

[Titolo](#) | Giorgio Barberio Corsetti, *Descrizione di una battaglia* (1988) - descrizione

[Autore](#) | Catherine Anne MC Gilvray

[Pubblicato](#) | Estratto da Catherine Anne MC Gilvray, *Analisi del processo costruttivo e dello spettacolo Descrizione di una battaglia di G. Barberio Corsetti*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, aa. 1989-1990, rel. Prof. L. Mariti, corr. V. Valentini

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

## Descrizione di una battaglia. 1988<sup>1</sup>

Da Franz Kafka, adattamento di G. B. Corsetti dai racconti *La tana*, *La condanna*, *Descrizione di una battaglia*, tradotti da Ervino Pocar

*regia* di G. Barberio Corsetti

*con*: Benedetto Fanna, Giovanna Nazzaro, Giorgio Barberio Corsetti

*collaborazione artistica* Catherine Mc Gilvray

*musiche* di Daniel Bacalov, Galliano Prosperi, Gianfranco Tedeschi

*scene* di G. Barberio Corsetti e Mariano Lucci

*filmati* di Italo Pesce Delfino

*luci* di Alberto Chinigò

*costumi realizzati da* Eve Kohler

*organizzazione* Marilisa Amante

*coproduzione* Compagnia teatrale G. Barberio Corsetti e centro di produzione Inteatro/Polverigi-AMAT in coll. con assess. alla cultura del comune di Roma

## Descrizione di una battaglia. 1988.

di Catherine Anne MC Gilvray

Gli spettacoli che precedono *Descrizione* manifestano infatti una decisa indifferenza nei confronti del testo drammatico, in quanto strumento della finzione e dell'interpretazione, dell'asservimento dell'attore ad una parola che perpetua la logica dell'ordine stabilito e della sopraffazione della differenza. L'attore del *Ladro di anime* e di *Camera Astratta* entra invece nello spettacolo con la sua personalità, senza tentare di sembrare qualcun altro ma eseguendo una partitura gestuale - precisa e al tempo stesso aperta, con un margine libero di improvvisazione - che lo pone in relazione con gli altri e con il dispositivo scenico in una condizione di totale adesione ai propri movimenti e gesti, reagendo agli stimoli di un meccanismo in azione a cui deve rispondere realmente, "con la propria persona".

Con *Descrizione di una battaglia* il recupero del testo verbale (significativamente non drammatico ma letterario), avviene quindi nell'ambito di una concezione che si sottrae alla logica rappresentativa e in cui l'astrazione appare inscindibile da quella "istanza di concretezza, intesa come presentificazione, letteralità, rifiuto del piano simbolico e interpretativo"<sup>2</sup> ereditata dalla progettualità delle Avanguardie Storiche e incontrata nella scrittura di Franz Kafka: "Non si può rappresentare la scrittura di Kafka, è in sé stessa un atto assoluto, doloroso, tagliente ed ironico che si chiude con il libro.

Eludendo qualsiasi possibilità di essere raffigurata [...] la scrittura diventa un percorso, una partitura di segni, gesti e parole, che può essere eseguita, tracciata sopra il corpo e sopra il palcoscenico con tratti nitidi, definiti, astratti come ideogrammi e concreti come le azioni più semplici che portano in sé carichi di sopraffazione, rassegnazione, impossibilità" (G. Barberio Corsetti, dal programma di sala di *Descrizione*, 1988).

Come vedremo, infatti, in *Descrizione...* il principio di "esecuzione" quale fondamento dell'operazione drammaturgica e della recitazione degli attori, esclude quello classico di rappresentazione e di interpretazione nei confronti del testo e della "parte".

### *Per una lettura dello spettacolo*

Lo spettacolo, nel suo realizzarsi come messa in atto, "esecuzione" scenica dell'universo letterario kafkiano, si appropria, in una paradossale forma di fedeltà, di temi, figure e situazioni proprie all'autore, tracciando quello che può essere definito un percorso interno allo spazio dell'immaginario di Kafka. Mettendo in gioco le sue creature, facendo incontrare e interagire personaggi di scritti diversi, elementi tratti non solo dai tre racconti confluiti nel testo verbale ma dalla lettura di altre opere di Kafka, lo spettacolo si è impadronito in modo naturale, per un'aderenza profonda, delle caratteristiche strutturali in opera nella scrittura kafkiana. La costruzione delle immagini dello spettacolo non si rivolge quindi unicamente agli aspetti tematici dell'opera di Kafka è investita dalla sua stessa struttura, dall'andamento e dall'intreccio delle sue immagini.

Così, *Descrizione*, adoperando quegli stessi procedimenti compositivi che consentono a Kafka di edificare attraverso la letteratura un universo a sé stante, si configura a sua volta come organismo vivente, sistema di cui gli attori sono parte integrante, sottoposti alle sue leggi e alla relazione che unisce le parti al tutto.

Questi procedimenti costruttivi trovano nello spettacolo un riferimento comune nei concetti di Ritmo o di Ripetizione, e consistono in figure e gesti ricorrenti (come la posizione curva, oppure il gesto di pulirsi il davanti della giacca con le due

---

<sup>1</sup> Catherine Anne MC Gilvray, *Analisi del processo costruttivo e dello spettacolo Descrizione di una battaglia di G. Barberio Corsetti*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, aa. 1989-1990, rel. Prof. L. Mariti, corr. V. Valentini.

<sup>2</sup> V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Politi editore, Milano, 1989.

Titolo | Giorgio Barberio Corsetti, Descrizione di una battaglia (1988) - descrizione

Autore | Catherine Anne MC Gilvray

Pubblicato | Estratto da Catherine Anne MC Gilvray, *Analisi del processo costruttivo e dello spettacolo Descrizione di una battaglia di G. Barberio Corsetti*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, aa. 1989-1990, rel. Prof. L. Mariti, corr. V. Valentini

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

mani, o il battere la testa contro la parete), richiami tematici, simmetrie compositive (come la triplicazione del personaggio, cui fanno eco i tre strumenti musicali, le tre situazioni narrative e i tre ambienti scenografici), leit-motiv musicali, reiterazione dei movimenti combinati nelle sequenze ritmiche e infine, circolarità dello spettacolo che si conclude con un ritorno all'inizio. Essi sono la dimostrazione di come una forma strutturale sia al tempo stesso elemento costruttivo dell'opera e tematizzazione di tale elemento: il procedimento formale della reiterazione, per esempio, assume in *Descrizione* ...un valore tematico legato a quella condizione del soggetto che è il luogo centrale dello spettacolo; è di volta in volta la coazione a ripetere un tentativo fallito, o l'ossessività con cui un fatto quotidiano è rivissuto dalla memoria sofferente che lo trasforma in qualcosa di incomprensibile.

Nello spettacolo, la ripetizione del gesto ha il senso di un interrogarsi su di esso, nell'abbandono della prospettiva abituale in cui viene considerato il corpo ed il proprio movimento, attraverso un processo deformante che ne smaschera la pretesa naturalezza, facendolo apparire diverso, enigmatico o mostruoso come l'essere composto di tre corpi, che si affaccia sul limite del palco fissando lo sguardo in quello degli spettatori. Parallelamente, l'idea del succedersi inavvertito e meccanico dei gesti quotidiani di un individuo, si rovescia nel parossismo insensato delle sequenze di movimenti; come un corto circuito provocato da un attimo di consapevolezza che gli abbia rivelato un'assenza, un'estraneità a sé stesso nelle proprie azioni, e lo proietti quindi nella loro ripetizione ossessiva, infinita e senza altro scopo, se non quello di esaurire le forze; reazione analoga a quella dell'abitante della tana, il quale, nell'impotenza davanti alla minaccia che lo sorprende nel suo stesso rifugio, "si mette al lavoro, senza neanche sapere quale, macchinalmente".

Non solo il gesto, ma anche l'atto di parola è nello spettacolo quella "porta aperta" di cui parla Cacciari<sup>3</sup>: un enigma la cui soluzione sfugge perché se n'è persa la chiave da un tempo così lontano che non si osa più oltrepassarla, neanche ora che è spalancata innanzi ai nostri occhi. La reiterazione del testo, nei "canoni" che doppiano e triplicano le battute dei personaggi è soprattutto nella scena "Descrizione di una battaglia", ripetuta due volte di seguito fino ad un certo punto, è il segnale di questa perdita della capacità di "aprire" le parole, di possederle per il loro unico senso anziché vederle e sentirle nella loro monumentale e inviolabile presenza, prive di passaggi, solide ed acuminate come coltelli.

L'immagine della lotta, rispecchiata nel titolo dello spettacolo, è il filo conduttore che tesse l'unità dei tre diversi racconti, fusi in un'unica storia; ognuno di essi è infatti attraversato dalla cifra drammatica del conflitto: nei suoi soliloqui l'"animale" de *La Tana* si prepara a sostenere l'assalto di uno sconosciuto nemico che il sibilo annuncia, minaccioso; i due conoscenti di *Descrizione di una battaglia* sono impegnati in una conversazione frenetica che assume sempre più l'aspetto di una rissa, fino alla prefigurazione dell'omicidio; il protagonista de *La Condanna* infine, vive la trasformazione della sua innocente visita al padre malato in uno scontro con l'onnipotenza paterna che lo costringe a morire.

In ogni caso l'esito del combattimento non è definitivo; lo spettacolo ha termine con una frase che si ricongiunge all'inizio: - Tutto invece rimane immutato -, chiudendo l'intera vicenda in una circolarità ossessiva, priva di vie d'uscita. Il combattimento è destinato a ripetersi infinitamente in quello spazio interno alla coscienza - e al corpo del soggetto che è fatto coincidere con i margini dello spazio scenico di *Descrizione*; dove il contrasto insanabile delle prospettive, delle posizioni interne all'"io che scrive" di Kafka è trasportato sulla scena e letteralmente incarnato dagli attori, che divengono le parti contrapposte di un'unità spezzata.

Il centro dello spettacolo è quindi un paesaggio interiore animato dal conflitto delle voci interne e dallo spostamento continuo di uno sguardo che si oppone a sé stesso divenendo l'Altro, il proprio nemico. Spazio interiore che non è assimilabile a concetti psicologici poiché si profila come spazio corporeo, profondità fisica e psichica, in cui si attua, per una scissione interna, una dinamica di forze in relazioni di docilità o sopraffazione: "Nel mio caso si possono immaginare tre circonferenze: una interna, A, poi B, poi C. Il nucleo A spiega a B perché quest'uomo debba tormentarsi e diffidare di sé stesso, perché debba rinunciare, perché non possa vivere [...]. A C, l'uomo attivo, non si dà più alcuna spiegazione, B si limita ad impartirgli terribili ordini; C agisce sotto dura imposizione, ma più tremando che comprendendo quello che fa: esso nutre fiducia, crede che A abbia spiegato tutto a B e che B abbia inteso perfettamente ogni cosa".<sup>4</sup>

La lotta senza vinti e vincitori equivale d'altronde alla paralisi; alla dialettica interna corrisponde l'impotenza all'esterno, l'incapacità di muoversi nel mondo circostante. La tensione esercitata in direzioni opposte annulla il movimento, impedisce azione e decisione: "Egli ha due avversari: il primo lo incalza alle spalle, dall'origine, il secondo gli taglia la strada davanti. Egli combatte con entrambi. Veramente il primo lo soccorre nella lotta col secondo perché vuol spingerlo avanti, e altrettanto lo soccorre il secondo nella lotta col primo perché lo spinge indietro. Questo però soltanto in teoria, perché non ci son soltanto i due avversari, ma anche lui stesso: e chi può dire di conoscere le sue intenzioni? [ ... ]".<sup>5</sup> Rimane la coazione a ripetere gli

<sup>3</sup> M. Cacciari, *Le icone della legge*, Adelphi, Milano, 1985.

<sup>4</sup> F. Kafka, *Confessioni e Diari*, I Meridiani, Milano 1972.

<sup>5</sup> *Ibidem*

Titolo || Giorgio Barberio Corsetti, Descrizione di una battaglia (1988) - descrizione

Autore || Catherine Anne MC Gilvray

Pubblicato || Estratto da Catherine Anne MC Gilvray, *Analisi del processo costruttivo e dello spettacolo Descrizione di una battaglia di G. Barberio Corsetti*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, aa. 1989-1990, rel. Prof. L. Mariti, corr. V. Valentini

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

stessi tentativi di uscita dallo stato di impedimento, cercando di guadagnare terreno. nei confronti dell'Altro, cozzando contro quell'"osso frontale" che "sbarra la strada", battendo "la fronte contro la propria fronte, sino a sanguinare".<sup>6</sup>

Questa dinamica di prepotenze e sottomissioni tra le parti in lotta prende forma nello spettacolo attraverso quel gioco di alleanze e reciproche esclusioni espresso dalle azioni fisiche e dalla interrelazione delle tre "facce" del personaggio; alcune azioni sembrano visualizzare ideograficamente i passi citati in cui Kafka descrive la situazione della lotta interna. Nell'ultima scena dello spettacolo i corpi degli attori sono irriconoscibili in un contorto meccanismo di arti divenuti tubi di congiunzione, antenne: quel "grande e vulnerabile impianto" la cui costruzione doveva servire da difesa e che espone invece irrimediabilmente alla tortura della perdita di unità, dello squartamento.

Ma la battaglia reale è stata persa all'origine, forse neanche combattuta: fin dall'inizio, e per "colpa del padre", la cui figura somma e confonde legge divina e legge umana, autorità e consuetudine, si è privati del mondo, defraudati della pienezza dell'essere e gettati nella condizione dell'Esilio, costretti a ripararsi dalle minacce provenienti dall'esterno nel sottosuolo della Tana, in un aldilà in vita.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*