

[Titolo](#) | Descrizione della battaglia

[Autore](#) | Giorgio Barberio Corsetti

[Pubblicato](#) | Giorgio Barberio Corsetti, Renata Molinari (a cura di), *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992

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

[Numero pagine](#) | pag 1 di 7

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

## Descrizione della battaglia

di *Giorgio Barberio Corsetti*

Dopo *La camera astratta*, che avevo realizzato in collaborazione con Studio Azzurro, ero giunto a un grado totale di saturazione riguardo alla presenza del monitor sulla scena e al rapporto tra immagine video e azione teatrale. Con questo spettacolo mi sembrava di avere toccato il massimo di possibilità nella direzione di uno scambio fra i due linguaggi.

D'altra parte, nella *Camera astratta* si configurava per la prima volta una situazione di dialogo fra gli attori in scena che mi interessava sviluppare, non certo in direzione realistica, ma cercando di costruire azioni fisiche in grado di entrare in rapporto analogico con le parole. Per certi aspetti il dialogo assumeva in questa fase un ruolo che nei precedenti spettacoli aveva avuto la musica: dare una scansione alle azioni fisiche, mettendole in relazione precisa, ma non descrittiva, con il testo. Ecco, creare fra movimento e battute un legame elementare di questo tipo, significava per me la possibilità di staccarmi dal realismo che domina a teatro il rapporto fra parola e azione, anche quando si sviluppa in una visione esasperata, espressionista o comunque tesa a esprimere il senso profondo, psicologico o psichico, del testo. Questo è il tipo di procedimento che da sempre perseguo: non espressivo, figurativo, ma astratto; di quella forma di astrazione che affonda nel sentire, fino all'inconscio e che comunque spazza via le convenzioni del naturalismo. Del resto, quando s'improvvisa direttamente sul testo, tali convenzioni riaffiorano inevitabilmente.

Durante l'allestimento della *Camera astratta* mi aveva colpito molto il fatto che gli attori impegnati nelle improvvisazioni, superato un certo punto critico, diventavano estremamente produttivi: però nella fase di costruzione dello spettacolo, non si riusciva a mantenere quasi niente del materiale così elaborato, perché c'erano altre esigenze, diciamo strutturali, che ne impedivano il montaggio. Ho dovuto quindi sospendere questa ricerca, perché comunque per *La Camera astratta* il confronto portante coinvolgeva i monitor, ma ero intenzionato a riprenderla e approfondirla; e parimenti volevo valorizzare il lavoro dell'attore, cercando di costruire uno spettacolo in cui la sua presenza non fosse uno dei tanti elementi di costruzione, come accadeva prima, ma il vero punto di partenza. Per cominciare su questa via ho deciso di mettermi direttamente in scena, come attore, cosa che non avevo potuto fare durante tutto il periodo di preparazione della *Camera astratta*, anche perché avevo le due braccia ingessate e questo aveva reso definitiva una scelta precedente di autoesclusione. Ho poi ridotto il numero degli attori, per avere la possibilità di concentrarmi molto di più sul lavoro di ciascuno.

Ero partito dall'idea di uno spettacolo che non avesse alcun riferimento con Kafka. Erano previste due persone, un uomo e una donna, un maschio e una femmina, io e un'attrice; con loro volevo raccontare la storia di un soggetto recluso in un appartamento. Tale soggetto poteva essere maschile o femminile, il suo sesso non aveva importanza, purché a un certo punto il polo maschile entrasse in conflitto con quello femminile: non per un conflitto fra entità separate, ma tra facce dello stesso individuo. Per un mese o giù di lì, in una casa di campagna con Daniel Bacalov e Giovanna Nazzaro, abbiamo improvvisato aggregato materiale intorno all'idea di partenza. A Natale ci siamo presi una pausa; e in questo periodo, per non so quale intuizione, ho realizzato che tutto questo -e molto di più- era già espresso in maniera straordinaria in alcuni racconti di Kafka: come se, senza nessuna premeditazione, questi racconti fossero caduti dentro il nostro lavoro. E così ho cominciato a cercare nei testi, come quando davanti alla tua libreria, muovi i libri seguendo un'improvvisazione che è tutta interiore. E singolarmente la scelta dei tre racconti è stata immediata: *La tana*, *Descrizione di una battaglia*, *La condanna*.

Subito mi ero reso conto anche che gli attori non potevano essere due: una dinamica interna come quella kafkiana poteva essere espressa soltanto attraverso il numero tre. Così, a gennaio accanto a Daniel e Giovanna, che già avevano lavorato con me e con i quali c'era un affiatamento importante, una grande intimità, ha cominciato a provare Benedetto Fanna, che pure aveva già partecipato ai miei spettacoli. Da lì è iniziato il vero progetto su Kafka, subito sviluppatosi in una fondamentale svolta del mio modo di fare teatro. Fino a quel momento, in generale era come se i miei spettacoli tendessero comunque a parlare di sé o del teatro: facevano riferimento a esperienze precedenti, a giochi interni alla scena. C'erano ovviamente anche spunti e tensioni della realtà, ma era come se tutto questo restasse dentro un linguaggio chiuso, magari toccando i punti estremi delle sue possibilità. Per esempio nella *Camera astratta* c'era un momento in cui, attraverso il gioco dei monitor, un sasso vero si bilanciava con quello elettronico. Questa azione semplicissima poneva tutta una serie di questioni sul linguaggio, sulla materia, sul rapporto fra l'immagine e il corpo, la consistenza dell'oggetto e così via.

Avventurandomi in un universo letterario come quello di Kafka (e in realtà è molto di più che un universo letterario), era come se questo gioco interno al teatro cadesse necessariamente. Ricorrere ai suoi testi voleva dire per me la possibilità di uscire dallo spazio del palcoscenico; per la prima volta lo spettacolo era concentrato, anzi tendeva a essere centripeto. L'idea di drammaturgia assumeva di conseguenza un senso forte: non si trattava della messinscena di un testo, ma della possibilità di trascrivere scenicamente una scrittura letteraria.

Per Kafka la scrittura non si può considerare solo uno strumento o un gioco letterario: in lui diventa anche motivo tematico, ha profondi legami con la tradizione dei testi sacri. Incide segni profondi nel corpo, nella carne: è un gesto sacro, ma nel momento in cui non parla direttamente di Dio può diventare una sorta di atto blasfemo. Ed è un'immagine, quella dello scrivere, che anche a livello narrativo, torna costantemente nella sua opera. È un autore in cui la parola porta con sé brandelli di sangue, di corpo: non un corpo glorioso, splendente, ma un corpo spezzato, trapassato dalla parola, veramente sofferente.

[Titolo](#) | Descrizione della battaglia

[Autore](#) | Giorgio Barberio Corsetti

[Pubblicato](#) | Giorgio Barberio Corsetti, Renata Molinari (a cura di), *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992

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

[Numero pagine](#) | pag 2 di 7

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Nello stesso tempo, però, questa condizione è vista con grande ironia, con un sorriso, quasi un divertimento legato alla consapevolezza della sua ineluttabilità.

C'era un tema che mi attirava particolarmente nei racconti scelti, forte ed esplicito soprattutto ne *La condanna*; il tema del padre col rapporto conflittuale che sta alla base della dinamica interna dei personaggi e il motivo ossessivo dell'ombra che li accompagna.

A questo punto avevo tre attori, un unico personaggio, la scrittura e il suo stretto legame con il corpo. C'era poi un elemento di straordinaria concretezza che sosteneva la trascrizione scenica di Kafka. All'interno dei suoi racconti compaiono improvvisamente dei gesti particolari, privi di un'immediata funzione narrativa, ma che causano improvvise aperture di senso, slittamenti, movimenti ascensionali. E il vocabolario dei gesti di cui parla Benjamin: presenti ciclicamente e in gran numero in tutta la sua opera, tornano in continuazione, hanno una loro logica interna, assomigliano a tante cose, ma non sono nulla. Per esempio quelli fra posizione eretta e rannicchiata, un certo modo di stirare il collo, per non parlare di tutti gli atteggiamenti di sopraffazione, di caduta, di perdita dell'equilibrio. Gesti, tra l'altro, corrispondenti a un certo mio modo di lavorare intorno alla danza: sembravano fatti apposta. La loro presenza consente continui scivolamenti di senso, il passaggio dalla lettera del testo a un'immagine più ampia, ma non metaforica. O, se si vuole, è una metafora che si perde verso qualcosa di enorme o di minuscolo. Anche questa tendenza era già presente nei miei spettacoli: nella *Camera astratta*, per esempio, non era mai dichiarato se il monitor fungeva da allegoria delle azioni reali o viceversa. In Kafka tutto ciò accade in continuazione, non capisci mai se racconta qualcosa o se sta creando un'immagine, e l'unica possibilità che ti permette di andare avanti è prenderlo alla lettera.

#### *'Descrizione di una battaglia'*

È cominciata così la preparazione di *Descrizione di una battaglia*. Inizialmente abbiamo individuato una dinamica a tre, basata su rapporti molto semplici. C'era un'attrice che poteva rappresentare una delle tante figure femminili di Kafka: però come personaggio femminile era un po' sottratta, nascosta, non si rivelava in modo diretto, era comunque vestita con abiti maschili. Poi c'era il rapporto padre-figlio di cui ho parlato prima e infine le strane figure degli aiutanti, ossessivamente presenti in Kafka: in coppia, a creare confusione intorno al soggetto. Tali figure appaiono già nei drammoni ebraici che tanto piacevano al nostro autore, in circostanze sentimentali-sociali intervengono con la loro dimensione un po' clownesca a sottolineare l'aspetto più ridicolo della situazione. In Kafka si sono trasformati; improvvisamente sono diventati una specie di emanazione dell'io, la sua parte maldestra, che crea difficoltà, che ridicolizza: una specie di doppio che da un atto naturale crea un impaccio, svergogna. Dunque lavoravamo sui gesti e sulle situazioni, creando rapporti possibili, mentre io andavo organizzando e sistemando il testo che poi è diventato la partitura verbale dello spettacolo. In un primo momento tutti e tre l'abbiamo imparato a memoria e lo dicevamo senza differenziazioni, poi pian piano ce lo siamo diviso a seconda delle varie situazioni e soprattutto del diverso rilievo assunto da ciascuno di noi rispetto alla dinamica a tre che ci interessava esplorare.

La costruzione del testo si è sviluppata organicamente rispetto alle azioni e la scelta dei tre racconti rispondeva pienamente alle nostre esigenze. Prima di tutto, *La tana*, che racconta in prima persona la vicenda di un animale tutto intento a scavare la galleria dove trascorre la sua vita assolutamente rinchiuso, solitario ed egoista, in una costante paura dei nemici che possono arrivare dall'esterno, da sotto, da dentro. Subito capisci che il racconto è scritto come si scava una tana: il racconto è la tana, la sua scrittura è fatta di cunicoli, gallerie allargamenti, spiazzi e di nuovo cunicoli. E ti rendi conto di trovarti di fronte a una topografia mentale, fatta di paranoie, di allargamenti, di speranze: e anche che questa tana è come un corpo. E allora si chiariscono i vari passaggi: tana = scrittura = mente = corpo.

A questo punto già si impone un nucleo forte di rappresentazione: abbiamo un corpo, corpo-mente, di fronte a due momenti critici il primo quando l'animale decide di uscire fuori per confrontarsi con l'altro e il secondo rappresentato dalla malattia, identificata in un minaccioso sibilo che sembra provenire dall'esterno. Forse il sibilo appartiene a un altro animale, che prima o poi entrerà nella tana e allora sarà una lotta per la vita o per la morte. Ma il racconto lo lascia soltanto supporre, per chiudersi su un'illusoria conservazione dello status quo: *tutto invece rimane immutato*.

*La tana* è stato la base per la costruzione del testo; sul tema, poi, dell'uscita all'esterno e del confronto con l'altro, ho inserito *Descrizione di una battaglia*: ovvero una strampalata passeggiata a due in cui, in maniera molto divertente, si racconta il rapporto fra un uomo dall'ombra troppo lunga e un interlocutore che a lui sembra troppo piccolo. Il racconto sviluppa, nella strana camminata dei due, il tema del fallimento del rapporto con l'altro che può concludersi solo con l'omicidio.

Mi colpiva il rapporto fra il sibilo dell'animale nella *Tana* e la malattia polmonare di Kafka, nata, come lui dice, dalla polvere accumulata durante la sua esistenza, dominata dalla presenza oppressiva del padre. E il terzo racconto, *La condanna*, parla proprio di un padre moribondo che a un certo punto risorge, quasi, e, nella sua incapacità di fare qualsiasi cosa, ha ancora la forza di condannare il figlio a morire affogato.

*La condanna* mi sembrava perfetto per raccontare la minaccia costituita dall'incombere della figura paterna su una intera generazione di giovani. Il tema della figura paterna, impotente, ma mai sconfitta, è per me quasi l'emblema del nostro secolo: la ribellione al padre si fonde con la lotta contro il linguaggio del commercio e del denaro che non siamo riusciti a sconfiggere, a sostituire con nessun altro linguaggio.

[Titolo](#) | Descrizione della battaglia

[Autore](#) | Giorgio Barberio Corsetti

[Pubblicato](#) | Giorgio Barberio Corsetti, Renata Molinari (a cura di), *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992

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

[Numero pagine](#) | pag 3 di 7

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Il lavoro sullo spettacolo si è sviluppato attorno a questi tre blocchi, utilizzando alcuni elementi che già facevano parte del mio precedente bagaglio teatrale.

Così il vocabolario dei testi kafkiani si è incontrato con la mia abitudine di ricorrere sulla scena a oggetti veramente essenziali, a materiali elementari, ridotti in questo caso a tre: un pezzo di fil di ferro, delle lenzuola, dei fazzoletti. Con l'aggiunta di un po' di terra, anzi di sabbia.

### *La scenografia*

Fin dall'inizio pensavo che la scenografia dovesse essere semplicemente un muro. Perché? Prima di tutto perché dà un senso di reclusione, inoltre crea immediatamente uno spazio interno astratto. C'è poi in Kafka un costante rapporto fra spazio interiore e spazio domestico, colto nella sua dimensione più quotidiana e inquietante. L'universo di Kafka è affollato di oggetti domestici che diventano improvvisamente astratti, molto più grandi di quello che effettivamente sono, oggetti dell'incubo quotidiano. Così il muro poteva dilatarsi, come l'atrio da cui prende l'avvio *Descrizione di una battaglia*, poteva essere scavato come una tana, aprirsi come l'armadio da cui esce il padre. I personaggi vivevano al suo interno, ne erano risucchiati, balzavano fuori. Il mio modo di lavorare è molto graduale, non c'è assolutamente un progetto complessivo iniziale che poi eseguo. Per esempio, una volta realizzata, la scenografia non è finita: così, mentre cresceva il lavoro con gli attori procedeva anche la trasformazione del muro. Mi sono reso conto subito che doveva avere due facce: una corrispondente alla tana e una che contenesse altri spazi, estremamente astratti, non figurativi, con precise caratteristiche quotidiane.

Quando è arrivato il muro-scenografia, abbiamo cominciato ad abitarlo con una appropriazione progressiva che si è definito nel corso delle prove e delle repliche.

Io tendo a un teatro totale: un teatro in cui non ci sia un solo elemento a dominare sugli altri, ma dove tutti gli elementi arrivino a una fusione il più completa possibile fra loro. Ciascuno ha una sua funzione, non può prevaricare. Mi piace la possibilità di ricorrere a materiali diversi, la mia non è un'idea di teatro povero; miro piuttosto a un teatro che possa estendersi in direzioni diverse, ma con un preciso equilibrio. Per questo butto via molti materiali, anche belli, elaborati durante le prove, se mi rendo conto che non sono funzionali.

In questo senso una scenografia non sarà mai per me decorativa o descrittiva, è parte integrante dello spettacolo: racconta quanto le azioni, i testi, le musiche, entra in rapporto attivo con l'attore costringendolo a lavorare, facendogli assumere posture diverse del corpo a seconda del tipo di spettacolo da realizzare. Per esempio, il fatto che gli attori debbano strisciare, o rompere diaframmi -come accade in *Descrizione di una battaglia*- o aprire porte, immette nell'universo di Kafka, così come il fatto di avere una superficie bianca da incidere, un muro contro cui sbattersi, schiacciarsi. Tutto questo fa entrare gli attori nella serie infinita di analogie su cui si regge la scrittura kafkiana. Allo stesso modo, la superficie del muro non poteva che essere bianca, come la pagina su cui tracciare segni netti, precisi. Segni elementari, come quelli Zen, disegnati con un unico gesto: l'inchiostro era il colore nero del vestito degli attori.

Una simile idea di scenografia è in accordo con la mia visione di attore totale, in grado di recitare con tutto il corpo, non solo con la voce. L'attore che io cerco è un acrobata mentale, una persona in grado, prima di tutto con la sua concentrazione e la sua intelligenza, di fare di se stesso un'opera d'arte, deve cioè entrare non solo con la sua emozione, ma con tutto il suo corpo e la sua mente nell'insieme che io creo, ma deve farlo in maniera molto individuale.

Nella mia testa l'assenza di gravità, la capacità di attraversare i muri, fa parte di questa dimensione. E come quando i pittori si sono resi conto che non c'era bisogno di costruire sempre prospettivamente, si poteva incominciare a utilizzare la superficie del quadro in maniera diversa. Ecco, secondo me il palcoscenico è il luogo dove tutto è possibile, veramente non come marchingegno, barocchismo, ma come capacità mentale di interpretare lo spazio; quindi mi interessa moltissimo mettere gli attori in condizioni particolari, proprio rispetto allo spazio, visto non solo come superficie da attraversare, ma come percorso accidentato, mentale e fisico. Diciamo che i due livelli, in questo caso si corrispondono: gli spazi che cerco di creare sono sempre mentali. Per esempio nel *Legno dei violini*, è chiaro che la scenografia è una casa, ma quali caratteri della casa comporta? Ha le pareti, è un cubo cioè un volume puro; ci sono delle porte che però diventano botole, pareti che diventano superfici e si spalancano. Tutto questo serve a creare un percorso mentale-fisico all'attore, potremmo dire una serie di prove.

Anche il motivo della caduta, che ricorre nei miei spettacoli, rientra nel percorso descritto. Voglio che i corpi si confrontino veramente con le forze di cui dispongono; il che non significa farsi male, ma mettere in discussione il proprio equilibrio fisico, aldilà delle convenzioni della danza. La danza gioca su elementi formali e in generale tende a prevederli: per esempio prefigura il punto di partenza e di arrivo di una caduta di un salto. A me interessa che ci sia il punto di partenza e che l'arrivo sia affidato al rischio, che è soprattutto un rischio mentale. Il fatto di non sapere dove effettivamente si può arrivare con il proprio baricentro, consente di giocare sullo squilibrio, sulla perdita. Così, quando propongo dei laboratori uno degli esercizi su cui insisto maggiormente è ricercare il punto di sbilanciamento del corpo. Quello che chiedo è di non fermarsi un attimo prima come accade quando si fa questa ricerca nella danza, ma un attimo dopo, cioè di lavorare sul momento in cui l'equilibrio si è già perso, non sul momento in cui si sta per perderlo. La differenza è enorme, in questo caso non sai veramente che cosa succederà. Lo stesso meccanismo cerco di trasmetterlo all'emozione. Non si tratta mai di un'emozione diretta: voglio che si crei un rimbalzo dentro, e quando l'emozione viene fuori, deve accadere realmente, e poi trasformarsi in qualcosa

[Titolo](#) | Descrizione della battaglia

[Autore](#) | Giorgio Barberio Corsetti

[Pubblicato](#) | Giorgio Barberio Corsetti, Renata Molinari (a cura di), *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992

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

[Numero pagine](#) | pag 4 di 7

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

d'altro. Anche in questo caso è necessario un continuo lavoro di sbilanciamento e recupero, per evitare un altro effetto (sia fisico che interiore) che mi disturba: quello delle viscere. La visceralità non fa parte della mia sensibilità, preferisco il ritegno, però ho bisogno del punto estremo per arrivare a dar vedrà a quanto si sta facendo.

### *La costruzione dello spettacolo*

Il momento più difficile nella creazione di uno spettacolo è quello in cui si comincia veramente a comporre, cioè a eliminare, selezionare, combinare i frammenti e i materiali prodotti. Magari ci sono elementi sui quali hai lavorato per mesi, e improvvisamente capisci che nel quadro d'insieme non funzionano più. Questo perché il mio lavoro procede per approssimazione: non sviluppa uno schema fissato precedentemente a tavolino. Improvvisamente ti rendi conto che certe strade non ti portano da nessuna parte e magari, a forza di buttare, scopri che ti manca una parte essenziale, e devi costruirla. Il problema della composizione, prima di *Descrizione di una battaglia*, non si poneva in questi termini. Gli spettacoli precedenti procedevano per accumulo di materiali, non erano centripeti: non essendoci un nucleo drammaturgico forte, il lavoro si basava più su una libera concatenazione di eventi scenici, era centrifugo o, meglio, lineare, a flusso. Si trattava di disporre un elemento dopo l'altro, senza alcuna preoccupazione che non fosse il ritmo e la teatralità dell'insieme.

Con Kafka no, il presupposto era diverso, bisognava costruire uno spettacolo per irradiazione, a partire da un nucleo forte, quindi il movimento compositivo assumeva un'importanza rilevante. I tempi di lavoro per la composizione sono molto lunghi: è necessario provare per mesi prima che gli elementi presenti in nuce diventino evidenti; sono necessarie anche prove aperte per verificare che cosa accade con il pubblico e fare gli aggiustamenti necessari.

Nei tre spettacoli su Kafka, la domanda centrale, per quanto riguarda il metodo compositivo, era come lavorare su un testo senza perdere la libertà e capacità di invenzione del corpo, propria della mia esperienza artistica. Con *Il legno dei violini* c'è stato un passaggio ulteriore: si trattava di verificare come questa relazione fra movimento del corpo e partitura testuale potesse essere applicata a elementi, diciamo convenzionali, come i personaggi e il racconto. È chiaro che si trattava sempre di personaggi abbastanza speciali e di un racconto modellato su di loro, restava comunque da verificare se era possibile, con queste premesse e simili personaggi, raccontare una storia. Perché in ogni caso nei tre 'Kafka', anche se c'era stata un'evoluzione rispetto al lavoro precedente, l'ordine del racconto restava secondario: il tema centrale era la scrittura, non la storia narrata.

### *'De noite'*

Il primo spettacolo su Kafka per me è stato una rivelazione: era possibile che sulla scena testo e corpo agissero in maniera analogica, liberamente, ma con un legame strettissimo fra loro. Ciò comportava un metodo di lavoro molto preciso, basato sulla improvvisazione, secondo uno schema dettagliato. Utilizzando il sistema messo a punto con *Descrizione di una battaglia*, ho potuto costruire *De noite* in un tempo relativamente breve: tre mesi, rispetto ai sei necessari per il lavoro precedente, che pure avevo realizzato con attori già abituati al mio modo di fare teatro.

I punti fermi di questo processo erano da una parte l'improvvisazione a partire dal corpo e dall'altra il fatto che lo spettacolo vive della individualità dei singoli attori, della loro capacità di essere in scena, di giocare e di sentire quello che succede; lo spettacolo prende respiro, si solleva quanto più l'attore è *presente* come persona. L'improvvisazione di cui parlo funziona in maniera analogica rispetto al testo che può anche essere contraddetto dai gesti degli attori, in una specie di arbitrio poetico molto in sintonia, peraltro, con il procedimento della scrittura kafkiana. Il fatto che la scena prenda corpo dall'attore, ha portato come conseguenza che le due versioni del *Legno dei violini*, quella italiana e quella tedesca, fossero veramente due opere diverse, pur rispettando esattamente la stessa partitura. Non solo, ma *Descrizione di una battaglia* è diventato un altro spettacolo quando Federica Santoro ha sostituito Giovanna Nazzaro e Alessandro Lanza ha rilevato Benedetto Fanna.

Va detto poi che mentre precedentemente lasciavo agli attori un enorme margine di improvvisazione, e mi piaceva che ci fosse una sotta di casualità, imprevedibilità dentro i blocchi definiti della azione scenica, da *Descrizione di una battaglia* in poi non solo ho cominciato a fissare una partitura molto precisa, ma ho definito il rapporto testo-movimento secondo tempi stabiliti.

Alcune parti del testo possono essere dette mentre si compie un dato movimento, alcune devono precederlo e altre devono seguirlo: tutto ciò non può essere casuale, ed esattamente attraverso queste scansioni si pulisce, si definisce il linguaggio del teatro.

I tempi devono essere precisi, senza sbavature, ma è comunque una precisione teatrale quella che cerco, non coreografica: la pulizia e il ritmo non sono dettati da un dato esterno all'azione, per esempio da tempi musicali definiti, ma da fattori interni, si tratta di scandire intenzioni, sensibilità, stati d'animo. Mi piace l'espressione 'stato d'animo', è larga, può abbracciare molte cose. Nel mio teatro una scena funziona se è costruita a questo modo, se contiene una forte presenza fisica, precisamente scandita senza diventare meccanica, se si lascia all'attore un'enorme libertà di dettare il proprio tempo all'interno di una progressione definita.

*De noite* prevedeva sette attori. Già il numero rendeva complesso il lavoro, con persone che per dipiù non conoscevo. Le avevo selezionate attraverso audizioni e con loro avevo realizzato un laboratorio, già finalizzato allo spettacolo utile per

Titolo | Descrizione della battaglia

Autore | Giorgio Barberio Corsetti

Pubblicato | Giorgio Barberio Corsetti, Renata Molinari (a cura di), *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 5 di 7

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

avviare il lavoro di improvvisazione e costruire i primi elementi di relazione. Ancora non c'era un testo, ma soltanto un titolo, e il racconto *Di notte*, che poi è diventato l'introduzione allo spettacolo. Con la produzione di Lisbona ci eravamo accordati per lavorare all'aperto: un'idea affascinante che implicava presupposti molto diversi dalla clausura teatrale di *Descrizione di una battaglia*. Lo spazio era molto bello, un anfiteatro con un lago alle spalle e ancora dietro un altro piano. La scenografia era legata all'ambiente: una lunga passerella attraversava il lago, con un ponte a fior d'acqua. Man mano che avanzava verso il palcoscenico, cominciava ad alzarsi, come un passaggio sopraelevato, fino a un'altezza di due metri e mezzo. Durante lo spettacolo quel passaggio aereo cadeva al suolo, lasciando solo una fila di pali che si perdevano in lontananza. Lo scenario naturale si accordava bene con l'idea centrale di *De noite*: un prigioniero che a un certo punto esce e si confronta con gli altri. Ma chi sono, gli altri? Forse tutti quelli che dormono, mentre lui è costretto a stare sveglio: loro credono di riposar nelle loro stanze, coperti, tranquilli e protetti, ma in realtà sono un esercito che dorme sulla terra nuda, al freddo, in una landa desolata. A lui tocca tenere acceso il fuocherello: irrompe il tema dell'insonnia, di chi, costretto alla veglia, vede davanti a sé la massa degli uomini che credono di avere pace nel sonno.

Intorno a questo nucleo si intrecciavano altri racconti: c'era *Confusione di ogni giorno*, che nella paradossale vicenda di un appuntamento mancato e di percorsi incrociati sembra ripercorrere la teoria della relatività e poi *Il colpo contro il portone*, un'altra delle storie di Kafka in cui un'azione minima, un gesto piccolissimo, scatena delle conseguenze terribili. Basta fare, per scherzo, il gesto di bussare al portone di una fattoria durante una passeggiata in campagna ed ecco prendere corpo il meccanismo della minaccia, del processo, della reclusione. Quest'ultimo racconto tornava ciclicamente nello spettacolo: con una messa a fuoco sempre più ampia della vicenda. C'era poi un montaggio di frammenti che avevo chiamato *Il grande dialogo*, sul tema della reclusione e anche *La gita in montagna*, un terribile racconto di solitudine che faceva parte dello spettacolo, senza essere direttamente citato.

Le improvvisazioni degli attori si sono sviluppate intorno a questi materiali: abbiamo composto progressivamente frammenti di testo e di azione, intanto io lavoravo a una partitura verbale più precisa.

Una volta definito il copione che tutti gli attori dovevano imparare per intero, ho cominciato a distribuire fra loro le diverse battute. Per poter seguire il montaggio dei testi, li ho imparati a memoria, in portoghese. Il problema di usare per uno spettacolo una lingua diversa dalla propria, non è insormontabile, anzi, può diventare uno stimolo in più. In ogni caso, seguendo quello che avviene in scena, sai se un attore dice veramente o recita. Un regista può lavorare con attori di diversa nazionalità, con lingue diverse: sono altre le cose che contano. Certo, è un lavoro lungo. Comunque, in quel caso, avevo un assistente portoghese che mi aiutava soprattutto per i problemi di dizione, anche perché non tutti gli attori che avevo scelto erano esperti nel recitare un testo: alcuni erano danzatori, altri erano alle prime esperienze. Diversi per formazione, conoscevano qualche mio spettacolo e avevano voglia di confrontarsi con un approccio lontano dal solito. Attraverso il laboratorio avevo cercato delle persone abbastanza particolari, più interessato alla qualità della loro presenza che alla competenza tecnica e la miscela ha funzionato: non ho avuto problemi di resistenza alle mie proposte. Aldilà del talento, comunque necessario, in questi casi il grosso problema si registra davanti a resistenze di tipo ideologico: molto spesso un attore tradizionale non si sente di esporsi in maniera diversa da quella che gli è abituale. Purtroppo, a differenza di *Descrizione di una battaglia*, questo spettacolo non ha avuto la possibilità di crescere e trasformarsi attraverso le repliche; è stato rappresentato solo per quattro sere là dove era nato. Si è pensato di riproporlo, avevamo anche programmato l'intera trilogia, ma non ci siamo riusciti, per difficoltà di carattere produttivo.

Del resto, anche se gli attori funzionavano, era un gruppo formatosi per quella occasione specifica e destinato a sciogliersi. Questo è uno dei problemi dell'attività teatrale: quando non c'è una struttura con una propria compagnia fissa, costruisci spettacoli con aggregazioni che poi tendono a disperdersi in vari rivoli. Sono esperienze che seminano, magari, ma poi si perdono.

#### *'Durante la costruzione della muraglia cinese'*

Dopo *De noite*, volevo approfondire il tema del rapporto con l'altro, nel movimento del soggetto dall'interno verso l'esterno. Nello spettacolo 'notturno' gli altri apparivano come individualità che si staccavano dal buio; ma ci sono momenti diversi dell'opera di Kafka in cui prevale il rapporto fra il soggetto e la massa, e gli altri sono colti come insieme scuro, in movimento, minaccioso. Contemporaneamente c'è una sorta di spostamento analogico fra il piano geo grafico e quello storico nella tras migrazione attraverso grandi spazi e tempi indefiniti, che Kafka sembra sentire particolarmente.

*Durante la costruzione della muraglia cinese* coglieva proprio questo aspetto, legato anche alla particolare posizione della città dell'autore, Praga, vista come un incrocio di diverse razze e culture, la cui identità era costituita proprio dalle differenze che conteneva al suo interno. L'affastellarsi delle culture, il crocevia delle grandi migrazioni, mi ha suggerito l'idea di ricorrere ad attori di nazionalità diversa, in scena ciascuno con la propria lingua. Diciamo che questa è stata la spinta iniziale di uno spettacolo che si è decisamente configurato come punto di crisi.

La mia tendenza a cercare sempre terreni inesplorati non mi permetteva di continuare a lavorare seguendo il metodo messo a punto con *Descrizione di una battaglia* e *De noite*. Lo avvertivo ormai troppo cristallizzato sentivo il bisogno di spingere la ricerca un po' oltre. La base era sempre Kafka, ma a quel punto volevo scavare un po' di più dentro le possibilità degli attori.

[Titolo](#) | Descrizione della battaglia

[Autore](#) | Giorgio Barberio Corsetti

[Pubblicato](#) | Giorgio Barberio Corsetti, Renata Molinari (a cura di), *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992

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

[Numero pagine](#) | pag 6 di 7

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Questo ha portato a una specie di discrepanza fra il progetto e il tempo a disposizione, soprattutto considerando che erano impegnati artisti di diversa provenienza. Anche produttivamente lo spettacolo era sostenuto da vari festival europei; quanto agli attori si trattava di due portoghesi, uno spagnolo, una austriaca, un tedesco, tre italiani e un francese, che già lavorava con me. Avevo di fronte tre mesi per le prove: in realtà sarebbero stati più che sufficienti se avessi applicato lo stesso metodo degli spettacoli precedenti. Ma, come ho detto, ero arrivato a un punto morto: certo era possibile costruire uno spettacolo formalmente perfetto secondo i parametri già noti, ma il problema era dare un senso a tutto ciò: la natura stessa della nuova opera richiedeva un atteggiamento diverso, così ho dovuto muovermi in un'altra direzione, cercando per la prima volta dei personaggi e non delle funzioni.

Anche *Descrizione di una battaglia* era sostenuto dagli attori, dai loro stati d'animo sulla scena, però, s'impegnavano funzioni più che personaggi, tre parti di uno stesso io che di volta in volta prendevano il sopravvento, assumendo valori precisi, sempre comunque in funzione dell'insieme. Anche quando io interpretavo il ruolo del padre, in realtà non ero mai decisamente soltanto il padre, ma piuttosto il punto di vista del figlio, quello di Kafka. Un gioco di riflessi rendeva i tre attori parte di una stessa dinamica e non saggetti distinti, lo stesso accadeva in *De nocte*. Il fatto che fosse all'aperto, però, dava allo spettacolo un aspetto più visionario, qui apparivano già delle individualità, ma mai definite in quanto personaggi. Anche la figura dell'escluso, K., che prendeva un po' di rilievo, restava ancora una funzione.

Mentre io mi logoravo con questo problema, attraverso i racconti scelti cominciavano a emergere individui che nella loro contrapposizione alla massa, neutra, indifferenziata, si facevano sempre più complessi, prendevano una propria autonomia. È il caso di Bauz, il capufficio, c'è il medico di campagna, il malato, Josephine, la cantante che in realtà regala solo silenzio a coloro che l'ascoltano. I personaggi si muovono sullo sfondo del tema della muraglia cinese e della torre di Babele, due racconti che si intrecciano in maniera piuttosto particolare. La torre non sarà mai costruita, anzi, gli uomini accorsi per la grande opera, presi dalle loro questioni interne si scordano persino il motivo che li ha portati lì. Quanto alla muraglia, la sua costruzione è vista più nella dimensione storica che in quella geografica: una storia che perde le sue ragioni nel ripetersi. Comunque il problema centrale di questo spettacolo di crisi era come riuscire a costruire dei personaggi organici al mio modo di concepire la scena. Non volevo imporre dei modelli, ma piuttosto rispettare le esperienze, la ricerca fatta fin a quel momento. Di fatto la tensione di fondo nella mia attività è sempre stata verso la costruzione di un teatro non naturalistico, fatto di emozioni, carne, tensioni, rapporti.

Come pensare allora a un teatro che sia veramente tale, che non risolva tutto in maniera figurativa, ma sappia restituire allo sguardo dello spettatore, alla sua percezione il dissolvimento del soggetto proprio del nostro secolo? Non si tratta di rendere questa spaccatura dell'io come tema, ma come base, materia del teatro.

Qual è la via per dare corpo, a teatro, alla disorganicità dell'io che caratterizza i nostri tempi?

Gran parte della ricerca di questo secolo è andata in direzione della dimensione psicologica che, in maniera diversa, postula l'esistenza sulla scena di più soggetti che si confrontano e producono 'verità' basate su quella propria, particolare. Io cerco un piano in cui tutto è racchiuso nel singolo, colto nel momento in cui si riflette nella sua coscienza. È un piano mentale, aperto rispetto allo spazio e alla scena; un punto di vista soggettivo che cerco anche di condividere con il pubblico. Quando uso il termine mentale, penso sempre a uno spazio. Uno spazio in cui il corpo si muove e gli oggetti abitano gli altri vivono, ma all'interno, nel loro riflettersi dentro la coscienza.

Mentale è un'apertura totale del soggetto che percepisce lo spazio attorno a lui come una parte di sé. È la capacità dell'attore di assumere tutto il mondo che lo circonda e restituirlo attraverso se stesso, la capacità di portare il proprio mondo poetico sul palcoscenico e farlo diventare una parte di una totalità più ampia, assoluta, che si compie in quel momento. Questo riflettersi dell'esterno nel soggetto porta e suscita emozioni, stati d'animo, e può essere pilotato lungo le direzioni necessarie allo sviluppo dello spettacolo.

In scena penso sempre che gli altri si muovano, danzino, parlino, dentro la mia testa, siano parte di me, come pensieri che affiorano, e che il mio corpo, le mie reazioni, anche, facciano parte del flusso di pensieri, e quindi tutto è possibile se corpo e pensiero sono un'unica cosa, diventano un unico atto.

Lo spettacolo raggiunge il suo culmine e la sua armonia quando questa coincidenza è totale.

Nella preparazione di *Durante la costruzione della muraglia cinese* la difficoltà maggiore consisteva proprio nello spingere gli attori verso una pratica di se stessi più scavata, più vera. Non mi accontentavo della dimensione dell'estro, ma volevo andare un po' più giù, toccare anche le radici dell'emozione e della sofferenza. Il tentativo è rimasto un po' a metà, irrisolto: lo spettacolo perdeva in precisione, era fragile, costruito a grossi blocchi monolitici. Inoltre richiedeva un enorme spreco di energia da parte degli attori che non avevano la possibilità di un assestamento progressivo nei loro spazi: o entravano in maniera decisa, mantenendo l'energia fino in fondo, o restavano del tutto esclusi.

Per quanto riguarda lo scenario, anche questo spettacolo, come *De nocte*, è nato all'aperto a Polverigi, ma poi l'abbiamo trasportato al chiuso, sia pure in luoghi particolari. A Salisburgo è toccato a un cinema sventrato, con una gradinata di metallo e un palcoscenico, in un grande spazio semidistrutto, quasi post-atomico, molto bello. A Vienna abbiamo scelto un'area di esposizione e ad Amburgo una fabbrica. La scena non era una macchina compatta, ma si costituiva di elementi modulari: colonne inclinate, che non avevano una loro funzione precisa, se non quella di delineare delle forme nello spazio. A vederle

Titolo || Descrizione della battaglia

Autore || Giorgio Barberio Corsetti

Pubblicato || Giorgio Barberio Corsetti, Renata Molinari (a cura di), *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

potavano sembrare residui di una costruzione che non c'era più, basi di una costruzione che non ci sarebbe mai stata, o semplici punteruoli conficcati nel terreno: comunque erano colonne cave, e potevano essere percorse all'interno. A un certo punto si vedevano gli attori spuntare dalla cima di questi tubi, trasformati quasi in pulpiti.

Dopo questo spettacolo mi son reso conto che per il momento non avevo più niente da dire su Kafka, o sarei stato condannato a girargli attorno indefinitamente. Dal punto di vista teatrale un certo materiale si era esaurito: dovevo fare qualcosa d'altro, ovviamente portando con me l'esperienza compiuta. Sentivo a quel punto l'esigenza di scrivere un testo, che però doveva essere funzionale al problema attorno al quale mi dibattevo: la definizione di personaggi, secondo caratteristiche particolari. Non bisognava definirli psicologicamente, ma attraverso un movimento, uno scarto del testo dentro il quale si inserisce l'attore. Con *Il legno dei violini* si è chiarita un'unità minima del nuovo processo compositivo, che io ho definito 'gesto interno'. Si tratta di un'intuizione fisica dell'attore che non ha valore descrittivo, ma poetico; non tende a raccontare, ma costruisce un nucleo minimo di teatro, in maniera intuitiva.

Data una situazione emotiva, alimentata da diversi elementi convergenti attorno a un nucleo di senso, si tratta di reagire in modo da definire non un filo psicologico fra le azioni degli attori, ma movimenti e gesti che creino ancora una volta relazioni analogiche sulla scena, e fra la scena e il testo. Ritorna, in senso più compiuto, l'idea dello spettacolo come percorso mentale e fisico dell'attore.

Quando uso il termine mentale, penso sempre a uno spazio. Uno spazio in cui il corpo si muove e gli oggetti abitano e gli altri vivono, ma all'interno, nel loro riflettersi dentro la coscienza. Mentale è un'apertura totale del soggetto che percepisce lo spazio attorno a lui come una parte di sé. È la capacità dell'attore di assumere tutto il mondo che lo circonda e restituirlo attraverso se stesso, la capacità di portare il proprio mondo poetico sul palcoscenico e farlo diventare una parte di una totalità più ampia, assoluta, che si compie in quel momento. Questo riflettersi dell'esterno nel soggetto suscita emozioni, stati d'animo, e può essere pilotato lungo le direzioni necessarie allo sviluppo dello spettacolo. In scena penso sempre che gli altri si muovano, danzino, parlino, dentro la mia testa, siano parte di me, come pensieri che affiorano, e che il mio corpo, le mie stesse reazioni, facciano parte del flusso di pensieri. E tutto è possibile se corpo e pensiero sono un'unica cosa, diventano un unico atto. Lo spettacolo raggiunge il suo culmine e la sua armonia quando questa coincidenza è totale.

Giorgio Barberio Corsetti

Giorgio Barberio Corsetti regista e attore teatrale, nato a Roma nel 1951. Diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Nel 1975 fonda il gruppo teatrale la Gaia Scienza, da cui dopo un decennio esce con la compagnia che porta il suo nome. Tra gli spettacoli di questo gruppo ricordiamo *Il ladro d'anime* (1984), *La camera astratta* (1987) e la trilogia da Kafka e *Il legno dei violini* di cui tratta questo volume.

Lire 26.000 CL29-0118-8 ISBN 88-7748-117-X



giorgio barberio corsetti

## **l'attore mentale**

dalla trilogia su kafka al legno dei violini

a cura di renata molinari

ubulibri

