga pratica di training che ha una tendenza quasi ossessiva

¹ Simone Weil, *Quaderni*, cit., p. 189.

² *Ibidem*, p. 239.

¹ Simone Weil, *Quaderni*, cit., p. 153.

all'analiticità. In questo caso è possibile entrare nell'azione, sezionarla, con la precisione di un bisturi. Si ha un controllo invidiabile della propria presenza nella situazione di lavoro. Il pericolo più evidente in questo processo è il manierismo: non ci sono mai aperture fuori dal sistema considerato, non si mette mai in discussione il punto di partenza, è un modo sostanzialmente autoreferenziale di proporre l'azione.

Tutto questo genera spesso percorsi paralleli fra partitura fisica e percorso testuale, senza mai arrivare all'azione nella quale si realizza il necessario corto circuito fra i due piani. Può essere molto preciso e tecnicamente affascinante, ma è un po' come accettare la poeticità al posto della poesia. Qualcuno ha paura della banalità, di svilire la proposta 'artistica' con comportamenti e gesti quotidiani, oppure, all'opposto si assiste alla totale perdita di cura formale, con un iperrealismo senza spessore che si ferma alla superficie delle cose. In questo modo, nel primo e nel secondo caso, l'attore si priva della possibilità di suscitare e nutrire la propria memoria fisica ed emotiva. Non bisogna confondere il piano dell'opera e della sua percezione con la qualità del lavoro che la costruisce.

Il testo di Paola dice di qualcuno che guarda, ma sente di non dovere né guardare né ascoltare: nasce un primo gesto, coprirsi gli occhi e le orecchie. Un oggetto aiuta a trasformarlo in azione: un foulard sempre più grande, velo e poi lenzuolo, non è più strumento, è sonda per l'azione. Nell'ampio gesto di coprirsi il capo c'è tutta la solennità di una vestizione. Dalla vestizione nasce la domanda sulla finalità della stessa; la testa si oppone invano, poi accetta, è l'esecuzione l'approdo di tutto quel cercare. La fine di un sogno, la fine di un'attesa. Questo raccontava il testo. L'azione era già compresa: la parte ha raccontato il tutto, consentendo all'attore di guidarci dentro il testo, pilotando la nostra attenzione dal particolare al tutto che lo suscita. Una possibilità, come tante altre, ma agita fino in fondo. In questo abbiamo cercato di seguire l'indicazione di Simone Weil, in uno sguardo tutte le possibili conseguenze dell'azione.

La grandezza dell'uomo consiste sempre nel ricreare la sua vita. Ricreare ciò che gli è dato. Forgiare anche ciò che subisce. Mediante il lavoro produce la propria esistenza naturale. Mediante la scienza ricrea l'universo per mezzo di simboli. Mediante l'arte ricrea l'alleanza fra il suo corpo e la sua anima. (...) Notare che ciascuna di queste tre creazioni è qualcosa di povero, vuoto e vano, preso in sé e fuori dal rapporto con le altre due.¹

Forse non è del tutto arbitrario pensare che questo si possa verificare col teatro, sicuramente riguarda precisi modi di stare nel teatro.

¹ Simone Weil, *Quaderni*, cit., p. 157.

Su queste basi il laboratorio continua negli anni successivi, a ogni appuntamento una relazione specifica da esplorare, un tema, una forma: sviluppo narrativo e logica delle conseguenze; personaggio, figura e emblema; immagine e memoria, percezione e montaggio; esperienza dello sguardo e scrittura; il colore, il giardino, ospiti per aprire e spiazzare i punti di vista. A legare il tutto, 'il sistema delle presenze', fra testi e pratiche di teatro.

Non ripercorrerò qui le varie tappe, ma voglio ricordare almeno: *Manifesti per il teatro*, dedicato ad Antonio Neiwiller, al Festival di Arcidosso, nel 1994 e *Fili*, realizzato a Ravenna su invito del teatro delle Albe, nel 1995. Fili fra autobiografia e scena, fra teatro e vita, fili fra le diverse scritture del teatro e dal teatro. Laura Mariani, che ha seguito il lavoro, ha pubblicato il diario di quell'esperienza, su "Lapis",¹ nello stesso anno. Poi, *Immagini in movimento*, nel 1999, a Catania, un 'laboratorio a due', dramaturg e attrice, in forma di conferenza; un laboratorio a due, due figure femminili, la Signora delle camelie e Sant'Agata, due rituali fra testo e territorio. Forse nel laboratorio si cela la relazione fra attore e dramaturg che porta alla creazione di un testo per l'attore.

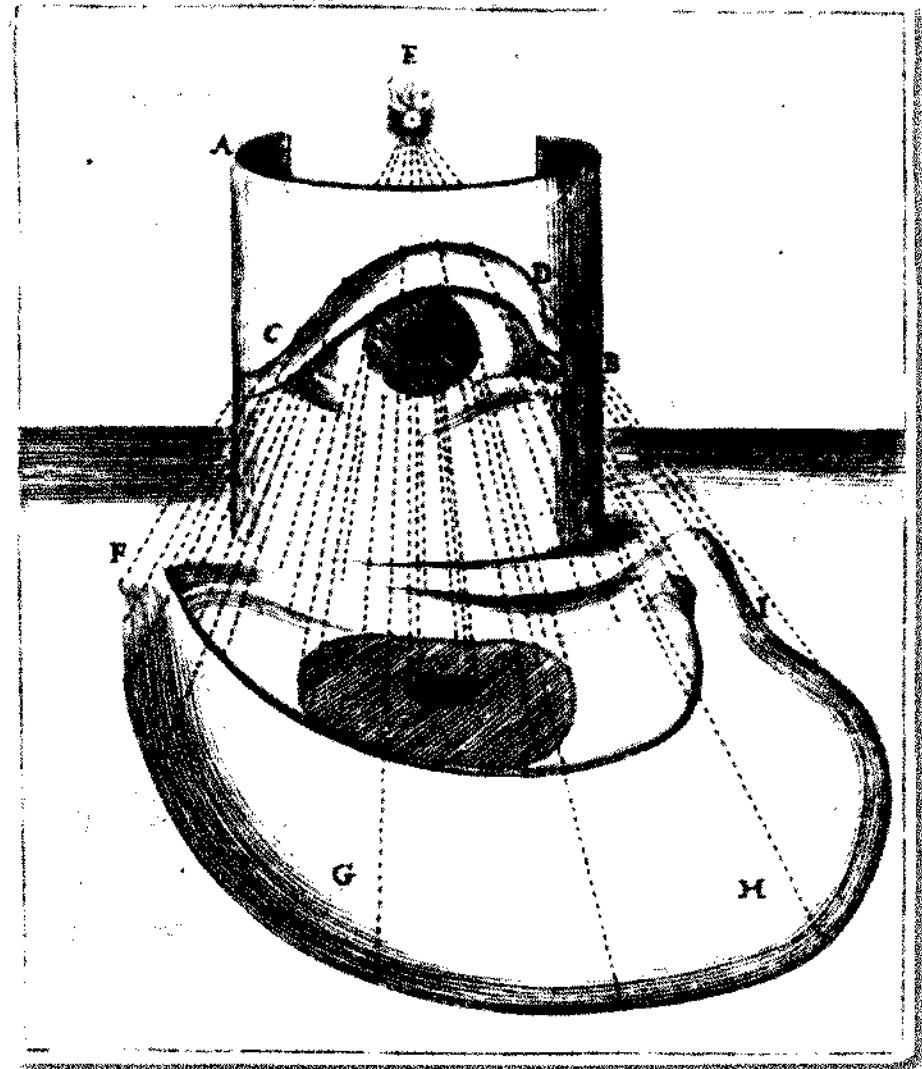
L'ultimo appuntamento con il laboratorio è nel 2000, l'anno del Grande Giubileo. Per l'occasione un progetto di Paola Bigatto e Renata Molinari: *Passi - Camminare Incontrare Fermarsi*. Un pellegrinaggio drammaturgico lungo la via Francigena, dal Po a Roma; una drammaturgia in cammino con tutto il gruppo chiamato a raccolta, magari per singole tappe del percorso, magari per un incontro. E qualche nuovo ingresso, gli ultimi. A piedi, camminare: l'azione è letterale, i temi affidati a ciascuna guidano la percezione in movimento. Ogni cinque giorni un'apertura pubblica. Si racconta alla gente del posto il cammino fatto per arrivare fin lì; il racconto come riposo, l'incontro come sosta: organizzare il materiale e le visioni, predisporre il passo per ripartire e in cammino intrecciare le esperienze. Costruire ruote per i nostri testi. *Passi* è stato realizzato da Paola Bigatto, Marie Bach, Ambra D'Amico, Franca Graziano, Angela Malfitano, Maria Grazia Mandruzato, Marinella Manicardi, Elena Musti, Renata Molinari, Lorenza Zambon. Ci hanno raggiunte Ermanna Montanari e Silvia Ricciardelli.

¹ "Lapis", 28, dicembre 1995.

Claudio Meldolesi Renata M. Molinari

Il lavoro del dramaturg

Nel teatro dei testi con le ruote



Beato Pellegrino

ubulibri

Una novità nel panorama della riflessione sul teatro, in Italia. Per la prima volta la figura e l'attività del dramaturg vengono affrontate "sistematicamente", in prospettiva storica e dall'interno del lavoro artistico. Mappe, orientamenti e crocevia storici accompongono e disegnano le metamorfosi di una figura identificata con felice empatia artistica nell'attore ombra di un teatro che fa della capacità di trasformazione e di riviviscenza dei testi un punto di forza della propria identità.

Dalla Germania all'area italo-francese, nella prima parte Claudio Meldolesi mette a fuoco epicentri, teorici e produttivi, del lavoro del dramaturg, indagandone principi operativi e fattori generalizzabili con particolare attenzione ai risultati che fanno storia, dal lavoro di Heiner Müller su Brecht, a quello di Carrière per Brook. Lo stesso procedimento accompagna l'analisi del polo italiano. Anche qui esempi e risultati che hanno fatto – e fanno – storia (basti pensare al binomio Gerardo Guerrieri-Luchino Visconti).

Nella seconda parte Renata M. Molinari propone gli snodi del lavoro personale che l'ha fatto dramaturg a partire dall'esperienza del gruppo degli anni Settanta. Non una autobiografia, ma l'evoluzione di una "consapevolezza di mestiere", attraverso l'ascolto della propria voce, l'incontro con i maestri e la pratica con i compagni di creazione artistica, primo fra tutti Thierry Salmon. Le schede dedicate a singoli spettacoli sono così occasione per mettere a fuoco principi e domande teoriche, logiche operative e dichiarazioni di poetica di una nuova e già storica professione nata per rivitalizzare la scena.

€ 22,00

Ur

PC



9 788877