

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Alla ricerca delle storie perdute¹

di Valentina Valentini²

Nelle ultime stagioni, diversi gruppi di teatro sperimentale hanno mostrato la tendenza a riscoprire il testo verbale in chiave drammaturgica. Per Mario Martone, giovane regista di uno dei più famosi gruppi teatrali in Italia, Falso Movimento, il problema principale riguarda il necessario confronto che il teatro deve avere con le storie, “perché gli uomini hanno bisogno di storie per difendersi dalle loro paure”. Nelle note ad uno spettacolo che segna l’inizio della sua nuova poetica, Martone scrive: “Passo dopo passo, finiamo fatalmente per scontrarci con il problema della narrazione, della storia...E insieme alla narrazione e alla necessaria sequenza di eventi che la accompagna, ricompare il problema del testo.”

In *Il desiderio preso per la coda* (spettacolo che utilizza il testo originale di Picasso) Martone propone quelli che ritiene essere i due requisiti fondamentali perché si abbia una storia: il contesto, dato che “narrare significa creare un contesto” e la relazione tra le azioni del personaggio e l’ambiente scenico.

Avere a che fare con un contesto narrativo significa ideare un nuovo tipo di relazione tra lo spazio e il tempo, non semplicemente reintrodurre la categoria temporale come un elemento indipendente che organizza gli eventi nello spazio, cosa che accade normalmente nella drammaturgia della messa in scena del testo. Raccontare una storia comporta, di conseguenza, scendere a patti con il principio di integrazione e di sviluppo, di condensazione più che di ripetizione del microevento, assieme alla dislocazione degli elementi narrativi nello spazio.

Il secondo spettacolo della Trilogia che Federico Tiezzi ha scritto per i Magazzini, *Ritratto dell’attore da giovane*, parte dal presupposto che l’interazione tra tempo e spazio, e tra testo verbale e testo spaziale non possa essere concepita se non come una differenza, un eccesso tra i linguaggi utilizzati dai due protagonisti, quello verbale di Marion e quello gestuale del Muto: “Lo Spirito Animale”. Nello spettacolo il tempo esiste come “perdita della memoria”, vive tra l’“io” del presente e quello del passato, le cui continue diffrazioni strutturano la narrazione dell’attore in forma di monologo. In effetti lo spettacolo ha molto a che fare con la relazione che l’attore riesce a instaurare in scena con il proprio passato. Il tempo viene oggettivizzato, assume una propria fisicità sul palcoscenico, recitato ed evocato allo stesso tempo dal personaggio muto (Giulia Anzillotti). La presenza di un personaggio scisso in due, il parlante e il muto, indica l’impossibilità di un’unione e di una conciliazione tra tempo e spazio, tra il flusso verbale e le azioni fisiche.

Un altro aspetto del racconto drammatico è rappresentato dalla presenza simultanea del narratore e dell’attore nella performance dell’attrice, che garantisce in questo modo unità narrativa. La procedura letteraria (epica) stabilisce le fondamenta per il dramma lirico all’interno del quale la mediazione tra l’Io (l’attrice) e il non Io (il personaggio) è abolita, ancor più per il fatto che la performance scaturisce dalla ricerca dell’attrice stessa della propria identità oltre il sistema della rappresentazione. L’identità del personaggio e quella dell’attrice si alternano e si sovrappongono in scena. Di conseguenza, la soggettività dell’attrice è arricchita dalle proiezioni immaginarie che lei stessa vive come fossero reali.

L’attuale recupero della scrittura drammaturgica è fondamentalmente una riscoperta, radicata nella tradizione letteraria di un pensiero filosofico che vede il teatro come lavoro di artista (Artaud, Pasolini, Joyce). La riscoperta di una tale tradizione filosofico-poetica da parte di autori contemporanei prosegue un movimento naturale dalle passate stagioni del “silenzio” (*The Deafman Glance*) verso uno spazio fisico inteso come luogo di eventi e verso un attore-performer solitario che proietta la sua performance nella forma di una messa in scena mentale.

E’ importante ricordare che la nuova drammaturgia è sorta dal training vocale e fisico dell’Odin Teatret, dai workshop, dalla danza postmoderna, dal processo di scrittura scenica e dalla considerazione dei valori letterari e poetici in opera nella parola parlata e agita più che nel testo scritto.

Durante l’ultimo decennio (anni ‘70), il testo verbale ha subito forti aggressioni da parte di tutti gli altri tipi di testi. E’ stato costretto a cambiare drasticamente ruoli e funzioni all’interno dei sistemi che costituiscono la performance: allo stesso tempo, la poetica nascosta nella lettura solitaria di un testo scritto è diventata performance pubblica. Nel caso di Spalding Gray come in quello di Marty Watt, il mezzo poetico è l’“oralità”, non la scrittura: “Scrivo per parlare, perché in questo modo posso controllare le mie parole. Non penso mai a me stesso come scrittore.”³

La stagione della performance ha esasperato questa dimensione dell’espressione artistica, privilegiando l’oralità, il gesto e

¹ Il testo che segue (intervista e introduzione) risalgono al 1987 e sono stati pubblicati in inglese, in forma abbreviata, in *The Drama Review*, n.119, 1988, e qui per la prima volta in italiano integralmente.

² Valentina Valentini, studiosa dei problemi dello spettacolo nel Novecento, insegna Storia del Teatro e dello Spettacolo all’Università della Calabria (corso di Laurea in Dams) e Teoriche dell’immagine elettronica per lo spettacolo presso il dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell’Università “La Sapienza”, Roma I. Le sue ricerche comprendono il campo delle interferenze tra teatro, arte e nuovi media. A riguardo ha dedicato un approfondito studio in due volumi dal titolo: *Teatro in immagine (1987). I. Eventi performativi e nuovi media & II. Audiovisivi per il teatro*. Ha dedicato vari studi storici e teorici al teatro del Novecento tra cui una ridefinizione delle categorie drammaturgiche con *Dopo il teatro moderno (1989)*. Di recente pubblicazione le due antologie *Le pratiche del video* e *Le storie del video*, Bulzoni, Roma, 2003.

³ MARTY WATT, *Onstage*, 1985.

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

il corpo più che il testo scritto. La drammaturgia contemporanea ha incorporato l'oralità come mezzo di scrittura (dalla parola alla pagina scritta), spogliandola del ruolo classico che ha sempre svolto all'interno delle culture alfabetizzate (dalla pagina scritta alla parola).

Negli spettacoli contemporanei, il testo scritto è subordinato a quello verbale. Per il teatro reintegrare il linguaggio orale come segno sonoro, come ritmo e valore fonico, ha comportato un forzato processo di astrazione dei mezzi visivi, come anche della danza e della musica, che ha dato forma alle performance degli anni '70. Questa nuova qualità della parola è stata costruita sul silenzio, sul lavoro dell'attore teso a scoprire valori poetici e ritmici attraverso la voce e il movimento.

Ho interrogato a lungo Federico Tiezzi, Giorgio Barberio Corsetti e Mario Martone, su una questione molto dibattuta in Italia dalla metà degli anni Ottanta: l'importanza che il testo verbale ha assunto all'interno della composizione dello spettacolo per quei registi e drammaturghi che, negli anni precedenti hanno lavorato essenzialmente per drammaturgie spaziali, plastiche e musicali.

Le tre interviste disegnano l'itinerario della parola e dei testi letterari, i percorsi estetici e le strategie culturali a partire dai loro primi spettacoli della metà degli anni Settanta, alla svolta della seconda metà degli anni '80."

Nella nostra conversazione, abbiamo selezionato e sottolineato i diversi momenti all'interno dei quali il teatro si è spostato da una afasia del linguaggio all'emergenza di un nuovo linguaggio verbale. Abbiamo dedicato un'attenzione particolare alla relazione che ognuno di questi tre registi, ha intrattenuto con i dispositivi narrativi e con la performance come forma di narrazione. E' possibile, senza forzare il nostro giudizio, raccogliere alcuni elementi comuni di questa nuova drammaturgia degli anni '80, soprattutto, la tendenza ad una purificazione della scena dalle istanze visive e spettacolari che avevano avuto l'ambizione di accordare l'arte d'avanguardia con la popolarità dei mass media.

La tendenza presente è quella di guarire dall'ipertrofia visiva della "nuova spettacolarità" e a portare sulla scena la pura energia dell'attore, la sua capacità di far interagire tempo e spazio e di fondere paesaggi fisici e mentali. Per Tiezzi il problema è come lavorare a un "teatro di poesia" musicale e lirico all'interno di una relazione ideale con una classicità che diventa memoria poetica.

"Oggi non è più possibile parlare del singolo. Ciò che mi tocca in profondità è l'universale: l'uomo e il suo destino, l'arte e il suo destino" (Tiezzi, 1982).

Tutti e tre questi autori mirano a raggiungere e ottenere una dimensione universale all'interno del loro lavoro senza tuttavia sacrificare la soggettività che lo caratterizza, soggettività che viene costantemente messa a confronto con la memoria poetica della tradizione.

Il tempo della decostruzione è finito. I diversi elementi analizzati e sperimentati in passato sono pronti per unirsi insieme all'interno di una forma teatrale che finalmente risolve il conflitto tra la realtà e l'immaginario, tra il realismo e l'astrazione.

aprile 1987

Il teatro di poesia e i tre metodi del testo

Intervista a Federico Tiezzi – Magazzini Produzione.⁴

Hai mai voluto raccontare una storia?

Certo! Il nostro primo spettacolo si chiamava *La donna stanca incontra il sole* (1972). Raccontava la storia di come una donna equipaggiata di stivali e di una maschera Nō andava in cerca del suo amore, e di come, una volta arrivata a destinazione, cadeva nel sonno sotto un albero incantato e moriva ai suoi piedi. Allora il sole interveniva per aiutarla. Questa è una favola: Propp e lo strutturalismo sono i padri di questa storia delicata, molto simile ad un Haiku.

Lo spettacolo precedente (il primo che riuscii a completare dopo un tentativo di messa in scena di *Finale di partita* di Beckett e un altro basato su un testo di Sartre, quando avevo solo quindici anni) era basato sulla vita immaginaria di Francesco d'Assisi, complice Rossellini e la stupenda lingua italiana del tredicesimo secolo. C'è un filo di connessione che unisce le mie esperienze iniziali a quelle della trilogia (1984-1986).

Quali diversi stili drammaturgici sono presenti nel lavoro della compagnia?

Presagi del vampiro (1976) era uno spettacolo decisamente astratto, uno dei nostri lavori più analitici dove gli elementi del linguaggio teatrale spingevano a un esame profondamente riflessivo. Era basato sul resoconto immaginario di Sciascia della

⁴ Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion d'Amburgo sono il nucleo permanente della compagnia dei Magazzini (inizialmente, Criminali). Il gruppo si è formato nel 1972 a Firenze, e da allora è stato sempre protagonista di tutti gli avvenimenti che hanno avuto luogo all'interno della scena italiana sperimentale. Oltre alle produzioni teatrali, i Magazzini hanno realizzato concerti, performance, video e dischi, fondato una rivista, pubblicato libri, fra cui la Trilogia *Perdita di memoria*, Ubulibri, Milano. Cfr. il recente volume di Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, Garzanti, Milano 2004.

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

morte di Raymond Russell. La sua descrizione è frammentata e suggerisce alcuni oggetti (un letto, una porta duchampiana, un materasso) assieme al tema di base: il volo di un uomo attraverso una porta (dicono che Russell si fosse addormentato su un materasso appoggiato su una porta a Palermo a causa di una overdose da sonniferi). Nello spettacolo, tratto dalla storia di Sciascia, la situazione era diversa. La storia venne presentata in frammenti: c'era una donna che legava un uomo con una corda; c'erano diapositive che mostravano la mostra internazionale di Bruxelles in fiamme. Comunque, il significato di fondo del racconto di Sciascia rimase lo stesso malgrado il fatto che fosse stato incorporato all'interno di una storia differente.

Vedute di Port Said (1978) era al contrario un lavoro senza storia. E' stato anche lo spettacolo che ottenne maggior successo, a giudizio degli storici, dei critici e del pubblico delle arti visive. Non c'era alcuna storia, malgrado alcune immagini forti come quella del ragazzo legato a due corde elastiche, quella delle due donne che si muovevano sempre più velocemente, della donna che indossava e toglieva continuamente i suoi indumenti fino a spogliarsi definitivamente.

Queste azioni parlavano certamente di ossessioni e di prigionie mentali, atti autistici e allucinatori e del desiderio di uscire fuori dal proprio corpo come fosse un vestito. Il soggetto, più lacaniano che teatrale in senso stretto, dava la base per una storia piuttosto che una narrazione completa. Appariva diviso in frammenti e lanciato nel tempo e nello spazio senza alcun ordine logico.

Non capivo bene cosa davvero mi attirasse delle due donne: una era nuda e l'altra vestita di azzurro e si muovevano entrambe ad una velocità incredibile mentre si trovavano in piedi su uno sgabello. Contemporaneamente alcune immagini astratte venivano proiettate sullo sfondo. L'immagine di queste due donne mi ricordava certe stazioni a Roma quando di notte si vedono persone che, se catturate da una magica macchina fotografica, possono essere immaginate nude mentre si muovono ad una velocità incredibile. C'era anche una scena in cui un ragazzo veniva ingabbiato da corde elastiche e una donna seduta che si toccava i capelli. Sia l'immagine di lei che quella del ragazzo venivano proiettate sul muro di fondo. L'intera scena veniva vista come dall'alto, da molto lontano. Quello che mi affascinava di tutto questo era la storia. Ma la mia abilità nel descriverla non era certo quella di Balzac, ero più vicino a Celine, Joyce, Gadda.

Sia in *Punto di rottura* (1979) che in *Crollo Nervoso* (1980) la storia era stabilita fin dall'inizio. Avevamo una storia e in *Crollo Nervoso* apparivano le parole; ho scoperto, è vero, che la storia mi cresceva dentro, di nuovo, la stessa fascinazione che mi prendeva da bambino quando ascoltavo le favole di mia nonna. Erano storie con fantasmi e navi pirata. In effetti, in *Crollo* si può seguire una narrazione precisa. Lo spettacolo segnò un cambiamento nel lavoro della compagnia. Per me segnò il passaggio definitivo alla regia.

Cercherei inutilmente di spiegare la mia procedura di montaggio che è uno degli elementi di base che uso per costruire una storia. Ejzenštejn ci riuscì meglio quando applicò questo metodo a Ostrovski, "Anche il più saggio ci casca", per la prima volta: "Il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte, indipendenti (anche fuori dalla composizione data e dall'aggancio narrativo dei personaggi), ma con un ben preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale. Questo è il montaggio delle attrazioni"⁵

Ho applicato questo tipo di montaggio per la prima volta in *Ritratto di Paolo Uccello*. Il senso del circo, che Ejzenštejn avrebbe certamente apprezzato nel teatro, deriva da questo tipo di montaggio.

L'elemento della narrazione è stato sempre ben presente nei miei lavori. E questo è vero anche per Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Giulia Anzilotti e Rolando Mugnai che, a turno, come attori, hanno raccontato storie con il proprio corpo. Le caratteristiche dei personaggi, i costumi che sono stati usati nella trilogia e anche in spettacoli precedenti, provengono tutti da queste storie originarie. Il mio consiglio agli attori in procinto di creare i loro personaggi è lo stesso di Brecht: guardarsi intorno, perché credo che, in qualsiasi realtà capiti di trovarci immersi, ci siano sempre splendidi esempi di come muoversi, parlare o gesticolare.

Con questo non voglio suggerire un teatro di tipo naturalistico. No, questo mai. E' un esercizio utile agli attori per costruire la propria grammatica che permette loro, come anche al regista, di comporre la sintassi di uno spettacolo.

Come è cambiato il processo di lavoro da quando il testo verbale ha preso il sopravvento su tutti gli altri testi? E il testo letterario come interferisce sul progetto drammaturgico?

Considerando *Sulla Strada*, tratto da Kerouac e *Come è* (1987) di Samuel Beckett, ho diretto in tutto cinque spettacoli nei quali la parola e il testo hanno gradualmente acquisito maggiore importanza.

Nel 1982 ho scritto un testo sul "teatro di poesia" che considero un manifesto della parola riscoperta nel buio e nella solitudine del palco (vedi *Sulla strada*, 1983).

Dopo vennero i testi dalla trilogia *Perdita di memoria*, tre testi originali che sono il risultato di diversi anni di scoperte e mitologie personali. Pensavo allora che avrei dovuto inventare vite immaginarie (come fa Schwob) per personaggi contemporanei. Il primo testo è stato *Genet a Tangeri* (1984), un lavoro che ricostruisce una storia fantastica che accade in Marocco, dove Genet è il personaggio principale affiancato da Fassbinder e Burroughs come sue demoni-guida, e da due altri personaggi, Bulkaen e Divina Mimosa.

⁵ Ejzenštejn, "Il montaggio delle attrazioni" in *Forma e tecnica del film e Lezioni di regia*, 1923, Einaudi, Torino, 1964, p. 522.

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

E' stata una vera avventura! All'inizio pensavo che avrei scritto un testo tratto da un racconto di Genet. Ma piano piano mi accorsi che il mio interesse andava spostandosi dal suo lavoro a lui come uomo. Quando proposi a Sandro Lombardi e Marion d'Amburgo di lavorare su un testo completamente scritto da me, salutarono la notizia urlando dalla gioia. Stavamo tutti sperimentando lo stesso bisogno di un testo con parole che rispondessero al nostro particolare modo di lavorare, di conseguenza, quindi, di un testo creato da uno di noi. D'altra parte, sapevamo che un testo specifico richiede un determinato modo di lavoro, come succede per Brecht, Artaud e Beckett. Questi sono esempi che ho sempre tenuto a mente.

Il testo di *Genet a Tangeri* fu testimone della nascita del "linguaggio universale dei morti", un misto di italiano, spagnolo, inglese, latino, greco, cinese, giapponese, arabo e soprattutto etrusco. Questo nuovo linguaggio veniva usato in frammenti di discorso, in dialoghi e in alcuni monologhi brevi. Era una specie di ombra che si sovrapponeva al linguaggio poetico e alle forme del verso (esametro saffico) tratte dalla classicità antica. In *Ritratto dell'attore da giovane* (1985), era il linguaggio esclusivo parlato dai due Muti; poi è diventato l'unica lingua usata nel testo di *Paolo Uccello* (1985) che non è stato mai veramente messo in scena perché decisi di proteggerci, dato i violenti attacchi che subimmo in seguito alla performance che ambientammo nel mattatoio di Riccione. Decisi allora di utilizzare un testo che fosse comprensibile, che affrontava il tema della relazione tra arte e potere. Suppergiù alla stessa maniera in cui testi come il *Molière* di Bulgakov o il *Galileo* di Brecht o il fantastico *Molière* cinematografico della Mnouchkine, hanno a che fare con la relazione tra arte e scienza. Questo è il motivo per il quale non considero la trilogia un progetto del tutto completato.

Non credo che la presenza di un testo verbale abbia cambiato il nostro modo di lavorare. La verità è che sentivo il bisogno di significato, forse di un messaggio, un tipo di comunicazione che in una forma veramente chiara e decodificabile avesse fornito allo spettatore nuovo alimento per la mente.

I grandi drammaturghi spesso dedicano i loro testi ad attori che li hanno ispirati. Anche tu scrivi testi predestinati?

Un testo teatrale è sempre scritto per un attore specifico, nel modo in cui Zeami e la Commedia dell'arte intendevano. Quando uno scrive un testo pensando a un attore, è ovvio che il testo in questione finisce per incorporare alcune caratteristiche particolari di quell'attore. Se penso a *Genet a Tangeri* e a Marion che interpreta il ruolo di Genet, per esempio, è chiaro che avevo in testa il suo stile tragico ispirato dai lavori di Racine. Similmente, per Sandro ho preso in considerazione le sue capacità vocali per quelle parti che musicalmente sono le più isteriche, le più drammatiche.

La cosa importante era che io, regista e attore, ero l'unica persona responsabile della scrittura di un testo. Molto spesso ci si confronta con testi che sono scritti da autori che non hanno la minima idea dello spazio scenico e del teatro. Questo non vuol dire che io sia interessato solo a quei testi che hanno "qualcosa di teatrale": Beckett, Genet o Pasolini sono validi esempi. C'è il bisogno di riferire le parole a un attore specifico; un bisogno che è inerente a qualsiasi situazione drammatica.

In termini di composizione, quali problemi comporta la pre-esistenza di un testo verbale?

Con *Genet a Tangeri* sono riuscito a elaborare un metodo di messa in scena che chiamo "Teatro di Poesia". E' il metodo dei tre testi: il testo musicale, quello poetico e quello dell'attore.

Il testo poetico viene per primo. Esprime le idee, o meglio, un'idea-tesi. Prendiamo per esempio il *Ritratto di Paolo Uccello* (1985). Due idee di base sorreggono questo lavoro: la prima riguarda la prospettiva come visione sicura, certa, la vera luce del sole nel mondo contro la visione di Paolo carica di ombre. La seconda ha a che fare con la relazione che intercorre tra l'arte e il potere, che nel testo viene illustrata all'interno di un lungo dialogo tra Paolo Uccello e Lorenzo il Magnifico.

Le idee devono essere presentate in una maniera semplice e chiara. Il testo poetico utilizza un linguaggio che prende in considerazione la sua capacità di "essere detto in scena", che di volta in volta alterna scene comiche e tragiche. In accordo con una struttura che sottolinea la storia e l'esposizione dell'idea, l'alternanza di tali scene è compiuta per motivi di "concisione".

Accanto al testo poetico c'è il testo musicale che è davvero molto importante. (Abbiamo studiato a lungo le relazioni che intercorrono tra le immagini di Ejzenštejn e la musica di Prokofiev; tra quelle di Brecht e le composizioni di Kurt Weill; la relazione che esiste tra suono e azione nel teatro di Artaud; e, alla fine, la relazione tra il testo poetico e la musica in due esperienze diverse ed entrambi fondamentali. Queste erano così diverse l'una dall'altra tanto quanto il teatro balinese e quello Nō lo sono dall'opera di Verdi e di Puccini). Il testo musicale segue quello poetico, è parallelo ad esso. La musica si adatta alla situazione drammatica, interpreta il testo, lo presuppone.

Il potere rappresentativo di una scena dipende, di conseguenza, dal potere di rappresentazione che ha la musica che viene utilizzata al suo interno. Molto spesso la musica riscrive o trasforma le azioni dell'attore, intervenendo direttamente sulla sua particolare maniera di recitare. La colonna sonora di uno spettacolo viene costruita attraverso un montaggio di testi sonori molto diversi tra loro.

Il terzo testo è quello del performer, dell'attore. Gli altri due prendono veramente vita solo all'interno di questo terzo. Il performer utilizza i due testi precedenti per comporre una situazione drammatica parallela a quella degli altri due. Tutti i tre testi insieme si uniscono e lavorano simultaneamente. In collaborazione con il regista, la performance stessa finisce per derivare proprio dal loro assemblaggio. Il ritmo di una scena, o addirittura il ritmo di un intero spettacolo deriva dalla loro continua inclusione e sovrapposizione.

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Quale ruolo riveste lo spazio nelle vostre ultime produzioni, considerando che lo spazio è stato l'elemento drammaturgico fondamentale del teatro a partire dagli anni '70?

Sto pensando a tre spettacoli di Grotowski: *Akropolis*, *Il Principe Costante* e *Apocalypsis cum figuris*. Si potrebbe dire del modo in cui Grotowski usa lo spazio ciò che Craig diceva del teatro greco: "L'intero teatro era la scena. Una parte di esso conteneva gli spettatori, e l'altra gli attori; ma il nucleo era costituito dalla scena, il luogo del dramma. La separazione tra l'attore e lo spettatore non era messa in evidenza, ma veniva osservata in maniera reciproca da entrambi, in silenzio. Non c'era il sipario. Gli attori arrivavano direttamente di fronte agli spettatori, esattamente al centro, vicino a loro e cantavano, saltavano, in breve, rendevano percettibili le tre dimensioni del luogo." (Craig, *Scene*, 1923).

In questi spettacoli è la presenza dello spettatore, assieme a quella dell'attore, che misura lo spazio e lo rende geometricamente "performativo", in modo da poter essere utilizzato in maniera concreta e strutturato simbolicamente. Lo spettatore diventa una barriera che controlla e argina le azioni degli attori. In altre parole, l'opposto di quello che accade nell'uso dello spazio del Teatro Nō.

L'indicazione importante che abbiamo tirato fuori da queste due esperienze è stata di riduzione, di eliminazione, di semplificazione: ridurre tutto alla semplicità, alla struttura, allo scheletro, ai componenti metrici spaziali (e teatrali) di base, alle misure del ritmo. Allo stesso tempo, questo è un tipo di esclusione che ha la forza di rendere la scena più "concreta".

E' in questo modo che possono essere riscoperti il pensiero e l'idea, cioè l'essenza del teatro. Questa riduzione implica anche l'abbandono di quelle formule che erano caratteristiche di quegli anni. Ora abbiamo un bisogno concreto di nuovi valori scenici e poetici, lontani dall'ipertrofia e dalle complicazioni del visuale.

Quali sono i temi principali della nuova drammaturgia degli anni '80?

La formulazione di uno stile espressivo accurato assieme a un nuovo concetto di dramma.

Mi vengono in mente Bernhard (che presto metterò in scena), Müller e Botho Strauss. Penso anche a Pasolini e a Testori (Sfortunatamente non ci sono drammaturghi italiani contemporanei ai quali posso riferirmi). Penso anche a Koltès e a Bailly in Francia. Nessuno di loro in fin dei conti ha concepito tecniche di scrittura veramente nuove e innovative nei loro lavori. Come conseguenza, di solito le messe in scena dei loro testi finiscono per essere abbastanza tradizionali. Qualche tempo fa, ho visto una commedia di Sam Shepard a New York diretta da lui stesso. Era incredibile. A un certo punto ho pensato che tutti i personaggi del testo, incluso Page, stessero scherzando, e che il lavoro del regista fosse quello di tirare fuori una sorta di scherzo televisivo da un testo che non aveva assolutamente nessun valore letterario. Ero veramente convinto che il compito del regista fosse la creazione di uno script televisivo. Ma mi sbagliavo. Infatti, tutto era incredibilmente serio. E tuttavia il lavoro del regista era davvero uno scherzo televisivo! Ora, Shepard ha anche vinto il premio Pulitzer. Ci sono molti scrittori ben più interessanti negli Stati Uniti. Parlo di persone come Richard Foreman o Robert Wilson. So che si sono rifiutati di prendere in considerazione *The Civil Wars* per il Pulitzer. Questa è follia. Ed è anche l'ennesima prova del rifiuto che esiste nei confronti di nuove forme di drammaturgia, cioè di quei lavori che combinano il testo e la messa in scena all'interno di un formato drammaturgico unico che incorpora consapevolmente immagine, suono, e parola parlata (o scritta).

Quando ho iniziato a scrivere la Trilogia sapevo che volevo fare qualcosa di diverso per quanto riguardava la creazione di un nuovo stile per una nuova idea di teatro. Ero conscio del fatto che anche Pasolini, che considero un grande drammaturgo, non è mai riuscito a uscire fuori da un tipo di messa in scena tradizionale. Brecht e Artaud lo avevano capito molto tempo prima. Penso ai film di Dreyer, di Rossellini, di Fassbinder o di Godard. Questi sono veri esempi di nuovi modi di raccontare storie, certamente più vicini alla mia idea di teatro. E non sto parlando solo di un problema di attori, che esprimono loro stessi in una maniera diversa o parlando in maniera diversa; è anche questione di spazio, di luci, di colonna sonora con o senza musica. Penso al fine lavoro di Craig su Ibsen o a quello di Stanislavskij su Čechov. Questi sono esempi che esprimono davvero il mio punto di vista. Quello che sto cercando di dire è che una nuova drammaturgia, dopo quella di Artaud o di Brecht, non può essere concepita al di fuori della scena.

E' cambiato il vostro modo di lavorare dopo la Trilogia e l'introduzione del testo poetico?

Ogni spettacolo che allestisco è estremamente geometrico. Il testo verbale deve ottenere per se stesso una disposizione geometrica nei confronti degli altri elementi della scena. Questo accade inizialmente tracciando un diagramma che segna il respiro degli attori, le pause e le intonazioni della voce. Quello che è importante è ottenere un'armonia visuale. Quando si allestisce uno spettacolo, il processo di creazione è molto simile a quello della composizione musicale. Così, ci sono leitmotiv e ritornelli, pause e silenzi e intervalli ritmici. Il mio sogno è uno spettacolo che permetta una notazione musicale (o matematica, il che è la stessa cosa), in modo che il testo, l'attore, il suono e lo spazio possano essere tenuti insieme all'interno di una trama armoniosa, arrangiata in motivi che si intrecciano tra di loro.

In *Come* è di Beckett Franco Quadri ha collaborato con noi nelle vesti di dramaturg (la figura del dramaturg è assente all'interno delle compagnie italiane, mentre riveste un ruolo importantissimo in quelle tedesche). Il lavoro del dramaturg è

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

quello di trasferire il testo di un autore specifico in termini di “dramma” teatrale, senza alcun riguardo per il suo formato originale. (Sto pensando a quello che ha fatto Botho Strauss con il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare per il *Der Park* di Stein). Il dramaturg può lavorare su un romanzo o su un testo drammatico indifferentemente, l'importante è che fornisca una fisiognomica di “parole per la scena” al suo nuovo testo. Nel caso di Come è siamo stati davvero fortunati ad incontrare una narrazione che aveva fin dall'inizio una propria teatralità, dato che il protagonista è una Voce che parla senza interruzioni di sorta e concepisce un cosmo immaginario.

Comunque, ora che ho avviato il mio trittico con Beckett (proprio come il mio amato Puccini) sulla nullità dell'essere, sento che le parole saranno sempre presenti nel mio lavoro. Parole, non testi.

Come sta continuando il tuo viaggio verso la classicità?

Alcuni dicono che il “personale” e il “privato” siano i soggetti principali affrontati dalla mia generazione. Questo non è vero. Oggi nessuno può continuare a parlare di quello che è individuale, *de singolare*. Quello che mi tocca è l'universale; l'uomo e il suo destino, l'arte e il suo destino.

Spero, in breve, di riuscire a confrontare la mia vita e la mia arte con trame (sia tematiche che linguistiche), lo sviluppo delle quali possa attirare l'attenzione dell'intera razza umana, non solo di un ristretto gruppo di persone con le quali condivido alcuni interessi artistici.

E spero di lavorare per aiutare il Teatro e l'Umanità, in modo che un flusso di miele possa unirli insieme in un abbraccio totale.

Letteratura come vizio segreto

Intervista a Giorgio Barberio Corsetti⁶

Quale ruolo ha svolto l'universo letterario all'interno dei tuoi spettacoli?

Il mio lavoro nel teatro è sempre partito dalla consapevolezza che la scena è un mondo espressivo di per sé le cui storie hanno un proprio sviluppo e che, allo stesso tempo, è contraddistinta dall'interferire con altre discipline artistiche.

Infatti, il teatro è capace di mantenere una propria natura, una propria specificità, pur continuando a prendere continuamente da diversi universi paralleli. È praticamente impossibile per il teatro evitare di stabilire una relazione stretta con il cinema, come di creare un punto di contatto con la letteratura che risulta diverso dalle relazioni che può stabilire con la musica e le arti visive.

Per me, l'universo letterario resta un universo infinito, inesplorato, nel quale cerco di navigare e perdersi più che in ogni altro universo. Mantengo una forte relazione personale con la letteratura e con l'oggetto libro. Non parlo dei libri particolari che puoi trovare in una libreria, ma del libro come assoluto.

La letteratura è una fonte di ispirazione nell'allestimento dei tuoi spettacoli?

Ho una relazione con i libri di tipo irrazionale, quasi da stato di trance e, allo stesso tempo molto fisica. Li ingoio nel vero senso della parola, li divoro, li mangio, stiro le loro pagine, le giro, mi ci addormento sopra e il giorno dopo scopro che mi lasciano addosso dei lividi. È impossibile impedire loro di mescolarsi al mio lavoro. Allo stesso tempo, sono parte essenziale del panorama che mi circonda. In me c'è un continuo interscambio tra il libro e la vita di tutti i giorni, un continuo passaggio tra i due. D'altra parte, è normale per chiunque investire parte del proprio tempo giornaliero con il libro che si sta leggendo e che si sta reggendo tra le mani. Come la cultura asiatica esprime molto bene, questo conferisce colori e sapori all'esistenza di ognuno di noi. Oltre questa relazione implicita, ci sono tracce esplicite che compaiono durante gli spettacoli, sono soprattutto suggestioni, suggerimenti.

Hai mai lavorato ad uno spettacolo creato appositamente per restituire le atmosfere, i personaggi o i dialoghi di un testo letterario?

L'unica esperienza di questo tipo è stata *La rivolta degli oggetti* (1976), il primo spettacolo che ho fatto con La Gaia Scienza, il gruppo con il quale ho lavorato fino al 1984, anno in cui ci siamo separati. Abbiamo preso il nome del gruppo da un libro di filosofia di Nietzsche e da un film di Godard, *Le gai savoir*. Abbiamo scelto questo nome per la sua densità. Era

⁶ Giorgio Barberio Corsetti ha fondato a Roma nel 1975, insieme a Alessandra Vanzi e a Marco Solari, La Gaia Scienza, gruppo che ha presentato i suoi primi spettacoli al Beat '72, uno dei luoghi più attivi e stimolanti di Roma durante gli anni settanta, come anche in festival internazionali. Nel 1984, dopo *Cuori strappati*, punto di svolta nella storia del gruppo, si scindono in due formazioni diverse.

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

anche il nome con cui veniva indicata la pratica dei trovatori del Medioevo, oltre ad essere anche quello di un famoso premio di poesia. Il gruppo non aveva comunque nulla a che fare con la filosofia di Nietzsche, più che altro questi erano una serie di riferimenti che funzionavano per lo più come degli echi, delle risonanze.

Lo stesso vale per i rimandi letterari all'interno dei miei lavori.

L'unica volta in cui abbiamo davvero provato a scendere a patti direttamente con la letteratura è stato con *La rivolta degli oggetti*, ma questo accadde solamente durante la fase iniziale del lavoro, perché alla fine non abbiamo allestito lo spettacolo come se fosse la messa in scena del libro.

Il testo funzionava perché in quegli anni (1976) rappresentava il massimo della soggettività. Lo spettacolo aveva anche un altro titolo: *Majakovskij*. La sua soggettività poi è diventata il noi, il noi rivoluzionario, fino al punto da trasformare il lavoro in un vero e proprio spettacolo sulla relazione tra la poesia e la rivoluzione all'interno del quale coesistevano anche altri elementi. Avevamo il cappotto di Majakovski, il suo cappello, la sua pistola, una stella rossa strappata a pezzi, e alcuni estratti dai suoi testi assieme ad altri scritti appositamente dal gruppo. Anche Chagall era presente, assieme a un violino rotto e ad alcune corde su cui camminare. Un altro titolo che abbiamo preso dalla letteratura era *Cronache Marziane* di Ray Bradbury. Dico titolo, perché in realtà non avevamo portato nulla del testo originale all'interno dello spettacolo (1977) se non, appunto, il titolo. Anche questo era un lavoro che aveva a che fare con la rivoluzione presentata però come una realtà più che come mera ipotesi. Esprimeva bene le dimensioni esistenziali e sociali vissute in Italia in quegli anni. Pensai che *Cronache Marziane* fosse un buon titolo, perché in realtà le cronache che mettemmo in scena non erano tanto marziane quanto, a guardar bene, italiane.

Un altro titolo che abbiamo rubato alla letteratura è stato *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982) che funzionò, perché lo spettacolo aveva a che fare sia con gli insetti che non la natura. L'originale è un testo narrativo di uno scrittore giapponese, Tanizaki Yunikiro, che racconta una storia completamente diversa che non ha niente a che fare con lo spettacolo. Anche qui, avevo scelto un titolo solo perché mi suonava bene. Anche *Cuori Strappati* dà il nome a una raccolta di storie che non c'entrano niente con lo spettacolo omonimo: originalmente sono storie gotiche dell'orrore di Montague James. Ho pensato che era un titolo considerevolmente forte che poteva assumere un significato sottilmente ironico in relazione con lo spettacolo.

Oltre che fonte di suggestioni e di titoli, la letteratura riveste anche altri ruoli nei tuoi spettacoli?

Ci sono sempre citazioni ed estratti più o meno espliciti di origine letteraria nei miei lavori. In alcuni di essi ci trovi Rilke, Baudelaire e altri. Queste citazioni possono comparire nella loro forma originale o in frammenti. Un altro modo di relazionarsi con la letteratura è quello di stabilire delle analogie che possono essere scovate tra i modi di funzionamento della letteratura e quelli del teatro.

Ladro di anime, per esempio, è scritto in forma di poesia. *Diario segreto contraffatto* è composto come se fosse un diario intimo, una forma letteraria molto popolare nel diciottesimo secolo. Si pensi ai diari di Kafka o di Baudelaire. La letteratura entra nei miei spettacoli allo stesso modo della musica e delle arti visive, anche se in maniera completamente diversa.

Nel tuo lavoro di attore e regista, hai mai pensato di allestire uno spettacolo basato su un testo drammatico?

No. L'unica volta che l'ho fatto è stata quest'estate, quando ho messo in scena un testo di Valerio Magrelli chiamato *Perso per perso* per il Festival di Villa Medici. Ma non credo che una cosa del genere possa di nuovo accadere. Preferisco lavorare su una trama teatrale già costruita ma che possa ammettere e contenere sia il dialogo che il materiale letterario. In questo senso ci sono molti testi all'interno dei miei spettacoli. Nel mio caso si può parlare più propriamente di letteratura o di cinema. Non miro all'assoluta autonomia dello scritto.

Perché il teatro degli anni '70 ha completamente abbandonato il testo drammatico?

Non penso sia stata una forma di reazione, o di rifiuto: credo semplicemente che non interessava più a nessuno.

Personalmente, sono partito da zero. Mi sono trovato dentro una scuola, l'Accademia d'Arte Drammatica, dove ci insegnavano ad allestire regie basate sui testi. Molto presto ho capito che quel tipo di lavoro non mi interessava minimamente, non aveva alcun senso per me. Ci sono persone che decidono di essere esecutori o interpreti di musica classica e persone che scelgono invece di diventare compositori contemporanei.

Artaud sosteneva che il teatro che nasce dalla messa in scena di un testo scritto è un teatro morto...

Non è solo questo. Quello che da sempre cerco di fare è trovare un mezzo espressivo che possa contenere al suo interno elementi diversi: arti visive, musica, letteratura e l'arte propriamente della scena (che può essere chiamato teatro) e che in qualche modo è espressione della contemporaneità. Se qualcuno volesse chiamarlo in un altro modo, per me andrebbe bene lo stesso.

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Penso a una contemporaneità che parla un milione di lingue e della quale posso percepire solo una piccola parte che traduco in scena. Non nego che questo obiettivo possa essere raggiunto anche attraverso la scrittura di un testo drammatico. Semplicemente, non è quello che faccio. Ho sempre parlato di una “drammaturgia degli oggetti di scena” invece che di parole e di significati. Questo è un punto fondamentale. Una drammaturgia di oggetti significa un lavoro composto da nuclei di azione o di elementi scenici che provengono da movimenti, luci, parole, immagini etc. La drammaturgia viene costruita partendo da tutti gli elementi costituenti il linguaggio teatrale. Il testo non è solo quello verbale. Esistono altri linguaggi attraverso i quali posso esprimere quello che desidero.

Esiste anche un nuovo testo drammatico che trae origine dagli oggetti di scena in particolare, non necessariamente dai personaggi, dalle parole o dai dialoghi. Il teatro può essere scritto in un modo diverso, e cioè direttamente sul palcoscenico. Magari in seguito, si può anche tradurre in parole. Ma perché? Se vuoi esprimere la tua stessa contemporaneità devi praticare un linguaggio che tutti possano capire. La letteratura è un vizio segreto, e particolarmente osceno. Sfortunatamente mi porto appresso questo vizio nel sangue come fosse una malattia dalla quale non riesco a liberarmi. Un libro ti appartiene molto più di quanto possa farlo la televisione o il cinema. Comunque sia, credo sempre di più che la letteratura sia una forma di comunicazione telepatica con i morti e con una universalità che non esiste: un universo di fantasmi. Ed è per questo che mi attrae così tanto. Desidero tornare a stare solo con i miei libri per giorni interi, ma capisco, che questa è una disgrazia segreta e personale.

Qual è la funzione delle parole nei tuoi spettacoli? Svolgono un ruolo più rilevante rispetto ad altri linguaggi?

Diciamo innanzitutto che ci sono due modi diversi di avere a che fare con le parole: un punto di vista interiore, cioè il mio, quello dell'autore, e uno esteriore, per esempio, quando cerco di guardare oggettivamente a uno spettacolo per capire come stia venendo su.

Il punto di vista interiore deriva da una grande difficoltà, che è data da una forma di afasia personale o di dislessia che è parte del mio essere autore. Riesco a tradurre i miei pensieri con più facilità in immagini e nello spazio che con le parole. Quando guardo da spettatore gli spettacoli che ho realizzato (e questo è sempre un compito arduo), vedo che le parole rappresentano un apice, come se ci fosse un crescendo che alla fine si fonde nelle parole. È sempre un punto estremo, un punto di espressività massima. Ignoro la convenzione per la quale un attore inizia a parlare nel momento in cui entra in scena, e allo stesso tempo voglio che le parole che pronunciano siano straordinarie, devo spingere le situazioni al loro limite in modo che l'attore possa parlare.

Nel tuo lavoro le parole rappresentano un momento speciale?

Sono l'apice di un crescendo. Non sono tra virgolette.

Quali sono i testi e gli autori che hai utilizzato di più?

Principalmente testi poetici. Nello spettacolo *Luci della città* (1976) c'erano dei versi presi dal *Maltes Laurids Brigge* di Rilke e dalle sue *Duineser Elegien*. In *Cronache marziane* c'era un po' di Baudelaire. All'inizio de *La rivolta degli oggetti* c'era del materiale di Majakovskij. Usiamo anche materiale narrativo, ma per la maggior parte elementi poetici. A volte scriviamo i testi noi stessi.

Hai mai voluto raccontare una storia in un tuo spettacolo? Se sì, a quali elementi dello spettacolo affidi la narrazione?

Raccontare storie? No. Presentare atmosfere, allora sì, utilizzando molti elementi diversi. A volte la musica introduceva una certa atmosfera, e poi si venivano ad aggiungere tutti gli altri elementi. Direi che il concetto di atmosfera è probabilmente quello che esprime meglio i cambiamenti che sono avvenuti negli ultimi anni. Ovviamente, ogni spettacolo aveva un testo, dato che in qualche modo lo guidava. Se avessimo avuto un “testo dello spettacolo”, sarebbe stato un testo dello spazio nel quale le parole sono scritte con il corpo dell'attore, come una specie di sistema di ideogrammi. Credo che l'obiettivo dell'attore sia quello di avere intuizioni istantanee, come negli ideogrammi zen. Questi sono segni che non solo ci dicono qualcosa ma trasmettono significato. Sono capaci di significare anche attraverso l'eleganza del loro disegno.

In *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982), la storia presentava un mondo che brulica di natura, così abbiamo ritagliato un'apertura nel muro esterno dello spazio scenico. C'erano una serie di invenzioni, tutte derivanti da un'idea particolare riguardo la relazione tra il naturale e l'artificiale, cosa che si rapportava all'arte visiva, in particolare all'“arte povera”. Questo spettacolo non solo conteneva questa idea particolare di natura, ma in qualche modo riassumeva la fine di un'era, in particolare, la fine degli anni Settanta, riferendosi sempre alle tematiche esistenziali tipiche della Gaia Scienza. Scrivemmo alcuni dei dialoghi: «Sono caduto. Sento che rimarrò qui per sempre. Non riconosco più me stesso. I miei occhi sembrano due stecchi». In *Cuori Strappati* (1983), il testo era costituito dalla partitura dei movimenti dello spazio scenico: le pareti si

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 9 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

muovevano, ogni volta componendo uno spazio diverso. Il tema era una sorta di digressione riguardo una città mediterranea, un possibile luogo popolato di personaggi che parlano con un accento ironico. Al contrario, *Il ladro di anime* era il primo piano dell'interno di una città ideale con una vista della città presa dall'esterno: le strade, i volti delle persone, i loro sogni, la facciata di un palazzo, il crollo di un'altra facciata, l'interno di una casa, e, alla fine, il crollo della base di quella casa. C'era un'idea di mitologia contemporanea in questa apertura con riferimento finale a De Chirico, Savinio e i metafisici che hanno creato una mitologia contemporanea. L'avanguardia è la nostra storia, diceva lo spettacolo. L'avanguardia storica non è qualcosa lontano da noi. È la nostra preistoria, il terreno sul quale costruiamo. In *Diario segreto contraffatto* (1986), c'era una storia: il passaggio dalla natura alla città. Era una sorta di approccio, meglio, un'entrata. Per me, è la fine di un viaggio dentro la città. La città, la metropoli, è stato il soggetto principale di questi spettacoli. Penso che la città sia stato il terreno in cui è nata la cultura di questi anni. Questa era la conclusione della nostra ricerca, perché era anche la conclusione del nostro viaggio all'indietro, che conteneva in se stesso l'idea di una fondazione, di una nascita della città che ho scoperto negli anni Cinquanta. Non è la fondazione della città, ma è il modo in cui essa appare e si apposta dentro la psiche. È il viaggio della natura verso la città attraverso la consapevolezza della psiche.

La narrazione astratta

Intervista con Mario Martone⁷

Con Il desiderio preso per la coda (1984), hai iniziato a costruire i tuoi spettacoli a partire da un testo drammatico (Picasso, Brecht). Qual è il suo ruolo?

Cambia a seconda dello spettacolo. In *Il desiderio preso per la coda*, scritto da Picasso durante l'occupazione nazista a Parigi, il testo è trattato come se fosse un personaggio. È un testo surrealista che evoca figure immaginarie come la Torta, l'Angoscia e il rotondo Punto Metallico che si materializzava in scena prendendo corpo attraverso l'interpretazione di tre personaggi. Questi personaggi erano parte di una struttura drammatica che li lasciava in disparte, nel senso che il testo verbale e la storia non coincidevano. Nello spettacolo, il testo compare simultaneamente assieme agli altri segni (scena, musica, movimento), tutti insieme raccontano di uno scontro, di un duello, nel quale il testo è un personaggio. Infatti, il momento nel quale viene scritto è congelato e incorniciato. La pittura dell'artista gocciola piano piano, trasformandosi in altri dipinti, allo stesso tempo le dimensioni dell'immagine contemporanea e futura.

Nel secondo spettacolo, *Coltelli nel cuore* (1985) tratto dall'*Opera da tre soldi* di Brecht, il lavoro è stato abbastanza diverso. È il dramma di sette personaggi che ancora non costituiscono una comunità, della loro innocente solitudine tradita ai confini della città, in quei sobborghi che sono allo stesso tempo cinema e realtà. Abbiamo provato ad allontanare la letteratura completamente e lasciare solo le tracce di una narrazione (la favola). Mentre in Picasso c'era letteratura e la nervatura di una storia, in questo caso c'era solamente l'evento, la trama, non il testo come era stato scritto da Brecht. Questo è un altro modo per evitare la rappresentazione, che significa la messa in scena come fosse l'illustrazione del testo drammatico. Bertolt Brecht ha scritto *L'opera da tre soldi* cercando di riscrivere la *Beggars' Opera* di John Gay. Io ho modestamente cercato di scrivere *Coltelli nel cuore* come fosse una riscrittura dell'*Opera da tre soldi*. Gli avvenimenti presentati permettono che il materiale venga scarnificato e allo stesso tempo mantengono una forte concatenazione tra le loro parti costitutive. Ed è per questo che una storia così complessa può essere raccontata senza minimamente affidare lo sviluppo della trama alle parole. Per questa ragione, Brecht è un autore moderno.

Il nuovo modo di narrare del teatro deve raccontare una storia senza utilizzare necessariamente le parole. Nemmeno quelle riscritte. È l'azione stessa che deve raccontare, mentre le parole devono rivestire un ruolo relativo, così come accade nella vita reale. Devono avere la loro importanza, ma non possono spiegare o mostrare tutto completamente. Non abbiamo usato alcun testo letterario come punto di partenza per *Ritorno ad Alphaville* (1986). Invece lì abbiamo usato un testo filmico: dove finiva il film di Godard, iniziava lo spettacolo teatrale. Abbiamo cercato di scrivere un nuovo testo, tutti insieme. Il lavoro di preparazione durò mesi. All'inizio non avevamo nemmeno una trama. Per questo, non posso dire che la storia fosse il punto di partenza di questo spettacolo. Iniziammo affrontando temi generali come quello della scienza, del futuro, e della relazione tra il cinema e il teatro all'interno delle coordinate fornite dalla linea Brecht – Godard, lavorando sul principio di alienazione come maniera di rendere evidenti le parole.

Non c'è un solo modo di parlare, ce ne sono molti. Nell'istante in cui iniziammo ad usare le parole, sorse immediatamente il problema di come farle coincidere con il processo drammaturgico di composizione, cioè, di come farle interagire con tutti gli altri elementi.

Hai mai affrontato il problema del testo drammatico prima di Il desiderio preso per la coda?

⁷ Mario Martone, regista teatrale e cinematografico, ha fondato il gruppo Falso Movimento formato da artisti visivi, attori e musicisti che si sono riuniti a Napoli verso la fine degli anni Settanta. Hanno ottenuto il riconoscimento pubblico con *Tango Glaciale*, (1983). Cfr. il volume di Mario Martone, *Chiaroscuri scritti tra cinema e teatro*, Bompiani Overlook, Milano, 2004.

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 10 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Innanzitutto, quando si comincia a teorizzare sulla scrittura astratta per il teatro, governata egualmente da tutti i segni in scena, è naturale che se ne lasci qualcuno fuori all'inizio. In genere, il testo è il tiranno, il più forte dei segni, adulato per secoli e secoli. È una legge di natura: il più forte uccide il più debole. Se uno vuole evitare che questo continui ad accadere, allora deve permettere al più debole di crescere e diventare più forte, prima che i due si incontrino. Comunque sia, nel rapportarsi al problema della narrazione, è essenziale che tutti i segni siano pronti e ben organizzati come fossero un'armata militare. Il testo, comunque, deve avere la propria parte, solo che in questo caso, non può più essere quella del tiranno.

Sotto quali condizioni è possibile oggi per un regista, raccontare una storia?

Passo dopo passo, si finisce inevitabilmente per scontrarsi con il problema della narrazione, della storia. Tutti i linguaggi raccontano: una foto messa accanto ad un'altra, ci racconta qualcosa. Il tempo che ci vuole per guardarle, prima una, poi l'altra, già questa è narrazione. Raccontare una storia, invece, è un piano diverso, molto importante per lo sviluppo di un linguaggio che vuole comunicare. Cito questa frase di Wim Wenders: «Raccontare significa (non importa cosa si narri) creare un contesto. Le storie regalano alle persone l'illusione che esista un qualche significato, un qualche ordine al di là dell'incredibile confusione di tutti i fenomeni che ci circonda».

Significato e ordine sono, naturalmente, illusioni. In ogni caso, l'ordine e il significato di una storia raccontata a teatro in maniera drammaturgicamente tradizionale (testo e messa in scena) sono illusioni all'interno di un gioco di prospettive che alla fine viene scoperto. (Per questo le persone sono sempre più coinvolte, oggi, con le storie raccontate dai film). La prospettiva cambia con la percezione. Non c'è dubbio che il modo di percepire contemporaneo è cambiato molto. La forma del nuovo teatro deve, di conseguenza, adeguarsi al nuovo gioco delle prospettive, in modo da salvare le sue due regole, quella di affrontare le storie e di raccontarle attraverso i suoi sistemi. Ancora Wenders: «Credo onestamente che le storie siano bugie. Certamente, bugie utilissime. Sono una specie di forma di sopravvivenza, una struttura artificiale che aiuta gli uomini a dominare le loro più grandi paure».

Qual è la differenza tra il modo in cui lavori ai tuoi spettacoli e il tradizionale modo di messa in scena?

Nei miei spettacoli, la storia è narrata da tutti i segni scenici. Questo dà al teatro la possibilità di cavalcare le tecniche mediatiche senza riprodurre lo stesso tragico meccanismo. Tra queste tecniche, è importante ricordare quella del montaggio, che è decisamente significativa per quanto riguarda la strutturazione della narrazione che si compone di frammenti separati, per cui si riesce a malapena ad accorgersi degli attori che entrano ed escono dalle quinte. L'immagine, l'azione e il suono separano una scena dall'altra, creando l'azione dalla separazione stessa. E questo è reso possibile dalla concezione stessa dell'allestimento scenico, disegnato come una struttura mobile più che come un contenitore. Questa struttura mobile permette alle sue parti dipinte, costruite e proiettate di integrarsi tra di loro alla perfezione.

Qual è la tua guida in questa esplorazione?

Penso a Stravinskij e al modo in cui orchestrava diverse voci: il suo è un modo di composizione astratto proprio dell'avanguardia del XX secolo, negato al presente; attualmente una composizione concreta diventa astratta dal modo in cui viene realizzata. Il tema di *Ritorno ad Alphaville* è il conflitto tra diversi mezzi di comunicazione, il testo-parola e il testo-interpretazione. In questo senso Godard e Brecht sono i nostri punti di riferimento immediati. Il processo di montaggio di Godard è simile a quello della pittura cubista. Lui è anche un regista attento alle risorse dei mass-media e ai problemi connessi con la comunicazione. Nei suoi film, l'unità visiva che ottiene è sempre il risultato di un processo di decomposizione. Questa ricerca per l'unità è una componente politica. È finito il tempo di perpetuare una logica della frammentazione o della decomposizione. Venti anni di ricerche rappresentano un importante patrimonio che non può essere semplicemente dimenticato. Il mio obiettivo e la mia lotta mirano ad accedere alla comunicazione in un modo diverso, puntando a contesti differenti. La maniera più sicura per perdere il patrimonio del nuovo teatro è quella di ripeterlo. Lo tradisci ripetendolo, perché così non si introducono nuovi contenuti e nuove forme espressive: il lavoro analitico, la liberazione del corpo, il movimento iniziato con le rivolte degli studenti nel '68, tutto è trasmesso e integrato in noi. Il soggetto di *Ritorno ad Alphaville* presenta esattamente questo conflitto. Se si analizza a fondo lo spettacolo, ci si accorge che parla di noi e del teatro allo stesso tempo.

Nello spettacolo c'è una eredità letteraria?

Joyce, Eliot, la letteratura del Novecento, i dipinti di Kandinskij che appaiono qui e là e anche la colonna sonora che è basata principalmente su lavori di Peter Gordon e Stravinskij.

Alphaville è portatore di un messaggio filosofico?

Titolo || Alla ricerca delle storie perdute

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°74-76, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 11 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Si. È nella scena di insegnamento in forma di dialogo platonico nella quale il giovane uomo spiega all'agente come è la vita ad Alphaville. Ci sono frammenti presi da *La città del sole* di Tommaso Campanella, nei quali la Saggezza, l'Amore per la Natura, la Scienza e la Guerra sono i personaggi. La struttura concentrica dello spazio scenico riflette quella dei dialoghi di Platone. Gli abitanti parlano a diversi livelli. Il primo non ha parole. È lo stato di necessità e di quiete che corrisponde al desiderio di comunicare senza usare le parole. Nel secondo, non ci sono i verbi e gli aggettivi. Nell'ultimo stadio invece i personaggi riescono ad articolare frasi intere (abbiamo anche studiato la filosofia del linguaggio). Lo spettacolo mette in scena un conflitto, ma non fornisce alcuna risposta, né determina vincitori e vinti.

Se hai una storia, di conseguenza hai dei personaggi. Come prepari i tuoi attori?

In *Il desiderio preso per la coda*, ho iniziato a lavorare con Antonio Neiwiller che è un attore dalla presenza veramente intensa. È l'incarnazione di Picasso, ma allo stesso tempo è semplicemente se stesso. Quando abbiamo iniziato *Alphaville* non avevamo né la storia né i personaggi. Avevo solamente deciso di assegnare i personaggi solo molti mesi dopo. L'attore stesso si creava il suo personaggio, dopo averne discusso con me e dopo averlo provato e compreso del tutto. I personaggi allora si adattavano agli attori e tutto diventava naturale. Con Toni Servillo (lo scienziato in *Alphaville*) abbiamo costruito il lavoro basandolo sulle parole e sull'interpretazione. Carla Chiarelli (l'assistente di Norge) è un'attrice che proviene dal cinema. Con Vittorio Mezzogiorno abbiamo lavorato assieme per definire il personaggio di Jack. Andrea Renzi ha dovuto affrontare il problema tipico degli attori nati e cresciuti all'interno della compagnia: il problema delle parole e dell'interpretazione. In ogni caso, il lavoro di ognuno sul proprio personaggio è venuto fuori da un lavoro di tipo collettivo che toccava tutti gli aspetti generali dello spettacolo, piuttosto che concentrarsi sulla recitazione e basta. All'inizio creavamo un'atmosfera per un contenuto e alla fine, tracciavamo un itinerario che dava significato alle parole. Il testo veniva trascritto solo alla fine. Non avevamo nulla all'inizio. Il testo attuale è solo una traccia orale che è venuta fuori dalle note prese in scena su pezzetti di carta lanciati un po' ovunque.

Quali sono le caratteristiche della nuova drammaturgia?

Forse abbiamo perso quella inebriante sensazione che viene quando sai che hai termine qualcosa. Abbiamo invece la sensazione di aver appena iniziato. E questa è una sensazione molto meno dionisiaca e affascinante. Siamo all'inizio di qualcosa e possiamo riscoprire un senso più classico.

Gennaio-aprile 1987

BT
74-76
2005

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



IL TEATRO DI FINE MILLENNIO

□ Valentina Valentini / *Presentazione* □ Hans-Thies Lehmann / *Segni teatrali del teatro post-drammatico* □ Valentina Valentini / *Alla ricerca delle storie perdute* □ Bonnie Marranca / *Il Wooster Group. Un dizionario di idee* □ Hans-Thies Lehmann / *Quando la collera si coagula in forma... Sull' "estetica del veleno" di Jan Fabre* □ Michael Haerdter / *Il teatro come comunità monastica. Intervista ad Anatolij Vasil'ev* □ Anatolij Smelianskij / *Il teatro russo nell'era post-comunista* □ Valentina Valentini / *La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo* □ Josette Feral / *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh* □ Reza Abdoh / *«Il Valzer Hip Hop di Euridice»* □ Riccardo Fazi, *Big Art Group: il futuro del (non) teatro* / □ Riccardo Fazi / *Il territorio dell' indesiderabile. Intervista a Jemma Nelson del Big Art Group* □ Bonnie Marranca - Valentina Valentini / *L'universale, il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci* □ Daniela Nicolò - Enrico Casagrande / *Sulla necessità dello sguardo: intorno al teatro dei Motus* □ Natale Filice / *Riti e ritmi in Fabbrica di Ascanio Celestini* □ Claudio Dezi / *Paradiso di Giorgio Barberio Corsetti: uno spettacolo fra teatro e circo* □ Desirée Sabatini / *Moni Ovadia: teatro della morte, teatro della vita* □ Maia G. Borelli / *Appunti per un percorso dal corpo artaudiano allo spettacolo digitale*

BT 74-76, aprile-dicembre 2005

BULZONI EDITORE



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

IT ISSN 0045-1959

€ 35,00