

Titolo || Teatrino Clandestino. Hedda Gabler (2000) - presentazione

Autore || Antonino Pirillo

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Del Bono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a.a 2008-2009.

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Teatrino Clandestino, Hedda Gabler (2000)¹

Scritto e diretto da Pietro Babina

con: Fiorenza Menni, Angela Presepi, Renata Salmini, Michele Cipriani, Pietro Pilla, Giorgio Porcheddu

Realizzazione video Francesco Borghesi

Scenografia: Pietro Babina (ideazione), Federico Babina (design), Luca Piga (realizzazione)

Costumi e decori: Fiorenza Menni

Musiche: Recoil, Pietro Babina

Organizzazione: Marcella Montanari, Chiara Fava

Amministrazione: Francesca Leonelli

Capocomicato: Fiorenza Menni

Produzione Teatrino Clandestino, in collaborazione con La Biennale di Venezia, Emilia Romagna Teatro Venezia, Teatro Tese, Biennale di Venezia, 11 settembre 2000

Teatrino Clandestino. Hedda Gabler (2000) - presentazione

di Antonino Pirillo

Hedda Gabler è un dramma in quattro atti dello scrittore e drammaturgo norvegese Henrik Ibsen, ed è considerato uno dei suoi maggiori successi. Hedda ha 29 anni e si unisce in matrimonio con un uomo che non ama, per delle ragioni puramente economiche. Quando il rivale storico di suo marito, l'alcolista Lovborg riappare, dichiarando di aver finalmente scritto la sua opera migliore, che gli permetterebbe di diventare professore all'università, e quindi di soffiare via il posto destinato al marito, Hedda è presa da forte gelosia. Infatti una sera, ubriaco, Lovborg smarrisce il manoscritto che avrebbe dovuto condurlo al successo. A trovarlo è Tesman, il marito di Hedda. Quando Lovborg disperato confessa ad Hedda di aver perso il manoscritto, quest'ultima non gli dice che suo marito l'ha trovato ma al contrario lo incoraggia a suicidarsi fornendogli una pistola e poi brucia il manoscritto. Suo marito e un'altra donna, intima di Lovborg, cercano di ricostruire, basandosi sulla memoria, il contenuto dell'opera. Hedda è sorpresa nello scoprire che Lovborg sia morto in un bordello e che probabilmente la sua morte sia stata frutto di un incidente e non della volontà di suicidarsi. Per di più il giudice Brack è a conoscenza del fatto che è stata Hedda a dare la pistola a Lovborg e la minaccia di divulgare questa informazione, se lei non accetta le sue *avances*. Hedda sceglierà di suicidarsi.

Nella versione del Teatrino Clandestino dell'omonima opera di Ibsen viene mantenuta inalterata la trama sopra descritta così come pure la divisione in quattro atti ma il testo è stato interamente riscritto. La drammaturgia di Pietro Babina si avvale principalmente di due elementi: la forma dialogica e il video. Nei dialoghi registrati, interamente riscritti, si riflette ancora una certa parvenza dei personaggi. L'immagine video, elemento drammaturgico, diventa imprescindibile contraltare alle azioni agite dagli attori dal vivo sullo sfondo della scena. Ma il vero dialogo è quello che avviene tra i primi piani degli attori sullo schermo e i rispettivi corpi sulla scena che dà vita a una traslazione, sintetizzata da una dissolvenza permanente, tra il detto e non detto, tra l'espressione del volto e l'espressione corporea, in un proficuo rapporto tra vicino e lontano, piccolo e grande. Se da un lato il velo separa, dall'altro consente invece di andare oltre, nel fondo scena dove ci sono i corpi dal vivo.

L'attore ubiquo

In questo spettacolo, protagonista è l'"ubiquità" per l'attore, in video, vicinissimo allo spettatore e dal vivo, lontanissimo: nell'Atto I, di Tesman ("Che cosa guardi?") e di Hedda ("Nulla, le foglie sono già gialle") si vedono i loro primi piani negli schermi e dal vivo sulla pedana grande, le loro sagome in moto. Questo porta a pensare che se Pietro Babina, regista e drammaturgo del Teatrino Clandestino, ha trovato un ottimo rapporto dialogico tra attore in immagine e attore dal vivo, lasciandogli comunque una parvenza di vita teatrale, sicuramente gli ha sottratto la sua unità. Gli attori in scena si muovono muti e in video parlano ma fermi, bloccati in primi o primissimi piani; e anche in questo secondo caso "i personaggi non possono che essere espulsi dalla scena" [Gianni Manzella, *il manifesto*, 18/09/2000]. C'è quindi un lavoro sull'attore per sottrazione tant'è che Renato Palazzi giustamente osserva che c'è una «semplificazione di intenzioni e sentimenti dei personaggi» [Renato Palazzi, "Il Sole 24Ore", 17/09/2000] e Masolino D'Amico parla «di azioni contenutissime» e «gesti appena accennati» [Masolino D'Amico, *La Stampa*, 13/09/2000]. Queste figure si "muovono" e per certi versi le loro azioni si esauriscono nei loro movimenti stessi: basti osservare attentamente come le loro azioni dal vivo siano scandite da un ritmo gestuale esterno. Piccoli movimenti che vanno a costituire una partitura fisica ben esplorata nel corso delle prove e portata "pari pari" in scena. Prendendo ad esempio la descrizione dettagliata delle varie scene ci si potrà rendere conto di come ai gesti, che poi diventano i "soliti gesti" dal vivo non ci sia alcuna implicazione legata alla diegesi dello spettacolo ma diventano così delle espressioni corporee "libere". La recitazione ottenuta con questo processo di scissione è da un punto di

¹ A. Pirillo, *fenomenologie attoriali di Pippo Delbono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof. ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. L. Mariti, a.a 2008-2009.

Titolo || Teatrino Clandestino. Hedda Gabler (2000) - presentazione

Autore || Antonino Pirillo

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Del Bono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a.a 2008-2009.

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

vista vocale molto fastidiosa con le sue intonazioni da “annunciatrici televisive”, assolutamente monocordi e di circostanza, e similamente anche dal punto di vista visivo con i suoi volti troppo carichi di smorfie che sembrano bambolotti telecomandati.

Interessante l'ambiguo rapporto che intercorre tra l'attore e personaggio. Il lavoro sul personaggio trapela solo nei primi piani registrati e parallelamente un “contro lavoro”, che è possibile “spiare” attraverso il tulle, nelle scene mute sulle pedane, per superarlo. Attraverso i dialoghi si riesce così a mantenere una certa coerenza drammaturgica, nel senso che solo attraverso le parole è possibile “seguire” lo svolgimento dello spettacolo le cui scene mute invece vanno nella direzione opposta rispetto al racconto giungendo inevitabilmente al suo rovesciamento. Infatti nulla di quello che gli attori “fanno” sulle pedane è riportabile a un lavoro psicologico-analitico, legato al testo e quindi alle dinamiche che lo sottendono. Si ha quindi l'impressione che gli attori abbiano lavorato “fisicamente” su “movimenti” i cui pretesti intenzionali siano estrapolabili dalle parole stesse del testo, ma di certo “lavorate” a parte e quindi non associabili tra loro. Basti fare attenzione ai singoli gesti silenziosi tendenti a un forte e reale contatto, l'unico, che si realizzerà solo nelle azioni mute, in scena appunto. Se invece si prova a dimenticare questa scissione facendo lavorare l'immaginazione sintetica di chi guarda, il corpo in lontananza, il viso vicinissimo e la voce off risultano gli elementi “autonomi” di una frammentazione irrecuperabile di cui l'unità dell'attore e, conseguentemente, del personaggio sono da ritenersi impossibili. Si dovrà così accettare che il Teatro, quello del Teatrino e non solo, non auspica più nessuna forma di saldezza organica né dell'unità psicofisica dell'attore né dello spazio che ormai a pieno titolo raggiunge un'autonomia drammaturgica propria.

Le voci off delle solitudini dialoganti

Il dialogo, in questo spettacolo, è il nodo cruciale della ricerca di Babina. Ci sono almeno due livelli di dialoghi: uno muto e dal vivo, ovvero quello delle scene e controscegne che avvengono nello spazio scenico reale del teatro e quello parlato, registrato, delle proiezioni sul velino nero. C'è una notevole differenza: i dialoghi parlati sembrano degli *a solo* nel senso che ogni attore chiuso nella solitudine del proprio primo o primissimo piano è come se parlasse con il vuoto. Pertanto si viene così a creare un distacco molto deciso delle figure tra loro, dovuto anche alla registrazione. Quei gesti muti appaiono il risultato di una ricerca che deve portare alle parole ma se le parole sono registrate in un momento diverso dallo spettacolo stesso che si sta “compiendo”, ciò significa ulteriormente che in scena si possono portare solo parti di un io disunito? Come in questo caso: l'identità appare frantumata in corpo dal vivo, immagine video, voce registrata, intenzioni legate alle parole ma slegate dai gesti.

Il dialogo ibseniano è riportato ma riscritto, reso con un linguaggio che appare discorsivo, quotidiano, come fa notare Renato Palazzi, fino all'iperrealismo che va «scarnificando non senza una certa ruvidezza lo spiritualismo nordico» risultando «un po' acerbo nell'analisi del testo» [Renato Palazzi, *Il Sole 24Ore*, 17/09/2000]. Ma se un linguaggio è poco teatrale rispetto ai canoni propri del teatro tradizionale, è in perfetta linea invece in rapporto al nostro tempo, e si ottiene così un prodotto più vicino alla televisione che al teatro. I veri rapporti di scambio però ci sono nelle scene dal vivo e mute: si realizzano su una pedana nera. Nessuna parola ma tanti gesti per nulla quotidiani, rallentati quasi fossero l'espressione di un mondo interno che non si può, e non si deve, più esprimere a teatro con le parole. Qui si può riscontrare una separazione netta tra il viso e la parola da una parte, nel video, e il corpo e il movimento, dall'altra, dal vivo. Non ci sono parole dal vivo infatti tutti i dialoghi sono registrati e montati con primi piani separati tra loro e proiettati su due schermi. Sono dialoghi da fiction, “esteriori” ed esagerati. C'è una fissità nelle smorfie dei visi bloccati negli schermi e una recitazione che, il più delle volte, appare come una lettura ad alta voce.

La scena finale dello spettacolo, in video, mostra “un'interminabile carrellata di persone che camminano lungo la strada asfaltata, in mezzo alla campagna emiliana”: Hedda e Brack, ripresi di spalle, e con loro anche gli altri personaggi, “raccontano” dell'omicidio/suicidio di Lovborg. Le scene dal vivo invece sono la traslazione del racconto che si sviluppa sul video, una particolare appendice delle immagini in video, una loro particolare dilatazione che porta necessariamente a una “teatralizzazione” dei movimenti. Un contrasto forte quindi tra l'immagine gigante, ravvicinata e “realistica” dei primi piani in video e i corpi piccoli, in lontananza e astratti. Insomma una sperimentazione sul linguaggio del video e su quello teatrale.

Spazi come decostruzioni visive

Ci sono almeno tre spazi che “dialogano” tra loro grazie a una plurima dissolvenza. Lo spazio scenico reale (architettonico), lo spazio registrato, quello degli esterni, che scorre dietro all'ultimo spazio, cioè quello che fa da sfondo ai primi piani anch'essi registrati. Da segnalare è la scena dell'Atto IV: in video Tesman corre dietro a Hedda che di spalle percorre una strada lunga e dritta, insieme la percorrono tutta, l'una a destra l'altro a sinistra della linea spartitraffico; contemporaneamente, dal vivo, Tesman corre verso la pedana dove c'è Hedda da sola. È interessantissima questa scena perché per la prima volta c'è uno sdoppiamento simmetrico tra la scena in video e la stessa scena dal vivo: un campo, dal vivo, e un controcampo, in video, presentati contemporaneamente. Il luogo reale è quello del Teatro delle Tese a Venezia che presenta una serie di arcate di ampie dimensioni. Al suo interno la scena realizzata con delle sagome astratte di cassette bianche, anzi dei muri di case, volutamente finte con delle aperture, le finestre, trasparenze illuminate dalle luci. Insomma una città di cartone come fosse il disegno di un bambino. C'è poi una strada, il corridoio centrale che è il luogo abitato dagli attori in carne e ossa. Poi ancora due pedane mobili sulle quali recitano gli attori, una più grande verso il fondo e una più piccola verso il “proscenio”. Il tutto è incorniciato da un tulle nero. Lo spazio scenico in immagine invece è di almeno due tipologie che sono

Titolo || Teatrino Clandestino. Hedda Gabler (2000) - presentazione

Autore || Antonino Pirillo

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Del Bono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a.a 2008-2009.

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

rispettivamente: gli interni dalla “borghesissima” e verdastra carta da parete che fanno da sfondo ai primi o primissimi piani delle figure e gli esterni dei dintorni di Bologna, o meglio della campagna circostante che incornicia le scene che presuppongono le figure intere[...].

Il rapporto delle figure con gli oggetti è decisamente meno stimolante infatti sono pochissimi gli oggetti da loro usati. L'unica eccezione rilevante è data dalla copia dattiloscritta del romanzo che Lovborg perde e che non riuscirà a pubblicare. Questo romanzo in effetti non esiste se non in video, prima arrotolato nella tasca di Lovborg poi che brucia a opera di Hedda. E la pistola di Hedda, anch'essa è un oggetto virtuale che però con «un passaggio di pistole», appunto, porterà fino «ai» suicidi finali [Paolo Ruffini, *Primafila*, 11/2000]. Hedda ha un rapporto viscerale con la sua pistola, quasi fosse un prolungamento delle sue intenzioni. Ricorda un po' il braccio meccanico di Oreste nell'*Orestea* della Societas Raffaello Sanzio, ma solo a un livello concettuale.

I colori dello spettacolo vanno dal nero al verde al beige. Non c'è una funzione particolare ma il risultato forse vuole essere quello di dar vita a una situazione cromatica quotidiana, confermata anche dalle riprese di interni borghesi che scorrono dietro i primi piani degli attori: per esempio la carta da parati a fantasia verde che scorre dietro il primo piano di Hedda.

Lo spettacolo dal vivo invece si dipana in piena penombra, illuminato appena attraverso le finestre delle casine finte: gli attori sono un po' più illuminati sulle pedane. In video invece sono quasi sempre al buio, quando si tratta di mostrare i primi piani che dialogano. Quando si mostrano gli esterni ci sono colori sempre spenti tranne quelli vivacissimi quasi artificiali della scena finale che riproduce un piano sequenza nella campagna del bolognese e quelli accesissimi ma sfocati della scena del “festino” a cui partecipa Lovborg.

Sonorità e pateticità

Il sonoro diventa un altro filone della scissione dei codici che viene realizzata appieno: il sonoro è un elemento che insieme alle immagini, e certe volte più delle immagini, “racconta” in un'autonomia assolutamente libera. E qui la sensazione che si ha è che non assolve a questa funzione ma tende più semplicisticamente a sottolineare le situazioni più che crearle, diventando così il *leit motiv* di tutta la costruzione. Il sonoro ricorda il suono dell'elettrocardiografia, la macchina che registra i battiti del cuore, in tutto lo spettacolo e in maniera più accentuata nella parte finale come se si stesse cercando di salvare una vita, quella di Hedda che, nonostante l'“aiuto” di Brack, sceglierà di suicidarsi. La musica in questa scena in particolare ha una forte valenza simbolica: la musica che pulsa come un cuore che sta per morire e così facendo attiva nello spettatore un'attenzione su più livelli sensoriali. Si tratta di sonorità create ad hoc che come nelle fiction e nelle *soap opera* vanno a riempire quei momenti che hanno bisogno di pathos e devono tenere “inchiodato” lo spettatore allo schermo a eccezione della canzone che fa da sottofondo alla scena registrata del “festino”. In questa scena avviene una mescolanza riuscitissima tra colori, movimento, quello della camera, e la musica che si fondono in un racconto puro: il “perdersi” di Lovborg è reso magnificamente. Non mancano i silenzi, anzi si potrebbe dire che durano per tutta la performance, almeno per quanto riguarda la parte relativa alle scene dal vivo: quei corpi vivi ma sempre muti riescono a dire più delle stesse parole, le uniche che si sentono, che sono registrate.