

Titolo || La drammaturgia del disgelo
Autore || Valentina Valentini
Pubblicato || «Frigidaire», n°66, maggio 1986.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

La drammaturgia del disgelo

di Valentina Valentini

Beato te che sei un attore, sempre in giro per il mondo / così mi diceva Michel / io gli rispondeva che l'attore ha fondamento in Dio / e che sulla sua superficie / si intersecano tutte le cose esistenti".

(F. Tiezzi, Ritratto dell'attore da giovane)

La fase attuale del teatro italiano di "sperimentazione" è un passaggio e mutamento di "gusto e di forme", di modi compositivi ed espressivi, di colori e ritmi, di sonorità e gesto, di temi e storie. L'elemento che si impone e il ruolo che assume il testo drammatico all'interno dello spettacolo. E' possibile intitolare la fase attuale come la stagione di postdrammaturgia, intendendo il suo essere postuma nel senso di un testo drammatico che si compone come testo residuo, cioè la risultanza finale di una scrittura di scena. In tale contesto, la comunicazione verbale "ha un peso", non è né fonema, sonorità, né gioco linguistico, ma espressione ed effusione lirica-sentimentale, autobiografica (*Notturmi Diamanti* di Solari Vanzì). Anche nel caso in cui preesiste un testo letterario, sia esso narrativo o lirico (*Le Affinità elettive* di Goethe per il gruppo F.I.A.T. Teatro Settimo; Paul Celan, Milo De Angelis, Eschilo per l'ultimo spettacolo del Teatro della Valdoca), si tratta di una ristrutturazione d'autore che entra a far parte totalmente della realizzazione dello spettacolo, ma non lo determina. Drammaturgia postuma perché anche quando si basa su un testo drammatico la verifica del lavoro dell'attore, viene plasmato dall'impatto con lo spazio, ritmato dalla scansione dei movimenti e delle azioni degli attori. Questa nuova scrittura drammaturgica è interamente una drammaturgia d'autori-attori e di autori-registi.

Nel territorio di un teatro di poesia si installano i testi scritti da Federico Tiezzi per la trilogia *Perdita di memoria*, realizzata dai Magazzini Produzioni (1984-1986). Questi testi, inaugurano una nuova fase della produzione drammatica, sia perché si pongono fuori dalla struttura convenzionale del racconto drammatico, dialogicità, consequenzialità delle azioni, coincidenza di parlato e agito nel personaggio, etc. sia perché sono testi recuperati come "memoria poetica" di una lingua affiorata dopo le stagioni delle glacciazioni, per dare voce ad un'epoca del disgelo, del fluire maestoso e prepotente delle acque, delle parole e dei sentimenti. Gli spettacoli di questa nuova stagione infatti manifestano qualcosa di segreto, fatto affiorare da una regione sotterranea dove stava ben riparato: una rimozione, un oblio, "una perdita di memoria". L'attuale fase del teatro denuncia un bisogno vivo di mettersi in contatto con la natura dei fenomeni originali — la morte, il dolore, il sentimento — di ricollegarsi con un sé innocente, con le radici del proprio passato e della propria tradizione culturale. Tutti gli spettacoli di questa nuova stagione manifestano questo recupero del rimosso, questo bisogno di liberare energie tenute a freno, travestite da look e maquillage, immerse in musiche d'ambienti.

LA RIMOZIONE DEL TEMPO

Oggetto della rimozione di questi anni, oltre alla parola è stato il Tempo, oggettualizzato e reso feticcio, espulso dagli eventi e reificato come corpo esterno ad essi. Tempo, narrazione, comunicazione verbale, discorso e storia, radici e tradizione, "memoria poetica", su cui si compongono spettacoli come *Notturmi Diamanti* (1984), *Il Cavaliere Azzurro* (1985) di Solari-Vanzì; *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* (1985), *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1986) dei Magazzini Produzione, *Il Ladro d'anime* (1985) di Giorgio Barberio Corsetti, *Lo spazio della quiete* (1984), *Le radici dell'amore* (1985), *Atlante dei misteri dolorosi* (1986) del Teatro della Valdoca, funziona per ciascuno come mediazione formata, messa in forma dei dati recuperati, affiorati come memoria di un "io bambino" che pur rifiutando il mondo degli adulti non rinuncia a viaggiare nei territori della propria memoria artistica, delle mitologie letterarie ma anche nei territori di una infanzia del sapere e della conoscenza scientifica: Euclide, Mendeleev, Goethe. La nuova drammaturgia fa appello ad una infanzia del linguaggio, fa uso di anomatopie, di versi di animali (Il Muto e la Muta in *Ritratto dell'attore da giovane* di Tiezzi), dispiega tutto il repertorio sonoro-testuale-fonico della scimmiettatura infantile del mondo. La capacità di comunicare, di mettersi in contatto con il mondo tramite il linguaggio, superando il balbettamento, viene sviluppata attraverso la mediazione di modelli e figure attinte al patrimonio artistico e culturale individuale.

Nella trilogia dei Magazzini, la memoria poetica innescata e quella della classicità. La forma dell'antica tragedia greca e mediata dalla frequentazione di autori contemporanei come Genet, Artaud, Pasolini, da un universo di figure tragiche, eroi e miti, presi dalla letteratura e dal cinema (Fassbinder, che è uno dei personaggi, ma anche la maschera di Tote, attore comico di Sandra Lombardi o la voce e le movenze di Anna Magnani di Mario D'Amburgo in *Genet a Tangeri*).

IL TEATRO DEL DISGELO

La storia segreta dell'ultimo spettacolo del gruppo F.I.A.T. è quella del romanzo di Goethe, di Edoardo e Carlotta e dei loro amici, Ottilia e il capitano. Ma questi personaggi sono assenti, le loro storie e i loro progetti sono soltanto evocati attraverso discorsi e le azioni di sei serve. Il testo originale di Goethe è rovesciato attraverso un tempo presente che è azione (reale attività operosa) e non progetto al tempo futuro. Il paesaggio della "memoria poetica" è quello di una tradizione contadina che recupera atmosfere da Teatro d'Arte di Mosca dove il tragico e "velato" dalla commozione sentimentale.

Questo teatro del disgelo si affida al sentimento, ma senza compiacimenti; il suo elemento primario è l'attore/performer. E'

Titolo || La drammaturgia del disgelo
Autore || Valentina Valentini
Pubblicato || «Frigidaire», n°66, maggio 1986.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

lui che regola nello spazio plastico-sonoro movimenti e gesti, luci e colori, che concretamente e realmente costruisce lo spazio dell'azione e della visione. L'attore di un "Teatro di poesia", ha, secondo Federico Tiezzi, la stessa funzione del metro del verso poetico, di scansione ritmica, di partizione di durate, accenti, di composizione di quello spazio plastico-sonoro-vocale che e il valore musicale della nuova drammaturgia.

ANCORA POSSIBILE FARE TEATRO?

L'interrogazione segreta e dichiarata che informa questi spettacoli (quasi fossero un modo di rispondere alla domanda), e quella di sempre, quella delle avanguardie del Novecento: "e ancora possibile fare teatro?".

La rimozione e lo spostamento in chiave analitica operata dal teatro - e non solo da esso - negli anni precedenti, il suo ridursi al silenzio, il suo mettere a lato "la regia", il privilegiare l'esistenziale sulla tecné artigianale dell'autore e dell'artista individuale, oggi si presentano ribaltati in una pulsione verso la globalità e l'organicità, di un teatro-corpo-città, casa, dimora, limbo, eden, natura, regno dei morti, discesa agli inferi, agitato da desideri, passioni, timori. L'interrogazione investe la propria soggettività esistenzialmente e artisticamente, dell'io che si interroga sui destini del mondo e dell'arte. E' questa nuova riconquistata posizione di un io corpo-natura, corpo-sentimento, che segna la dimensione tragica di questa drammaturgia, non più come "grido d'allarme nell'istante del pericolo", non più come catastrofe enunciata di un io spettatoriale che ha sostituito all'azione, il guardare ciò che avviene, ma come catastrofe vissuta, messa in azione lucidamente e patita con commozione.

Ed ecco allora che le voci, i temi, le azioni che lo spettacolo compone drammaturgicamente, riguardano situazioni di *attesa della distruzione*, di invocazione della morte come trionfo estetico, come finale che libera dai fantasmi e dalle ossessioni, dalle memorie, una morte sontuosa, come trionfo di apoteosi e derisione della vita (cfr. *Ritratto dell'attore da giovane*, I atto). C'è comune a questi spettacoli una situazione di assedio (*Notturmi Diamanti*) uno spazio-tempo prima del crollo, dello sfondamento e incursione dilagante dell'esercito nemico, in ogni modo liberatore. La dimensione tragica di questa postdrammaturgia è graduata diversamente, ma resta come tratto comune di fondo non tanto una contrapposizione fra una soggettività e un'alterità, quando la resistenza di individui isolati contro nemici invisibili. *Notturmi Diamanti* presuppone contrapposti un esercito (gli invasori) ai cittadini (gli assediati) in una città dove ai discorsi di un assassino, di un ladro di diamanti, di una donna pavone, si interpone, in un flusso continuo e simultaneo, il dialogo effettivo di due amanti che si interrogano sull'intensità perduta del loro sentimento d'amore in un tempo che va dalla notte alla luce chiara, dell'attesa dell'alba e del crollo della città.

Questa individualità minacciata è il luogo della voce e del corpo dell'attore che ha ritrovato nel suo organismo il ritmo del verso poetico, e ha reintegrato la voce-parola, il corpo-azioni, in dissonanza o in accordo reciproco. Nell'*Atlante dei Misteri Dolorosi* (1986), il piano verbale e quello della voce-parola che tenta di diventare veicolo fonico della mente e del pensiero, voce lasciata andare fra il sogno e la veglia, voce notturna.

In *Genet a Tangeri* si esprime nella contrapposizione di *alto* del linguaggio e del verso di Marion-Genet e di *basso* del testo del corpo di Federico/Fassbinder, nel contrappunto fra verso aulico e verso triviale. La dinamica conflittuale messa in moto è di tipo nuovo, nel senso che non è regolata dalla contrapposizione intersoggettiva del dialogo che oppone un protagonista a un deuteragonista, giudicati e presentati da un coro, ma da una sorte di voci isolate. Le parole, pensieri proferiti, non nascono diretti all'esterno, ad un interlocutore, ma sono sempre rivolte a un sé, che nel *Ritratto dell'attore da giovane*, si materializza in un doppio, la Muta e il Muto, (Spirito animale e Spirito vegetate), interlocutori mascherati, nel senso che negano, oggettivandola, l'interlocuzione stessa, come domanda rivolta a un altro.

LA DIMENSIONE DEL TRAGICO

Lo spazio dell'attesa e propriamente la dimensione del tragico che esprime la tensione verso la trascendenza del quotidiano, del desiderio di una globalità che si sperimenta come intervallo incolumabile che l'attore riempie di parole/atti che non sono altro che l'impotente farneticare di un visionario il cui pensiero ormai è stato così accelerato che non potrà mai essere in accordo con il suo agire. L'attesa tragica è quindi l'attesa di un momento finale e risolutivo, la bella morte, la morte come "decorazione del corpo", la morte eroica che non è però né immolazione (*Ifigenia* evocata dalla Valdoca), né compimento di un destino tragico profetizzato, ma pura seduzione visionaria, vagheggiamento, aspirazione ideate, menzione della "morte tragica". Un momento finale che progredisce attraverso tappe e stazioni e tratti che sono fatti di spazi di attività e di spazi di visioni; di fisicità e di immagini mentali.

"Spazi di attività" in quanto la scena diventa il luogo dove si compiono "gesti utili": spostare, sollevare lenzuola, irrorare piante, versare dell'acqua, accendere dei fuochi, accarezzarsi, abbracciarsi, arrampicarsi, sdraiarsi, dormire, ballare il valzer, etc. sospendersi nel vuoto (F.I.A.T. Teatro Settimo, Teatro della Valdoca, Giorgio Barberio Corsetti), non azioni sceniche, dove la corsa sfianca e fa mancare il respiro, dove "lo spreco di sé" e il rischio diventa rischio fisico fuori dal dispositivo di rappresentazione, dispendio energetico alto stato puro. "Spazi di visione", diventa reciprocamente e all'inverso, lo stato di contemplazione dove il vuoto d'azione lascia percepire il puro accadere della mente e del corpo che si svuota nel divenire del tempo, del passato e del futuro, che perde la memoria del tempo e vive "tranquillo e seduto / a far niente, gli basta l'eterno presente del sé" (F. Tiezzi, *Ritratto di un attore da giovane*). E allora la dimensione tragica di questa nuova drammaturgia si legge come l'impossibilità o la vanità di raggiungere una pienezza e immediatezza di sé, dell'io come coscienza e azione, come

Titolo || La drammaturgia del disgelo
Autore || Valentina Valentini
Pubblicato || «Frigidaire», n°66, maggio 1986.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

adesione irriflessiva all'esistenza. Lo spazio del teatro diventa lo spazio di questa sempre verificata scissione ed esilio da un evento e da una storia, da un atto che è già avvenuto, che sta fuori dal soggetto che il soggetto può solo pensare, rievocare.

La risposta alla interrogazione: "è possibile fare teatro?" e il modo in cui ciascuno vive attraverso il teatro questa dimensione del suo *qui e ora*, del suo accadere e darsi nel presente del suo accadere, ancora una volta nel suo essere evento, occasione "accadere silente del niente che accade: la mente è presente col corpo"... Il teatro allora diventa una pratica che cancella i ricordi, dal momento che questi sono da freno all'azione, un esercitare l'arte di comporre le proprie follie, "lucidamente e formalmente costruite in ogni particolare" (A. Vanzi). Praticare l'arte di una rigorosa vocazione al dispendio, al disequilibrio, l'arte del naufragio che è desiderio di vivere con intensità maggiore (Bataille).

L'immagine con cui si chiude e si apre il primo atto di *Ritratto dell'attore da giovane*, è quella di un'attrice ombra/fantasma creata da fotogrammi di pellicola sullo schermo cinematografico, che aspetta in un teatro stipato di cadaveri marciti (quelli di Greta Garbo, Marilyn, Jane Mansfield, Catherine Hepburn, Liz Taylor, Marlene Dietrich, etc.), di essere messa a morte dai rivoluzionari che bruceranno il teatro e metteranno una fine gloriosa alla sua vita in modo da trovare un finale degno per l'ultima scena del dramma da lei interpretato. Ritornare, nell'ombra è il suo desiderio, spegnere le luci che l'avevano messa in contatto momentaneo con il mondo dei vivi.

TESTI DI RIFERIMENTO

Edmond Jabes, *Le livre des questions*, Paris, Gallimard, 1963, trad. it. *Il libro delle interrogazioni*, Elitropia, Reggio Emilia, 1963

Franco Rella, *La battaglia della verità*, Feltrinelli, Milano, 1986

Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrece*, editions de Minuit, Paris, 1977; trad. it. *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Palermo, 1982

Magazzini Produzioni, *Nascita della Visione, verso un teatro di poesia*, Ripostes, Salerno, 1985

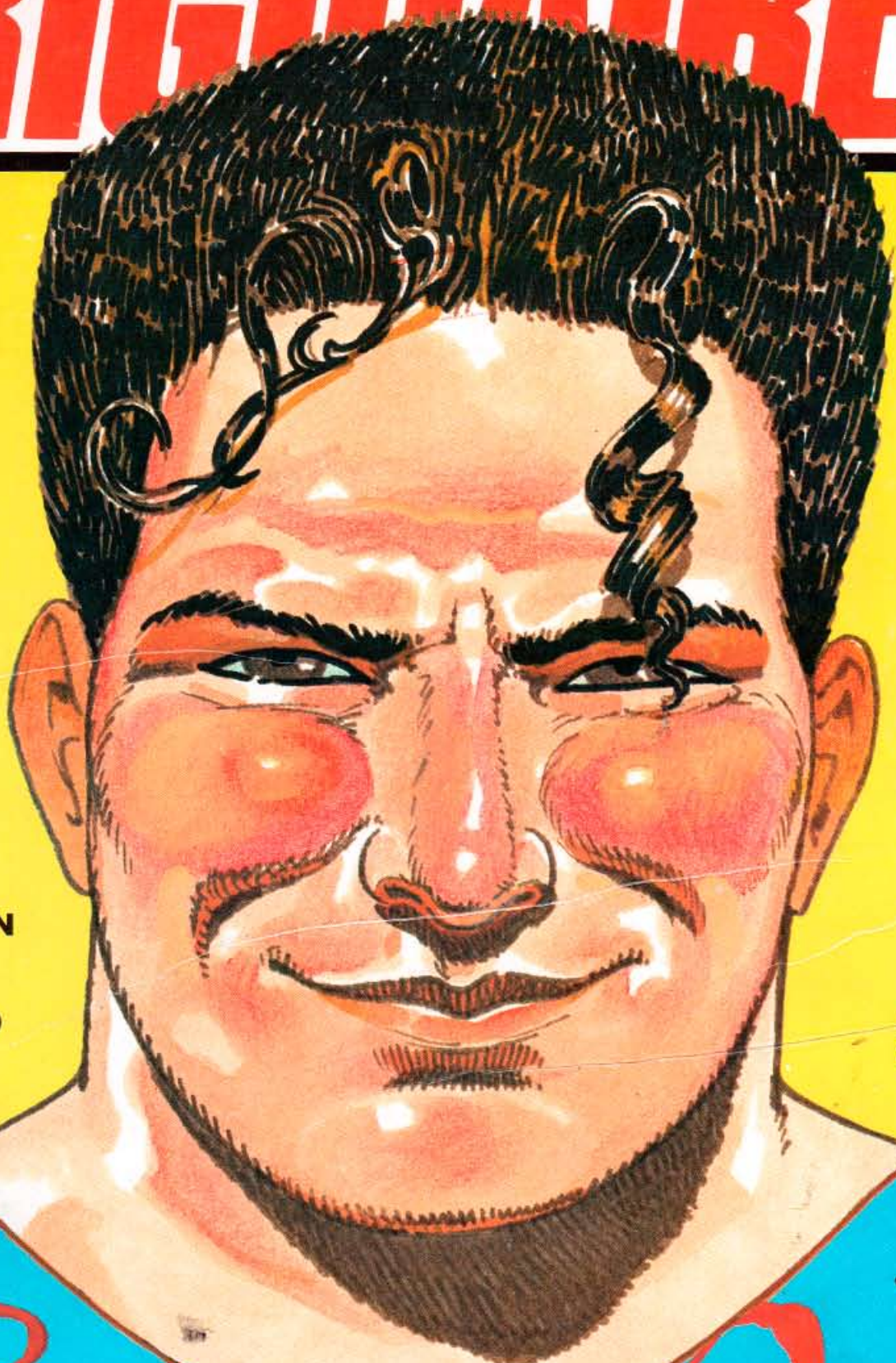
Jan F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1981

Walter Benjamin, *Schriften*, Surkamp Verlag, 1955, trad. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 19-2.

FRIGIDAIRE

66
Maggio 1986 n. 66

COMIX:
LE
SORGENTI
DEL
NILO
DI
F.S.



**Liberatore
REAL VISION**

**Scozzari
PUNTEGGIO
MILLE**

**Pazienza
NEVE, NEVE
SULL'ITALIA**

Principato di Monaco Fr. 45 - Grecia Dr. 600 - Inghilterra Lps 3,70 - Lussemburgo L. Frs. 521