

Nevio Gàmbula



# L'ATTORE SENZA RUOLO

Nel tempo dell'audience

**ZU**  
ZONA per  
l'Università

**ZONA**

Nevio Gàmbula

**L'ATTORE SENZA RUOLO**  
Nel tempo dell'audience

ZONA

*L'attore senza ruolo. Nel tempo dell'audience*  
di Nevio Gàmbula  
ISBN 978 88-6438-081-0

© 2010 Editrice ZONA, via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo  
52040 Civitella in Val di Chiana - Arezzo  
tel/fax 0575.411049  
[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it) - [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)

In copertina: Nevio Gàmbula nello spettacolo *Samuel Beckett, forse*.  
Fotografia di Andrea Mirenda.

Progetto grafico: Serafina - [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)

Stampa: Digital Team - Fano (PU)  
Finito di stampare nel mese di maggio 2010

«... *dell'attore senza ruolo, l'attore non conciliato*  
con la rappresentazione del personaggio  
e con l'identità linguistica del reale»  
Maurizio Grande

«Espone se stesso e niente altro. Non genera.  
Di fronte a lui nessuna continuità, ma un abisso»  
Jean-Luc Nancy



# INDICE

Prologo. Du fond d'un naufrage	7
PRIMA PARTE	9
L'attore come «essere fonico»	11
La voce recitante	12
L'attore è un poeta	25
Poesia è la voce	34
SECONDA PARTE	55
Cronache di teatro	57
Il corpo invasato. L'attore in Michele Perriera	58
La negazione teatrale di Rino Sudano	71
L' <i>Hamletmaschine</i> come gesto di radicale dissidio	83
Il teatro di narrazione	92
Carmelo Bene, o della critica dell'economia dello spettacolo	100
Passare la mano o sparigliare? «La mano» del Teatro delle Albe	104
TERZA PARTE	113
Un artista del corpo	115
EPILOGO	129
L'attore capovolto	131
APPENDICE	135
Celebrazione di una sconfitta, di Antonio Attisani	137
L'attore come intellettuale del teatro, di Marco Palladini	142
Avvertenza	147
Bibliografia	149



PROLOGO  
Du fond d'un naufrage

s'agita il corpo  
in un gesto mancato, e di nuovo disperando  
questa maschera che brucia (e brucia tanto)  
ma qui

questa traversata della storia (questo ristagno)  
è mandare questa lingua in frantumi  
una sorta di fracasso  
a muso duro

in questa scena mirabile  
combattimento e canto, e di nuovo bruciando  
finché non si svela alla fine stravolto  
il viso

e la verità è



## PRIMA PARTE



## L'ATTORE COME «ESSERE FONICO»

La vitalità dell'esserci dell'attore è l'inventiva della sua voce. Il mondo esiste, al di là di chi lo canta; e irrompe nella vocalità nel senso del ritmo: la voce lo rincorre, senza mai afferrarlo; ne coglie alcuni aspetti, poi lo sputa fuori, ininterrottamente lo rovescia in suono (smarrendosi, poiché di fronte all'immensità del mondo la voce può solo sbagliare rotta). La possibilità di proiettarlo in un'infinita coloritura vocale è la sua stessa possibilità di farsi sempre diverso, di dare voce alla sua trasformazione. La voce non può che essere misura della molteplicità degli aspetti (e degli affetti) del mondo stesso: è per questo che intendo vivere la voce come possibilità di avventura umana e come reazione all'esperienza del mondo. La voce è allora «demenza e disubbidienza». La cosa che più mi affascina è quando, nel bel mezzo di un passo narrato, un attimo prima dell'exploit, irrigidisco e paralizzato la dizione: qualche brandello di testo mi sfugge, la mia voce dice i punti e le virgole (pronuncio proprio le parole «punto» e «virgola»), per poi abbandonare la narrazione e destreggiarmi in un improvviso – ed anche improvvisato – velocizzarsi del ritmo, rendendo le frasi quasi incomprendibili. Nella sua contesa col testo-mondo, la voce vuole essere altrove.

## LA VOCE RECITANTE

«Melodie e recitazioni nuove dunque, ed egualmente toccanti, cioè antiche. Non quelle dei nostri nonni: intendo profondamente antiche, vicine al punto dove l'espressione diviene spavento. Eppure totalmente nuove. Linee sospese nel vuoto, oltre c'è poco altro. Abitatrici della notte, quale accompagnamento sarebbe per esse mai nudo abbastanza? Sono riuscito ad accostarvi solo la durezza del presente, le pietre battute, gli spari»  
Salvatore Sciarrino

Da qualche anno la voce è al centro di un rinato interesse pratico, oltre che teorico e filosofico. Lo sviluppo di Internet, e della relativa possibilità di scaricare conoscenze e *file* audio, permettono la scoperta di esperienze altrimenti relegate nell'oblio, e vengono alla ribalta dischi, libri, riviste e spettacoli che esaltano le possibilità espressive dello strumento voce. Questa rinascita di interesse per la vocalità assume immediatamente una doppia importanza: colma il vuoto lasciato dall'esiguità degli apporti teorici in questo campo, ed è un utile strumento per tentare di definire *nuove traiettorie di senso*, dando sostegno a quelle pratiche che mirano a far cortocircuitare il linguaggio e il senso comune. Una cosa però è subito evidente: la mancanza di contributi e di analisi che prendano a riferimento la *voce recitante*, ossia la voce per com'è esperita dal corpo dell'attore. Mentre non mancano riflessioni teoriche e filosofiche sulla voce in generale, o sulla voce nel canto lirico e contemporaneo, è evidente la mancanza di discussioni critiche sulla voce dell'attore. Con questo scritto vorrei non tanto colmare questa lacuna, possibile solo con un lavoro collettivo, quanto piuttosto contribuire ad aprire un dibattito. Nella consapevolezza che l'omologazione agli statuti del tempo presente delle modalità concrete della recitazione (e del teatro in generale) ha sempre più spinto ai margini ogni meta-discorso, e la critica teatrale – come l'analisi teorico-storiografica, sedi deputate ad affrontare la questione – s'è via via trasformata in semplice discorso precettistico finalizzato ad avvantaggiare un comparto produttivo piuttosto che un altro. Tale fenomeno, per di più, al pari di quella *perdita di memoria* che caratterizza il pensiero e la società contemporanea, ha contribuito al definitivo stritolamento d'ogni sperimentazione, anche di quella

storicamente già acquisita. Non solo, quindi, l'attore non elabora quanto sta facendo, trascinando la propria «capacità ermeneutica» nel gorgo senza scampo della superficialità, ma il proprio fare subisce le condizioni del presente e si propaga nel «paesaggio agghiacciante» ripetendo prassi e modalità o tramandate da una tradizione già superata, o, nel peggiore dei casi, amalgamandosi a quel grande pastone inespressivo e abbruttente che è il televisivo. Nel gran bazar del teatro contemporaneo, l'attore ha permesso, con la sua omologazione all'ideologia dell'*ascolto gradevole*, di far scadere la recitazione nella convenzione più vieta, accettando supinamente la cancellazione di ogni *devianza espressiva* dal proprio agire.

Affrontando questo discorso sarà per me gioco forza riferirmi a come la voce è stata ed è usata da alcuni irregolari del teatro, e in particolare da alcune tra le esperienze più anomale che abbiano avuto modo di mostrarsi sulle nostre scene. La definizione d'irregolare, intanto, rimanda a una norma assunta come canone dominante. Chi, in un modo o nell'altro, se ne discosta, si mette cioè fuori la consuetudine comunemente accettata, è appunto un irregolare. La scelta di incentrare le mie attenzioni su questa porzione di attori, per altro molto limitata, è obbligata: perché sono ancora fermamente convinto della necessità di «scovare il nuovo», o meglio, per dirla con Ernst Bloch, di *scovare in ciò che è ciò che non è*; così come credo che soltanto *l'infrazione del senso comune* può aprire la coscienza a un'altra visione (del mondo, dell'arte, del teatro). E siccome, nella odierna società dello spettacolo, ciò che ha cittadinanza è una voce recitante accomodata sul «vuoto estetico» dei nostri tempi, concorrendo così al mantenimento e alla conservazione di ciò che è, la mia attenzione per le *voci discordi* è una necessità. Ma è anche il risultato di una concezione molto precisa e rigorosa dell'arte dell'attore: ciò che mi affascina è il tentativo degli irregolari di sottrarsi alla *rappresentazione* – alla ripetizione di un'imitazione della realtà dove ha valore la «battuta ben detta o il carattere bene interpretato» – per esaltare «l'azione diretta della *phoné dell'attore*, dove la voce si rifiuta di farsi protesi del personaggio e esalta la soggettività dell'interprete» (Maurizio Grande, 1985).

Tra le righe non potrò fare a meno di richiamarmi all'utilizzo particolarissimo della voce recitante fatto in alcune composizioni di musicisti contemporanei, in particolare in Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e Heiner Goebbels. Esperienze a loro modo collegate con quello splendido movimento che, come bene scrisse Adorno, «ha dissolto criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta» e minato dall'interno «il tabù del rispetto della *tranquillità* del pubblico». Di Berio è esplicito, per il discorso che qui interessa fare, l'uso della voce nella terza parte di *Sinfonia*, del 1969. Una voce maschile si cimenta con alcuni frammenti di Beckett, ricorrendo a una sorta di *recitar cantando* moderno; in sostanza, la dizione del solista è strutturata esaltando le possibilità musicali del significante, in un gioco continuo d'inseguimenti ritmico-melodici con le voci femminili del coro e con l'orchestra. All'ascolto, l'alterazione del significante, pur non trasformandosi mai in canto vero e proprio, si dispiega in una complessa struttura vocale, con frequenti cambi di ritmo e d'intensità: la quotidianità della lingua si infrange in un aggregato di fatti vocali diversissimi tra loro. Di Sciarrino mi preme evidenziare la vocalità nell'opera *Lohengrin* (1982-84). Si tratta, come afferma lo stesso autore, di una «azione invisibile» che trasforma i suoni in teatro, dove la dimensione della voce recitante (quella di Daisy Lumini) disarticola il percorso narrativo in una serie di suoni allucinati, tipici del sogno. L'incoerenza (rispetto alla prosodia del quotidiano) è spinta all'estremo e, tra articolazioni vocali prive di significato (sibili, soffi, respiri affannosi) e dilatazione ritmica delle parole, tra imitazione di suoni della natura e articolazione tremolante dell'elemento verbale, l'ascoltatore è spinto a «ricomporre con l'immaginazione e la memoria auditiva» la vicenda narrata. Anche il teatro musicale di Heiner Goebbels mira a sovvertire il rapporto tra testo e voce, puntando a sostituire, nella recitazione, la «fascia fonica» convenzionale della lingua con una fascia fonica *altra*, arricchendo così la narrazione di senso ulteriore. È il caso dell'opera *La liberazione di Prometeo*, su testo di Heiner Müller. La struttura musicale prevede tastiere elettroniche e utilizzo di materiali pre-registrati, col supporto ritmico di una batteria e altre percussioni. Due sono le voci che danno sostanza al suono della parola: quella dell'attore André Wilms, tutta tesa a creare effetti vocali in uno spazio compreso tra una narrazione

fortemente ritmica e un adagiarsi sul senso delle frasi, avvolgendo la materia linguistica di gesti sonori finalizzati comunque ad evidenziare la rivolta del ladro di fuoco; e quella di David Moss, che con la sua andatura multi-tembrica, quasi da cartone animato, inventa fonemi senza significato, effetti vocali di contrappunto all'altra voce, trattando lo strumento voce come una sorta di intonarumori futurista; e Prometeo sembra qui farsi ladro di suoni vocali inediti. Tutte queste esperienze, estratte "a naso" da un catalogo ampio di sperimentazioni, mostrano come, a partire forse dallo *Sprechgesang* di Schönberg, si sia giunti a un «approccio alla voce rinnovato grazie anche a una nuova visione della parola come oggetto sonoro», con parentele molto evidenti con il processo di rinnovamento che ha spinto, in ambito teatrale, alcuni attori ad una articolazione della voce ben oltre la semplice ripetizione dell'uso proprio del parlato quotidiano.

Esperienza fondante per questo discorso sulla voce recitante è sicuramente quella di Antonin Artaud. L'ostinato grido di Artaud è innanzitutto *discorso critico*, rabbia che per mostrarsi sceglie una struttura *feroce*, dove ritmo e intonazione sono gli elementi decisivi. L'esplosione dei segni, la danza vertiginosa che è presso Artaud, esibisce «un corpo che subisce il mondo», pur non rinunciando a evocare «un altro amore». Le metafore che utilizza per la figura dell'attore sono esplicite: l'attore è «un suppliziato che dal rogo invia segnali tra le fiamme». Per rendere i segnali è necessario contrarre l'urlo, stanarlo dai suoi aspetti immediatamente psicologici per trasformarlo in canto, in «danza buccale»; la fisionomia dell'urlo, e il soffocamento riguardante lo stare tra le fiamme, vanno regolati, e il fiato, pur contratto, deve modulare la voce tendendo al superamento della situazione: emanciparla dalla facile e piacevole melodia per mostrare la ferita d'un corpo costretto ad abitare «la merda del mondo». Un canto che è «come un lamento d'abisso scoperchiato». Un canto perturbato, sorta di lingua ritmica della passione, con la volontà di spezzare in grido la parola, o in singulto sillabato il dire, in irruzione di brandelli di suono la materia linguistica, in fremito vocale il corpo. Come un affollarsi di visioni in un deserto senza scampo. Il laboratorio di Artaud è una grande allegoria della libertà possibile: l'agire dell'attore al di fuori degli schemi della dizione teatrale rompe la rigidità della comunicazione dove domina la prevaricazione

dell'Altro, indicando direzioni innovative nella relazione tra diversi; come bene dice Carlo Pasi nel suo fondamentale *Artaud attore*, «il contro-ritmo di Artaud rovescia le cadenze uguali e contratte della quotidianità e la rottura dell'equilibrio ritmico apre nuove possibilità motrici e verbali». Ma l'ostinato grido di Artaud oggi è muto, costretto al silenzio nel chiacchiericcio del teatro contemporaneo. E difatti, per lo meno nella stragrande maggioranza delle esperienze attuali, la vocalità dell'attore è costretta nelle rigide regole della piacevolezza; privata delle sue possibilità espressive, è vincolata a strutture che favoriscono l'ascolto distratto. Nell'era della stupidità eletta a canone culturale, la vertigine liberante di Artaud è dunque omessa: solo l'evasione ha cittadinanza, insieme all'effimero. Quel «crogiuolo di fuoco e di carne»; quella irruente e dolorosa recitazione; quella declamazione ingolata, strozzata, dissonante; quella scossa; quella anomala «danza alla rovescia»; quel darsi trasfigurandosi, dilatando le possibilità espressive del corpo; quello che è stato il profondo insegnamento di Artaud è non solo trascurato nell'odierno svagato fare teatro, ma tralasciato deliberatamente affinché le attese del pubblico non siano turbate.

Questa censura «è compressibile ma non tollerabile», per dirla con le parole del compositore Györghy Ligeti. Comprensibile perché va da sé che l'attore non possa che recitare «in sintonia con lo spirito e la concezione della vita del nostro tempo»; non tollerabile perché il nostro è il tempo della *barbarie tecnologizzata*. Senza contare poi il fatto che, nel rovinare vertiginoso della cultura (nella sua completa dipendenza dal mercato), quella sintonia, nella maggior parte dei casi, è in realtà una *forma di sottomissione*: semplice adeguamento alla patina elegante delle confezioni estetiche con cui si mostra *lo spirito del tempo*. Non è difficile verificarlo; basta rifarsi agli ambiti anche più superficiali della cultura per riconoscerla come fosca rappresentazione del potere: «lo schermo dove al dominio è consentito di mostrarsi con i paludamenti del suo passato e nascondere così i modi reali in cui si riproduce presente, è lo schermo della cultura, questa incallita conservatrice di robe vecchie» (Giorgio Cesarano, 1993). La sintonia dell'attore col tempo presente, dunque, non può che essere estensione della dipendenza di ogni ambito umano alla tendenza alla

tesaurizzazione propria di questi tempi: l'attore si adegua al declino, evitando di commentare il disastro e rifugiandosi nell'abitudine («l'abitudine – diceva Hegel – è un agire senza contrasto»). Ma quest'assoggettamento non è un processo lineare, come appunto dimostra l'esempio di Artaud. Ogni movimento riserva sempre la possibilità dell'agire *in contrasto*. C'è insomma, per l'attore, un'altra possibilità di essere in sintonia col proprio tempo: dare voce alla *crisi di senso* in corso, levando gli scudi per resistere al degrado e ai giullari di corte. Senza accordarsi alle assordanti note delle «leggi del capitale». Ed è stato il tentativo di *voltare pagina e procedere oltre* delle «sperimentazioni più avanzate» cui si riferiva Ligeti: tentare *un'altra strada*, diversa dagli esiti fatti sistema propri del teatro dal secondo dopoguerra ad oggi, all'interno dei quali è maturata una odiosissima *ripetizione dell'identico*: tra piagnisteo naturalista e estetizzazione neutralizzante della scena, tra primato del testo e ruolo invadente della regia, tra il mito della narrazione lineare e la celebrazione del Grande Attore ... Rifuggendo dalla *rappresentazione spettacolare* del potere, si sono dischiuse esperienze capaci di coltivare *altre utopie*.

L'aprirsi di una condizione nuova della ricerca sulla recitazione la si potrebbe far partire dal famoso Convegno sul Nuovo Teatro di Ivrea del 1967, per quanto il Convegno stesso rappresentasse nient'altro che un punto di arrivo di percorsi aperti molto tempo prima. In quel Convegno si rilevarono alcuni punti che sarebbero stati poi centrali per tutti gli anni Settanta, per diventare sempre più minoritari negli anni Ottanta (gli anni del *rinculo culturale*), sino a essere quasi del tutto dimenticati nell'ultimo decennio del secolo scorso. Emergeva la necessità di superare il concetto di *messa in scena* a favore di quello di *scrittura scenica*, meglio capace di evidenziare la peculiarità dell'evento teatrale: non più semplice trasposizione di un testo drammaturgico pre-esistente sulle assi del palcoscenico, ma intersecarsi dialettico dei diversi elementi nella costruzione del senso dello spettacolo. «Il mutamento di prospettiva introdotto dal concetto di scrittura di scena – afferma Maurizio Grande – assegna la responsabilità del *teatro in quanto tale* (non solo dello spettacolo) alla scena, vista come *luogo di produzione di teatralità* e non come

sfera di manifestazione/realizzazione del testo nello spettacolo». Questa concezione mirava dunque a far risaltare come parti costituenti la scena, insieme al testo drammaturgico, altri codici particolari, dalla musica alle modalità recitative, dalla scenografia alla luminotecnica, ognuno partecipante a pari diritto degli altri alla realizzazione dell'evento. Il concetto di scrittura scenica avrebbe poi permesso di rilevare l'*autorialità* degli agenti, e dell'attore in particolare, sino allo sviluppo di un fenomeno rivoluzionario, quello dell'*attore-autore*, cioè «di colui che è in scena, che recita, che è attore e che è comunque l'autore dell'opera-spettacolo che lo spettatore conviene a incontrare» (Antonio Attisani, 1991). All'interno di questo contesto, cambiano anche le valenze date alla voce recitante, la quale cessa di essere considerata un elemento secondario e di mero supporto dei significati della lingua. La voce recitante viene ad assumere un'importanza rilevante nella sperimentazione teatrale, ed in particolare per la sua capacità di fare acquisire ai suoni della lingua una sua autonomia e una portata decisiva nell'elaborazione dello spettacolo.

La definizione d'*interprete* comunemente accettata – secondo Steiner «l'interprete è un decifratore e un comunicatore di significati» – non è sufficiente per definire in modo appropriato il lavoro dell'attore-autore. Non ci si può insomma limitare a considerare l'attore un semplice esecutore di materiali preconfezionati. L'attore-autore è anche un creatore: è chi *compone* lo spartito scenico, e che è quindi in grado di compiere delle scelte, di farsi cioè, insieme, critico impietoso del materiale e inventore di forme. E non ha importanza se i materiali cui ricorre per elaborare l'opera sono tratti dal testo preso a riferimento o da un modo particolare di impostare la dizione, da una serie di gesti elaborati in sede di improvvisazione o da una idea precisa di scena; da materiali, insomma, che esulano il testo scritto e sono invece bagaglio della pratica specifica di un attore che elabora con rigore, e modifica in sede di prova o laboratorio, i suoi strumenti e le sue capacità espressive. Il percorso dell'attore per fare cogliere un senso particolare, se non limitato alla mera esecuzione di un compito imposto dall'esterno (dal regista, oggi vero tramite tra le esigenze di commercializzazione degli spettacoli e gli attori), è un lungo processo,

all'interno del quale convivono il lavoro di palcoscenico e l'elaborazione teorica, elementi che tendono a creare un determinato stile e una evidente poetica e che sono basati sulla capacità di agire criticamente sullo specifico e sul contesto culturale generale. L'attore-autore, quindi, è capace di orientare elementi disparati per realizzare una mutevole recitazione, la cui *metrica* è di volta in volta «spessa come fango, volteggiante, corpo gonfio e obeso, decomposizione ritmica». Senza questa capacità, l'attore è relegato nell'ambito della esecuzione e la sua creatività risponde a standard eterodiretti.

Ora, qui è necessario rilevare l'estrema esiguità di esperienze del genere; ci si misura con l'evidenza di un ritorno all'ordine ormai compiuto, dove l'attore-servo ha soppiantato i migliori esempi di alterità: non più i tentativi di inventare un nuovo linguaggio, o di fare della recitazione *una scommessa conoscitiva* ma stantia ripetizione degli aspetti più comodi dell'espressione attoriale. A questo punto è dunque chiaro il panorama: accantonato l'attore inteso come «un corpo mutilato che rovescia il senso abituale», com'è presso Artaud, e abbracciata la cordialità di una dizione acquiescente, tutta tesa a esaltare l'integrazione allo stato di cose, si è definitivamente affermata l'*armonia* in luogo della *contraddizione*.

L'attore contemporaneo, nel migliore dei casi, addestra lo strumento voce alla rappresentazione di facili sentimenti, sempre facendo attenzione a non urtare troppo lo spettatore. L'emissione è fluida, bene accordata con i significati delle battute. Allo scopo di suscitare emozioni standard, l'attore contemporaneo ricorre ad un modo di porgere la parola che ha strette parentele con la parlata quotidiana, che ne mima i suoi tic, le sfumature, le pronunce. E censura *i potenziali sonori della voce umana*. L'attore trova nella voce soltanto un mezzo per articolare il "ruolo", con cui intessere un reticolo di sonorità in cui l'enunciato coincide con i modi dell'enunciazione. L'arte del dire rimanda al significato della lingua, limitando le possibilità di vita autonoma del significante. Si potrebbe dire che l'attore contemporaneo privilegia l'utilizzo *simbolico* della voce.

Il dogma vocale dominante contagia infine tutto il teatro, favorendo, di fatto, una drastica limitazione dell'apparizione di esperienze tese a

sperimentare una vocalità senza limiti, votata a schiudersi in uno spazio compreso tra il grido e l'afasia. In tale contesto, appare difficile la possibilità di uno studio analitico che prenda in considerazione una vocalità che si ponga al di fuori del mero "porgere" la voce, e che possa proporsi come esperienza *altra* da quella dominante. D'altronde, ci sono esperienze che pagano caro il prezzo del mercato. Se l'isolamento e la marginalità sono il destino di attori considerati indigesti rispetto al gusto corrente (Rino Sudano è forse il caso più eclatante), la museificazione, e la relativa neutralizzazione, riguarda attori di un certo peso e successo costretti a soccombere sotto le pastoie di un interesse archeologico, separato dall'impatto sul presente, e nel migliore dei casi (si pensi al fenomeno Carmelo Bene), vissuti come una eccezione che non farebbe altro che confermare la regola della *bella dizione*. Viviamo nella certezza del dispotismo del mercato, all'interno del quale non è possibile, se non tra le sue pieghe, alcuna essenza vitale. E l'attore diventa protesi della merce e merce esso stesso, impossibilitato a confrontarsi con la possibilità di un altro orizzonte. Lo scopo della sua arte è quello dell'efficacia commerciale: bisogna essere in grado di usare una recitazione che sia comprensibile dallo spettatore medio; pertanto, va privilegiata l'attenzione a una dizione che renda l'ascolto facilmente fruibile e senza impedimenti. La standardizzazione della lingua attorno agli stili dell'italiano parlato dai professionisti della parola nei media e nella pubblicità («una lingua che non esiste», scrisse Pasolini nel suo celebre *Manifesto per un nuovo teatro*), ha inoltre contribuito da una parte a creare norme cui attenersi, dall'altra all'isolamento e al progressivo annullamento degli «stili neglienti». Si crea uno stato di *dipendenza* delle modalità concrete della recitazione dal contesto culturale. Sono essenzialmente due gli elementi sintomatici di tale dipendenza: la forma dell'esposizione e la struttura tematica. La forma dell'esposizione è data dall'insieme dialettico di voce-gesto-movimento, ossia della disposizione di «fatti ritmico-intonativi» secondo una certa intenzionalità; mentre la struttura tematica rimanda a quello che potremmo chiamare il *processo di significazione*, là dove si «traduce la lingua delle cose nella lingua dell'uomo». L'intersecarsi di questi due elementi crea il *pensiero spettacolare diffuso*, dove ha influenza una esecuzione da «rituale di intrattenimento»,

trasmessa in condizioni di «tranquillità emotiva», in forma rigorosamente affascinante e ammaliatrice, superficiale, spesso nostalgica, senza profondità e banalizzata all'eccesso. Ciò presuppone l'assenza (o la normalizzazione) di un senso deviante dai codici istituzionali e richiede all'attore un annullamento della propria esistenza nella *immedesimazione* (l'essere ciò che mostra); mentre lo spettatore ne deve ricevere la sensazione di sentirsi porzione di una comunità particolare votata alla *celebrazione* (del Grande Attore, del Regista Demiurgo, del Testo Sempre-fresco-e-attuale). Lo spettacolo odierno, in altre parole, è affollato di tensioni tutte rivolte a esaltare le sollecitazioni «culinarie» che il mercato impone.

La materia principale della recitazione è l'uso quotidiano della lingua, ossia quell'insieme «dei fenomeni che si sovrappongono o si accompagnano all'articolazione primaria dei suoni» che siamo soliti chiamare *prosodia*. Sul palco all'attore spetta *simulare* i tratti del personaggio; la lingua – la prosodia del quotidiano – gli permette di agire «la *fisionomia* (verbale e mimica) delle *dramatis personae*». In questo modo, la voce dell'attore è *serva* di un'identità fittizia – quella del personaggio («rappresentazione simulata dell'altrui vissuto», diceva Carmelo Bene); e allo stesso tempo è *limitata* entro la gabbia d'intonazioni e ritmi propri della comunicazione ordinaria. L'aspetto semantico, nelle sue varietà di mezzi lessicali, grammaticali e formali, è trascritto vocalmente nell'atto dell'interpretazione; il percorso prescrive che si dia *coincidenza* tra la significazione e la sua esecuzione in voce. Le sfumature della voce si conformano dunque agli stati d'animo del personaggio: l'emissione è «dolce e fievole nel sentimento amoroso; aspra e interrotta da sospiri nell'ira; patetica nella commiserazione; tremante nella paura . . .». Nella ricerca più interessante, invece, la voce tende a frantumare il linguaggio quotidiano e a interrompere l'andamento ritmico: la *phoné* «spezza la significazione» e cambia l'ordine del discorso. Nella recitazione, l'attore-autore mira alla *dissociazione* tra significato e significante, preferendo così un utilizzo *allegorico* del mezzo. Si assiste allora a una «strana enunciazione»: la traccia testuale si mostra per quello che è, con i suoi significati bene in mostra, mentre il tessuto vocale crea un altro spazio percettivo. E la partecipazione

dello spettatore (l'atto dell'ascoltare), nella sorpresa di sentire qualcosa che non si aspettava, è rivitalizzata.

In questa prospettiva è fondamentale riflettere su alcune esperienze teatrali degli ultimi trent'anni, perché pongono le premesse di uno sviluppo ulteriore nell'arte della recitazione. In una trattazione del genere è impossibile non cominciare da Carmelo Bene, vero apripista per nuove sperimentazioni sul rapporto tra materia verbale e voce. Memorabile, al riguardo, il *Tamerlano* radiofonico del 1976, con la regia di Carlo Quartucci. Quest'opera è un concentrato di energia vocale: un'allucinazione sonora, dove ogni parola è detta con una lampante perizia ritmica e timbrica, ben al di là della declamazione dell'attore di tradizione. Una sequenza di brucianti scariche vocali, sospesa tra un grottesco irridere la recitazione e invenzione di modi radicali: Carmelo Bene passa in rassegna una possibilità enorme di gesti vocali, dal grido alla dizione rapidissima e concitata, dal vagito d'un morente al rutto, dagli schiocchi di labbra al sibilo, dal dire isterico ad una scarica velocissima di parole rese fonemi incomprensibili ... Quanto di più radicale sia mai stato recitato, per di più mostrando una maestria senza pari nell'uso dello strumento voce. Certo, questa è una fase particolare della ricerca di Carmelo Bene, ancora non affascinato da quelle «seduzioni liriche» che caratterizzeranno il suo lavoro negli anni Ottanta (dal *Manfred* in avanti, con l'esaltazione di una *phoné* espunta da ogni «deformazione irridente»). Nel *Tamerlano* Bene recita i versi di Marlowe scortese più che mai, con ritmi da tamburo primitivo e con un ventaglio di variazioni timbrico-tonali da crollo nervoso. Un'eruzione continua, tra esagitate scariche di sillabe e emissioni gutturali. Resterebbe da analizzare l'influenza sulla vocalità di Bene delle idee teatrali di Carlo Quartucci, unico regista, insieme ad Aldo Trionfo, con cui Bene si è cimentato. Quartucci, come mostrerà anni dopo con una particolarissima versione della *Pentesilea* di Kleist (*Canzone per Pentesilea*, 1985), è stato uno dei pionieri del rapporto, in teatro, tra la musica e la recitazione, anticipando la *concertazione musicale dei segni* che farà di Carmelo Bene un maestro indiscusso. Il concetto di *drammaturgia vocale* è quello che meglio si presta a illustrare il lavoro di Quartucci sulla voce recitante. La scena è uno spartito in cui la voce dialoga con il suo doppio

registrato, con gli strumenti, con le luci; l'attrice (Carla Tatò) assume su di sé le voci di tutti i personaggi dell'opera di Kleist, rendendoli all'ascolto tramite un articolato reticolo di variazioni timbriche. Il risultato è una sorta di «scultura sonora»: la dimensione teatrale sconfinava in quella musicale, in una composizione dove la voce si muove facendo ora da contrappunto agli strumenti, ora da sola, in una «furia guerresca» del dire che bene si adatta alla tragedia della regina delle Amazzoni. Differente per esiti, ma strettamente imparentato con le esperienze appena citate, è la dolorosa vitalità sprigionata dalla recitazione *free jazz* di Leo De Berardinis, tra dialetto, giochi di parole e deformazione carnascialesca della voce. La voce di De Berardinis è «amarata», per riprendere il titolo d'un bel libro di Gianni Manzella sull'attore. È una voce sempre disposta a percorrere i significati della lingua, senza però farsene mai serva. De Berardinis è per me l'ultimo poeta orale, un cantore capace di entrare dentro la densità magmatica d'una poesia per restituircela con leggerezza, facendoci restare di stucco per quella sua forza immensa di sonorizzare il verso.

Questi esempi dimostrano come l'artificio della voce recitante, distaccandosi dal suo uso più scontato, possa riservare sorprese e novità. Ne è ulteriore testimonianza la ricerca teatrale contemporanea, per lo meno nelle sue esperienze più interessanti. Ci sono esperimenti tesi alla ricerca di una *deformazione timbrica*, dove l'esecutore si applica «nel variare la voce all'interno di diversi registri, nel farle assumere ruoli diversi, facendola suonare come uno strumento polifonico», com'è nel caso della compagnia torinese *Marcido Marcidoris & Famosa Mimosa*; o a proporre una recitazione dove la voce non è più una semplice opzione del significato, ma diventa «lo strumento solista di una musica da camera dissonante», come nei lavori della *Raffaello Sanzio*, e in particolare nel loro *Viaggio al termine della notte*, da Celine, o nell'opera *L'isola di Alcina* del *Teatro delle Albe* di Ravenna, dove la vocalità di Ermanna Montanari si affida soprattutto a cambi di registro fino a farsi «ululato di pulcino, capriccio di bambina, riso, nitrito, verso di gufo»; o all'andamento orgiastico della vocalità di Danio Manfredini e Gabriella Rusticalli nel *Parsival* del *Teatro della Valdoca*. Insomma, un panorama di possibilità sicuramente molto articolato e il cui atteggiamento verso la voce recitante può essere riassunto

con le indicazioni sulla recitazione che Michele Perriera – grande uomo di teatro volutamente dimenticato dai gestori dell’odierna *glaciazione culturale* – dava agli attori impegnati nel suo *Morte per vanto* (era il 1969): «E’ importante che il rapporto con la parola sia dialettico: puntuale dovrà essere il contraddittorio tra significato e tono, tra portante ideologico della parola e spinta emotiva: fino a proporre una costante di sospensione, di congiura, di auto ed etero-tradimento». Uno *straniamento* finalmente rimesso in gioco ...

## L'ATTORE È UN POETA

“Il cammino a ritroso della vita nel capitalismo, o nel coesistervi su un pianeta con fossa comune (perdita in superficie, crescita della morte nelle fosse), strappa il legame dell'attore con la (sua) proprietà privata: non recita più alcun ruolo. L'espropriazione=liberazione dell'attore come condizione della sopravvivenza del teatro”.

Heiner Müller

Ma che accade all'attore, alla voce dell'attore quando recita un testo? Secondo il senso comune, all'attore spetta il compito di svolgere il suo “ruolo” e seguire le indicazioni del regista. Il ruolo è fissato, in termini di indicazioni (didascalie più o meno generiche, a seconda dei casi), nel testo drammaturgico. Il regista ne propone una “lettura” e all'attore spetta realizzarla sul palcoscenico attraverso l'uso della voce, del gesto, dei movimenti nello spazio. È il rito dell'interpretazione. Ciò che ha pregnanza è la coerenza di ogni elemento con il testo. L'attore è – di fatto – un essere *pensato dal testo*; la sua costruzione della parte soggiace a un particolare rapporto di dipendenza con esso. E pertanto la sua voce deve equilibrare il movimento dei suoni a quello del significato. Qual che accade alla voce, alla voce dell'attore nello spettacolo della parola, è ciò che potremmo chiamare l'esperienza del *medium*: essa è il *mediatore* tra l'autore e lo spettatore. Ma la mediazione presuppone l'esistenza di uno spazio condiviso, di un'esperienza comune ad attore e spettatore: ed ecco che la voce dell'attore si concede alla luce dell'*esperienza verbale quotidiana*, così che risulti agevole individuare i significati della lingua. Nell'ambito del teatro contemporaneo, dunque, il problema della *esecuzione fonetica* della parola è risolto così: privilegiando la *prosodia*, in particolare le caratteristiche ritmiche e intonative connesse ad informazioni di carattere paralinguistico tipiche della lingua comune. È il rito della voce come rappresentazione del testo.

Nell'ambito di questa concezione, la voce non è vista come segno dotato di un proprio «potere di senso», ma come semplice veicolo di significati che hanno sede fuori dalla voce stessa, dentro il linguaggio: la voce è

intesa come «gesto articolatorio» conforme al sentire del personaggio, ad essa spetta nient'altro che tradurre le situazioni previste dal testo facendo coincidere, nella dizione, ogni articolazione sonora con una «intenzione di senso». Questa tendenza si afferma dagli insegnamenti di Stanislavskij e dal suo concetto di *riviviscenza*. La recitazione è intesa come «creazione organica di un essere umano vivente», mentre la qualità dell'attore si misura sulla sua capacità di *identificarsi* con il personaggio: è direttamente proporzionale alla capacità di rendere la recitazione congrua ai parametri psicologici, esistenziali e intellettuali del personaggio, sviluppando il *dire* in perfetta aderenza al *detto*. Essere attore significa *essere un altro*. A onore del vero, la strada indicata da Stanislavskij era ben più complessa di quanto si sarebbe poi affermato nel teatro del Novecento, e la sua linea di ricerca è stata sicuramente tra le più importanti di tutta la storia del teatro. Resta però evidente che il suo sacralizzare il testo drammaturgico, cui l'attore deve sottomettersi, abbia, di fatto, contribuito ad affermare l'idea della *messa in scena* come fondamento del teatro, che in realtà è qualcosa di diverso: non solo trasposizione di un testo pre-esistente sulle assi di un palcoscenico, ma linguaggio vero e proprio, con una propria sintassi e una propria capacità articolatoria che esula il testo scritto. Se invece il testo è l'elemento prioritario, all'attore spetta il compito di farlo «rivivere»; per conseguire lo scopo deve fare della recitazione una semplice «azione verbalizzata» del testo stesso, rendendo la voce alienata in altro da sé. Con ciò – dice giustamente Maurizio Grande – l'attore «è *schacciato* contro la fisionomia (verbale e mimica) della *dramatis personae*» e la sua voce si fa «megafono di un'identità imposta dall'esterno», *altra* da quella dell'attore stesso. Esercitarsi a essere un altro – parlare con la voce di un altro – dipendere da questo altro – riprenderne il linguaggio, simularlo: essere attore significa lasciarsi fare da un altro – da un altro che è così palesemente inumano, così assolutamente freddo, di “carta”. Essere attore è amare al posto di un altro – fingersi d'accordo con un altro dimenticando se stessi. È l'opera che immagina l'attore.

Eppure, eppure non è sempre stato così. La storia del teatro non è avara di spunti di controtendenza. Ci sono esperienze, importanti pur se minoritarie, che hanno dato dignità inventiva all'attore come essere dotato di vita propria: un attore che produce il suo spazio, lo istituisce, lo ricerca e lo rende visibile. La recitazione non è più una cerimonia di ripetizione di un carattere altrui, ma un «evento essenziale», che scatena l'attore in quanto creatore di forme. Ed è qui che la voce acquista una valenza decisiva: acquista una sua capacità di produrre senso, anche presa separatamente dal codice linguistico cui fa riferimento; è pronta a esaltare, pur nella relazione coi significati (ma non più sottomessa ad essi), il *corpo fonico* della parola. L'attore naufrago, in balia del testo, comincia a costruirsi una zattera tutta sua; diventa il maestro di cerimonia, e il teatro torna a essere *il regno dell'attore*. Lo stesso teatro greco delle origini, per non dire poi della poesia epica, agiva la parola facendo vacillare il limite tra parlata e canto, riconoscendo alla voce un valore autonomo, indipendentemente dalle norme del discorso. Anche la Commedia dell'Arte, in evidente rottura con i postulati del tempo, frantuma la catena del linguaggio naturale, in particolare con l'introduzione d'interruzioni del discorso lineare (i cosiddetti *lazzi*), allontanando la voce da quel «portare all'orecchio del popolo il concetto che la parola esprime» (Tasso), per fare invece risaltare la ricchezza delle sue tonalità in senso completamente gratuito. La stessa cosa potrebbe essere fatta rilevare con il sorgere del *recitar cantando*, in cui la struttura del parlato assume connotazioni molto musicali, facendo esplodere la parola non già in imitazione del livello semantico, quanto piuttosto articolando il significante come «una sorta di accompagnamento al significato» (Marcello Pagnini, 1974). Fino ad arrivare a un contemporaneo di Stanislavskij, ossia a quel Mejerchol'd che per primo ha, per lo meno nel Novecento, contestato che l'attore dovesse immedesimarsi nel personaggio: incamminarsi tra le pieghe del personaggio facendo apparire la propria *distanza* da esso, e fare ciò mediante il ricorso ad una struttura gestuale e vocale modulata al di là delle convenzioni linguistiche. Secondo il grande regista sovietico, l'attore deve abbandonare tutto ciò che odora di psicologia per rivolgersi invece alla *musica*; soltanto con quest'atteggiamento potrà far risaltare i personaggi non come «tipi unici», ma come maschere

sociali. Importante, in questo senso, la sua indicazione di trasformare la dizione dell'attore in «melodia che provoca negli spettatori delle associazioni» con il ricorso a “staccati” non naturali, a interruzioni del ritmo declamatorio, a variazioni tonali giustificate non psicologicamente. Comincia da qui una proficua sperimentazione sulla musicalità del linguaggio; comincia da qui: slegando la declamazione dal discorso quotidiano, in favore della «creazione di una trama verbale organizzata musicalmente». Non più, dunque, l'atto di porgere la voce privilegiando i «referenti concettuali» della lingua, ma la parola intesa come *corpo sonoro*; è lo stesso Mejerchol'd a dirlo: «il mio sogno è uno spettacolo provato con un sottofondo musicale, ma poi recitato senza musica. Senza musica, ma con la musica, giacché i ritmi dello spettacolo saranno organizzati secondo le leggi musicali e ogni interprete porterà la musica dentro di sé». Da questo punto in avanti si srotola un'altra storia.

Diciamo che nel corso dell'ultimo secolo sono stati sostanzialmente due gli atteggiamenti che l'attore ha assunto di fronte al testo: 1) *fondare un'altra idea di recitazione*, tale almeno da permettergli di affermare se stesso e la propria vocalità, usando il testo come un tramite per allargare i propri confini; 2) *assumere la recitazione dell'epoca* e quindi penetrare il testo, legarsi “amorevolmente” alla parola data e tradurla vocalmente. Nel primo caso, ad avere rilevanza è l'autorialità; l'attore è elevato al rango di compositore della partitura vocale, ne è il diretto responsabile, e ciò *al di là* (e spesso *contro*) il testo; nel secondo, prevale l'approccio “ermeneutico”, per cui all'attore spetta chiarire il testo, trovare una sintesi interpretativa e svolgerlo in voce cercando il più possibile l'aderenza tra la propria recitazione e il dettato dell'autore. Il primo è l'attore *poeta*; non sparisce tra le righe del testo: *è il testo*, ovvero, come dice Carmelo Bene, nella scrittura vocale *poesia è la voce* (e il testo è la sua eco, dice). Il secondo è l'attore *interprete*; riferisce altro: «la voce assume il ritmo della scrittura e lo traduce nell'universo corporeo e tattile della sonorità, presta cioè a esso la propria individualità» (Fabrizio Frasnedi, 1993).

Con l'avvento dell'attore-poeta comincia ad affermarsi un attore non più costretto a subire il personaggio ma capace di farlo diventare strumento del proprio sguardo sul mondo; un attore che, slegandosi definitivamente dal linguaggio parlato tutti i giorni e dal testo scritto, tende al *canto*: «nello spettacolo – scrive magistralmente Antonio Attisani – l'attore non dice, ma significa e canta». In questa prospettiva, le dinamiche della voce sono organizzate metricamente, secondo un «procedimento di frammentazione e ricomposizione ritmica». Scansione del respiro, cesure, accenti, dissociazione di ritmo e sintassi, ripetersi di blocchi sonori, accordi ripetuti, contrasti, sillabe spezzate, parole tronche: la recitazione assomiglia sempre di più ad una composizione poetica. L'attore diviene «un essere integrale di poesia»: gioca con la voce nel momento in cui la libera dalla dipendenza dal significato. Non placa il grido nascosto che alberga nella voce; lo esalta, a briglie sciolte. Senza uccidere il significato; tutt'altro. Lo rende fluido, lo rende aperto, ne amplifica l'efficacia. La voce libera il significato da se stesso, per lo meno quando riesce a trasformarsi in «appello al godimento e all'inquietudine». Non gioco gratuito, quindi. Nell'inquietudine è annunciata la *critica*, si esprime una lacerazione. E allora, quel «piacere agonistico della voce» che mira a piegare il linguaggio alle esigenze dell'attore ha un unico scopo, uno scopo che è eminentemente *politico*: «realizzare il desiderio represso di fare del corpo un oggetto di gioco», e non oggetto di una *routine* che lo vede sistematicamente messo al lavoro sino all'usura. Questo è un punto centrale. Senza uccidere il significato, appunto: perché riscattare la voce sottraendola alla dipendenza dal semantico non significa eludere quel «andare verso qualcuno» che Wittgenstein indicava come dimensione specifica del significato. Nella voce, il significato «non va in vacanza»: esplose, per rinascere nello stupore dell'ascolto (pur degenerando, traccia il suo “messaggio” – perché la voce *pura* non esiste).

Ora, qui è fondamentale liberarsi di un malinteso. L'avanguardia teatrale italiana ha puntato a tenere «distinti e distinguibili» significato e significante e non, come erroneamente è stato detto in piena bagarre decostruzionista, attivare un dire che sia assenza di senso. Quest'ultimo è stato l'approccio di quanti, contrapponendosi «al sistema logocentrico della

parola», sono giunti a soffermarsi sulla voce in quanto «assenza di significato». Tale atteggiamento, per così dire, comincia «proprio là dove il pensiero finisce», e rinvia a quella diffidenza rispetto al *logos* (alla razionalità che si manifesta in linguaggio) che porta a esaltare la valenza del *dire* (l'unicità del parlante) rispetto al *detto* (i concetti e tutto l'ambito del semantico); in sintesi, abolendo ogni legame della voce con la *verità* (il senso è la verità, scrisse Henri Lefebvre). Sospendendo, il parlante, ogni «rapporto con il fuori», la voce è emancipata «dall'urgenza di significare», liberandola da ogni complicità col mondo. Si resta fermi a uno stadio pre-comunicativo; alla preistoria dell'espressione. Pratica insidiosa: è in agguato la torre d'avorio; il rifiuto della significazione è sempre in bilico di trasformarsi in rapporto di non curanza – e quindi di accettazione – dello stato delle cose. Il caso di John Cage è esplicativo. Indubbiamente, il suo esaltare una vocalità scaricata di ogni legame con la parola-pensiero, ha portato a risultati artisticamente rilevanti (esemplari le esecuzioni di Joan La Barbara in *Singing Through* del 1990); è però anche vero che le sue composizioni sfociano in una aleatorietà che è «rinuncia a intervenire sulle cose, sulla e nella storia»; una «esaltazione del significante» che per di più non è «intimidatoria nei confronti del fruitore comune» (Armando Gentilucci, 1991). La valorizzazione della «funzione destabilizzatrice del godimento vocalico nei confronti dell'effetto disciplinante del linguaggio», in questo caso, sfocia in un «esotismo gratuito» che non riesce per nulla a incrinare, come vorrebbe ad esempio la Kristeva, «la Legge e il Discorso del Potere».

L'analisi dei fenomeni spettacolari dimostra invece come, anche nei casi più radicali, esiste una speciale significazione nella voce, una sua capacità particolare di farsi «fenomeno di senso»; ma soprattutto dimostra che, alla prova pratica dell'ascolto, il significato non scompare, anzi, viene esaltato, come raddoppiato dalla *phoné* dell'attore. Il modo di impostare la dizione nel suo *Per farla finita con il giudizio di Dio*, non porta assolutamente Artaud a liberarsi del significato o, come dice ancora la Kristeva, «ad attaccare il senso», tutt'altro; l'instabilità ritmica, le tonalità alte, la fonazione strozzata, se è vero che portano a puntare l'attenzione su quel suo dire esagerato e disorganico, è altrettanto vero che non nascondono il

senso di ciò che voleva comunicare; altrimenti non si capisce perché Artaud abbia scritto proprio quelle cose, in particolare nel momento iniziale («J'ai appris hier ...»), nel brano *La question se pose de...* (recitato da Paule Thevenin) e nella conclusione, dove traspare un forte significato polemico nei confronti della cultura occidentale, e non un semplice accavallarsi di frasi o sillabe non significanti. Ha ragione piuttosto Carlo Pasi, in particolare quando fa notare come la rottura degli schemi e la sperimentazione degli eccessi propri della dizione di Artaud fossero condotti con l'intenzione non di annullare la comunicazione *tout court*, ma di aprire *un nuovo spazio comunicativo*, dove l'incontro con l'Altro, nel totale allentamento delle inibizioni, si potesse trasformare «in una comunicazione attiva, intensa». La dizione imperfetta di Artaud apre nuove possibilità di senso, e dunque di libertà («di amore e di rivolta», dice lo stesso Artaud). Anche l'ascolto delle opere di Carmelo Bene potrebbe fugare dubbi in proposito. Si prenda ad esempio il poemetto *Lamento per la morte di Ignazio Sanches*, scritto da Garcia Lorca. Certamente Bene, come in ogni altra sua opera, soppianta definitivamente la «voce impostata» dell'attore teatrale e, per così dire, elude «il messaggio esplicito»; però è innegabile che la sua musicalità del dire produce *senso*. Nel caso citato, il senso di morte e di memoria trafitta dalla mancanza presente nel testo di Lorca è fatto vibrare, oltre che dal ricorso a un timbro particolarmente scuro, da una scansione regolare delle strofe, quasi a “rappresentare” un funerale, ma è fatto poi esplodere (di “dolore”) in micro variazioni tonali e timbriche all'interno dei singoli versi, e in particolare nello slittamento verso l'afasia in alcuni accenti e nel ripetere le sonorità delle sillabe finali, là dove Bene, per realizzare la sua idea di *modo* – grumi di frasi che si ripetono fonicamente simili nella struttura, somiglianti alle strofe musicali ma eludenti ogni melodia – ricorre al tipico ingoiare il fiato o all'improvviso salire d'ottava. Anche il ritmo fonatorio concitato usato da Bene per recitare i versi di Majakovskij (in *Quattro diversi modi di morire in versi*, 1981) permette all'ascoltatore di cogliere in tutta la sua portata la valenza eversiva del dettato poetico del poeta russo («io odio tutto questo / tutto ciò che ha inculcato in noi / l'antica schiavitù»); permette insomma non già di eludere il significato, piuttosto di realizzare quella messa in scena *totale* della parola

che era la sua principale ricerca. La costruzione della partitura si compie, in Bene, nel predisporre ogni elemento in «apparente disordine» (o *stonatura*) rispetto a un andamento normale. L'atto di spostare le toniche o di spezzare le parole, isolando nel silenzio alcune sillabe, è in fondo un rompere la prosodia quotidiana per andare in direzione di una «sonora costruzione dei periodi». La voce di Bene – dice giustamente Giacché – è *della musica*. Il processo della parola si esplicita in qualità sonore modulate non già “psicologicamente”, ma, appunto, secondo parametri assimilabili alla musica, senza però diventare canto vero e proprio. La voce è *finta*; la sua estensione trascende la voce parlata nel quotidiano, i passaggi di registro o i cambiamenti di timbro avvengono proiettando la voce in sintonia a un' *idea estetica*, anche privilegiando l'uso dei tipici difetti, dal gutturale alla voce ingolata, dal nasale al rauco, persino all'afonia vera e propria. In ciò è evidente un distacco, addirittura una critica esplicita alla tipica voce impostata dell'attore di prosa. Il respiro, in Bene, non segue più il messaggio del discorso, è articolato secondo parametri essenzialmente ritmici, riuscendo «a penetrare nell'intimo del linguaggio», con evidenti parentele con lo *Sprechgesang* («un canto generato dalla parola») ripreso e praticato da Schönberg. In effetti, proprio il funzionamento dello *Sprechgesang* agevola la comprensione del modo di procedere di Carmelo Bene nei riguardi della relazione tra voce e parola. L'attore imposta i ritmi e gli altri valori fonici (altezze, timbri, etc.) nella piena consapevolezza della differenza tra parlata quotidiana e recitazione, e imposta l'emissione avvicinandosi e allontanandosi dalla prosodia, disattendendola con spostamenti di accento e modulando la voce in un modo da essere, allo stesso tempo, «prossimo al canto e distante dalla dizione naturalistica» (A. Schönberg). Il senso delle parole è agito secondo parametri musicali. Ed ecco che è in questo modo che l'attore si fa *poeta*.

Nella *poesia della voce* ciò che ha pregnanza è il *controllo* del processo creativo, a partire prima di tutto dalla regolazione del fiato. Le tecniche vocali variano secondo lo stile o il senso critico (l'emissione, scriveva Cathy Berberian, «è anche una scelta culturale»), per cui, ad esempio, l'uso dei risuonatori è radicalmente diverso tra un attore grotowskijano e

un attore di tradizione. Insomma, è un insieme di criteri etici o estetici (o un incrocio tra questi) che domina il controllo del ciclo parola-ritmo-suono da parte dell'attore-poeta, testimoniando che *il problema della costruzione del significante è già il problema del senso*. Questo è un punto centrale. In questa consapevolezza l'attore grida la sua emancipazione totale. Qui la voce lievita e, intravisto l'abisso, s'incammina come lanterna: una «illuminazione nel fango». Perché qui si gioca *la tensione a unificare compositore e interprete*, in modo che l'attore, diventando padrone delle proprie intenzioni espressive, celebri la propria liberazione. Fusione, nella stessa persona, del compositore e dell'interprete: questa è stata la strada percorsa da molta vocalità non convenzionale, che è nata e si è sviluppata al di fuori delle accademie, dall'avanguardismo spinto dell'opera *The big bubble* dei Residents al minimalismo di Meredith Monk, dal radicalismo vocale di Diamanda Galàs al cabaret-rock di Dagmar Krause, dalle vocine distorte e irridenti di Frank Zappa al canto popolare di Giovanna Marini. Ed è stato il percorso intentato da certo teatro di ricerca, in particolare italiano, dove la conformità ai riti propri di una tradizione incapace di “emozionare” era fatta deragliare a favore del gratuito (e della critica), esaltando la qualità personale dell'attore: «la sua stessa voce, il dispiegamento delle sue tonalità, la ricchezza fonica». La scissione tra il ruolo dell'autore e quello dell'esecutore, allora, è superata dalla pratica *senza scopo* – e perciò scandalosa e rivoltante – dell'attore. In questa *deriva*, piuttosto che «bardo stipendiato» al servizio di un apparato istituzionale, l'attore agisce in totale indipendenza e diviene, appunto, *poeta*. E tutta la ricerca di Carmelo Bene è lì a dimostrarlo.

## POESIA È LA VOCE

*Questo testo è dedicato ai poeti della voce: a coloro per i quali l'esperienza della parola è primariamente sonora. È rivolto dunque all'esercizio della scrittura vocale, e in particolare alle modalità attraverso cui la voce si confronta con i segni verbali. È un testo scritto da un attore, e quindi rivendica la sua specificità sapienziale, certo incompleta; rimanda – non può che rimandare – alla concretezza di un lavoro particolare attraverso cui lo stesso attore, qui per l'occasione scrivente, si offre all'ascolto. Ogni parola scritta è meditata col corpo.*

*Questo testo nasce dall'esigenza di vagliare pubblicamente le forme di organizzazione dell'artificio vocale. Aspira – senza reticenze, si spera, quand'anche goffamente – a confidare una disciplina, con lo sguardo rivolto alla connotazione “filosofica” della problematica. È infatti bene precisare fin da subito che non si tratta di un manuale, piuttosto di una confessione. Ogni parola scritta non cerca il consenso.*

*L'urgenza dell'espressione vocale – la sua necessità – è tutta nella volontà di affrontare il rapporto tra potenzialità creative del corpo e le convenzioni che ne limitano la portata. In altre parole, lo scopo del suo tentativo è sottrarre quanto, nella sua stessa scansione fonica, disarmava la vitalità obbligandola al rispetto delle norme. Le risposte della voce sono nell'infrazione. Per tale motivo, questo testo è un modo di ostentare la propria presenza resistenziale, col disagio di chi, pur vedendosi residuale, non può fare a meno di esporre la sua coscienza sonora. Ogni parola scritta è l'urgenza di dirsi prima di cadere.*

*In questo testo si userà prevalentemente il termine attore; lo si intenda però non come interprete, ma come performer. Per esso valga la definizione di operatore totale, ossia cantore e poeta insieme.*

*Del resto, il quadro delle affinità è questo:*

«Il Performer, con la maiuscola, è un uomo d'azione. Non è qualcuno che fa la parte di un altro. È l'attuante, il prete, il guerriero: è al di là dei generi artistici. Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è uno show. Non cerco di scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide».

J. Grotowski, *Il Performer*, 1987 (in J. G. Testi 1968-1998, Bulzoni Editore)

«Riformulare: tutto il contrario d'immedesimarsi e/o riferire. (...) Gli attori dicitore riferiscono altro; parlano e cantano d'altro, più o meno in quell'altro immedesimandosi. Essi ricordano, commemorano, celebrano, commentano, assolutamente ignari del momento poetico che dalla loro voce esige, al contrario, la (ri)formulazione. (...) Questi incauti, avventati e superficiali dicitore-attori-conferenzieri riferiscono il "testo", ignoranti che il testo è l'attore; il testo è la voce. (...) Nella scrittura vocale, poesia è la voce. Il testo è la sua eco».

C. Bene, *Il monologo*, 1982 (in *La voce di Narciso*, Il Saggiatore).

## I.

La voce è la condizione stessa dell'attore: la condizione di chi vive *nell'opera*.

Proprio per questo ogni movenza dell'attore è sonora. Recitare, vale a dire muoversi in uno spazio silenzioso, è formare quella che si potrebbe denominare *la scena del pensiero acustico*.

Urlo e canto, rutto fragoroso e respiro, narrazione e mutismo: al gesto vocale appartengono le dimensioni della *musica*, del *linguaggio* e del *rumore*.

In questa apoteosi dell'attore sonoro, in questa partitura di gesti e di timbri, in questa pratica significativa e musicale, la voce può essere considerata come il *trat d'union* tra i diversi piani espressivi che caratterizzano l'opera.

L'attore è principalmente «un essere fonico».

## II.

Recitare è affidarsi a una condizione nella quale le vibrazioni consentono soltanto la *presentazione* di se stessi. La voce è il riverbero consapevole di questa auto-diffamazione in pubblico.

S'inebria nella ferita: l'esercizio della voce è, per l'attore, la definitiva perdita della solitudine e, nello stesso tempo, preludio a una solitudine ben lontana da qualsiasi consolazione. Essa chiede legittimità, ben sapendo che ogni suono emesso registra l'impossibilità della comunicazione. La funzione della voce «non è discorsiva».

### III.

La voce non si lamenta: non ha nulla da difendere o da conquistare.

Che cosa dice la voce? Forse il tormento di tutte le parole che non riescono a dirsi.

E in realtà, assente ogni messaggio, la voce destabilizza la dimensione della parola in ritmo corporeo.

Allo stesso modo la parola, che si forgia nella dialettica con la cosa, «sovraccarica di senso» la voce. Le altezze e i ritmi, la distribuzione dei fiati e le sequenze acustiche, organizzate in partitura, fanno lievitare la «buia sostanza» del mondo.

La voce dell'attore detesta il non-senso.

### IV.

Anche volendo astenersi da ogni rappresentazione, la voce rimanda sempre a qualcosa che è altro: non già a opinioni, idee o filosofie, poiché la voce «non ambisce a dimostrare alcunché». È però lecito, e fors'anche doveroso, metterla in relazione con altre azioni vocali, misurando ciò che la oppone o ciò che la accomuna. Ogni neutralità è in essa bandita.

Il paradosso della voce, e quindi l'aridità vitale dell'attore, è nel presentarsi fondata in se stessa nello stesso istante in cui si sta confrontando col mondo. In altre parole: nel mentre sta acquisendo il suo senso.

La voce canta il miraggio del mondo.

V.

È nota la «ripugnanza» del Maestro CB per il linguaggio: la sua voce è senza racconto, è un' eccitante deriva che si disfa di ogni appropriazione identitaria, di ogni «identificazione».

Una voce che vuole infliggere lesioni più che lezioni.

Crepitio e musica.

In essa, davvero, e fieramente, non ha spazio la simulazione, che è poi illusione di significato. È la voce adeguata: un *disfarsi del linguaggio* interrompendone la trasparenza. Una voce opaca, che segna un punto di partenza.

Ora, questa voce, questa voce che brucia la parola trovando nel suono la sua irreversibile morte, ben lontana da qualsiasi «discorso», è un istante già tramontato, il Maestro CB ormai chiuso nella trappola della dimenticanza.

Trattandosi di una frattura all'interno di uno spazio disciplinato, la sua ferita essenziale sbiadisce. È abbastanza chiaro, infatti, che l'attore contemporaneo ha dimenticato la voce del Maestro CB: esso declina la propria scena restituendo «piena comprensibilità e godibilità alla parola». A imitazione del decoro.

Davvero troppo dissimile, la voce del Maestro, dal piagnisteo esecutivo ingenuamente – e patologicamente - sottomesso alla norma della *lingua materna*. Rimane tra parentesi. Troppo differente.

È diventata una voce inerte.

Qui, nella squallida regressione, non essendo ammissibile e insegnando il disorientamento, la voce del Maestro CB non emerge nelle altre voci. Le

quali voci spettrali, procedendo secondo moda, anziché consentire al suono di «denudare la visione», si mantengono passive sulla comunicazione; e l'abilità – la pertinenza, la competenza, la convenienza – dell'attore è tutta nel recitare «in ancillare dimessa prossimità», comportarsi da cortigiano insomma.

Morte del Maestro CB. Morte di una rivoluzione permanente.

## VI.

Un Maestro è testimonianza che asserisce un funzionamento; è dono di sapienza aperto al tradimento, che significa cioè una competenza e che presuppone che l'allievo lo trovi incompleto e, obiettando, lo perfezioni a partire dalla propria necessità. La sua funzionalità è allora, forse, svelare un cammino: mettere a fuoco il controllo esercitato sui propri mezzi, rivolgendo l'attenzione all'atto del comporre la performance d'attore; denu-darsi di ogni ostacolo, anche, individuando quali enigmi possano favorire la presa di coscienza di una prassi compositiva che liberi in modo definiti-vo l'attore dalla regia.

L'obiettivo è, semplicemente, quello di *unire il metodo della composizione con quello dell'esecuzione*. Ciò significa che l'attore deve riprendere in mano la propria vergogna e il proprio trionfo: è l'attore la condizione essenziale del teatro.

Il gesto di questo testo – il gesto amoroso, quand'anche destituito di ogni fondamento – non è, dunque, che un proseguimento del proprio imparare. Quando la negazione del Maestro non è oblio, ogni atto vocale dell'allievo ne è intriso: senza inganno si divide da esso. Ogni voce esige la propria presenza.

L'alterità di ogni voce.

## VII.

Lo stupore del differire. Differenziarsi grazie alla voce: l'attore disorienta se stesso respirando fuori tempo.

La voce non si lascia delimitare. Annuncia la propria oscenità.

A conti fatti, attraverso l'esercizio della voce, l'attore asserisce un'infrazione. Avrà bucato qualcosa? Alcuni direbbero il niente, altri soltanto se stesso, o forse tante parti diverse dello stesso uditorio. No, l'attore è destinato a non avere vita al di là del suono. Può bucare solo il silenzio.

La voce appartiene al silenzio. A quel silenzio che raccoglie tutte le parole e tutti i corpi, e quindi a quello spazio assolutamente particolare dove linguaggio e comportamento s'installano nella loro irriducibile unità. Appartiene a uno spazio *materiale*, perché il silenzio è solo l'altro modo di chiamare una realtà che non è stata ancora – o che non potrà mai essere – fissata in nome. La voce appartiene al tempo della contingenza.

La voce sfugge al nome, ma non può permettersi l'uscita dalla consistenza spazio-temporale (reale e simbolica). Non è un'entità metafisica che può darsi separata dal corpo che la esegue. Non è dunque vero che la voce «travalica la materialità»: la voce è la concretezza del *corpo risonante*.

La voce non è la Voce del Verbo.

## VIII.

Che cos'è dunque la voce?

La voce è prima di tutto un fenomeno fisico ondulatorio. In essa s'incrociano, sino alla consunzione, il fiato e i luoghi della risonanza, la vibrazione

delle corde vocali e l'emissione di onde sonore. Ogni voce è prima di tutto un fragore sfuggito al corpo.

Una qualità del corpo.

Il corpo dell'attore è una cavità risonante. Per sottrarsi al silenzio, e per accedere all'epifania della voce, il corpo ottiene il suo statuto sonoro mobilitando:

\* *l'apparato fonatorio* (fiato, corde vocali, vibrazione, cavità di risonanza);

\* *il complesso dei fenomeni che regolano l'emissione* (intenzionalità, conoscenze culturali, personalità nella produzione dei timbri, regolazione della colonna d'aria, scioltezza della lingua e delle labbra);

\* *la respirazione* (educazione di inspirazione e espirazione, attività del diaframma e del torace, distribuzione dell'energia aerea);

\* *le sfumature di ritmo e di colore delle vocali e delle consonanti* (pronuncia e articolazione, fonetica, tessitura);

\* *le qualità del suono* (altezza, timbro, intensità);

\* *i registri e i passaggi* (attacco, appoggio, posizione vocale, distribuzione dei fiati).

Da qui lo specifico colore della voce dell'attore, e il suo dolore. Da qui le specificità del suo gesto vocale, che poi è collocarsi nel silenzio del mondo. Da qui le immense varietà di aliti a perdere, di verità mormorate, di vuoto brusio, di rifiuti e di apnee feroci: vale a dire parte da qui un'attività sonora che modula prima di tutto se stessa. La voce istituisce la sua scena.

Il corpo è la verità di ogni voce.

## IX.

È proprio la sua natura volatile – il suo sgorgare acrobatico e sostanzialmente precario –, a esporre le meditazioni sulla voce al rischio di molte ambiguità, portandole nei pressi di un'idea che vede in essa l'eco di una risonanza che proviene «da nessun luogo, da nessun tempo». È come se, di fronte all'angoscia per l'impossibilità di segnalare adeguatamente la «fonte segreta» dell'espressività, si torni al discorso rassicurante che intende la vocalità come un «ripristinare una lingua anteriore».

Alla voce, però, non si addice l'ineffabilità.

È *finita*. E quindi misurabile.

Incastonata nel corpo, questo fine cristallo non fa mistero della sua irriducibile condizione fisica. E dunque, proprio perché fisica, identificabile con precisione: in termini di dinamica sonora (*volumi*), di segnale dotato di una certa frequenza (*altezze*) e di tessuto riconoscibile (*timbro*). Anche la sua diffusione rimanda immediatamente a una condizione fisica (spazio, natura della sorgente, direzionalità). La geometria corporea della voce: la sua finitezza, appunto.

La voce, inoltre, rimanda a una fitta serie di relazioni fisiche *in situazione*: è di natura fisica anche la trama percettiva che stimola – una percezione «viscerale e tattile», legata alla sensazione –, così com'è fisica quella cognitiva attraverso la quale l'ascoltatore interpreta l'opera. Tutto, dunque, nell'articolazione vocale, tende a espandersi in materia tangibile che vibra come gesto *qui e ora*. La voce è davvero qualcosa di concreto – di piacevolmente concreto, benché destinato alla consumazione – destinato alla consumazione senza sollievo mistico.

Che cos'è dunque la voce?

È «la materialità del corpo che sgorga dalla gola, là dove si forgia il metallo fonico».

Nessun «soffio originario» si manifesta nella voce: c'è solo lo sgorgare del corpo, nella dialettica serrata tra desiderio e limitazione.

X.

Corpo erotico.

La voce è uno dei modi con cui il corpo si consuma esaltandosi nel proprio godimento. Dispendiosa scansione del proprio debito di vita, il corpo fa mostra di sé: sparizione solenne.

Corpo *enunciato*. È in esso che la voce, scontrandosi con i suoi limiti, si rende assente, come se, affrancandosi dalle griglie squallide dove s'incaglia igienicamente il suono comune, trovasse la sua celebrazione definitiva nel travalicarsi, impetuosa gioia di un guerriero senza brama di conquista.

È chiaro che l'esperienza della voce appartiene al solo spazio – spazio materiale e culturale – che la rende solidale con altri corpi, convocati per l'occasione proprio dove il pensato vocale troverà la sua consacrazione. La voce si rovescia senza posa, si enuncia in quello «spazio vano e fondamentale», e si disperde, dato che esiste soltanto diradandosi. In altri termini, si allontana definitivamente dalla sua fonte, si s-corpora per immediatamente incarnarsi nel corpo “altro” dell'ascoltatore.

Qui, proprio nella gestione del passaggio da un corpo all'altro, si evidenzia la qualità dell'attore, la sua consapevolezza tecnica; qui l'attore concentra la sua ossessiva ricerca della precisione esecutiva. Ricerca di un corpo.

Corpo in esercizio.

## XI.

Esercitarsi.

Esercitarsi con il corpo, sottraendo la voce ai movimenti scontati delle accademie. Come si diventa attori sonori? Apprendendo e rifiutando la tecnica da manuale. Contro le nozioni della «dizione chiara» e del porgere illustrativo. Il corpo deve *ruggire*.

Esercitarsi sino a polverizzare la lingua: *s-dirsi*.

Esercitarsi. E poi tradirsi.

## XII.

Nascita di una prova:

\* Nel recinto, verso il fondo della scena, comincia l'esercizio; qui, davvero, non importa ammansire il pubblico: c'è solo l'attore davanti a se stesso, privo di ascolto. È l'apoteosi del godimento solitario. L'esercizio inizia con un triplice ciclo respiratorio: sentire il fiato attraversare il corpo. Se il fiato parlasse, cosa direbbe? Direbbe degli ostacoli sul tragitto, della forza che irradia, della nascita e della morte. Con destrezza a questo punto disegnare col fiato una bella «O», afona con deviazione finale verso il sonoro, per tre fiati successivi. La forma è larvale: una gemma imbarazzante, non troppo dissimile da un escremento. Trasformare la «O» in «U» con tre diverse intensità, in una sorta di alterco tra le due posizioni delle labbra (sullo stesso fiato, il passaggio di vocale). Ora produrre un suono di gola unendo la «O» alla «U», senza però spingere troppo col fiato, per tre volte. Quindi rilassarsi con uno sbadiglio, per prepararsi al successivo travaglio. Passare dalla «U» alla «I», con le stesse modalità usate in precedenza, e solo ad acquisita sicurezza nella gestione del passaggio emettere suoni nasali con la sillaba «MI» (tre fiati), poi con «NI» e infine con «GNI»,

avendo cura, alla terza emissione, di allungare a dismisura la vocale «I» e di cogliere la linea degli armonici superiori, ovvero cogliere quella seconda voce che germoglia dalla bocca e si offre con la sua eccezionalità. Ripetere per almeno venti minuti, espropriando il proprio corpo di ogni limitazione: solo il gioco detta le sue priorità. Terminare l'esercizio con il trillo «TRRRRRR-A», con la vocale gridata. Rilassare le spalle e il collo, sbadigliare;

\*Nella sua immobilità, dove il buio ha preso il sopravvento, la materia vocante acclama il testo in crescente agitazione. Quel materiale linguistico, scelto tra i tanti possibili, richiama associazioni mentali di vario tipo. Come tradurle in sonorità? Cominciamo col fare diventare la frase cibo per la bocca: masticare le parole, aprendo e chiudendo la bocca in maniera esagerata. Gustarle, ruttarle, espellerle incomprensibili, e fare tutto ciò a occhi chiusi. Le parole si devono sciogliere in bocca, definitivamente smembrate in suoni resi esplicitamente rumore. In realtà la masticazione, oltre che esercizio di ammorbidimento dell'apparato fonatorio, permette la precisazione dei fenomeni articolatori, indagando la relazione tra vocali e consonanti. Stare sulla masticazione per venti minuti, quindi bere dell'acqua e rilassarsi;

\* Affidiamoci ora all'essenza del suono vocale, incontrando il tema dell'esercizio timbrico: la qualità corporea del suono. Spostarsi da un angolo all'altro dello spazio, come creando una mappa timbrica, e cominciare baciando eroticamente il silenzio (lingua tutta fuori, normale, tutta in dentro). Fermi su un piede emettere solo fiato, senza fare vibrare le corde vocali, con diverse pressioni e sino a esalare l'ultimo dei dieci respiri. Quindi spostarsi e emettere una «A» normalmente timbrata, dapprima regolare, poi con la tecnica della «messa di voce» (gradatamente crescere e poi decrescere: <math>\diamond</math>). Infine, provare a produrre la stessa vocale al contrario, inspirando anziché espirando, e gustarne il colore. Lo spettro timbrico non è però ancora apparso in tutta la sua magnificenza risonante. Provare col suono laringale «H». Con quello pettorale «O». Con quello faringale «FO». Con quello nasale «N». E provare tutte le combinazioni, le linee mediane,

le intersezioni, gli schemi codificati, il corredo fonetico. Stare almeno dieci minuti su ogni timbro scoperto.

\* Nello spazio non è ancora risuonata la lingua nella sua connotazione significante. Si comincia ora, leggendo la frase scelta facendo attenzione all'andamento prosodico. Si lavori cioè sulle intonazioni. La conoscenza del suo retroterra di significato è fondamentale per ogni rovesciamento acustico. Stare sulle convenzioni per meglio controllarle e quindi, qualora se ne ravvisi la necessità, scardinarle. Qui ha senso immaginarsi in singhiozzo, in pianto, in risata, in affermazione violenta, in disperazione, in interrogazione, in calma glaciale, in agitazione rabbiosa; qui ha senso non limitarsi e riprendere quante più intonazioni possibili, rubandole alla vita o alla sua parvenza mediatica. Anche qui altri venti minuti, per concludere riprendendo la lettura prosodica iniziale, la più piana e incolore possibile. Verrà voglia di cantare;

\* E si canti, allora. Ci si affidi completamente alla melodia nell'insieme delle sue stesse possibilità: dalla cantilena al vocalizzo astratto, dal bisbiglio all'ululato; si tratti la melodia come una preghiera, un lamento, un grido agghiacciante, un pianto, una parata militare, un girotondo. Si canti cioè in uno spazio compreso l'arcaico e il robotico, giacché, almeno in sede di esercizio, tutte le modalità permettono l'affinamento delle tecniche vocali. Un canto libero, dunque, senza altra finalità che conoscersi nell'atto. Cantare per sottrarsi, ancora una volta, al linguaggio e sperimentare il proprio stare sul suono;

\* Ma il canto non prosegue per più di trenta minuti: si interrompe il fiato e l'eco è un unico singhiozzare: la voce è costretta nella gola, fatica a uscire. Sono i processi del gesto vocale che sconfinano nel rumore: il rumore diventa suono, poi nota, infine melodia, per tornare infine al rumore manomettendo le sillabe. In seguito, di colpo, dopo essere passata nelle cavità superiori, la voce irrompe a fette di lingua: è un buon momento per tentare un recitativo dissonante. Come propedeutica, è saggio dividere la frase in

blocchi di ritmo: dirla lentamente, staccando le parole, velocemente, facendo resistenza con le labbra, dirla facendo stridere le consonanti, allungando a dismisura le vocali, come mirando a punti diversi dello spazio; e sarà bene creare degli impedimenti, del tipo: interrompere la frase all'interno di una singola parola, chinarsi a raccogliere una nocciolina, coprire di fango la bocca, mutare l'atteggiamento della lingua, coprire la parola di rugiada; altrettanto utile il passaggio dal tono naturale al falsetto, dal falsetto al gutturale, dal gutturale al falsetto; ma quel che più è proficuo – espressivamente proficuo – è l'invenzione di *effetti melodici*. Qui è bene rallentare.

Il problema che si pone all'attore è acquisire, in sede di prova-studio, quante più modalità possibili, esplorando l'intera gamma dell'articolazione performativa della parola e estendendone le stesse possibilità evocative. Non vi è dubbio che, in questa direzione, conservi valore inestimabile il *Pierrot lunaire* di Schönberg. Com'è noto, l'opera di Schönberg è basata su un'interpretazione vocale che fa interagire la recitazione col canto, ovvero sulla modalità dello *Sprechtgesang* («canto parlato»). Si tratta di una particolare melodia che il performer ricerca intonando la nota, ma subito dopo abbandonandola liberando la voce dai vincoli del canto, per quanto rispettando il dettato ritmico della partitura. In pratica, una declamazione stilizzata, non realistica, esagerata. È indubbio che questa esperienza è una risorsa ineludibile per chiunque voglia cimentarsi efficacemente con la ritualizzazione sonora della parola. Si tratta, in sintesi, di fare rientrare la parola in una partitura fonetica basata non più sulla predominanza del significato, ma sull'espansione sonora del corpo. In pratica, le parole non imitano la parlata quotidiana – emotiva, psicologica, realistica –, ma acquisiscono una funzione che è a tutti gli effetti musicale: nel controllo dei ritmi e delle frequenze, imprimendo alla voce un andamento non naturale, e come «rivestendo di note» le frasi. L'*actio*, allora, non è la traduzione sonora di un pensiero, ma: «la *grana* della voce, che è un misto erotico di timbro e linguaggio».

### XIII.

Vi sono voci privilegiate?

Esiste un *catalogo delle voci* a disposizione dell'attore? Delle voci con cui cimentarsi? Voci, insomma, di cui l'attore possa beneficiare per produrre la sua opera?

Non vi sono voci definitive. Ogni bagaglio va preparato in solitudine. Vi è – ogni attore lo sa – solo la voce appresa e il balbettamento di ciò che si sta apprendendo. Ogni catalogo è incompiuto.

Ma ci sono le ossessioni. Non voci nuove, ma voci ormai radicate nel corpo. Tali voci si dividono in:

\* *Anteriori alla parola*

a digiuno di paradossi; geometriche e pelose, come idoli saldi, arcaici, fallici; abbaglianti, vaghe, straripanti; di chi si fa abitare da spiriti vaghi o vuole mettersi in comunione con il ronzare delle cicale; in accordo con la bestia bruta; senza pause di senso, fitta di allusioni, cosa tra le cose, escremento e sesso; si conforma agli astri; trema e fa muovere il resto; della danza, dell'orgia, del cerchio dei saggi, dei baci senza contatto; dell'imitazione che fronteggia l'angoscia, dell'inerzia nella ferita, dello sguardo allarmato; del firmamento; del riflesso, del valico, delle spine, del corso d'acqua, delle ombre che animano la foresta; della doglia, della fuga, del terreno di sangue, del destarsi alla battaglia; del ventre gonfio che si agita inquieto; del fulmine che fa scappare gli spiriti; del lutto; del fuoco che si alza nell'aria; anteriori alla parola e barricate nell'assenza di identità.

\* *Nel senso di una lacuna*

che si impastano dentro la bocca; sempre sull'orlo dell'abisso; piene di tagli e certamente straziate, e altrettanto probabilmente sbagliate; della stonatura; non dell'essere o dell'apparire, ma dello sparire; come se stessero segnando la propria assenza; della rottura, del taglio, della cesura che

lacera un *continuum*; che rompono una forma manifesta; che si determinano nell'intervallo, paralizzando la linearità e sospendendo la coesione; della sincope che si manifesta interrompendo l'afflusso del fiato o dirottando dall'interno una parola o interrompendo l'andamento melodico; della sincope che impedisce il racconto; del flusso insidioso delle macerie; giunte al culmine senza purificazione; che non esprimono niente, ma che tentano di farlo; indicibili, che celebrano il simulacro, destinate a scomparire senza applausi, più vive di ogni personaggio; che si ritraggono debolissime; nel senso di una lacuna che «affronta in modo radicale il problema della rappresentazione».

*\* Al di qua della comunicazione*

disperatamente contro; contro tutte le semplificazioni e le banalizzazioni; forse inesatte, imprecise, ma ostinate; complesse, prive di sacralità, di valori; contro la contemplazione che assopisce; che fuoriescono dal perfettamente supplementare, dove si raddoppiano le cose; avvenimenti che si raccontano inquietanti; la meno scontata delle differenze; del punto di vista *contra legem*; rudimentali, riluttanti, bizzarre, e in nessun caso decorose; contro la creazione di dei e mostri, di favole, di sensi esaustivi, di codificazioni, di valori, di gerarchie; della perorazione a favore delle intenzioni non partecipative, al di là di ogni collaborazione e dell'inaudita sottomissione; contro il discorso che si ferma alle ovvietà, la finzione povera di ritmo, la demenza occidentale; in opposizione virtuosa; senza venire a capo delle regole formali, che hanno scelto un percorso fuori-riga; incompatibili con la ricerca di potere; del potere; del potere che cerca sempre la parola adeguata; discordi, illuse, che non coltivano il potere che soggiorna in ogni parola; avverse al potere che rimbalza ovunque e altera il senso stesso delle cose e delle parole e dei comportamenti, sino a rendere consenzienti i corpi e avverse a ogni pedagogia; al di qua della comunicazione che amplifica il costituito.

*\* Nel grottesco e nella parodia*

come bestemmia, riso, sberleffo; capaci di produrre «sorpresa conoscitiva»; anti-liriche, come rifiuto dello sguardo privato e narcisistico; come

riscrittura critica del già scritto; straziate e ammutolite, che esercitano il linguaggio come alienazione, senza per questo smettere di cercare il riscatto; continua vertigine, totalità frantumata, mondo a soquadro; orientate verso l'allegoria, cioè verso la frammentazione; in cieco e sanguinoso disordine; che irrompono, mostruose, nei modi simbolici; esagerate, proteiformi, sinistre, in una parola mostruose; che invitano a guardare oltre, e che sono sintomo di un malessere; gioiosamente eccedenti, nella dismisura; esagerate, invadenti, corrosive; esagerate sino alla difformità; della sospensione di ogni orientamento; che ridono con malizia, esibendo ciò che sanno; nel grottesco e nella parodia con spirito critico-polemico.

\* *Ai margini del canto*

non informano, esse cantano.

\* *Cioè senza referente e senza fondamento*

[...]

E, certo, queste voci, queste voci che l'attore stesso ha progettato, sono soltanto voci ipotetiche. Sono le voci segrete che animano un'idea di attore sonoro, ma non le uniche possibili. Vi sono – e ogni attore davvero lo sa – altri cataloghi, altri frastuoni, altri gemiti. Ognuno si cerchi il suo.

XIV.

Ora, tutto questo esercizio – questa sedizione, questo intreccio frenetico di voci in una voce sola –, che peraltro non è riducibile a nessuna predicazione, non è forse senza sbocco? Questa voce roca ... Perché?

Ma, insomma, tutto ciò è incomprensibile, eppure continua. Perché?

Si può zittire il fiato?

Il flusso d'aria, schiudendosi, e frequentando con ciò i luoghi della fonazione, regola le dinamiche della voce. Che cosa giustifica il fiato? Il fiato è governato da un'intenzionalità espressiva: «la volontà di dirsi, di farsi sentire e di soddisfare quindi un'urgenza espressiva».

La volontà di dirsi in voce.

Come un'ombra, il pensiero inventivo prolifera le possibilità stesse della prassi vocale. Ogni voce ha la sua estetica. L'emissione è anche «un fatto culturale».

E il pensiero è anch'esso parte del corpo. È il suo specchio; è il suo «gesto teorico». Nella gestione artistica dell'emissione, l'attore non può fare a meno di pensarsi. Altrimenti si diventa «pupazzi di uno spettacolo idiota».

Ogni intenzionalità espressiva presuppone dunque una scelta: la voce dell'attore è un *atto critico*.

XV.

Ogni arte, quando vuole davvero essere tale, si allontana dal proprio tempo, rifiutandosi di sedurre. Se invece si dispone con l'andamento della conciliazione, rifugiandosi in una piacevolezza di comodo, la sua forza espressiva decade a semplice passatempo. Non accresce, non apre spazi di crisi e di dubbio; vale soltanto nella misura in cui permette al sistema in cui (e di cui) vive di perpetuarsi.

Cosa si tratta di fare?

Mettere in voce la propria alterità.

Il Maestro PZ è uno studioso che ha dedicato gran parte della sua ricerca alla poesia orale. È sua la distinzione teorica tra l'ambito della *vocalità*, dove la voce è agita al di là di ogni suo riferirsi al linguaggio, e quello dell'*oralità*, dove la voce si rapporta in vario modo alla parola. Il Maestro PZ arriva a intravedere nella dimensione teatrale «il modello assoluto di ogni forma di poesia orale». Ciò perché, essendo il teatro una scrittura del corpo, permette un dispiegamento senza limiti della voce, per certi versi proponendo una indicazione simile a quella del Maestro AA: la funzione primaria della voce non è descrivere, bensì agire (il Maestro AA traccia una differenza tra l'*evento*, il rimandare dello spettacolo alla contingenza di se stesso, e la *rappresentazione*, ovvero la descrizione di una realtà che è al di fuori). Per il Maestro PZ, inoltre, nella voce «esplode e si trasmette senza intermediari concilianti il No che oppone l'arte alla richiesta dell'Istituzione»: una voce, dunque, ben al di là del costituito, e animata da uno spirito visionario; la voce così liberata riesce a fare del corpo «un oggetto di gioco e di desiderio». È la voce dell'*estraneità*.

## XVI.

L'attore sonoro è una sfida.

Percorre la lingua comune, situandosi però ai margini. Si tiene in disparte, come *sospendendo* l'insieme dei rapporti – rapporti di dominio – che la lingua stessa designa. Che cosa cerca?

Forse soltanto se stesso. Dilaniato dal tempo, e non intenzionato a cedere il passo al groviglio dei luoghi comuni, cerca una prassi vocale che sia stimolante e liberatrice. Qui non c'è consolazione.

La voce dell'attore sonoro è infatti inquietante.

Abitare l'attrito. Fare mostra di sé contestando la lingua ereditata, rendendo sterile il potere delle frasi. Ecco che cosa cerca l'attore sonoro:

cerca di uscire da una lingua chiusa, illustrativa, accomodante, rassicurante; e ancora una volta lo fa inasprendo la voce, mettendola in scacco, eccitandola.

Perseverare con il chiasso della voce.

L'approccio di partenza è semplice: ridare alla voce dell'attore la sua valenza di «giusta misura della dissonanza», promuovendo, insieme a una messa in dubbio delle convenzioni, un nuovo contatto col pubblico e con il mondo. Ogni voce è davvero una sfida.

Si tratta allora di praticare la voce esaltandone la sua «materiale e fantastica e corporale» *forza inventiva*. Una voce *del disgusto e del piacere*.

Così facendo, l'attore non pretende di essere capito: gli basta «lasciare una macchia nel silenzio». Ogni suo gesto è sonoro e tutto – sillabe, ombre interiori, sapienza – converge nella vibrazione, perennemente tesa a sciogliere i ghiacci col fiato. Il sangue si può confidare in forma di filastrocche infantili, il sudore in canto, al di là di ogni speranza e di ogni disperazione; e il diaframma, sostenendo il fiato nell'espiazione, e le ossa e i polmoni, e tutte le viscere, stimolano l'emissione e il silenzio si riempie di segni.

E «il maledetto caos della vita» si scrive in voce.

XVII.

Sonoro è quell'attore che realizza il *linguaggio* riempiendo la parola di *musica* e di *rumore*.



## SECONDA PARTE



## CRONACHE DI TEATRO

Il teatro, quando è degno di questo nome, si alimenta della tensione lacerante del corpo; si alimenta cioè di un corpo che, sentendosi prigioniero delle convenzioni, si vuole tanto possente da dilagare oltre i propri confini. È questa la lezione di Artaud, il cui concetto di crudeltà rimanda alla scoperta della «ferita profonda» del corpo precipitato nelle acque torbide della società: la sua «fame di vita» lo rende «inconciliabile con l'ordine costituito».

## IL CORPO INVASATO

### La concezione dell'attore nel teatro di Michele Perriera

«L'attore lotta semmai contro il teatro»

Antonio Attisani

La recente produzione teatrale, e in particolare quella di ricerca, si è liberata di quella «malia utopica» che l'aveva contraddistinta per un buon lasso di tempo, rinunciando alla contesa con le tradizioni e le poetiche per attestarsi su una linea di assorbimento dei canoni della società dello spettacolo. Si può dire che è venuta a mancare una linea di *alternativa*. Il teatro, d'altra parte, nel suo dinamico intreccio di forme e di pensieri, non può che riflettere fatalmente la crisi di senso attuale; ed è per ciò che oggi, nel generale disincanto, appare normale evitare il confronto con il «linguaggio da stabile» o con il peggior teatro d'intrattenimento, limitandosi, l'attuale ricerca (quando lo fa), ad agire una *diversità* estetica tutta interna ai limiti circoscritti del mercato teatrale. Nel dominio della «virtualizzazione della realtà», insomma, diventato il reale un prodotto della «immaginazione mediatica» e il mondo feticcio, quindi inconfondibile e immutabile, piuttosto che la sovversione «dei linguaggi e delle pratiche simboliche consolidate», la ricerca contemporanea mette in scena la *destituzione dell'utopia*, situandosi in una sorta di *no man's land* dove l'estetico sovrasta l'etico e dove ha cittadinanza una perversa ossessione per l'immagine. Così, ad un livello di concretezza spettacolare, accade che ogni brama di concepire il teatro come «un patto colmo di avvenire» è bruciata in una esaltazione del nostalgico (è il caso di spettacoli quali *Carnezzeria* e *M'Palermu* di Emma Dante, ma anche delle narrazioni di Ascanio Celestini, in cui l'idealizzazione del passato assume contorni di malinconico attaccamento ai ricordi); o in una esaltazione del voyeurismo dello spettatore, espunto da ogni «desiderio di rivolta» (come accade a quella che è stata definita la Generazione 90, ed in particolare ai gruppi censiti nel volume *Certi prototipi di teatro*); o nella «vuota ginnastica» in cui si dibatte quel che resta del Terzo Teatro; ovviamente qui non tralasciando quanti, provenendo dai gruppi che facevano ricerca tra gli anni '70 e '80, si sono

prestati ad operazioni di ricambio generazionale all'interno del sistema teatrale, addirittura approdando ad una recitazione di tipo tradizionale e incoraggiando «il ritorno all'ordine della rappresentazione» e ad una regia intesa come «interpretazione dispostica» del testo drammaturgico (i nomi da fare sarebbero troppi; uno degli spettacoli più significativi in tal senso è sicuramente *La tempesta* con la regia di Giorgio Barberio Corsetti). In sostanza, questi sono tempi non facili per trame acute di un teatro che conservi una volontà oppositiva radicale, capace, cioè, di sezionare *con cattiveria* lo statuto tradizionale della scena e di inventare una *macchina di segni* che sia, insieme, critica feroce dei sensi costituiti e «musica». Di fronte a questo dato di fatto, potrà sembrare provocatorio o addirittura una perdita di tempo parlare di Michele Perriera, almeno nel senso di una attenta riconsiderazione della sua concezione dell'attore come «animale visionario». Potrà anche essere così, vista la sterilità dell'attuale ricerca in termini di capacità propiziatrice; ma, per quanto mi riguarda, trovo Perriera decisamente superiore e più importante di tante esperienze attuali. Sono anche sicuro che il costitutivo stare-fuori del teatro di Perriera – quel suo gioioso arroccarsi al di là delle miserie del teatro costituito – pone domande radicali circa i collegamenti della prassi teatrale con i desideri di oltrepassare l'esistente; ed è proprio questa sua energia vitale, questo suo accanimento ad esprimere la crisi contemporanea, questo suo *sguardo della mancanza*, a porre Perriera in quello sparuto manipolo di sognatori che hanno mirato a recuperare, del teatro, la sua forza critica e anticipatoria.

Questo atteggiamento, sempre teso ad esaltare il lato cangiante dell'umano e della storia, credo fondi il tratto saliente d'un pensiero veramente contemporaneo, non impantanato nelle consuetudini e non vincolato alla conformità; un pensiero in grado di mettersi in gioco fino in fondo nello slancio dell'alterazione, anche a costo – ed è il caso di Perriera – dell'isolamento e della sparizione. Perché, in ogni caso, l'essererci *nella* storia è la forma più alta di verità; è esporsi al precipizio, certo, stare come sospesi rischiando la caduta, ma è la ragione più perentoria di vita – altrimenti resta l'abbeverarsi ai cesti vuoti d'acqua, resta la pigrizia e la conservazione del dominio, resta il terrore bianco. Esserci nel divenire; stare

nel magma; raccontare le cicatrici; fecondare il tempo; strisciare tra gli spari; scatenarsi nel mondo; tramare là dove, in breve, si può animare il futuro: «*il teatro trae la sua energia vitale non dal reale ma dallo scatto dell'immaginario in presenza del reale più aggressivo*», dice Perriera colloquiando con Umberto Artioli. Il teatro, perlomeno la sua parte più onesta e coraggiosa, ha sempre agito questa consapevolezza, coltivando propositi di *militia* non truccata da impegno, operando silenziosamente per suggerire «focolai di resistenza», con scetticismo, con furore, con grottesco distacco, con poesia, comunque praticando una *dissonanza*: perché è nell'intemperanza dentro i codici, le lingue, le piazze, le tele, i versi, le scene, le note, è solo nell'eccesso che può mostrarsi una forma futura: con quella misura che odiando le forme esistenti ama quelle che non ci sono ancora.

La *responsabilità etica* dell'artista, ecco un tratto saliente dell'opera di Perriera: mostrare se stesso come consapevole del gioco, nella società dello spettacolo dispiegato, volgare, disarmante; e mostrarsi a declinare nuove interrogazioni. Di fronte a una vita spogliata di ogni senso solo l'insidia della trasformazione radicale, solo l'inveramento di ciò che è apre spiragli; solo così può farsi concreta l'aspirazione alla libertà: per dare voce alla possibilità di una *nuova ascesa*, facendo emergere il bisogno di un senso 'altro' da quello imposto dal codice non scritto del denaro. «*Il teatro – continua Perriera – deve ora rammemorare il senso. Deve, cioè, evocare i valori e compiere l'atto rituale della comunicazione elementare*». Un percorso che coincide con gli atteggiamenti delle migliori avanguardie del Novecento, dove il teatro era inteso come «strumento di rottura e insieme di comunicazione»; rottura sul piano del codice (le modalità di impostare la scena) e insieme della logica della comunicazione dominante, fino a coinvolgere lo spettatore in un evento spiazzante, difforme, che assume il carattere di «una remota utopia (che) popola il deserto del senso, rivelandosi nella ferita aperta del suo latitare» (U. Artioli, 1993). Un teatro, dunque, quello di Perriera, come *luogo di rivelazione e di intensità*, che mira a farsi *evento visionario* e a cui ben si accordano le parole di Giordano Bruno: «non gode del presente, ma è del futuro e de

l'absente, e del contrario sente l'ambizione, emulazione, sospetto e timore». Chi prende in mano una delle sue opere, o assiste ad un suo spettacolo, non potrà esimersi dal notare l'irruenza di un orientamento, la sua carparietà, la sua irriducibilità: «recuperare – è Perriera stesso a dirlo – l'anima più generosa del Novecento: quella profezia del possibile al cui ascolto può condurre solo una nuova peripezia dell'intelligenza spaesata». Ovviamente, come ci ha insegnato Ernst Bloch, questa speranza, questo rimandare a un qualcosa che *può* e *deve* essere, questo percepire il mondo come in avaria, questa possibilità che si dia diverso, questo presentimento d'un futuro mai trascendente l'esistente, questo avvertire il reale come guasto, questo orientamento disorientato, ecco: *è l'opposto della sicurezza, è l'opposto di un ottimismo ingenuo*. Perché, in ogni caso, la folgorazione improvvisa del teatro, se pure non rinuncia al processo di significazione (cioè al processo che produce il *sensu* delle cose), non vuole portare da nessuna parte; il teatro *non* è l'indicazione di una meta da raggiungere. È nel presente, nell'incrocio, di fronte a sentieri che si biforcano: mette in questione il soggetto, null'altro; ed è dunque «una profezia del possibile»; se ne sta tra le macerie di una civiltà, di una cultura in disfacimento, dice «No», e nel mentre lo dice cerca di fornire un appiglio, una linea di fuga, un strappo da cui intravedere «una nuova luce». Il *viaggio necessario* di Perriera è tutto uno sperimentare questa direzione; come evidenzia ancora Artioli: «La fabula è immessa in una dimensione apocalittica, brulicante tra catastrofismo e promessa. L'apocalisse è solo una variante della tensione utopica sottesa da sempre al teatro di Perriera, la cui passione etica, soprattutto se assume cadenze visionarie, si imbecerisce nel grottesco, quasi a scongiurare la propria beatificazione».

Michele Perriera ha sempre cercato di fare emergere un teatro capace, come bene diceva Artaud, di «spezzare il linguaggio per raggiungere la vita», e basato su un irriducibile *piacere della difformità*. Esemplare in tal senso il suo mirabile scritto sulla scrittura scenica, *C'è forse qui un assassino? No. Eppure c'è*, del 1980, e dedicato alla figura del *Riccardo III* shakespeariano. Ivi è scritto: «Quando sta per essere inghiottita dalla norma, quando sta per essere costretta all'impotenza storica, quando rischia

di essere gettata – di nuovo – nel ghetto della deformità, la difformità di Riccardo volge le spalle al mondo: per andare a seppellire nel deserto la sua memoria di un desiderio che non rinuncia a porsi come avvenire del mondo». Perriera vuole dunque attestare il teatro ben oltre gli steccati ammuffiti del solito teatro di intrattenimento, dell'evasione serale, della comprensione facile eretta ad unico criterio estetico o, peggio, di un estetismo formale ammantato di (falsa) radicalità; Perriera ne è certo: si può fare teatro ad un alto livello di consapevolezza tecnica, e quindi ottimo teatro, anche senza sottoscrivere quel patto segreto che spinge le compagnie a produrre eventi che cercano il facile consenso o a perseguire quell'innocuo e consolatorio turbinio di forme ipertecnologizzate. Il miglior teatro, d'altra parte, è per lui «quello che scava nella mente e nella storia»: pone quesiti più che dare risposte tranquillizzanti. Come a dire: il teatro è, al contempo, uno sguardo sul *trauma individuale* e una sperimentazione sul *paesaggio storico* (altrimenti, verrebbe da asserire, *non è teatro*). È un volto sfigurato; è un «canguro» che porta a spasso una verità, ma soltanto la *sua* verità, che non è assoluta né quella di tutti. Dire l'oscuro che si sta vivendo – e in questo lasciarsi attraversare dallo *stupore*: e così, all'improvviso, nell'evento teatrale «si mostra la faccia nascosta delle cose, come potrebbero essere diversamente, nella loro *latente possibilità ulteriore*» (E. Bloch, 1999). E dallo stupore – Benjamin maestro – si arriva a quell'*inquieto interrogare* la vita proprio di chi alla vita-come-è non si sente bloccato, e s'ingegna a dirla incompiuta e sempre in mutamento. Un *teatro dell'inquietudine*, che si propone come esercizio di una nuova illuminazione tramite l'esperienza del disorientamento: procedendo a tentoni, senza mete sicure, ad elaborare e portare alla luce «ciò che si trova immerso nell'oscuro».

Giacché il teatro si rivolge all'individualità, in un certo senso il metro del comportamento critico-utopico richiamato dal teatro di Perriera esula da ogni «esortazione declamatoria» (stimolo a compiere buone azioni); si discosta cioè, e radicalmente, da un utilizzo meramente opportunistico della critica, proprio ad esempio di certo teatro di narrazione, o civile come si usa dire oggi, patetico nella proposta di contenuti che suscitano facile

consenso, posto su un moralismo finto-partecipativo dove lo spettatore deve soltanto *riconoscersi* – e non, invece, *ridefinirsi* come altro da ciò che era prima di entrare in sala. Un teatro veramente critico si consuma piuttosto come *radicale perplessità*: parla dell'anima e del mondo non per confermarli, ma per trasformarli in enigmi. È in questo versante che agisce il teatro di Michele Perriera, la cui esigenza pressante è scandire l'opera come una *lucida litania del dubbio*. In altri termini, il teatro di Perriera favorisce un atteggiamento non passivo; fornisce l'opportunità per superare quell'inerzia psichica che caratterizza gran parte del teatro contemporaneo, dove gli appetiti del pubblico per una tranquillità emotiva o per una fruizione meramente estetizzante vengono soddisfatti da registi/attori compiacenti. Il teatro di Perriera, invece, stimola una relazione che va oltre la semplice empatia; richiede all'attore e allo spettatore una grande capacità di esercitare una nuova applicazione dell'ingegno; e ciò avviene facendo in modo che i partecipanti all'evento teatrale, spettatori o attori che siano, cedano alla suggestione dello smarrimento, dello sgomento, della disgregazione – e si percepiscano come inadeguati e dunque trovino la forza per tendere verso un *altrove*; come dice lo stesso Perriera, «per indurli, lucidi o invasati, ad una suprema metamorfosi».

Una siffatta concezione del teatro presuppone un attore particolare: un attore sottratto alla soggezione dell'ovvietà per dirigersi verso il tumulto del desiderio, delle vibrazioni fervide di vitalità, del sangue che sgorga dall'abbraccio con lo spettatore. Attore come allegoria del fatto che «non siamo né morti né inchiodati alla vita: che siamo in viaggio, che lo sono la nostra mente e il nostro corpo». Per Perriera il centro del teatro è il corpo dell'attore. La sua ricerca come regista-drammaturgo (ed anche come splendido ed efficace romanziere), è indissolubilmente legata alla presenza intensa e fragile dell'attore, ai suoi incanti, alle sue irradiazioni, alle sue umanissime rigidità, al più inutile dei suoi gesti, ai suoi gesti definitivi, alla sua vitalità; ed è per questo che la sua scrittura trasuda di corporeità, ed è entusiasmante tradurla in segni sonori. C'è, almeno all'apparenza, coincidenza con quanto espresso in tal senso da Grotowski, il quale, com'è risaputo, poneva il corpo dell'attore alla base dello spettacolo e «il lavoro

sulle azioni fisiche» diventava la chiave per una recitazione capace di porsi nel confine tra «sensualità e preghiera». Il corpo deve pensare da solo – ripeteva spesso Grotowski; e la mente «deve imparare il giusto modo di essere passiva», deve «togliersi di mezzo». Ma la coincidenza, appunto, è solo apparente. Perché nel rito teatrale di Perriera la mente (il *logos*), pur nella esaltazione del «corpo vero e invasato dell'attore», conserva il suo valore inventivo. Dice su ciò Perriera: «Essi (Grotowski e Barba, NdR) si mettono il *logos* alle spalle, come se il tempo e la storia l'avessero già regolato; anzi come se il tempo e la storia fossero del tutto svaniti. Io aspiro a mettere anche il *logos* in campo (...)». E nell'esprimere questo, pur sottolineando l'importanza e la magnificenza di quel tipo di ricerca, Perriera si pone entro un altro itinerario, distante e per certi versi opposto a quello di Grotowski. Mentre l'attore grotowskiano, nel costruire la sua *performance*, si fa trascinare da «una serie di piccolissimi impulsi organici che provengono dall'interno del corpo», imparando a «rendere la mente passiva nel modo giusto» (Thomas Richards), l'attore cui si riferisce Perriera si avvicina alla recitazione *anche* con la logica, costruendo nella mente, oltre che col corpo, la sua partitura. I grotowskiani sono convinti che questo metodo logico porti gli attori a *performances* «fredde» e incapaci di «toccare il cuore» («il pericolo per questo tipo di attore – dice Richards – è di rimanere un dilettante»), mentre per Perriera, interessato com'è ad imbastire, sulla scena, un *contresenso* (un senso differente da quello dominante), l'apporto del *logos* conserva un valore immenso. E non è un caso che, nel lavoro di Grotowski, la costruzione del personaggio «è affare del regista», laddove all'attore è solo consentito di farsi tramite dell'idea del regista stesso e il pubblico. Come a dire: l'attore serve, con il proprio corpo, una idea altrui: è uno strumento, bello da vedersi, affascinante quanto si vuole (e Cieslak, principale attore della compagnia di Grotowski, lo era), ma al servizio di una storia che non gli appartiene; l'attore grotowskiano mentre si esibisce in pubblico mostra la sua profondità più intima, fatta emergere in lunghi periodi di prove e sessioni di training, che però durante la *performance* il pubblico non coglie, proprio perché il regista, nel costruire la scena per lo spettatore, «protegge l'attore con uno 'schermo' (il personaggio, Ndr) che serve a tenere occupata la

mente dello spettatore con la storia» (T. Richards). In Perriera, invece, l'attore è *qualcosa di più*: deve svelare la sua anima nelle sue «infinite possibilità di gioco, di conoscenza, di donazione, di mutamento»; deve «fare apparire la verità che sta evocando». La funzione critico-conoscitiva – che presuppone appunto il *logos* – diventa in Perriera un elemento fondante delle manipolazioni dell'attore, delle sue «rivelazioni inattese»: i gesti, i suoni, il rapporto con lo spazio, le immagini plastiche cui dà vita, nel quadro d'insieme che vanno a creare, fanno emergere l'unità superiore dove l'azione del corpo si fonde con l'intelligenza. Il lavoro dell'attore – la sua «danza virale» – è, come direbbe Emilio Villa, *preda del calcolo e della direzione*, estensione gioiosa di una possibilità creazionale in cui le suggestioni dell'intelligenza si sposano, fors'anche nel contrasto, con gli smarrimenti e le suggestioni del corpo, con quel dolcissimo sentire al di là (o *prima*, se si vuole) della parola. Una sorta di *straniamento magico*: «Ho sempre avuto la convinzione di fare un teatro epico-magico, il cui nucleo centrale fosse il corpo dell'attore, inteso come sacerdote e vittima sacrificale della via Crucis del Senso» (Perriera).

L'attore che inghiotte il personaggio e che allo stesso tempo si fa inghiottire: nello stesso istante preda e predatore, dunque continuamente preso da un cortocircuito sfinente; non c'è nascondimento: c'è piuttosto un'esibizione di un'alterità tutta da percorrere: così l'attore esce da se stesso per abbracciare un altro arbitrario (il personaggio) per tornare quindi, trasformato, di nuovo al confronto con il suo privato – e tutto ciò esposto in pubblico, e dunque dando vita, nel mentre si sparisce, ad un ulteriore caldo abbraccio: l'evento teatrale si affolla così continuamente di nuovi principi. Un attore siffatto non è mai agito dal personaggio: usa il personaggio come un sussidio del proprio sguardo sul mondo; entrambi sono *in continuo status nascendi*: sempre appena partoriti, sempre sul punto di morire. Per sfuggire all'incombenza dell'interpretazione, l'attore deve essere in grado di maneggiare con sapienza e cura la materia scenica. Colpito dalle parole, nella compiutezza di uno spazio vissuto insieme come costruzione e possibilità, l'attore di Perriera deve «accettare la frantumazione del proprio io, accettare di essere in balia della vertigine»: il personaggio

è quindi, per l'attore, una trappola continua. C'è molto Brecht in ciò; c'è molto Artaud, anche. Lo straniamento nella accezione di Perriera, espunto – è proprio il caso di dirlo – dal manierismo istituzionalizzato *à-la-Strehler*, abbraccia la vertigine della gesticolazione muscolare, ora rarefatta ora irruente, facendo del corpo dell'attore una irradiazione caparbia di «morsi mentali», generando luoghi di libertà nella coscienza intorpidita, bruciando energia fisica con una tenerezza di bimbo che nel gioco *non finge mai*: «teatro della lucida possessione», lo chiama Perriera.

Com'è risaputo, Brecht raccomanda di stare vigili nei confronti del personaggio: l'attore non deve farsi intrappolare da una personalità che non gli appartiene; la deve mostrare, recitando *come se riferisse le parole di un altro*. E deve proporre il personaggio con la *tecnica della sorpresa*: ogni gesto, ogni suono, ogni spostamento nello spazio, più che rifarsi a un realismo mimetico (quello che lo stesso Brecht chiamava *realismo ingenuo*), devono avere l'impronta della stranezza, dello stupore, della non naturalità, per giungere «ad apparire come problematici», aperti, contraddittori, tali da indurre gli spettatori ad essere sempre vigili nei confronti dell'attore/personaggio e dunque dello spettacolo. In ciò Brecht fa suo quel rifiuto dello psicologismo che tanto ha caratterizzato le avanguardie artistiche d'inizio Novecento. Non si tratta di esprimere un carattere, facendolo proprio secondo la tecnica del *come se* (come se fossi lui in quel momento) e rendendolo un tutto armonico, ma di esibire un approccio critico alle sue connessioni, assumendo quell'*atteggiamento distaccato* che – parafrasando Benjamin – passa «a contrappelo» il personaggio facendone «saltare il *continuum*»; e sempre evitando i trabocchetti dell'ipnosi. Lo straniamento presuppone dunque una scissione tra *tema* (il personaggio nella sua realtà drammaturgica) e *immagine* (l'apparire del personaggio tramite il corpo dell'attore). Questi due macro-livelli si dividono a loro volta in ulteriori sotto-livelli, ognuno oggetto di attenzione da parte dell'attore. I sentimenti, le azioni, le idee, in una parola ciò che segna, su carta, la *dramatis personae*, vengono elaborati dall'attore perché non si dia aderenza tra il suo agire sulla scena e ciò che egli presupponga sia il personaggio, sforzandosi di non somigliarli; si fa possedere, certo,

ma come ci si scioglie nell'abbraccio dei corpi durante l'amplesso: i due corpi non si fondono, restano nella loro particolarità, in un incrocio che fa nascere qualcos'altro. Lo straniamento presuppone dunque una certa *dissociazione* tra gli elementi che concorrono alla recitazione, che vanno messi in tensione più che aggregati attorno ad un tema unico. I diversi segni, insomma, non vanno orchestrati mirando all'amplificazione degli effetti, per cui, ad esempio, a una situazione di annuncio di morte corrisponde l'uso di una musica funerea, oscura, rimandante a quella stessa morte; gli elementi devono invece *distanziarsi* a vicenda. Uno corrode l'altro, lo abita e allo stesso tempo se ne allontana, lo nobilita e lo seppellisce. Per un siffatto attore, allora, la recitazione non potrà che darsi come *frizione* tra i diversi piani della recitazione e, all'interno della parola, tra significato e significante. Perriera ha fatto proprio questo atteggiamento e non ha esitato a proporlo ai suoi attori; nelle note di regia della riscrittura del *Macbeth* shakespeariano scrive infatti: «L'attore (...) tenderà generalmente a stabilire un rapporto dialettico con la parola; e comunque aggiungerà spazi e sospetti espressivi 'diversi' da quelli contenuti nelle parole. *Si tratta di procedere secondo un principio espressivo di interferenza*; la parola (...) va intesa, insieme, come *portante semantico e gestuale*: dunque nuova interferenza fra semanticità e voce, tra semanticità e fonetica». La voce significa altro da ciò che dicono le parole; il gesto trascende la trasformazione didascalica del testo: le apparenze tematiche (ciò che emerge alla sola lettura) vengono veicolate dai loro doppi, spesso in opposizione, secondo una tattica di spiazzamento continuo (i francesi direbbero *detournement*, deviazione, scarto); così la recitazione si presta ad una lettura secondaria, percettivamente più articolata. Lo straniamento, comunque, presuppone un attore ben diverso da quello cui ci ha abituato il teatro contemporaneo; più che un'accettazione incondizionata del suo ruolo (anche sociale), deve essere in grado di verificare la connessione esistente «tra certe emozioni e certi interessi»; deve sempre agire una feroce critica nei confronti della propria arte, oltre che del contesto in cui questa si attua. C'è, in ciò, l'aspirazione ad una *nuova figura di attore*, capace di partecipare con le sue istanze ad un processo di creazione collettiva, in cui ciò che ha valore non è il dettato – o i *diktat* – di una figura esterna (il regista),

ma una estrema consapevolezza di quella *macchina di segni* che è lo spettacolo, ed in particolare presuppone la partecipazione *razionale* dell'attore ad una elaborazione di segni parziali che entrano a fare parte di una totalità complessa. A differenza dell'attore grotowskiano, che non percepisce mai l'intero spettacolo, l'attore di Perriera ne affronta consapevolmente gli ingorghi, si fa corresponsabile dell'intero procedimento. E sempre cercando di evitare quell'«atteggiamento predicatorio e imbonitorio» che, specialmente in Italia, ha svilito le grandi intuizioni brechtiane, facendo scadere il teatro a una tribuna di agitazione (pseudo) politica dove il momento conoscitivo è annullato nell'assunzione passiva di contenuti preconfezionati. In altra prospettiva, per «evocare nell'attore le energie più idonee a praticare una teatralità che non abbia i caratteri né dell'immedesimazione né dell'interpretazione», Perriera recupera la grande lezione di Artaud, per il quale il teatro è evento e non riproduzione: *un evento rischioso e rammemorante*, come lo stesso Perriera scrive nelle premesse alle sue fondamentali *Variazioni sui "Cenci" di Artaud* del 1990.

L'esigenza di Artaud era quella di un attore «atleta del cuore», capace di scatenare un forte impatto comunicativo per «modificare la percezione stessa delle cose e il senso della vita». La sua sperimentazione di «un nuovo linguaggio corporeo» mirava a mettere in crisi le identità costituite, esponendosi ai rischi di una ricerca che aveva inscritta in se stessa la possibilità del fallimento. Nel suo progetto su *I Cenci*, Perriera accetta *la sfida che Artaud rivolge all'attore*: si tratta di fare emergere «la sua fame insaziata verso la sua stessa verità più spinosa»; a questo proposito – continua Perriera – un attore artaudiano ha il compito «di manifestare nel proprio corpo le limitazioni imposte dal rapporto dilaniante fra le percezioni di una libertà illimitata e la pressione oppressiva delle convenzioni e delle *necessità* teatrali ed esistenziali». In ciò sta la grande intuizione di Artaud, bene assunta dal rigoroso lavoro sugli attori che Michele Perriera ha condotto, quasi in semiclandestinità, per oltre un trentennio. Per di più instaurando una relazione d'intimità assoluta tra la sua scrittura drammaturgia e il gruppo di attori con cui via via ha operato; anzi, cementando la

sua scrittura sui loro corpi. Le favole di Perriera sono, per l'attore, una costruzione di parole che lo costringono ad affrontare con attenzione l'ingorgo del senso; l'attore ne è coinvolto, se ne divincola, ne fischia le parole, le chiama, le sputa e, nell'urgenza tutta artaudiana «a lasciarsi alle spalle la finzione», tra lembi di fonemi e dizioni sincopate, si sottrae alle ostruzioni della convenzione cui solitamente la cerimonia teatrale si occlude. L'attore, nel mentre cerca di infrangerli, mostra i limiti in cui si dibatte; nell'intensità dello scatenamento delle pulsioni, nel cercare una libertà espressiva, senza mediazioni, estrema, evidenzia l'*ordine meccanico* dell'esistente; si difende, e la sua libertà è attutita – abbruttita – dalla gelatinosa lingua comune; si libera nei tracciati che lo corrodono; si consuma nella minaccia mentre si staglia in volo: come «il corpo di un nuovo Icaro, che irromperà nella scena come nel cielo aperto di una terra sconfinata»: ecco, è su questa *espressione della crisi* che si basa la concezione dell'attore nel teatro di Michele Perriera.

Le cronache dell'italico teatro sono state per lo più ingenerose con Michele Perriera; ne hanno trascurato quasi del tutto la presenza. Eppure la risonanza degli spettacoli di Perriera, e poi dei suoi testi e della sua particolarissima sperimentazione sulla *scrittura scenica*, e da ultimo lo splendido e importante *Romanzo d'amore* (lungo racconto della sua passione teatrale), testimoniano di un percorso condotto con rigore e di qualità elevata. O forse è proprio questo suo «rigoroso senso del mestiere» (mentre la sperimentazione in voga si agitava – è lo stesso Perriera a dirlo – nel «pressapochismo estetico») a fare di lui un isolato, sempre in bilico tra anonimato e volontà di mollare tutto. La presenza di Perriera è oggi semplicemente omessa; è raro incontrare, anche in studi che analizzano le ascendenze della attuale sperimentazione, il suo nome. Certo, si può rimandare tutto questo all'assoluta intransigenza di Perriera, al «giacobinismo con cui guarda al mercato teatrale» (U. Artioli, 1993), sempre teso ad esaltare l'aspetto autogestionario della compagnia e la negazione di ogni apporto, anche finanziario, delle istituzioni; oppure al suo irriducibile non scendere a patti con le miserie del teatro, con le sue ingiustizie evidenti, che lo hanno portato ad affermare scopertamente:

«ho sperimentato direttamente la tragica potenza dei clan, l'ottusità delle norme ministeriali, l'arroganza dei guitti, il volgare e infelicissimo mercato delle sensibilità. E la sorniona rapacità dei partiti, l'ignoranza e l'opportunismo che li ispira; e le grottesche oligarchie con un boss in testa (un regista di fama, un attore di fama o un critico di fama; o anche un malfamato regista con grande influenza politica, un attore sconosciuto con relazioni decisive, un critico oscuro con sontuosi finanziamenti). E attorno al boss il solito piccolo esercito (e sbarramento) di faccendieri e di ruffiani. E la faziosità, il nepotismo, le ipocrisie, le prevenzioni; le brutalità con i deboli, le viltà con i forti; i silenzi omertosi, il cinismo, la congiura . . .». Evidentemente, tanta onestà intellettuale non è ammessa in un ambiente dove vige la regola del «vivi e lascia vivere».

## LA NEGAZIONE TEATRALE DI RINO SUDANO

*«Non avrei potuto attraversare l'orrendo,  
il maledetto caos della vita, senza lasciare una macchia nel silenzio»*  
Samuel Beckett

*«Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro:  
gli attori e le attrici devono tutti morire di peste»*  
Eleonora Duse

### *Il fallimento dell'Io*

È possibile, in sede critico-teorica, individuare ciò che accomuna Rino Sudano con le altre sperimentazioni sulla recitazione. Si tratta di quel «fallimento dell'Io» che è stato indicato come il presupposto principale nelle pratiche attoriali dell'ultimo trentennio, e che rappresenta una sorta di filo rosso all'interno di uno scenario peraltro composito e variegato. È stato Maurizio Grande, nel suo importante saggio sulla sperimentazione teatrale in Italia (*La riscossa di Lucifero*, del 1985), a innestare il discorso ad un alto livello teorico, delineando, a partire dal «feticismo delle merci» che rende il soggetto «un burattino senza dignità e libertà», lo spazio nel quale inscrivere le «invarianze» tra le esperienze plurali del teatro di ricerca. Il tratto fondamentale è la negazione dell'interpretazione intesa come immedesimazione, dove l'attore è reso protesi di un Io altro da sé; negazione che assumerà il ruolo di motivo cardine nell'invenzione di un nuovo teatro e che diventerà espressione del tentativo, agito in contemporanea anche in altre discipline (ad esempio in poesia), di sradicare il soggetto da quel «principio di rappresentanza» che l'Io incarna nella presunzione di contenere entro certi ruoli (psicologici, sociali, morali) l'individuo. In conformità a queste spinte non concilianti, l'operazione teatrale d'avanguardia è consistita in un processo in cui l'attore, negandosi come «apparire dell'esistenza di un altro», rovescia sulla scena le istanze di un desiderio senza censura, per così dire *antieconomico*, inabissandosi senza scampo in quell'artaudiano *fare segnali tra le fiamme* che è condizione decisiva della recitazione teatrale. Desiderio, negazione, crudeltà e straniamento

costituiscono le coordinate entro le quali si determina l'espansione dell'attore d'avanguardia, il quale, tra smascheramento della coazione ad assumere ruoli imposti e rottura delle codificazioni che imprigionano il soggetto, tende a diventare, come ha scritto recentemente Antonio Attisani riprendendo proprio Artaud, «un essere integrale di poesia».

L'Io va sprecato – afferma Sudano. L'Io deve fallire, per fare trionfare l'*Egli*. «L'Egli – scrive l'attore nel saggio *L'attore tra etica ed estetica* – non è altro che la voce epica che narra, svelando, il fallimento dell'Io». La messa in questione dell'«organizzazione gerarchica» che rende il soggetto *servo* di un contesto, presuppone, per Sudano, che il teatro diventi un luogo di spoliazione, non di identità, e la recitazione uno spazio di rovine, non di edifici integri. A differenza però di esperienze a lui contemporanee, il fallimento dell'Io in Sudano prende le mosse da presupposti teorici criticamente volti al rifiuto *totale* del contesto in cui agisce: la sua rivolta contro il «teatro di rappresentazione» è agita secondo una «tensione che dal campo estetico si apre a un discorso più ampio di lotta verso una realtà culturale, e insieme ineluttabilmente politica ed economica» (D. Orecchia, 2003). D'altra parte, come afferma lo stesso Sudano: «Questo è il tempo dell'Io, non del Sé. È un tempo che non è più il tempo dell'*ethos* ma dimora economica. Questo albergo va distrutto. Il suo nome è *capitalismo*». È proprio la diffidenza verso la società dello spettacolo, interpretata come variante di un mondo in cui a prevalere è il valore di scambio, a spingere Sudano verso la costruzione di un attore *altro*, di un altrove del teatro rispetto alle ragioni economiche della civiltà del profitto. Alla base del ragionamento di Sudano c'è una semplicissima verità: in una condizione in cui ogni cosa, anche la fantasia, è ridotta «alla brutale realtà economica», il teatro non può che essere caricatura di se stesso: non luogo di scatenamento di libertà possibile, ma spazio disciplinato; una *seducente giostra* del divertimento, null'altro. In che modo il teatro può sfuggire alla corruzione? Aspirando a parlare un'*altra lingua*, assolutamente diversa da quella parlata dal teatro contemporaneo. Sottraendosi allo spettacolo e alle attese del pubblico abituato ai dolci sapori del nulla, il teatro può costruirsi, nel dominio fatuo dei media, una nuova *chance*: per addivenire

a quella «trasformazione senza fine del soggetto» che caratterizza la sua essenza più profonda. Ecco, il lavoro dell'attore Rino Sudano parte da qui, dalla volontà di disfarsi dei modi del teatro esistente per cogliere il bagliore d'un teatro futuro; perché tutta l'opera di Rino Sudano è come attraversata da un'unica grande ossessione: *verificare la possibilità di esistenza di un teatro non convenzionale*, capace di riverberare sulla scena un modo *altro* di concepire la passione teatrale. Una sfida discreta, quella di Sudano, o se si preferisce un auspicio, nel recupero di quella essenzialità della scena che è l'attore – o meglio, come lo stesso Sudano ama precisare, *l'attore etico*.

### *L'attore e la sovversione*

Due versi di Giuseppe Guglielmi potrebbero costituire una chiave di lettura per il teatro di Sudano: «Romper di scatto l'antica prigionie / Franar di lingua è dire di non dire». Questi versi delimitano l'orizzonte di un teatro che non smette di criticare se stesso in quanto «prigionie» ideologica, la cui lingua, essendo simulacro di quella immane raccolta di merci che è il mondo, è fatta «franare» senza tregua, e poiché per Sudano è fondamentale mostrare «l'incapacità dell'arte a cambiare il mondo», la catastrofe della lingua è straniata in un dire che non dice altro che il proprio crollo. Sperimentare il teatro significa allora, per Sudano, fare esperienza della negazione, della frattura, della sovversione. Anzi, si potrebbe affermare in tutta tranquillità che la *sovversione* è l'essenza stessa del teatro di Sudano. Se esiste una crisi, e se è pressante il disagio per una condizione vissuta come minaccia, solo l'equilibrio precario della sovversione può aprire risonanze rigeneranti; solo il teatro meno influenzato dalle cadenze dello spettacolo (che è sempre *spettacolo della merce*) crea quei «meravigliosi e singolari mostri» che permettono «nuovi paradigmi sensibili». Di qui, un effetto profetico: la disgregazione introdotta da Sudano può «fare affiorare il nuovo che è divenuto necessario» (Gramsci). Non ci sono azioni eclatanti da fare; la sovversione è efficace se agisce in profondità. E se riesce a compiere, nell'arido regno della banalità, una adeguata *rottura epistemica*. Rino Sudano è inciampato nella *palus putredinis* (del teatro e del reale) e si è aperto alle sue bellezze «amare», dando vita ad un intenso, invadente

e corrosivo teatro (nell'antitesi e, come si vedrà più oltre, nell'eccesso di noia). Un teatro a parte, il suo (e *di* parte, tenacemente). Un profeta sovversivo, nell'oblio ormai decretato da un ordine senza volto. Non a caso i suoi limiti sono presidiati dal *fallimento* e dalla *sterilità*. Fallimento di un progetto di ribaltamento radicale del teatro, perché Sudano è senza discepoli: vive di incontri fugaci, solidali con quel suo rifiuto della mercificazione dell'evento teatrale, e resta per ciò sempre in solitudine (perché l'impossibilità di superare forme e contenuti che conservino memoria di quella mercificazione è dolorosa, allontana adepti e compagni di viaggio). Opera in solitudine, e il bisogno di continuità (la sovversione è legata sempre all'avvenire) si spegne con esso. Rino Sudano è talmente fedele al suo progetto da preferire la sparizione (l'impossibilità di essere *padre*: la sterilità, appunto) ad ogni sia pur minimo cedimento alle esigenze della merce. D'altra parte, essendo questi tempi infausti per ogni ipotesi di negazione del costituito, ogni alleato, foss'anche il più tenace dei seguaci, ben presto tradirebbe (le sirene del nulla son più capaci di fare proseliti che non l'attività sovversiva). Tutti gli altri sono *nemici*. Nessun compromesso nel campo dell'arte è possibile per Sudano. Ha interiorizzato, e fatta sua, quella splendida diatriba tra poesia e prosa del mondo, proprio là dove Hegel parlava della morte dell'arte nel tempo della merce. Lui sta ancora dalla parte della poesia, con la consapevolezza che la prosa del mondo è più forte; la sua sovversione non potrà mai risultare vincente. Un lampo che squarcia il vuoto è luce effimera; al limite resta il ricordo di quell'attimo. Ma la posta in gioco è il futuro, quella *possibilità del meglio* che «urge implacabilmente al limitare della storia» (Gramsci, ancora). La scommessa di Rino Sudano è tutta qui; ed è qui la sua solitudine, la sua angosciosa alterità, la sua castrazione. D'altra parte, la sua irriducibile fame di vita lo ha reso un solitario abitante del deserto (il «deserto del reale» di cui parla Zizek), testardo a scorticarsi il corpo d'attore nell'insistenza a non raccontare nient'altro se non la certezza che per essere tale, il teatro deve porsi sempre contro se stesso (e ciò facendo raggiungere la sua essenza più intima e vera); deve cioè, l'attore, mantenere una distanza critica nei confronti delle forme consolidate. Questo scarto tra il teatro costituito e quello che aspira a farsi costituente, dunque ben al di là di quanto il proprio

tempo fa circolare come teatro, è palese nel lavoro di Rino Sudano, attore e regista «matto e disperatissimo» che è stato uno dei principali esponenti dell'avanguardia teatrale italiana.

### *Il senso del teatro*

Il tentare oggi di ripercorrere alcuni tratti salienti dell'attore Rino Sudano, può avere un doppio senso: per prima cosa «fare giustizia di una rimozione», così come fatto di recente dalla redazione della rivista *L'asino di B.* (8, VII, settembre 2003), in cui *l'orgogliosa separatezza* di Sudano è, oltre che ottimamente analizzata nei suoi aspetti concreti, riportata alle sue cause contestuali, di eliminazione d'ogni conflittualità, dal teatro ma non solo; in seconda istanza – ed è la cosa che qui interessa – verificare la portata della sperimentazione sudaniana per una eventuale apertura di nuovo fronte, ovvero verificare se le contraddizioni agite da questo attore possano costituire la base per ricominciare a proporre un teatro corrosivo, capace di resistere alla pressione annichilente del mercato e di costruire, quant'anche in negativo, un nuovo processo di *senso*. Ora, nel versante della ricerca teatrale è dominante una posizione che tende ad eludere il rapporto tra la storia e il teatro, approdando a rappresentazioni «vuote di significato», in cui la Storia, essendo considerata «irriducibilmente insondabile», non appare se non come sfondo, mentre gli attori, almeno nei casi più radicali, mettono lo spettatore di fronte ad un «incubo privo di logica», in ogni modo sempre evitando «la trappola del significato» e imbastendo un estetico «canto indifferente al senso». Queste teorizzazioni non sono convincenti. E non solo perché non riescono a cogliere l'essenziale dualità d'ogni segno linguistico, per cui si dà come impossibile la separazione tra il significato e il significante – *il mondo dei significati*, diceva Barthes, *non è altro che quello del linguaggio*, per cui ogni fatto di lingua, in un modo o nell'altro, rimanda ad un qualcosa che è *esterno* alla lingua stessa; ma anche perché adombrano una carenza tutta perfettamente integrata con i tempi, ossia l'incapacità di *pensare diversamente* dai pensieri dominanti, di porsi al di là del senso comune non tanto rifiutando la produzione di senso, quanto piuttosto cercando una prospettiva di senso differente. Ed in particolare non riescono a cogliere l'importanza di

quell'uso responsabile dei segni che solo può aprire alla critica. Certo, il teatro non è in grado di offrire nessuna direzione (il senso è *direzione*) alla vita; può, se lo vuole, incrinare un orizzonte di pensiero, sollecitando il soggetto ad aprirsi al mutamento. In fondo, quanti lavorano alla cancellazione del senso in teatro si fermano nei pressi di quello che è stato definito *postmodernismo*, inteso come «logica culturale del tardocapitalismo», ossia nei pressi di quel «senso comune diffuso» basato sul culto della «perdita di consapevolezza storica» e sulla rinuncia a ogni progetto di trasformazione. Rino Sudano si pone idealmente da un'altra parte; la sua posizione è chiara: l'attore «è *attore critico*. Questa qualità critica definisce il *pensiero* dell'attore. Il pensiero dell'attore è *logos*. È parola. È azione verbale *nella storia*». E come tale, più che cambiare il mondo, cosa che non può fare con l'arte, può ambire a cambiare se stesso, incrinando *nel* linguaggio tutto ciò che porta consenso ad un ordine criminale. Il teatro, dunque, essendo presenza della parola («la parola è tutto, è il teatro», dice Sudano), è sempre *senso-al-presente*; e se pur prevale, nel dire teatrale, il significante sul significato, omettere il senso è abituarsi al non-senso che ci viene imposto da una società dello spettacolo ormai evidentemente imparentata con la barbarie.

### *L'avanguardia addomesticata*

Di fronte alla radicalità dello smantellamento di Sudano non sorprende il silenzio della critica, che – a parte alcune lodevoli eccezioni – pare aver dimenticato che l'attore è stato tra i principali artefici delle fortune/sfortune della ricerca teatrale italiana, fin dagli esordi nella compagnia diretta da Carlo Quartucci, insieme a Leo De Berardinis, Claudio Remondi, Anna D'Offizi, Cosimo Cinieri, attestandosi già da allora sulla linea di alternativa al teatro tradizionale, per giungere alla piena maturità con le sue *recite* scarne ed estreme, tese ad evocare il «vuoto» del teatro, quel «buco nero» in cui l'attore con rigore cerca «di disegnare il profilo di quello che non c'è». La scelta di Sudano di abbandonare il teatro costituito avviene all'interno di un contesto in ebollizione, tra fortune, anche mercantili, dell'avanguardia teatrale, e intrecci di vicende che hanno contribuito alla progressiva sua istituzionalizzazione, facendola sempre di più funzionare

come «trasgressione intrinseca»: tutt'altro che spiazzante, anzi decisamente *allineata*. D'altra parte, la trasgressione emerge sempre come «lato oscuro» della norma pubblica, proprio in quell'istante in cui questa si mostra incapace di tenere a sé: le «periodiche trasgressioni», sempre controllate a distanza dagli apparati, sono non soltanto intrinseche all'ordine costituito, ma funzionano «come sua condizione di stabilità» (Zizek, 2003). L'avanguardia teatrale, nel suo complesso, nel momento in cui si è dimostrata incapace di dotarsi di strutture organizzative alternative rispetto ai teatri stabili, accettando anche i ricatti, diretti e indiretti, dei finanziamenti ministeriali (per i quali, non dimentichiamolo, trasferire denaro è sempre stato anche «trasferire una logica spettacolare»), si è progressivamente trasformata in «essenziale supporto» del sistema che contestava: «il potere è già sempre la sua trasgressione; se deve funzionare, deve rapportarsi a una sorta di supplemento osceno» (Zizek, ancora). L'avanguardia ha subito un processo di depoliticizzazione progressiva, assumendo come suo tratto caratteristico un portamento estetizzante. Se, da una parte, l'opera di Sudano è coeva all'opera di demolizione che le migliori avanguardie hanno perseguito fin dalle origini, con cui divide sorprendentemente l'oscurità dei temi e immagini aspre, forme lacerate ed epica dolorante, scarti e responsabilità etica, dall'altra se ne distacca proprio nel momento in cui, perseguendo con coerenza la *necessaria distruzione* della «logica della rappresentazione», si mette *fuori e contro* il gioco delle parti fra tradizione e avanguardia. Come lui stesso afferma in un'intervista a Fabio Acca: «Certi fatti scoppiano nel momento in cui la sensibilità di alcuni artisti prende coscienza che alcune cose sono l'ultima parola, che qualcosa sta definitivamente finendo. E questo atteggiamento fa esplodere una reazione che apparentemente sembra "avanguardia", ma che risponde al disperato tentativo di tenere in vita qualcosa che sta morendo». Per affermare poco dopo, riferendosi agli organizzatori del famoso convegno di Ivrea sul Nuovo Teatro del 1967 (Ettore Capriolo, Franco Quadri, Edoardo Fadini, Giuseppe Bartolucci), che la parola avanguardia «oggi è una parola vuota, appiccicata da retori fumosi, come quelli che si sono "convegnati" a Ivrea per distruggerla definitivamente, ufficializzarla e affermare che le ostilità erano cessate». Ecco, nel momento in cui quella avanguardia andava ad

alimentare un mercato bisognoso di nuove trovate, di prodotti meglio rispondenti al gusto pubblico, Sudano sceglie una radicale alterità, ponendosi al di là del teatro ufficiale, di tradizione o d'avanguardia che sia.

### *Il significato sospeso di Beckett*

Il principale riferimento esplicitamente riconosciuto da Sudano, oltre Marx, è sicuramente Samuel Beckett. Il rapporto è documentabile non solo per i titoli dell'autore irlandese trasposti sul palcoscenico, ma anche considerando le convergenze, tali da marcare una contaminazione consapevole, un'assunzione da parte di Sudano dell'atteggiamento di Beckett verso la scrittura e il teatro: l'espressione del disagio nei confronti del sistema-lingua come emersione del disagio nei confronti del reale. Più in generale, Sudano problematizza in senso attoriale quella messa in crisi della autorità della letteratura propria di Beckett. Elemento cardine è la *parodia*, là dove ci si appropria degli echi di una tradizione per farla deflagrare. Sudano problematizza in questo senso il lavoro dell'attore; per reagire a quanto la tradizione tramanda di quest'arte effimera, e per rompere ogni legame con la «figura paterna» (il grande attore di tradizione), Sudano fa deragliare la recitazione, stravolgendone i modi e le tecniche. È indicativo di quest'atteggiamento lo spettacolo *Tre recite*, del 1991, in cui l'attore dissolve la recitazione entro un reticolo testuale totalmente scevro da riferimenti ad una drammaturgia riconoscibile. Proponendo una modalità per certi versi simile al concettualismo nelle arti visive (un significante che mostra se stesso, come avviene ad esempio nell'opera in cui, su muro bianco, un neon scrive «Scritta al neon»), Sudano impone alla dizione le cadenze tipiche del grande attore italiano (*à-là* Gasmann), mentre il testo ripete sostanzialmente un unico significato: *sono un attore e sto recitando*. Il controllo delle funzioni del significante *recitazione* è come teso a mostrare se stesso, fatto coincidere con il significato *recitazione* (il significante è il significato); un atroce piegarsi alla tautologia, sempre con il rischio di invalidare le intenzioni dissacranti che ne sono alla base in un rifrangersi di soli suoni (l'ascolto dello spettatore tende a perdere ogni riferimento). La rottura dell'ordine però avviene, e proprio esponendo un significato (la *recitazione*, appunto) che non coincide con i soliti significati

che sono mostrati in teatro: è la *critica* il suo momento centrale, l'unico significato che importa far circolare a Sudano. Dietro la caterva di figure sonore, di gestualità rarefatta, di spazialità sempre disattesa, che costituiscono le più vistose componenti della sua recitazione, Sudano insiste su un dire stizzoso in cui la dislocazione del significante non conduce ad alcuna scoperta, ad alcuna verità, in cui, appunto, il significato è *sospeso* su «una comunicazione che non comunica nulla»; che è poi la strada tentata da Beckett: «Non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere niente, né potere di esprimere, né volontà. Ma rimane l'obbligo, il dovere di farlo». Presenza conturbante, causa e segno di disagio, l'attore si evidenzia dunque scatenando una «proliferazione linguistica» che allude, anche se solo indirettamente, a quel flusso di voce «dura, ostinata, roca» che caratterizza le opere di Samuel Beckett. È qui un punto essenziale: il «male oscuro» che logora l'attore, quel suo essere consapevole del «disagio della civiltà» e del «dovere» di esprimerlo, lo spinge al supplizio della battuta dicendo l'essenza stessa del teatro, e l'attore si fa, usando le parole di Nadia Fusini, «pantomima parlante, che ingorga una scena vuota di tutto, in cui risuona la parola e nient'altro». È lo stesso Sudano a parlare di un attore che si fa metafora del recitare e che, mentre sta recitando, uccide quella stessa metafora: attraverso il suo esibirsi, l'attore rivisita il paradosso diderotiano, per il quale, com'è risaputo, non è la «sensibilità» a fare il grande attore, ma «il sangue freddo e il cervello». E allora recitare è esporre una contraddizione eminentemente razionale, in cui l'attore intacca intenzionalmente la recitazione stessa, sottoponendola a un smembramento in cui non è data occasione di conforto: sfugge al riconoscimento, tende a restare come ansioso interrogativo. Dando per fallita in partenza la possibilità di rappresentare alcunché, Sudano, in *Tre recite*, fornisce una descrizione sempre più pignola dell'evento teatrale, sino a parcellizzare e a sfigurare l'oggetto, rendendolo paradossalmente ancora più misterioso, e l'azione verbale diviene entropica, si imbastardisce in una «dispersione di senso». Nell'assenza d'intreccio facilmente riconoscibile, Sudano propone una serie di amare riflessioni che riassumono la sua consapevole pochezza: «Qui si testimonia l'impossibilità di cambiare la vita. Se qualcuno vuole assistere a questo atto di impotenza, che rispecchia esattamente

la sua quando cerca di cambiare le cose con strumenti artistici (prassi determinate significati), sarà il benvenuto».

### *Uno straniamento radicale*

Privo di principi ordinatori, lo spazio recitativo si apre così all'irregolarità, quasi a voler inscrivere nella sua pratica i caratteri di una precarietà straniante, dipanando un groviglio in cui s'intrecciano frammenti di partitura rigidamente concepita a momenti in cui il mezzo esplose in ritmi straordinari. Come ha rilevato Fabio Acca, «Sudano sottrae alla rappresentazione qualsiasi elemento che non sia la nuda scansione verbale. La sua immobilità assume i toni risolutivi di una condizione attoriale estrema, votata allo stilloidismo verbale cui sottopone la parola mai immedesimata o immedesimante, che letteralmente rappresenta una partitura verbale, continuamente messa in discussione dal tessuto sonoro che sostiene la dizione dell'attore». La recitazione di Sudano fa dunque naufragare il linguaggio, soprattutto perché rifugge dalla stereotipia del linguaggio comune. Con una ferocia senza cedimento alcuno alla piacevolezza, Sudano contrappone la sua recitazione corrosiva all'azione terapeutica e rassicurante dell'attore invischiato nello spettacolo della società della merce, e l'imperativo dissacrante fa emergere una recitazione defraudata dei fondamenti assegnati dagli istituti. Sudano sbarra la strada alla facile gradevolezza, il suo misurato strappo vive di accelerazioni/rallentamenti del dire, di schizzi che scivolano verso il sarcasmo, di sguardi pieni di vuoto, ma anche pieni di rabbia. L'esito di questa radicale operazione di svuotamento è una recitazione *antispettacolare*, ai limiti del teatro, che manda all'aria qualsiasi parentela con lo spettacolo della merce e provoca la corrosione delle sistemazioni tradizionali dell'attore. Sempre ai bordi del dire, lo «svuotamento dei codici» di cui parla Gigi Livio nella sua fondamentale *Sudaniana*, fa immediatamente *politica* la recitazione di Sudano: nel mentre mostra l'«orrore di se stessa» si dissocia da quanto è oggi associato ai codici dominanti. L'ordine della seduzione (l'attore che incanta lo spettatore) e della somiglianza (l'attore che prende le sembianze di un altro) su cui si fonda il lavoro dell'attore è completamente sgretolato dalla recitazione di Sudano che condanna se stesso ad essere risucchiato nel vuoto della

*inappartenenza*. È importante ora rilevare che una delle modalità principali della recitazione di Sudano è la *sonorità acida* della voce, che libera la *phoné* da ogni «tentazione di innocenza» (com'è tipico dell'ultimo Carmelo Bene, ad esempio). Il registro della recitazione come musicalità sganciata dai suoi referenti materiali cede il passo ad un registro più radicale, che investe al contempo sia la dimensione del corpo che quella del pensiero. Se, per certi versi, la crudeltà con cui affronta la condizione della recitazione è simile a quella di Artaud, per lo meno là dove questi mira a far deflagrare la lingua comune e mostrare la propria *ferita interiore*, e se per altri la sua vocalità mostra palesemente parentele con quel «scolpire la parola» tipico di Carlo Quartucci e di Carmelo Bene, in realtà il dire di Sudano apre una modalità che scompiglia ulteriormente la recitazione, interamente tesa verso il proprio limite, oltre la rappresentazione e il discorso comune, dunque consapevolmente oltre la sola musicalità del dire, nell'oltranza a lavorare intorno al senso del dire stesso. La recitazione ingorga la lingua, la torce, mostrando un soggetto consapevole di essere «scorticato vivo dal reale», impegnato in continuo tentativo di prendere possesso della realtà *attraverso la forma* (Petrini parla giustamente di «forma agonizzante»). Il continuo slittamento cui Sudano sottopone i materiali verbali, le sospensioni del racconto, quel senso di *noia* che volutamente l'attore imprime all'andamento delle sue pièce, lo portano a realizzare una forma di straniamento radicale, in cui lo spettatore, oltre ad essere messo di fronte al fatto che sta assistendo ad uno spettacolo teatrale (ad una operazione sulla lingua), assiste anche, per così dire, allo straniamento dello straniamento, ossia allo sfaldamento di un modo di intenderlo solamente tecnico, come se invece quel concetto, per lo meno dalle teorizzazioni brechtiane, non sia da intendersi come atteggiamento critico nei confronti del teatro e del mondo, dunque ben altro che solo gesto estetico. Il problema dello straniamento, allora, raggiunge con Sudano una dimensione che si realizza compiutamente nell'*attore etico*: «l'attore etico – scrive – è la risultante di una interazione storica con il reale. La sua verità è la dialettica storica tra etica ed estetica; la sua prospettiva è l'osservazione dell'estetica *attraverso* l'etica». Ecco che dunque critica e linguaggio, realtà e teatro si estraniavano a vicenda, uno compenetrandosi nell'altro sino alla

dissoluzione; e divengono i luoghi dove l'inconciliabilità dell'attore Rino Sudano è esibita sino al limite dell'annullamento, sulla linea di un comportamento etico che ha condotto la sua recitazione verso sviluppi di una «profondità negativa», quasi che la storia decretasse la fine di ogni speranza, offrendo all'attore, come sua unica *chance*, quella di «bruciare/inascoltato».

## LA *HAMLETMASCHINE* DI HEINER MÜLLER COME GESTO DI RADICALE DISSIDIO

«*Rocciosa catastrofe ardente d'intorno*»

Dino Campana

La *Hamletmaschine* sembra nata per mettere in crisi. A ogni lettura del testo si scopre un senso ulteriore, si inventa una nuova interpretazione dei difficili rimandi, si crea un luogo dove l'immaginazione va a sbattere contro le parole. Alla forma del senso non corrisponde un senso ben riconoscibile. È come se fosse stata scritta per porre domande: si presentano varianti costringendo il lettore a una disavventura sfinente; e alla fine ciò che viene a mancare sono proprio le risposte. Ma il coinvolgimento del lettore è assicurato, non foss'altro perché alle forme canoniche della drammaturgia, alla loro funzione d'intrattenimento e legittimazione, Müller oppone le intermittenze di una sorta di *folle cantica*; il linguaggio è forzato al limite delle sue prestazioni, e ciò, in un modo o nell'altro, attrae e coinvolge il lettore. La *Hamletmaschine* non è un inno all'esistente, non è un testo sublime, né una elegia; è piuttosto una ribellione senza misura, una iperbole del disfacimento. La complessa combinazione di differenti materiali verbali rende il testo di Müller un labirinto da cui è impossibile uscire, o, se pure si raggiunge l'uscita, non si rinuncia al fascino di tornare indietro e perdersi di nuovo tra le sue strade. Un'operazione al limite del manierismo, e una ferita inferta al linguaggio. Le rotture lessicali, sintattiche, ritmiche, ossia i legami formali che danno vita all'insieme, non possono essere disgiunte da «stazioni di senso» in cui l'autore, per così dire, *passa a contropelo* la vicenda di Amleto e la storia contemporanea; la *Hamletmaschine* è un commento a Shakespeare, ed è una acida indagine sullo stato dell'intellettuale entro la storia dell'Est europeo prima del crollo del muro.

Per Müller la figura di Amleto rappresenta «l'intellettuale in conflitto con la storia» e la sua opera attraversa questo conflitto facendo parlare un attore (l'Interprete di Amleto) che ha appena terminato di mettere in scena il dramma shakesperiano; tutto il suo discorrere è fuori-tempo, avviene

come in una terra di nessuno in cui appaiono, dalle macerie, grumi di ricordi personali e un discontinuo emergere di eventi passati. Tutta la pièce pullula di apparizioni che sembrano accadere dentro la mente dell'Interprete, come in un delirio della memoria. L'Interprete di Amleto si ritrova, morbosamente avvinghiato al suo personaggio, alle prese con le proprie passioni e i propri fantasmi. Il suo è un farneticante e claustrofobico soliloquio in cui sono messi a nudo, da una parte, l'accantonamento di ogni slancio utopico e, dall'altra, i paradossi della situazione dell'intellettuale moderno, dibattuto tra l'impossibilità a modificare lo stato delle cose e la volontà di trasformarsi in macchina al servizio di chi amministra l'esistente. Il risultato è un racconto frastagliato, senza armonia, e con molte lacune e interruzioni; come se il mondo interiore dell'Interprete di Amleto volesse esplodere nell'irruzione accidentale di brandelli di frasi, di suoni appena udibili, dando vita ad uno straziante *canto di sconfitta*.

La prima parte del testo, *Album di famiglia*, insiste su alcune figure di base dell'Amleto; l'interazione (la *ripetizione straziante*) dei diversi frammenti della vicenda avviene all'interno di un panorama in cui risaltano «le rovine d'Europa» come segno di confusione e di situazione storica particolare (ci troviamo nell'Est europeo, in piena Guerra Fredda). Il racconto sintetico e aspro del funerale del padre s'interfaccia alla certezza dell'impossibilità del futuro («che m'importa del domani»), facendo intravedere, fin dalle prime battute, la non volontà di Amleto ad agire per vendicare la morte dello stesso padre. Il confronto con il morto è un fiorire di disgusto e di intenso distacco, e la confusione voluta tra ricordi riguardanti la famiglia (lo Zio Claudio, la madre) e la storia dello stato (i ministri che seguono la bara, il popolo intruppato) produce un monologare oltraggioso che rende evidente una angoscia senza soluzione. L'andamento del racconto è caotico, come a voler fare risaltare l'impossibilità di una registrazione lineare del mondo; il disordine linguistico che ne scaturisce suggerisce l'impossibilità, da parte di Amleto, a controllare l'aprirsi di eventi nuovi. Ma non la staticità è il risultato, piuttosto un movimento di frattura: la condizione tradizionale di Amleto, quale intellettuale dibattuto tra la necessità di agire per «rimettere in sesto il mondo» e la sua paralisi, è da Müller

estremizzata in un rincorrersi di frammenti il cui esito è sì il *fallimento*, ma anche, in particolare per il lettore, un senso di frizione e di radicale molestia del soggetto e della figura shakespeariana. Resta la resa di Amleto, ma resta anche la distruzione di un canone; una contraddizione, questa, che permettere di leggere il testo di Müller come una struttura aperta, senza morale di fondo e in grado di suggerire impulsi per agevolare una interpretazione autonoma da parte del lettore.

Ho tradotto il testo di Müller dall'edizione inglese a cura di Dennis Redmond, ricorrendo anche ad alcuni passi della traduzione italiana di Saverio Vertone (in *Germania morte a Berlino*, Ubulibri, Milano 1991) e, soprattutto, di quella (inedita) curata da Milena Massalongo. Ma la mia versione, oltre che traduzione, è anche *tradimento*: in alcuni punti il testo di Müller è modificato allo scopo di trasformarlo in un affresco allegorico, non più vincolato alla situazione particolare in cui e per cui è stato scritto. Così, ad esempio, le prime battute del monologo iniziale dell'Interprete di Amleto sono state espunte da ogni riferimento al funerale di Stalin e trasformate in narrazione del funerale del comunismo *tout court* per come è stato esaltato tra la fine degli anni ottanta e oggi dalla pubblicistica e dai nostrani uomini politici; là dove Müller scrive «la salma che sta nel carro è di un grande elemosiniere», io ho scritto: «la salma che sta nel carro è del sogno di una cosa», dove il «sogno» è, appunto, il comunismo («La società possiede già il sogno di una cosa», Marx). Anche la frase successiva, «fra ali di popolo, opera della sua arte di statista», è risolta con «fra ali di popolo passa il corteo che acclama la fine dell'utopia», spostando l'attenzione verso un contesto più consono alla mia scelta. Sempre nella prima parte ho inserito, là dove Müller ricorre ad alcuni versi in inglese, una traduzione in italiano degli stessi, e ciò per provare a fornire una chiave per comprendere l'allegoria; l'espressione «il mio regno» l'ho inserita per il successivo riferimento a Riccardo III. E proprio la presenza del riferimento al Duca di Gloucester mi ha portato a tradurre i versi successivi in modo diverso da quanto fa, ad esempio, Vertone: anziché «mi trascino dietro il cervello pesante come una gobba», ho ritenuto dire: «tutto gobbo mi trascino dietro a fatica / il mio pesante cervello». Ho inoltre modificato la

frase «secondo clown nella primavera comunista», in «marionetta di fango nella sconfitta comunista»; ero indeciso tra questa espressione e «servile buffone» (Atto II Scena II in Shakespeare); la seconda parte del verso riporta «sconfitta» anziché «primavera» per l'evidente modifica di contesto storico che ho compiuto, evidenziando così la relazione con la situazione in Italy dagli anni '80 ad oggi. Alcuni nuclei delle frasi di Müller sono poi trasformati, con piccole deformazioni dell'originale, in maschere allegoriche: lo spettro del padre come significato da abbandonare, ad esempio, che rimanda allo «spettro (che) si aggira per l'Europa», ossia al comunismo nella famosa chiosa iniziale del *Manifesto* di Marx ed Engels; così come, per aumentare l'efficacia comunicativa dell'inveire di Amleto verso il cadavere del padre, ho inserito quattro brevi versi dell'ultimo Fortini («Nessun domani arriverà / Nessun vendicatore sorgerà / L'ossa non parleranno / Non fiorirà il deserto»), F. Fortini, *Composita Solvantur*, Einaudi, Torino 1994).

La seconda parte, dal titolo *L'Europa delle donne*, affronta il conflitto soggetto/autorità dal punto di vista di Ofelia, fatta qui sintesi della condizione generale della donna nel mondo contemporaneo. Il grido di Ofelia è un grido di rivolta estrema, senza tentennamenti e senza cedimenti: la condizione non lo permette. Ofelia è il segno di una «merce femminile» che smette di farsi oggetto di scambio e afferma la sua attitudine a essere altro: la sua rivolta è – come direbbe lo stesso Müller – il primo passo per la definizione di un'altra identità («getto i miei abiti nel fuoco»). Ofelia non ha dubbi: l'autorità, la stessa che la costringe «con la corda al collo», sia quella del maschio sia quella dello Stato, va sfidata apertamente, e distrutta. Amleto subisce il fascino della figura di Ofelia, ne è irresistibilmente attratto; «datemi un dolore reale», implora, nella consapevolezza che i dolori dell'intellettuale – i suoi dolori – sono solo mentali. Vorrebbe andare nella stessa direzione di Ofelia, ne vorrebbe «mangiare il cuore», per trasformarsi in lei. Ma Ofelia si strappa dal petto il cuore, e Amleto resta in quel dubbio (amletico, appunto) che ne atrofizza ogni azione. Nella mia versione raccolgo l'indicazione dell'autore di fare pronunciare la parte della donna allo stesso Amleto («Coro/Amleto»), propone Müller

come alternativa ad una interprete femminile); anzi: tutta la pièce da me elaborata prevede la presenza di un unico attore che assume su di sé tutti i personaggi. Più che presentare la relazione conflittuale tra i diversi agenti, com'è in Müller, ed in particolare tra Amleto e Ofelia, ho voluto interiorizzare questo conflitto ed esprimerlo attraverso la mia esperienza, come a voler fare esplodere le contraddizioni che animano in profondità il mio essere. Ed è anche per questo che intervengo in maniera drastica sulla terza parte del testo di Müller, denominata *Scherzo*. Tutta questa parte è un gioco, al limite dell'irrappresentabile, con Amleto che, volendo farsi ribelle al pari di Ofelia, ne indossa gli abiti («voglio essere una donna»), forse nella speranza che il suo eterno dubbio si risolva in azione dirompente. Tutto avviene in una «università dei defunti», dove i «morti filosofi gettano i loro libri su Amleto». Una scena dove i corpi sono tesi allo spasimo, estrema, artaudiana, quasi un intermezzo clownesco, per quanto crudele. Ma dicevo che questa è la parte che ha subito un intervento autoriale maggiore; vi ho inserito alcuni frammenti dell'Amleto shakespeariano, tra i più conosciuti («essere o non essere»). Ciò per favorire, nello spettatore, il cogliere con maggiore enfasi il passaggio dalla vendetta alla resa; passaggio che è anche ritmico, oltre che di senso, e che esplose in una schizofrenica narrazione, tipica del teatro di marionette, in cui i compagni di Amleto diventano i «paladini». Ho invece trasformato la lunga didascalia dello *Scherzo* di Müller in intervento registrato (in tedesco) mischiato alla *Ballata della schiavitù sessuale* di Brecht-Weill, a fare da controcanto ritmico al truccarsi da donna di Amleto.

Dopo il vertiginoso racconto d'una solo vagheggiata battaglia nelle vesti di Amleto, comincia la quarta parte del testo, dal titolo *Pest a Buda Battaglia per la Groenlandia*, con l'Interprete che si toglie maschera e costume e pronuncia la faticosa frase: «Io non sono Amleto. Non recito più alcuna parte»; inizia la trasformazione in macchina dell'essere umano. Ed è una trasformazione consapevole: l'Interprete di Amleto (forse lo stesso Müller) non ha alcuna intenzione di accettare la potenza normativa dell'autorità, restando dunque un pericolo per la stessa; ma è anche consapevole della sua «incapacità di mobilitare attorno ad un senso forte», e ciò

lo porta ad una crisi che vede il soggetto dibattersi tra la resistenza al potere e la conformità alle sue imposizioni. L'ordine normativo che circonda l'Interprete è, nella sua negatività evidente, un ordine che fomenta solo disgusto, ma, anziché l'azione divergente tesa a superarlo, trova luogo, in questa parte del testo, uno stato di abiezione completa: la «nausea» per il presente è ridotta ad autodistruzione, ed è – appunto – la trasformazione cosciente dell'essere umano in macchina: «nessun dolore; nessun pensiero». L'ira e il disprezzo per un mondo in cui «corpi vengono fatti a pezzi perché io possa abitare nella mia merda» porta l'Interprete di Amleto ad evidenziare la sua situazione di privilegiato («la mia nausea è un privilegio / difeso da filo spinato»), ma anche la sua impotenza; il popolo, anziché «la dignità del coltello», preferisce perdersi in una lotta all'ultimo sangue «per i Posti i Voti i Conti in Banca»; in questo panorama agghiacciante non resta che farsi *macchina*. L'unica speranza – così com'è detto nel mezzo del monologo finale dell'Interprete di Amleto – sono «i corpi degradati delle donne». E difatti l'ultima parte del testo, la quinta (*Nell'attesa selvaggia Dentro l'orribile armatura Millenni*), è un concentrato di energia femminile sovvertitrice. In questa parte Müller ci offre un secondo breve e intenso monologo di Ofelia, inflessibile, ostinata nel cercare il conflitto contro l'ordine esistente; Ofelia grida la sua resistenza («Abbasso la gioia della sottomissione») e Müller fa terminare il proprio testo con una sorta di morale negativa: «Quando lei con il suo coltello da macellaio andrà nelle vostre stanze da letto, allora saprete la verità».

Ho strutturato lo spazio scenico come un pullulare di apparizioni che in realtà accadono dentro la mente dell'Interprete. Sulla sinistra esplose la presenza dell'Interprete di Amleto, visto come marionetta in brandelli (il «secondo clown» di Müller); ai suoi piedi un teschio e una spada di legno, resti di una recita precedente, mentre una certa quantità di libri circondano l'Interprete. Sempre sulla sinistra, posata tra pupazzi colorati che via via assumeranno lo statuto di personaggio, c'è una piccola bara bianca con dentro i resti del padre di Amleto, una grande e rossa bandiera. In primo piano, dinanzi ad una serie di fogli bianchi, sta il pittore-Orazio («un angelo con il volto sulla nuca»); è l'unico testimone delle sue folgorazioni improvvise

dell'Interprete di Amleto, tutto intento a tradurre in segni pittorici le sue ossessioni; lembi d'immagini che ruotano e non narrano nulla di consequenziale, frammenti di una vicenda che non è narrata distesamente, ma per lampi, per bagliori accostati secondo un processo associativo che somiglia molto alla memoria involontaria o al sogno. Faccio inoltre comparire sulla scena, all'inizio, l'Interprete di Amleto nelle vesti di una marionetta (la «marionetta di fango»), con tanto di fili visibili per regolarne spostamenti degli arti e movimenti; ed è, la marionetta, la forma specifica di macchina in cui l'Interprete va a trasformarsi, indossando, sul finire della pièce, gli abiti della quotidianità. Ciò per dare alla pièce una valenza critico-irrisoria; nei confronti della categoria degli attori contemporanei, innanzitutto, sempre disponibili ad accettare parti in spettacoli degradanti e dunque accondiscendenti con l'attuale *glaciazione* culturale; e poi nei confronti di quell'atteggiamento generalizzato di indulgenza che pare non rendersi conto come oggi tutto – ma proprio tutto – accada per volontà esterne all'essere umano (il «meccanismo del potere» shakespeariano, o il «capitale che si pone in quanto si toglie» di Marx).

Sul finire della pièce l'Interprete di Amleto sceglierà di farsi macchina, riprendendo le sue fattezze di marionetta. Questo processo di adattamento ai valori e modelli proposti dall'*autorità costituita*, quella stessa che ci vuole macchine al servizio del denaro e della merce, non è però lineare. Non lo è nella realtà, dove si danno gesti personali/collettivi di opposizione, e non lo è nella versione scenica. Se pure a dominare è una vicenda che è continuamente rinviata alla ferita aperta d'una prassi rivoluzionaria che non avviene, che non può che essere frustrata (visti i tempi), è anche vero che le forme della recitazione cui ricorro mirano a voler spezzare quell'involucro meccanico e ripetitivo di vocalità e di gesti prescritti da una teatralità tutta tesa alla facile piacevolezza. D'altronde la mia idea sull'attore contemporaneo è chiara: recita come in una gabbia, ridotto a manichino raggelato in meccanica gestualità; compie gesti e ha atteggiamenti rigidi che lo rendono parte integrante del dinamismo cromatico e plastico della storia attuale, la stessa che vuole l'essere umano macchina al servizio del denaro. È la nuova marionetta, atta a offrire un godimento

tranquillizzante; una macchina ottusa, un po' stupida, con gli occhi fissati sul copione, che attende solo il momento per dire la propria battuta (o compiere la propria azione): un attore che di sera in sera ripete meccanicamente le stesse battute con lo stesso tono, si muove e cammina sempre nell'identico modo e secondo identici percorsi, mentre durante le sue ore libere si dedica alle passerelle del nulla. Una macchina da divertimento. Questo è l'attore contemporaneo per me. Ma, essendo io stesso un attore, mi premeva far risaltare la possibilità di poter essere altro da ciò che si è; e difatti l'adeguamento all'esistente non è lineare, e la contraddittorietà di questo percorso viene fatta esplodere in vocalità spinta all'estremo, fatta di accordi musicali, brusche interruzioni, esplosioni fiammeggianti, come a voler spezzare quell'involucro. Nella mia prassi recitativa ricorro spesso a contorsioni della voce che modificano la normalità della parola, ad una sorta di «asintattismo vocale» che ingorga la narrazione lineare, ad ariette crudeli dette con un filo di voce. Molto evidentemente, per me la *voce umana* rappresenta l'elemento determinante dell'espressione teatrale: per questo lavoro, nella sua essenza e come base, attorno ad una ipotesi di *declamazione ritmica*, così come affermata nei secoli ad opera di anonimi cantori epici, e con strette parentele con lo *Sprechgesang* di Schönberg (in versione molto particolare) e con le modulazioni di Carmelo Bene; questo modo di trattare la voce mi permette di mantenere vitali certe possibilità di rottura della dizione psicologizzata, avvicinandomi, magari approssimativamente, alla *recitazione straniata* teorizzata da Brecht. In pratica, nella recitazione è importante che il rapporto tra significato della parola e suo significante sia contraddittorio, nel senso di proporre, oltre che l'esposizione continua del *trucco* teatrale, anche la scissione tra immagine e suono o, se si vuole, tra «portante ideologico della parola e spinta emotiva».

Le derive sonoro-gestuali attraverso le quali si materializza una situazione tra l'integrazione «nel mondo così com'è» (i gesti da marionetta) e la «rivolta» (la vocalità estrema), arrivano a mettere in dubbio, e forse a sovvertire clamorosamente, le garanzie che il teatro, come tutto l'universo comunicativo, offre a un bisogno di ordine e di tranquillità. E difatti, sul

finire della pièce l'ingranaggio s'incepta: la marionetta strappa i fili che la bloccano al meccanismo. In finire dell'opera è la rivolta (un *nuovo inizio*). Distruzione delle illusioni. Ofelia smerda Amleto e il suo Interprete: non c'è normalizzazione possibile. L'attore, a questo punto, è finalmente *capovolto*. Sul finire della pièce il me stesso attore tenta di fare sue, ingoiandole con avidità, le parole con cui Müller fa chiudere ad Ofelia la sua *Hamletmaschine*: «Viva l'odio, il disprezzo, la rivolta, la morte», rivendicando la virtù pragmatica e educativa della *critica* che ci faccia gridare, *nella glaciazione*, che un'altra umanità, diversa da quella barbarica esistente, è possibile. Ancora.

## IL TEATRO DI NARRAZIONE

*«La verità non consiste sempre nel mettere a posto subito tutti gli elementi del puzzle, ma nel sapersi fermare al frammentario, nel riconoscere opacità e lacune, nel sacrificare l'armonia, la coerenza e l'evidenza perfette in favore dell'acquisizione di qualche parziale e provvisoria conoscenza».*

Remo Bodei, *Le logiche del delirio*, Laterza.

Il termine *narrazione* è fortemente ambiguo. Accostarlo a quello di *teatro* è, sotto diversi aspetti, operazione ambigua quanto il termine stesso. Per come viene comunemente usato, l'insieme dei due termini – *teatro* (di) *narrazione* – indica un “attore” che racconta una “vicenda” entro uno spazio particolare, teatro o piazza non importa. Prevede un “personaggio” (che può essere anche collettivo o, addirittura, lo stesso attore che si fa parlante in prima persona) e un modo particolare di ordinare gli elementi nella struttura, funzionale all'esposizione di istanze storico-civili. L'enunciazione può basarsi tanto sullo «scioglimento dell'enigma» che su una dinamica di accumulo di elementi da scoprire volta per volta, in cui conta non tanto l'esito, ma l'«eroe» e la sua «vita particolare»; mentre l'istituto del dialogo e l'interpretazione del personaggio sono sostituiti da «sequenze discorsive» che spongono il contenuto narrativo nel senso del tempo.

Ora, l'ambiguità dell'accostamento tra i due termini qui considerati sta tutta qui: *a)* le caratteristiche proprie della narrazione possono essere ravvisate anche nel teatro propriamente detto, il quale ha sempre fatto i conti con un certo modo di dislocare la *fabula* nell'incedere dello spettacolo, per quanto secondo concezioni diverse e risultati persino opposti (la tecnica narrativa di Beckett, ad esempio, è tutt'altra cosa da quella di Brecht o di Koltès o di Schwab); *b)* teatro e narrazione hanno sempre convissuto, fin dal sorgere del teatro stesso, i cui impulsi primari sono, come disse più volte Grotowski, «la narrazione, il gioco, il rito» ... Insomma, non è vero che il teatro di narrazione rappresenti in sé una novità; è vero piuttosto che è sorta una vera e propria tendenza, un genere fatto di punte notevoli e di discendenze poco onorevoli; così come è vero che il teatro di

narrazione ha creato un *humus* di attese da cui è difficile stare fuori: ormai puoi stare sul mercato solo se ti atteggi a grande conoscitore e narratore di storie.

Un genere importante, di rilievo anche sociale, che non può essere respinto in modo futile, così come non va esaltato acriticamente; bisogna analizzarlo con uno sguardo distaccato, riconoscendone la parzialità e inquadrandolo, per quanto possibile, nel contesto in cui è sorto. E studiarlo soprattutto cominciando a verificare se la modalità narrativa messa in gioco possa essere parte di una concezione *altra* della scena, sottraendosi quindi ai meccanismi e ai modi ideologici dell'epoca, oppure soltanto un artificio capace di ovviare all'emarginazione mercantile dell'evento teatrale. La questione è essenziale. Si tratta di verificare se il teatro di narrazione è stato capace di produrre eventi teatrali in grado di mettere sotto scacco le norme e le abitudini espressive dominanti; e ciò non per mero vezzo contestativo, ma perché l'adeguamento ai modelli prevalenti è, sempre e comunque, adesione a un ordine sociale.

Dalla fine degli anni Ottanta a oggi, una serie di esperienze di quello che era definito teatro di ricerca comincia a recuperare il racconto a teatro, di solito fatto coincidere con la riscoperta di modalità popolari di impostare la narrazione. Marco Paolini, Baliani, il Teatro Settimo, sino ad arrivare a Celestini e Davide Enia, sono le punte di un fenomeno che attesta la narrazione come un'esposizione di spinte che hanno sede fuori dal linguaggio: istanze etico-civili, recupero di una memoria perduta, riscatto della facile comunicazione, rispetto delle attese del pubblico.

Alla base di questo recupero della narratività ci sono diversi elementi, e in particolare la consapevolezza che il racconto apre la possibilità di «fare comunità», ossia di aggregare individui altrimenti isolati. La «nostalgia di un senso» produce la volontà di ricercare «un nuovo senso». Sono, questi, gli anni del «rinculo mentale», dove è ormai evidente, e per certi versi anche interiorizzata, la sconfitta di ogni istanza di trasformazione radicale della società. Nell'assenza di luoghi in cui fare circuitare significati diversi

da quelli dell'effimero e dell'edonistico esaltarsi nell'intrattenimento, piano piano emerge la necessità di creare legami sociali di tipo nuovo, nuove modalità di stare insieme e di ripensare la socialità. Un'affermazione eminentemente *politica*. Solo che l'ambito naturale di questa esperienza è, per così dire, bloccato; ancora troppo forti sono i rumori dei colpi di coda del terrorismo e della repressione statale: ed ecco che l'ambito della politica si trasferisce in un suo surrogato, l'assemblea teatrale. È in questo contesto che si apre la strada alla possibilità di raccontare vicende esemplari. Questo livello sociale, che esula dall'ambito del teatro, è parallelo a una trasformazione interna al teatro stesso. Si è, infatti, al culmine di due percorsi emancipativi che hanno attraversato le scene italiane; da una parte c'è il recupero dell'autorialità del lavoro dell'attore, dall'altra l'acquisizione dell'idea che il teatro non sia più (non sia mai stato) la trasposizione sul palcoscenico di un testo che gli pre-esiste. Entrambe queste esperienze, spesso coincidenti in un'unica persona o gruppo, hanno minato la convenzione della parola come *primus movens* della scena, come elemento che «anticipa, predispone e dirige la struttura dell'accadimento teatrale». La parola diventa una funzione tra le altre e, nei casi più interessanti, è sempre piegata al rapporto conflittuale con la voce, nella esaltazione di una *phoné* non naturalistica. La parola non era più la base letteraria dello spettacolo ma elemento materiale e corporeo dell'evento.

Il recupero della scena come «regno dell'attore» è un processo frastagliato, contraddittorio, che ha evidenziato due diverse tendenze, due percorsi che, alla prova dei fatti, divergono radicalmente, sia per gli esiti sia per le premesse. Da una parte, lo sbocco rappresentato dall'esperienza del teatro di narrazione, dall'altra quanti hanno agito l'autorialità d'attore perseguendo una radicale messa in crisi del concetto stesso di recitazione. Potremmo dire che mentre il primo va in direzione della prosa, i secondi si attestano sulla vocazione poetica dell'attore. Ciò che certifica questa diversa funzione è l'atteggiamento nei confronti della lingua. In un certo senso, il teatro di narrazione accetta la lingua esistente, mentre i

poeti della scena tentano di forzare dall'interno «il sistema gerarchico delle funzioni linguistiche». Nel primo caso si può parlare di *assimilazione*, nel secondo di *rottura epistemica*. Vediamo perché.

Sul piano tematico, il teatro di narrazione «racconta ciò che gli spettatori già sanno (le fiabe, un fatto di cronaca) e fa emergere delle opinioni già condivise» (P.G. Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie*, in *Prove di drammaturgia*, n. 1, anno X, luglio 2004, interamente dedicato alla «nuova performance epica»). Una funzione del teatro di narrazione è, infatti, quella di «istruire e consolare» la comunità di riferimento, contribuendo con ciò a stabilizzarla. È proprio questa tendenza dell'attore ad assumere «le indicazioni che emergono dal pubblico» (G. Guccini, *Il teatro narrazione*, in *Prove di drammaturgia*, n. cit.), in pratica questo suo *adeguarsi* al senso comune, che meglio mostra i limiti del fenomeno, rendendolo, di fatto, strumento di conformismo. Il meccanismo percettivo attivato è basato sul *riconoscimento*, e non, come invece accade nella «parola ebraica» del poeta di scena, sulla *deviazione* tra attese del pubblico e performance. Questa predisposizione implica il rispetto di una codificazione linguistica preconstituita, che è poi la stessa usata normalmente dallo spettatore, limitando al minimo la sperimentazione. Il funzionamento della struttura linguistica, insomma, ne lascia inalterata la sua logica di base, e difatti la funzione semantica prevale su quella espressiva. Nell'opera narrativa, quindi, quello che ha maggiore pregnanza è il *referente*: si recupera l'attenzione ai significati della lingua, soggiogando il ritmo affabulatorio ai canoni di un'esposizione tranquillizzante, che deve mirare a *coinvolgere* lo spettatore, piuttosto che a *metterlo in crisi*.

Le strutture orali sono perciò lineari, l'esposizione segue un andamento progressivo, per accumulo di particolari: è basata, come ogni buona narrazione tradizionale, su una sequenza di parole che, in un continuo crescendo, rendono via via più intensa l'esposizione di una vicenda, come se tutti i particolari debbano alla fine giungere alla chiusa finale, che deve essere «buonista», espunta cioè da ogni crudeltà (*crudeltà* in senso

artaudiano) ... La lingua del teatro di narrazione è una lingua statica, normalmente funzionante: il repertorio dei segni linguistici non vive di accostamenti inaspettati, di scarti tra ciò che è tema della narrazione e le fisionomie del dire. Viene a mancare tutto ciò che è deforme, grezzo, corrosivo; in una parola, è soppresso uno degli impulsi più importanti della ricerca teatrale – e non solo teatrale – dell'ultimo secolo, la tensione al *grottesco* come «espressione del mutamento, del rinnovamento e dell'alternativa a un mondo statico e determinato» (P. C. Fraschini, 2002).

Nel teatro di narrazione, l'esposizione (la dizione, i ritmi, le tonalità) non conosce *eccesso*, è narcotizzante: non solo perché è, alla lunga, *monotona*, ma anche perché, nel momento in cui è basata sul riconoscimento, da parte dello spettatore, di qualcosa che già conosce, rende incapaci di reazione: si sopprime la capacità di nascere un'altra volta, che è poi la caratteristica principale della relazione tra scena e platea. In un certo qual senso, si può dire che l'esposizione *nasconde*, o meglio sottrae alla percezione dello spettatore la contraddizione tra la libertà del corpo in azione sulla scena e le convenzioni; è come se dissimulasse la lotta necessaria, quell'«attacco della lingua consolidata condotto allo scopo di farsene una propria» che ha fatto di Leo De Berardinis, ad esempio, un grande poeta della scena...

In sintesi, l'atteggiamento del teatro di narrazione nei confronti della lingua è basato sul recupero del contenutismo simil-zdanoviano, certo meglio adatto ai tempi, dunque cassato da ogni impurità totalitaria, però, ad una seria e rigorosa analisi delle sue strutture reali – e dico *reali*, dunque esulanti le intenzioni dei singoli –, le sue strutture, dicevo, sono di vago sapore neo-realista, addirittura recuperano certo mimetismo della parlata quotidiana (l'accento romanesco di Celestini, il palermitano di Enia, così come le ripetizioni di parti di discorso come imitazione dell'incapacità, tutta proletaria, di articolare sequenze logiche), e per giunta quasi tutte rivolte al passato, nel senso che raccontano un mondo che non esiste più (una sorta di realismo della memoria). Lo spettacolo è così trasformato in un «rituale

pedagogico» (G. Guccini) e non, come dovrebbe, in un rito *teatrale*; e proprio giacché pedagogico non può che ottenere un «effetto placebo».

È per tutto ciò che il teatro di narrazione non ha niente a che vedere con quanti, sicuramente in minoranza, hanno mirato a «ricostituire il teatro alla sua essenza poetica» (A. Attisani, 2003). L'attore poeta fa deflagrare i significati entro complesse strutture che sono anzitutto teatrali, il cui scopo originario non è proporre modelli – civili, etici, storici – bensì inventare una teatralità “altra”, dove la critica all'epoca passa da una diversa strutturazione dei materiali. La recitazione è qui il riscatto del corpo, è la vertigine della parola-coltello ... Segni in negativo, verità appena intraviste ... Sovversione militante, disumana ... Un gorgo erotico, senza identità ... Questa è la poesia dell'attore: una pantagruelica bisboccia, è un baccanale traboccante di fioriture oscene e tenere, è un bivacco esposto agli attacchi, è una grande allegoria della libertà possibile ... È, più che adeguamento, un' *interferenza* nella lingua ...

#### Nota storica

Si è detto che teatro e narrazione si compenetrano uno nell'altra, da sempre. Anche l'avanguardia teatrale italiana non ha disdegnato l'utilizzo della narratività, come bene dimostra il lavoro di Carlo Quartucci. Il regista siciliano teorizza in diverse occasioni sulla figura dell'attore-narratore; comincia a farlo a metà degli anni settanta, dunque ben prima che sorgesse il teatro di narrazione per come oggi lo conosciamo, nato, secondo gli studiosi che seguono più da vicino il fenomeno, intorno al 1989 (*Stabat Mater* del Teatro Settimo, secondo Gerardo Guccini, è la prima «fonte»). Le considerazioni di Quartucci si possono leggere nel volume *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia*, scritto insieme a Edoardo Fadini (Studio Forma Editore, 1976). A pagina 48 è riportata, a firma di Carla Tatò, una dichiarazione che fa luce sulla reale primogenitura di questa ricerca attoriale: «Dico questo per cercare di definire in qualche modo la figura del narratore. La fonte cui attingono tutti i narratori è il racconto di un'esperienza tramandata di bocca in bocca; in passato l'esperienza era fatta da mercanti-

viaggiatori e ascoltata dai contadini e dagli artigiani sedentari. In questo senso il racconto era uno scambio di esperienza. Storicamente c'è anche un'altra dimensione del narrare: il racconto tragico legato alla persona di un viaggiatore che a ogni tappa arricchisce la storia di nuova esperienza. Come attrice-narratrice io devo raccontare, invece di interpretare la psicologia di un personaggio; non ho quindi nulla con cui confrontarmi se non il bagaglio storico del racconto».

Ovviamente, il narrare dell'attrice Carla Tatò è inserito da Quartucci in un congegno esplosivo, essendo il suo programma quello di distruggere la macchina scenica. Il racconto, allora, nel suo continuo dipanarsi tra personaggio e narrante, è trasmesso «attraverso un linguaggio sonoro dai ritmi spezzati, violenti e contraddittori» (C. Tatò, op. cit.); l'enunciazione è sconnessa, vive di una serie di lacune tra un momento e l'altro, e il racconto non segue un filo lineare, mentre la voce narrante esce dal paradigma del rispetto dell'aderenza ai significati del detto per farsi *poesia della voce*. Questa impostazione *franta* della narrazione è stata in seguito confermata dagli studi più interessanti sul fenomeno dell'oralità. Walter Ong, ad esempio, scrive che «una cultura orale non conosce trama lineare che tende al climax». Anche Paul Zumthor afferma che la poesia orale mira alla *rottura del discorso*: «frasi assurde, accumulo di ripetizioni fino all'esaurimento del senso, sequenze foniche non lessicali, puri vocalizzi».

L'esito più efficace della ricerca di Quartucci sulla narrazione è lo spettacolo *Canzone per Pentecilea*, del 1983. Il testo di Kleist è raccontato da un cantore (la stessa Tatò), che procede nella vicenda dando voce ai diversi personaggi, all'interno di una complessa struttura musicale (composizioni di Giovanna Marini) di scambio tra solista e orchestra, tra canto registrato e recitante. Un esito che è radicalmente diverso dalle esperienze che sarebbero poi maturate entro quel composito e variegato universo del teatro di narrazione. Il racconto di Quartucci è un non-racconto, forme rigorose che si disseminano per frammenti, ma che conservano un piacere della compiutezza. Non c'è trama; non ci sono valori positivi; non ci sono motivazioni che abbiano sede al di fuori dell'esigenza di cercare altre direzioni al teatro; c'è piuttosto un dipanarsi poetico del gioco teatrale: una

sorta di operazione meta-teatrale, una dissertazione sul modo di procedere, che certo non trascurava l'attenzione ai significati (il tema della crudeltà dell'amore tra Achille e Pentecilea, ad esempio), ma li piega in funzione di una certa idea di teatro e di attorialità, dove la *poesia* – che è, come diceva Valéry, «l'esitazione prolungata tra suono e senso» – è l'elemento principale. La funzione della narrazione, allora, non è più volta a dare soluzione scenica ad una serie di vicende e contenuti, quanto piuttosto a ripensare radicalmente il teatro.

## CARMELO BENE

(o della critica dell'economia politica del teatro)

Quanto c'è di spietato nel teatro di Bene?

Carmelo Bene, l'attore, il poeta della scena, grandiosamente irresponsabile di fronte al teatro costituito. La sua balbuzie ha rovesciato il teatro di prosa.

Sempre rivolto al di là della scena ufficiale, il suo delirio è l'esaltazione del dilettante, del recitare per gioco. Radicalmente anti-professionistico.

L'unica forma per uscire dalla crisi del teatro è il dilettantismo: «il teatro non ha bisogno di lavoratori», gridava inascoltato. Riconoscerlo, coltivare il dilettantismo, significa

non perdere l'arte, non prendere parte, mettersi da parte

con arte: conservare l'incapacità, dimenticare quanto appreso,

ricordarlo solo talvolta, errare così senza mediazioni, a piacere, e sempre come

e quando si vuole, sempre fuori tempo, a perdere tempo, sospendendo il tempo

e mostruosamente contro il tempo, non per vincolo contrattuale,

ma per piacere. Inevitabilmente legato

al tempo, con sommo disgusto

Bene ne smontava l'apparato spettacolare, l'apparato del tempo capitale, o «del Capitale», come scrisse e scrisse più volte, appartato. Ogni forma di rappresentazione

è statale, ogni (diceva). Anche quella più sperimentale. Perché è, il teatro,

una istituzione sociale.

Ninnoli immedesimati, gadget da ginnastica povera e vuota, accessori (o assessori?) della narrazione, tutti superflui e decorativi, al pari di ogni moda, sono sempre

promiscuità ad una logica di potere. Attraverso la scena parla

una società dominata dal denaro, dal denaro, dal denaro,

dallo scambio, dal profitto. Parla la nostalgia dell'oro.

La grandiosità di Bene è averlo detto.

Solo un dilettante può farlo.

Perché il professionista segue la tattica del rispetto. Altrimenti è fuori, è l'ostracismo, è la marginalità. Farsi identificare come critica radicale al sistema è pericoloso, significa voler essere incompresi, emarginati, assenti.

Solo un dilettante può farlo.

Carmelo Bene lo ha detto in modo chiaro: nel tempo del denaro ogni ricerca è impossibile.

Il dilettante esalta lo spreco. È crudelmente e irriducibilmente assente.

Si dimentica del gioco perverso della domanda e dell'offerta.

Non sa cosa sia l'intrattenimento. Il dilettante ha orrore del pubblico. Non gli interessa lo spettacolo, soltanto il teatro, ovviamente informe.

Un teatro grezzo ma necessario.

Esagerato, indisciplinato.

Incomprensibile.

Allora proprio in questo Carmelo Bene è grande, per la sua inattendibilità dilettantesca.

Il teatro è il regno del dilettante.

Spensierato, ardentemente incomprensibile, ignorante, senz'altro scopo se non quello di rovesciare se stesso, in quanto dilettante e in quanto teatro. Non è civile, non è impegnato, non è narrativo. Semplicemente non è. Un non-attore.

Guarda con tenerezza coloro che s'impegnano: professionisti e amatoriali.

Il dilettante non ha bisogno di produrre, egli si diletta.

I professionisti sono assunti in funzione di un risultato.

Gli amatoriali seguono lo stesso equivoco.

Ma nella ricerca è il processo che conta.

La sala vuota, la sala piena, il teatro sperimenta nel vuoto

il suo malessere per l'obbligo di risultare. Vive di questo malessere.

Carmelo Bene. O del suono barbarico.

Nella «dura sordità del mondo», nello squallore dei cantastorie, ha fatto rimbombare il suo brontolio, impugnando una patetica spada di legno

ha dato fuoco al rito. Tremendo è stato il colpo. Tremendo è ora il silenzio. Parlarne è misera convenzione.

Bene sapeva recitare, ma non professionisticamente.

Da dilettante. Non era accademico, e aveva in odio ogni accademia, ogni paolo grassi, ogni premio hystrio, ogni voce impostata, ogni ronconismo, ogni dariofoismo, ogni albertazzi-fascismo, ogni sparire dentro un altro da sé, ed anche ogni spettacolo barboso di barba o di mister mistico grotowski, e odiava anche la regia, oddio quanto odiava l'idea di una regia esterna all'attore!

Sulla sua scena c'era soltanto il poeta, che in tono frastagliato, epico, in una lingua non più comunicabile, smentisce la tragedia del teatro senza catarsi, senza consolazione, senza pedagogia.

Un segno oscuro, la sua voce. Bestiale. Insieme suono di liuto e bombarda. Accarezzava il silenzio, lo aggrediva. Oscena, la sua voce. Afasia e canto, parola terribile e cenere sonora, irraggiungibile, senza concordia, intrigante. Lui era un vulcano. E un inganno.

Fingeva di saper recitare, di avere un teatro da fare.

Fingeva di conoscere i nessi, la sintassi della scena, le astuzie. Mentiva, sapendo di mentire.

Era un dilettante. E in quanto tale, l'unico che potesse incrinare il linguaggio, mentire dicendo la verità, l'unico che senza interesse tracciava segni significanti nel vuoto della scena.

Era l'ultimo situazionista.

Praticava la deriva come strategia creativa.

Sapeva praticare il disordine come offerta di senso.

Si appropriava delle creazioni altrui. Non per correggerle, ma per aprire nuove opere.

Praticava il *détournement*. Triturava Shakespeare e Petrolini, Gadda e Gasmann.

Lasciava agli imbecilli l'originalità. Il plagio come strumento di liberazione del soggetto desiderante.

Il plagio come critica del linguaggio.

Il plagio come tentativo di scrittura disalienante.

All'attore è indispensabile copiare, diceva Brecht.

E lui lo faceva, tranquillamente.

Praticava lo spiazzamento continuo dei rifiuti della società dello spettacolo.

Decontestualizzazione rivoluzionaria.

Mentre lo spettacolo applaudiva forme inoffensive e ben fatte, lui praticava, con tutti i mezzi che trovava, la distruzione sistematica della prima della seconda della terza e della quarta parete.

Fragile, come il situazionismo.

Ma la sua fragilità era la sua forza. Era il suo errore evidente. L'errore dei geni.

Fingono di averlo capito, ora.

Mentono.

Ora lo applaudono. Ma cosa applaudono di lui? L'unicità della sua voce, forse.

Il suo sarcasmo demolitore, non credo. Forse la sua sapienza scenica.

Lo storicizzano. Per imbalsamarlo.

Per neutralizzarlo.

Il museo avvilito l'arte che contiene. Seconda morte di Carmelo Bene.

Era il negativo dell'epoca. Ora gli danno una bonaria pacca sulle spalle.

Che cosa è rimasto di quella splendida sovversione?

Oggi la ricerca, la sperimentazione, il nuovo teatro, sta senza ambascie nelle sale dei musei-teatro, civettante, sculettante. È parte del rito, del grande spettacolo della merce.

È in crisi, ma non riesce a proporre un teatro della crisi.

Si lamenta. Ma non si rivolta.

E poi tratta. Tratta con gli stessi che lo stanno uccidendo. Si inerpica lungo le strade scoscese delle città, per farsi spazio nel grande gioco della «rappresentazione di stato». Sgomita. Mercanteggia. Si difende dalla disoccupazione. Niente sfugge al denaro, al capitale, alla merce. Tutto il resto è teatro. Appunto, il resto.

Carmelo Bene è morto due volte.

Fine del teatro come luogo di verità, di dubbio, di sangue. Di liberazione.

Fine del teatro. Comincia lo spettacolo.

## PASSARE LA MANO O SPARIGLIARE? «La mano» del Teatro delle Albe

«Pensare a Dio, e perdersi» – con queste parole Isabel diventa ombra di se stessa; abdica alla sua essenza umana, ponendosi nelle mani di un’entità che la trascende e la consola. «Ora appartengo a Dio» – cioè: ora non sono più mia, non basto più a me stessa; ora il mondo, e i suoi segni, non sono più nelle mie mani, io sono solo strumento della sua volontà. C’è, in questa deriva di Isabel, una rinuncia alla propria forza generatrice, come uno scaricare il peso del mondo: io me ne libero, Dio saprà salvarlo. Ora, nel suo abdicare a se stessa, Isabel ammette la propria impotenza umana; adotta un surrogato rasserenante – «voglio un Dio da cartolina», afferma, non un «Dio-mostro» – e il conflitto (col mondo, coi segni, con l’altro) cede il passo all’auto-distruzione. È qui che trionfa il guasto; nello stesso istante in cui Isabel fugge dalla sua responsabilità umana, la luce / del futuro cessa di ferirla. Vive «nella pace» – *requiem in pax*: Isabel si uccide senza darsi la morte. Non più la comunione – libera e spoglia, come la chiama Emilio Villa – dell’umano con se stesso o con l’altro, ma il deperimento nell’indifferenza al mondo. Il cristallizzarsi di questa esperienza estraniante omaggia, a modo suo, l’autorità costituita: in fondo, evita ogni confronto, non disturba il manovratore; in fondo la sua non-vita si traduce in una prassi esistenziale – in una *stasis* – del tutto *compatibile* con i rapporti di potere esistenti. «Credo nelle energie interiori» – dice Isabel; ma cosa le parla veramente dentro? Quale cedimento, o evento totalizzante, o griglia concettuale suscita in lei comportamenti? «La mia scelta – è ancora Isabel a parlare – è stata quella di crearmi un vuoto dentro». È un vuoto che va fatto per accogliere e sentire la «pace» che quelle «energie» fanno scaturire, una pace che è il suo escludersi dalle vociferazioni babeliche del mondo; prima l’energia della droga, poi quella di Dio. La morte-in-vita cambia ciclo. «Quello che ho è per Dio» – adesso, nel presente; ieri, quello che aveva Isabel era per la cocaina. Cambia la posizione dei fattori, ma il risultato è lo stesso “stare fuori” – *dis-trarsi*. La droga come rifugio; il Dio come droga. Nel chiuso della sua stanza-cripta, o nella sua caverna

primitiva, Isabel compie un sacrificio rituale: la memoria del fratello, il chitarrista Jerry Olsen, è simbolicamente immolata sull'altare del divino; Jerry è ciò che la lega all'esterno, alla «vita pazza» di prima; va sacrificato per farlo vivere in forma diversa, e perché fecondi un'altra Isabel. Ma ciò che Isabel sacrifica in realtà è essa stessa; è il sacrificio dell'umano, appunto. *La mano* di Luca Doninelli è tutto questo collasso: Isabel s'inabissa nell'infanzia dell'umanità. L'anima perduta è qui senza progetto di futuro; ma è anche, paradossalmente, senza progetto di lingua. La lingua degenera nel suo uso più vieto. Se, come scrisse magnificamente Albert Caraco, la prosa può solo scegliere tra il caos e la banalità, qui la prosa di Doninelli restaura una narrazione cristallina, che deraglia in una trama in cui i tormenti del personaggio appaiono come superficiali, placati dall'andamento troppo lustrato della scrittura. Il mio è un «racconto» – dice Isabel; e per raccontare – aggiunge – «ci vuole dell'ordine, no?». Ecco: il ritorno all'ordine, la docilità della lingua, la sua «trasparenza micidiale». La lingua evade dal tormento presentandosi senza eccedenze, pulita, da resoconto in stile talk show. Una scrittura in fondo rassicurante, dolente solo nel significato, quindi monca; quasi come un resoconto psichico falso, tenuto sotto controllo da un «Io» che sa di essere sotto i riflettori e che perciò autocensura le forme del suo presentarsi, per lo meno per garantirsi la prossima esibizione. La resa, oltre che umana, è dunque anche letteraria: la vitalità linguistica è sostituita con il compiacimento d'una storia di marginalità sofferente; si compie il passaggio da una scrittura come esaltazione delle possibilità implicite nel segno (foniche, semantiche, sintattiche) a una scrittura letteraria bloccata sulla funzione referenziale.

In teatro – scrive Novarina – il corpo mette a morte la parola. In un certo qual senso, gli attori e i registi diventano *autori* e il «testo spettacolare» ha qualità sintattiche e grammaticali radicalmente diverse dal testo scritto. Il primo non può che tradire il secondo. Lo traduce, lo traveste, lo trasporta in altra dimensione e, infine, lo smerda. Il teatro restituisce un'altra verità. E può capitare che le due entità, all'apparenza nate in simbiosi, in realtà si distacchino a tal punto una dall'altra da far gridare

all'omicidio. Nel caso della trasposizione sulla scena del romanzo *La mano* di Doninelli, per opera del *Teatro delle Albe* di Ravenna, nessun grido del genere è stato lanciato; sembra anzi che la consonanza sia perfetta, quasi che il tempo dello scritto – e i temi e le forme e il tutto – sia lo stesso dello spettacolo. Eppure, eppure ... Eppure lo spettacolo resiste al desiderio di morte-in-vita che anima lo scritto; le sue cadenze vigorose trancano la pulsione auto-demolitrice del romanzo. E la sua lingua, ecco: qui la lingua si dissocia dalla lingua comune, è anti-naturalistica, esaspera la sua espressività, azzera la rappresentazione; insomma, si pone su un piano radicalmente differente – diciamo pure dissonante – rispetto alla sua base letteraria. È una lingua consapevole, critica su se stessa e sorgiva di alterità. Ecco, diciamo che la consapevolezza scenica e il rigore della regia di Marco Martinelli in un certo qual senso fanno esplodere il romanzo, riducendolo a pre-testo, elemento dunque secondario nell'economia dello spettacolo; quel che ha infatti pregnanza è una scrittura scenica che esibisce la propria energia vitale in aperto contrasto con il chiudersi in se stessa di Isabel. Probabilmente, almeno nelle intenzioni degli autori, la volontà era di disporre secondo una «coerenza assoluta» il sentire del personaggio con l'impalcatura scenica; fortunatamente, però, la fisicità estrema della recitazione e della musica riesce a minare fin dalle fondamenta la «disperata preghiera» di Isabel, sempre sulla soglia dell'abbandono mistico. Del clima da ultima spiaggia dell'umano proprio del testo la situazione spettacolare si nutre solo in parte. Se la composizione musicale punta decisamente all'esaltazione della dimensione rabbiosa del rock, la recitazione limita allo stretto necessario la funzione referenziale del linguaggio, per esaltarsi in una materialità vocale e gestuale in evidente rivolta contro il testo (e contro l'idea di teatro come messa in scena di un qualcosa che viene prima). La concezione direi *crudele* dell'impianto, col recupero della tentazione di fingere celebrando il massacro di ogni incantesimo, proietta sulla scena istanze di rottura che non appartengono alla decadenza del personaggio, che lo trascendono, anzi lo superano facendo percepire allo spettatore una «urgenza vitalistica» che restituisce all'umano le sue possibilità. Insomma, se è lecito avanzare dei dubbi sulla qualità del testo, scevro non

solo di ogni pur minima messa in crisi del linguaggio, ma anche di quella capacità evocativa che ha reso grande, ad esempio, *Passaggio* di Berio-Sanguineti o il *Prometheus* di Goebbels su testo di Heiner Müller, è anche vero che va rilevata la capacità di Martinelli di fare esplodere, sulla scena, l'intreccio «musica-voce-corpi-visione», limitando almeno in parte i danni dell'uso *gastronomico* della lingua proprio del romanzo. Il teatro ha messo a morte la parola, davvero.

C'è stato un tempo, invero troppo lontano, in cui rinnovare il teatro significava «far cortocircuitare il linguaggio». C'era la convinzione che le strutture segniche non fossero neutre; si pensava – e a ragione – che il reticolo dei significati perdeva tutta la sua forza espressiva se il modo di esporli – insomma i suoi significanti – si limitava a “rifrangerlo”. Poi è arrivato, implacabile, il presente; e il suo teatro isterico, scisso in se stesso: da una parte il tutto-significato, dall'altra l'estetica delle sole forme; da una parte la dimensione consolatoria delle vicende immediatamente comprensibili (tipica, ad esempio, del teatro di narrazione), dall'altra la rinuncia al senso – e dunque alla tensione utopica del teatro (tipica di certa ricerca teatrale, per cui la scena è un esercizio estetico o un gioco d'immagini da contemplare). Si è insomma persa per strada la capacità di determinare una nozione di teatro stimolante e liberatrice, capace di riaprire il discorso, in grado di superare la crisi di senso in corso; cioè si è perso proprio quello che oggi servirebbe, il piacere del *miglior teatro*, di quella vertigine scenica che, nel mentre invita a prendere posto nell'abisso, sollecita un'esistenza *altra*. Il miglior teatro – scriveva Michele Perriera – è quello che scava nella mente e nella storia; può avvalersi del corpo-a-corpo con lo spettatore o di una «discrezione fascinosa», purché recuperi la sua valenza di *indagine particolare* del presente. A partire, ovviamente, dalle sue strutture specifiche, giacché il teatro, per interpretare il presente ha bisogno di interrogare prima di tutto se stesso, a partire dalla centralità del corpo dell'attore e dunque delle tecniche di recitazione. Ecco, diciamo che nonostante i tempi non siano propizi, è su questo sfondo diciamo “antico” che si muove da sempre il *Teatro delle Albe* di Ravenna,

sempre animata dal tentativo di andare oltre le convenzioni teatrali acquisite. E in questa direzione si muove, pur contraddittoriamente, il suo ultimo spettacolo, tratto appunto dal romanzo *La mano* di Luca Doninelli e con la musica di Luigi Ceccarelli. Sviluppando le intuizioni de *L'isola di Alcina*, spettacolo del 2000, la compagnia ravennate riesce a proporre un riuscito incrocio tra le funzioni specificatamente teatrali e quelle musicali. Dal punto di vista del risultato, sembra corretto parlare di *teatro musicale*, per lo meno per com'è stato inteso da autori come Maderna, Berio, Nono, Sciarrino e, in ambito teatrale, da Carlo Quartucci. Dalla necessità del confronto tra piani espressivi diversi, si sperimentano gli effetti teatrali del gesto musicale e le possibilità musicali degli elementi che concorrono all'evento scenico, dalla recitazione alle luci alla regia. *La mano* è una sorta di «concerto di arti» in cui la musica si compenetra nella recitazione, la parola nell'immagine, le luci nel gesto, e dove la partitura registica dilata efficacemente le possibilità espressive del teatro. La strada tesa a superare i confini tra i generi è suggestiva, per lo meno perché agevola un coinvolgimento totale dello spettatore. Ed è una strada che, se percorsa con consapevolezza e non per mero vezzo estetico o mercantile, rivela la necessità di superare la chiusura di ogni campo specifico; che cos'è in fondo il teatro se non la sintesi suprema di diverse forme artistiche? Non c'è dubbio che *Le Albe*, e in particolare la regia di Marco Martinelli, stanno seguendo questo percorso con sempre maggiore forza espressiva. Intanto, lo spettacolo dimostra una giusta energia per uscire dalla banalità delle nostre scene: palesa un ottimo impianto di progettazione *sul* teatro, evitando innanzitutto di uniformarsi alle mode del momento; se la normalità «galleggia sulla rappresentazione», la tessitura ordita da Martinelli evita ogni pseudo-realismo a vantaggio di una scrittura scenica che mette in gioco prima di tutto se stessa. Non si può ricominciare – diceva Carmelo Bene – che dalla critica della rappresentazione. La prassi scenica del *Teatro delle Albe* va in questa direzione. L'orchestrazione delle luci, a cura di Vincent Longuemare, è convincente, mai tesa a creare atmosfere lirico-seduttive o di mero sottofondo, piuttosto a evocare situazioni immaginarie, ora un palco da concerto rock ora le vetrate di una cattedrale, rafforzando espressionisticamente la recitazione di Ermanna Montanari

o sostenendo ritmicamente la ricchezza delle invenzioni musicali. Così le scenografie create da Edoardo Sanchi, e in particolare la piattaforma circolare dove si agita scomposta e musicante l'attrice per gran parte dello spettacolo: un seducente e brutale cerchio della memoria o, come scrive lo stesso Martinelli nelle note di regia, un «sepolcro-carillon» che risuona di morte e di gioco. Anche la musica attesta la volontà di allontanarsi dal sentire del tempo; e difatti Ceccarelli lavora sulla memoria dello strappo operato dal punk nella metà degli anni settanta, o strizza l'occhio a certe sonorità che nel rock hanno rappresentato l'alternativa all'intrattenimento, in particolare in certi passaggi debitori delle composizioni di John Zorn (*Locus Solus* o i lavori con i Naked City). Qui Ceccarelli, più che il rock come «lamento della carne», come dice Luca Doninelli riferendosi all'oggetto del suo testo, fa esplodere un rock dal turgido sapore di *rivolta*, esaltandone la forza «dell'odio, della ribellione delle viscere, dell'avversione» che fin dalle origini lo ha contraddistinto. Analoga passione segnata da vitalismo caratterizza la recitazione di Ermanna Montanari, e in particolare la sua vocalità. Quel che più sorprende della voce di Ermanna Montanari è la sua fisicità esasperata; ciò che l'attrice mette insomma in gioco è «la materialità del corpo che sgorga dalla gola», dunque ritmo fonico che si riversa con impeto dal sangue, dal sudore, dal mestruo, dal tremore dei nervi e privo di ogni tensione alla regolazione normativa della corporeità, privo cioè di ogni legame col pensiero religioso, solitamente poco tollerante nei confronti di ogni corpo libero, o con le regole canoniche della dizione teatrale. Nella Montanari parla il corpo, ora non più tenuto al guinzaglio; parla l'eccedenza del corpo rispetto all'ordine del discorso, mistico o funzionalistico che sia. L'eco che la sua voce stimola nell'ascoltatore è prima di tutto «viscerale e tattile»; la relazione che apre è *concreta*, delinea uno spazio di incontro tra corpo e corpo, uno spazio euforico dove i segni che fanno da tramite tra l'Io dell'attrice e l'Altro dello spettatore aprono un rapporto *improduttivo*, la cui unica finalità è la ricerca del *piacere* (del piacere di recitare, del piacere di ascoltare). In questa concretezza anti-economica sta la sua grande valenza liberatoria, soprattutto in tempi come questi, dove l'evidente decadenza, al pari del venir meno di ogni pensiero alternativo, agevola il ritorno del trascendente (d'altra parte,

con Goya, *il sonno della ragione genera mostri*) o dell'efficienza mercantile. La Montanari apre uno squarcio, rimette la materialità corporea al centro del mondo: la sua voce primitiva «ferisce il divino» irrogando l'esaltarsi solenne del corpo sonoro, e «nega la merce» evitando ogni accenno di piacevolezza tranquillizzante. Essendo nient'altro che *materia corporea*, la sua voce rimanda sempre a una fitta serie di relazioni fisiche *in situazione*: le azioni timbriche, i cambi di ritmo, i passaggi di ottava, la sua particolare tendenza al suono cavernoso, la capacità tecnica e il rigore con cui si applica, persino l'uso sapiente dello spazio che la accoglie: tutto, nella sua articolazione vocale, tende ad espandersi in materia tangibile che vibra come gesto *qui e ora*. Nessun «soffio originario» si manifesta nella voce della Montanari, nessuna «merce» parla in lei: c'è solo lo sgorgare del corpo, nella dialettica serrata tra desiderio e limitazione. L'urgenza dell'espressione vocale – la sua *necessità* – è tutta nella volontà di affrontare il rapporto tra potenzialità creative del corpo e le convenzioni che ne limitano la portata. La vocalità *crudele* della Montanari è anche un interessarsi alle forme esistenti per deformarle, riformarle, trasformarle: *ogni dire in voce è s-montaggio*: l'attrice si *s-dice*, mette sotto scacco il discorso funzionale. C'è come la decisione di mostrare la propria alterità: affermazione serena di un modo differente di intendere l'arte della recitazione. E così facendo si avvicina alla crudeltà artaudiana, dove *crudele* «significa assolutamente necessario e determinato, calcolato, controllato in contrapposizione a spontaneo; significa lucido, cosciente» (A. Ponzio); e dove “crudele” significa anche *critica* della normalità teatrale.

Nonostante alcune perplessità legate al testo, lo spettacolo *La mano* della compagnia *Le Albe* è un lavoro importante, che continua a seguire rigorosamente un percorso di sperimentazione sulla materia teatrale senza cedere alle tentazioni della pacificazione. Resta la curiosità di vedere uno spettacolo del *Teatro delle Albe* fondato su un testo che mette in discussione la lingua, una scrittura «perversa» (nel senso di Barthes), «eccedente» (nel senso di Nancy), non rivolta alla trama, ma al *senso* inteso come incrocio doloroso di «plasticità della lingua» e «capacità di significato»,

dunque realmente fuori dal coro, non omologata, «impura» (nel senso di Martinelli), fuori dalla segregazione dell'atto di scrivere in recinti che ne limitano l'espressività. L'intuizione dello spettacolo, allora, e in particolare quel suo indugiare sulla ricerca delle relazioni tra il suono e il corpo, approderebbe nei pressi di quella *totale* «rinuncia alla rappresentazione» che è stata la più grande invenzione del teatro novecentesco.



## TERZA PARTE



## UN ARTISTA DEL CORPO

### Cinque studi sull'attore

aprite, aprite il telo, il telo rosso-rosso, aprite lo straccio-bandiera che separa la lingua dai corpi, srotolate lo sterco del capro affinché il baratro si mostri, si mostri in tutto il suo immotivato mistero, in tutto il suo indisciplinato oracolo, che si dimentichi anche la memoria, in questa infinita variante, che si rischi la vita, o si sbagli una volta per tutte la battuta, qui, in questa primavera di cui nessuno può decifrare l'allegoria, come ogni sera, aprite, aprite il telo, il telo rosso-rosso, aprite le sillabe luminose e date fiato al coro fanatico delle parole cantanti, che si cominci il banchetto dei morsi feroci, per morire poi, dopo un'ora, soffocati per il troppo sterco ingoiato, cantando ...

## Primo studio

*L'attore secondo Mejerchol'd*

*«Il teatro non è fatto dal regista. Il regista fa il cinema.*

*Il teatro è fatto in primo luogo dall'attore»*

S.M. Ejzenstejn

L'attore è un uccello

(inutile volo)

senza mestiere, è un incontro

corpo / tecnica

movimento, voce, pensiero

trama verbale-fonica / poesia

(musica) (melodia / timbro)

consapevolezza del processo creativo / pensiero

L'attore è un ritmo

(danza tumultuosa)

re-citare, non ripetere persone vere

non tutto è previsto

cesura, accento, pausa, velocità, tono, sfumature dinamiche

passione / inganno

le parole devono suonare

un silenzio inatteso

L'attore è una maschera

(segno allegorico)

non coincidenza tra attore e personaggio

guizzare fuori dalla parte

distanza / niente riviviscenza

trasgressione eccentrica / niente interpretazione

la quarta parete viene abolita

abolizione della psicologia

L'attore è un eccesso

(smascheramento burlesco)

grottesco / mutamento / angoscia e disperazione

tragico e comico, buffo e disgustoso

la faccia girata al rovescio

un magnifico balzo / corpo deforme

corpo-parola / parola-materia / parola deflagrata

contraddizione tra forma e contenuto

## Secondo studio

### *L'attore secondo Artaud*

*«Quella voce ci sferza, scegliendo il registro  
di una dissonanza che perfora»*

Carlo Serra

L'attore è una dinamica oppositiva  
(comunicazione crudele)  
una forma di discordanza / oltre la norma  
manifestazione di un delirio  
corpo esaltato e scordato  
stridore antitetico  
l'urgenza di esporsi, di dire, fra le rabbie e gli spasmi del silenzio  
riconoscere l'esistenza come un insulto

L'attore è un suppliziato  
(che brucia e rinasce)  
la cruauté: les corps massacrés  
corpo esposto, a frammenti / attrazione e orrore  
marionetta disarticolata / contro-ritmo  
è il luogo della libertà  
io-non io / altro da sé (mai essere altro, sempre cercare altro)  
torturata bellezza

L'attore è voce  
(voce scheggiata e rotta)  
il corpo si partiturizza, diventa musica  
timbri deformati / emissione vocale tesa e stridente  
voce ribelle ad una metrica rigida  
una stimbratura atroce / una tremenda invettiva  
dizione imperfetta, sperimenta nell'eccesso le sue qualità espressive  
aritmie, strappi, dissonanze, è catastrofe, caos che brucia i valori

L'attore è poesia  
(danza alla rovescia)  
révolte / corpo-teatro / il diluvio dell'orrore  
scrittura declamata, ritmo corporeo, respiro franto  
corpo-desiderio / glossolalia  
canto di rifiuto e di rivolta  
montaggio / corpo-suono  
uso musicale degli spazi bianchi

## Terzo studio

### *L'attore secondo Carmelo Bene*

*«Usava la voce per negare il dire, quel 'bel dire' portato da un attore a ridosso del personaggio»*

Sergio Colomba

L'attore è una macchina

(un corpo che sfugge a se stesso)

il venir meno della *dramatis personae*

parodia / sospensione del tragico

voce-relitto, contraddire il cantare, dividere la parola dal suo significato

eccedere le forme / difetti del senso, senza consolazione

strumentazione fonica / partitura definita

squartamento del linguaggio

L'attore è un radicale indicibile

(tutto il resto è teatro)

pregare in un bordello o bestemmiare in chiesa

sospensione del dialogo, grido-silenzio, delirio

recitare a nessuno / disorganizzare la sintassi

negazione del viso, maschera fonica

guerra di parole

contro la rappresentazione di stato

L'attore è artifex

(la poetica dell'indisciplina)

non vuole rappresentare, mai assicurare

voce-linguaggio-musica / sgomina il servilismo

il non-attore, l'artefice / quindi cantore, poeta, non attore

la poesia come verità

Majakovskij, l'opera della morte nella poesia

l'attore-poeta-artefice elimina la finzione dell'attore-interprete

L'attore è una voce-orchestra

(sonorità del senso)

I grandi silenzi, la balbuzie, le afasie

vocalità come rendimento poetico / poesia è la voce

l'oscillare dei toni, le variazioni di velocità, dei timbri

recitarsi addosso / contro la voce bene impostata (contro)

la voce è pura teatralità parlata

musica del caos

## Quarto studio

*L'attore secondo Carlo Marx*

*«Una prassi così dichiarata diventa potenzialmente una dialettica della comunicazione, del confronto e della trasformazione»*

Carlo Finale

L'attore è un corpo

(inventivo e polemico)

questa realtà lacerata / la falsa identità, incarnazione dello spirito del capitale

corpo sociale, manifestazione vitale che procede per riappropriarsi di se stesso

la completa emancipazione (la più bella musica)

negazione della negazione (il corpo come luna e cometa)

la forma del suo esser-altro

egli contraddice i concetti correnti

L'attore è uno svantaggio

(l'unico necessario)

conseguenze funeste / merce / società in declino

concorrenza, mercato / nessuno soffre così crudelmente

adeguarsi alle richieste del mercato? (domina la potenza disumana)

la sua infelicità è lo scopo dell'economia

senza capitale, senza rendita, una bestia (una bestia abbruttita)

soltanto fuori dal teatro si sente presso di sé

L'attore è in contraddizione

(il denaro è il potere alienato dell'umanità)

è l'affermazione di sé in contraddizione con se stessi

al di là della riduzione della realtà a rappresentazione

si sottrae all'ovvio / corpo economico

l'economia come disciplina dei corpi

il riscatto del corpo dall'economia  
è il dissidio, la frattura, il disordine negli eventi del mondo

L'attore è

## Quinto studio

*L'attore secondo Emilio Villa*

*«Nessuno si sorprenda, quindi, se nella nominazione vedrà assenti  
molte delle prede del mercato o della critica,  
della museocrazia o del gusto»*

Emilio Villa

L'attore è un'invenzione linguistica

(un sperme qui meurt)

fallimento / agonia del senso

riscattare, nel linguaggio, il non dicibile

tensione anti-istituzionale (in urto con il mondo cattivo)

un naufrago (pornofonia-

questo disordine di cose (ma veramente non disordine, solo interruzioni dell'ordine, soprassalti, interiezioni, fragmina dell'Ordine mai a portata di mano)

la parola si pronuncia sovraccarica

L'attore è avversione

(le tout merde)

la miseria di vivere / destrutturazione e parodia

dies irae (maschera corrucciata, arcaica)

gioia improvvisa, bacchanale

scalfendo la profondità delle nazioni e delle terre

i critici sono la merda

sovvertire l'ordine dei luoghi comuni

L'attore è una dinamica accanita

(celebrazione della voix)

hystrio o clown o gran millenario sciamano

voce oracolare / folle voix martirizzata

unda voculata, inquietante deriva (brandelli)

si separa dal codice  
spettri di storia  
corpo mitico

L'attore è un allarme cristallizzato  
(flatus mundi)  
in gettito di tenerezza, trasalimenti, calvario (e paralisi)  
forse è un'unghiata, o un barlume, una vibrazione accidentata  
(un'urgenza fonocriptica) (eclisse-elisione-arresto)  
feroce riga / rotta (fuori riga)  
agonia clamorosa, apocalittica in senso sobrio e musicale  
une resurrection sans fin?

## Sintesi parziale

### *L'attore secondo me*

*«Bambino mi chiedevo: se l'attore fa il personaggio, chi fa l'attore?»*  
Carmelo Bene

*«Attori falliti (ossia coloro i quali hanno proposto  
un teatro necessario e impossibile)»*  
Antonio Attisani

Se l'attore vuole finalmente uscire dal ghetto, se lo  
attore vuole davvero  
liberarsi  
(contraddizione, eccezione, anomalia) (e ironia), se  
liberarsi dalla sua connotazione polverosa di noia  
sulla soglia d'uno stanco naturalismo, se  
oltre la sua sostanza reazionaria  
(attore di un teatro del consenso)  
(invece indagine e rischio, senza le garanzie del senso co-  
mune)  
se l'attore vuole distaccarsi dal rumore del tempo, se  
dal pettegolezzo e dalla chiacchiera diffusa  
e dallo spettacolo della merce (se  
produrre pacificazione, se non vuole produrre  
(inganno) (consenso del consumatore), se  
portatore di crisi percettive  
uscire dal vincolo corrosivo del tempo-capitale  
togliersi di scena, se vuole  
(il tuttora incompreso Carmelo Bene), se  
ma continuando a fissare se stesso come teatro  
rompere il muro, se vuole produrre differenza (e diffidenza)  
inventare, se vuole inventare (nel fango  
interrogazioni nuove, nella palude (se lo dice e ci crede)  
insomma sognare è legittimo (ma vuole sognare?), se  
partitura / conoscenza / canto (grido-soffio)

(corpo e confronto), se vuole  
opporsi  
    allo spirito del tempo-merce (se  
CORPO-VOCE-MENTE (l'attore, solo lui fa il teatro) (e lo  
spettatore)  
    (tutto il resto è regia, ossia è il nulla), se l'attore  
    così diversamente dal banale quotidiano, così  
    altro (altro dalla famiglia trinitaria Io-Interpretazione-Carriera), altro  
    se non offre soluzioni, solo dubbi (dubbi d'angoscia  
    (se lavora sulla soglia, senza definizioni), se  
    RIFIORITURA DELLA CARNE (oltre ciò che  
è) (oltre  
    la merda del denaro, oltre  
    il gioco del possesso  
    (ATTORE INVASATO), se vuole trasferire la sua pro-  
pria essenza oltre  
    l'anima alienante del mistico intrattenimento capace soltanto di par-  
torire parole identiche alle feci che sgorgano dalla dottrina generale del  
denaro come unica lingua, se vuole  
    (teatro-istituzione, teatro-carcere, teatro-stato)  
    poesia orale  
    (grottesco / allegoria / rivolta) (attore come unghiata),  
se vuole  
    esibirsi nella forma della propria necessità e divenire  
    UN ESSERE INTEGRALE DI POESIA (se vuole  
davvero  
    in questo autunno, in questa tenebra perenne, in questo  
    orrore annichilente, se vuole FARE DEL SUO CORPO  
    LINGUA (questa lingua fetida)  
    (ah, la lingua che fa boc-boc, che boccheggia e s'arpeggia e tira una  
boccata di liquida e putrida phoné, che si strimpella con le labbra su que-  
sto boccascena, dove l'attore apre il suo bocchettone e un gesto nausea-  
bondo e risonante si sbobina boccaccesco e si consuma, aspro, il suo  
baccanale, senza requie, e gl'esce 'sto puzzo di fiato, ché il suo boccale è

intasato e la voce gl' esce bocconi, tutta pezzettini sgraditi), se  
 se la lingua respira col corpo, è corpo (LINGUA-MASCHERA), se  
 lingua, ti prego, aprimi le labbra  
 lingua come  
 delirio concertato, come stratagemma  
 dal turbine del corpo, come  
 attacco alla lingua consolidata, lingua  
 ch' esce irregolare, transitando tra il dentro e il fuori, dispiegando l' as-  
 senza in forma d' agonia, col fiato strozzato, profonda e grave la voce che  
 fissa la lingua, acuta quando meno te lo aspetti (se  
 se di questo splendido balbettio l' attore vuol fare musica, se  
 l' attore si consuma di questa lingua eretica (ed erotica), se  
 per tutta la notte ha provato col mal di denti, se  
 se il suo corpo, questo corpo mal sano, incontra il mondo e la voce  
 reagisce, la voce e la sua stessa fiamma ribelle, caotico cimitero di visioni,  
 urla di rabbia, la voce dice la gioia, maledice il capitale, si fa eco di spasmi  
 amorosi, freme, scava, sussulta, tace  
 se tacere è l' aspirazione massima, tacere  
 il ruolo imposto, tacere la parte, tace  
 respirare in contrappunto, se  
 se la voce è l' interno dell' esterno, è l' individualità fottuta dalla storia, e  
 un micro-cosmo che si fa mondo plurale, perché è nel respirare dentro la  
 storia che il corpo esiste in quanto phoné, liquida e putrida phoné, se  
 se l' attore gesticola senza giustificazione, se  
 nell' ebbrezza totale, senza lirismo, se  
 la sua voce poliforma disconosce  
 l' autorità dell' Io, se  
 vuole, davvero, l' attore, spiazzare  
 la percezione  
 (GESTUS SOVVERSIVO), se vuole  
 dopo avere studiato Mejerchol' d, Artaud, Bene, Marx, Villa, se vuole  
 allora metta in conto la sconfitta

## EPILOGO



## L'ATTORE CAPOVOLTO

Le rovine dell'estetico sono davanti ai nostri occhi; e quelle del mestiere. Tra volgare e apparenze, tra neutralizzazione del segno e celebrazione, come può difendersi la ricerca di una nuova significazione? Nel ronzio di fondo come far risuonare un nuovo senso possibile? Non è forse, questa affermazione di verità, il programma segreto dei disadattati, degli ostili a ogni cultura ufficiale, dei sovversivi dell'arte? Quanti dilettanti della bellezza sono morti sotto i colpi della stupidità mercantile? Quanti Van Gogh sono fatti crollare dalle finestre della critica questurina? Un panorama agghiacciante. È possibile superare teatralmente l'ethos del denaro, l'ottusità del suo timbro? E le sue rappresentazioni?

Niente sulla scena eppure un attore  
curvo sulla tomba del padre, un lamento  
solo un grido trattenuto, all'inizio,  
nel vecchio cimitero della storia  
si curva muto, Amleto, sulla tomba del padre  
bianca tomba di bimbo (perché era solo l'inizio)  
e canta (nel magma dell'inizio s'ode  
un canto nel buio)

o l'angelo di Benjamin all'inizio,  
«nella pietrificazione di volo sguardo respiro»  
con le ali bruciate, l'angelo, a segnare su carta  
la memoria di ciò che era Amleto, lui novello Orazio  
porta già il suo dolore *dans le labyrinthe*  
le parole fuggono, si dimenticano, resta  
lo sguardo che incide

Samuel Beckett fin dall'inizio, anche:  
(per un'estetica della contenzione) nell'abisso del reale  
e una voce contratta (per resistere) *ne la città  
dolente*, in questa valle d'abisso (per durare), forme  
per una ricognizione del silenzio (disabilitato l'io:  
non io, tu, egli, o dell'alterità

ed anche Artaud, in questo inizio, anzi da prima  
per svegliare i nervi e il cuore, con il corpo al centro di tutto  
catastrofe di cultura e crudeltà rarefatta siamo noi  
ma è anche in scena, per contrasto, la marionetta  
il corpo trasformato in oggetto (essenza terribile  
del nostro tempo), ossia l'attore  
espunto della critica

e si agita il disaccordo, fin dal principio  
in questo teatro della morte, tra i fili  
che stringono e la voglia di uscire, con l'orchestra  
che suona stonata, non visibile, suona  
i versi di Majakovskij fino allo sfinimento  
suoni rubati e senza armonia  
piacevole, solo un mettere in causa i suoni  
per aprire un altro ascolto

Krapp e la sua memoria, at beginning  
e Riccardo III, all'inizio, nel carnevale del desiderio  
ricordando Amleto, l'intellettuale in conflitto con la storia  
poesia, narrazione, negazione e conflitto  
Carmelo Bene: anti-drama, anti-theatre, anti-representation  
BE AGAIN, nel meccanismo del potere, nella storia  
attuale, nel linguaggio: per minare, consapevoli,  
il meccanismo e il potere (per starne fuori

cinque atti brevi, *a strategy for change*,  
UN ATTORE to deconstruct authority  
una interferenza nel corpo della lingua, una *fervida babele*  
per stillare musica di senso all'inizio: siamo sempre  
all'inizio di una nuova storia



## APPENDICE



## CELEBRAZIONE DI UNA SCONFITTA

di Antonio Attisani

Attori che scrivono libri ce ne sono ormai tanti.

Alcuni scrivono per autocelebrarsi. La masturbazione è in ogni caso meglio dell'astinenza forzata. Pubblicano il proprio elogio, visto che secondo loro non lo fa chi dovrebbe, affinché il resto del mondo sappia e sapendo li risarcisca delle amarezze della vita e della professione.

Alcuni scrivono perché sono già pubblicamente celebrati e sentono il bisogno di fornire ulteriori spunti di riflessione, di costituire una fonte primaria di verità e magari dimostrare che sono anche buoni scrittori (e ci riescono, se incontrano un editor di livello).

Ce ne sono altri che sentono il bisogno di situare ciò che fanno in scena in un orizzonte teorico e contribuire così alla costituzione di un modello culturale.

E altri ancora, secondo una tipologia assai varia, con intenzioni e risultati anche di un certo rilievo. Tutti quanti, oltre alla fede in se stessi e in ciò che fanno, sono sollecitati da un'editoria che sembra intravedere, per questo genere critico-letterario, un possibile esito commerciale in un mercato altrimenti esangue e dominato da pochissimi titoli di grande richiamo. L'editoria di settore, poi, ha non pochi meriti, in Italia più che altrove, e si rivolge essenzialmente alle migliaia di addetti ai lavori, invitandoli ad affiancare la pratica della scena con lo studio e la riflessione. In questo caso, pare, diversi titoli arrivano a conquistare qualche centinaia di lettori.

Viene da chiedersi, però, quanti siano gli attori che leggono e quanti tra loro leggano *davvero*. C'è da sperare che anche in questo caso non si verifichi ciò che già avviene per la poesia, che annovera più poeti che lettori. Piccolo mistero gaudioso. Una certezza è che nonostante la debolezza del quadro generale chi si interessa di questi temi ha visto negli ultimi anni gli scaffali riempirsi di libri che costituiscono un aspetto non marginale della cultura teatrale di oggi: sono l'eccezione positiva rispetto a una regola che guai se non ci fosse.

Notevoli tra i più recenti sono i contributi di Sandro Lombardi, Toni Servillo, Thomas Richards e questo di Nevio Gàmbula. I primi due erano

*enfant terrible* dell'avanguardia degli anni Settanta e scrivono sotto l'insegna della raggiunta notorietà e della conciliazione con il sistema teatrale nel suo complesso, un sistema che considerano migliore di quello degli inizi grazie anche al loro contributo. Servillo teorizza il proprio approdo più che il proprio percorso: un solido artigianato di attore che dirige i propri colleghi facendo tesoro di una certa alta tradizione napoletana, anzitutto, ma con un occhio alla grande regia di illustrazione e commento dei testi. Peccato non sappia resistere alla tentazione di giudicare ciò che è arrivato a fare, e che gli dà un meritato successo, non come una delle tante opzioni possibili ma come una strada maestra del teatro contemporaneo. La creatività dell'interpretazione non è per il teatro esattamente ciò che è per la musica, non solo perché le partiture da cui muovono l'attore e il musicista hanno un grado di definizione molto diverso, ma perché il testo drammaturgico ha mille interdipendenze in più con il contesto generativo. Le avanguardie, dunque, non potevano risolvere il problema una volta per tutte, e spesso hanno toppato clamorosamente, ma affrontavano questioni che non si risolvono tornando alla "normalità" del teatro, a un mercato centrale dal punto di vista economico e della cronaca eppure marginale dal punto di vista del senso.

La riconciliazione di Lombardi – e, credo, di Federico Tiezzi – è diversa. Una scrittura insieme solenne e scintillante, nel suo caso, trasfigura e idealizza il passato, risolve contraddizioni che sono all'opposto ancora vivissime, benché con protagonisti diversi, traduce tutto in una "gentilezza" edulcorante, significativa solo per il clan dell'autore. La ritrovata egemonia del testo, sempre classico o reso tale, pur realizzata con indiscutibile eccellenza (Lombardi è attore italiano tra i sommi a cavallo tra i due secoli) rappresenta una rimozione e non una soluzione di ciò che il nostro ha fatto nella prima parte della sua carriera.

Servillo e Lombardi sono comunque cresciuti, hanno vinto una sfida esistenziale. Spiace che non sappiano rielaborare le ragioni delle sconfitte loro e altrui, che non riflettano criticamente sulle istanze e sulle figure del loro passato, o meglio, che non vogliano rilanciarne la sfida, che abbiano dimesso dal *combat*. La saggezza potrebbe essere anche altro, basti pensare agli dèi indomiti del nostro Olimpo, a Craig, a Stanislavskij, a

Mejerchol'd, a Artaud, e via via fino ai Carmelo Bene e Leo de Berardinis, ai Remondi e Caporossi e altri eroi dai capelli bianchi. I libri dei nostri attori dimostrano tra l'altro che la cultura teatrale non è contrassegnata da un progresso continuo e lineare, ma da circonvoluzioni e da continui nuovi inizi, da una infinita invenzione del teatro. Resta il fatto che anche quando tira i remi in barca, un uomo di teatro di valore è un tesoro vivente, sempre degno di attenzione, e ci consegna testi che sono in ogni caso fonte di piacere e fertili di insegnamenti.

Certo, è difficile comprendere il messaggio scritto degli attori. Bisognerebbe conoscerli a fondo e "leggerli" nel confronto con gli altri, per collocarli nella storia e insomma considerarli oggetto di studio, senza limitarsi a essere i destinatari di una sintesi letteraria o i cultori di un genere. Soprattutto, però, bisognerebbe affrontare queste letture senza dimenticare se stessi, il proprio cammino per diventare ciò che si è. Prima che di un accumulo di conoscenze sul teatro si tratta di un atteggiamento, un atteggiamento che tutto l'apparato spettacolistico e persino pedagogico *non* prende in considerazione come tema primario. Dunque quando un attore scrive davvero, cioè per continuare il proprio lavoro con altri mezzi, compie un'azione in controtendenza, antisistemica in ogni senso e distintiva di una piccola minoranza.

In questo senso vanno visti gli scritti di Thomas Richards e Mario Biagini. Il primo è stato una vera e propria cometa nella cultura teatrale, nel senso che dall'inizio degli anni Novanta, con *Al lavoro con Grotowski...*, ha indicato una direzione tanto nuova quanto capitale. Mai, prima di lui, un attore aveva descritto e ragionato sui processi con tale profondità e strumentazione culturale, da un punto di vista tutto interno e con un linguaggio nuovo, sperimentale, che evita tutte le trappole della manualistica di successo, sempre ingannatrice, e della prescrizione ideologica. Poiché si tratta di un artista appena entrato nella sua piena maturità, egli, come il suo sodale codirettore del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, continuerà a sorprenderci anche nei prossimi anni.

C'è però qualcosa di nuovo nell'aria. La sensazione è che quel partito minoritario, né setta né fazione, si stia allargando nel mondo, assieme alla distinzione tra uno spettacolo che continua la tradizione della rappresenta-

zione e un'arte scenica apparentata alla poesia e alla musica, sempre più riconosciuta come il cammino che contraddistingue un teatro necessario nell'era delle comunicazioni di massa. Il contributo offerto da questa raccolta di interventi di Nevio Gàmbula va inteso, credo, in questo senso.

Gàmbula riprende, riassume, ripete, fa propria e rilancia l'istanza di un teatro poetico-musicale, naturalmente in modo diverso da Richards e da chiunque altro operi in questo campo.

Gàmbula procede a una convocazione, verifica e rilettura più penetrante di autori marginalizzati o peggio ancora disinnescati da interpretazioni riduttive, come Mejerchol'd, Artaud, Brecht e Grotowski, ma anche di alcuni grandi studiosi italiani come Umberto Artioli e Maurizio Grande, ai quali va il merito di essere stati tra i primi a dissodare teoricamente questo terreno e di averci lasciato in proposito pagine ancora insuperate. Un attore non riconciliato, strutturalmente "senza ruolo" nella subcultura teatrale dominante, ha il coraggio di proporre un orizzonte filosofico al mestiere della scena, di dare una respirazione ai motivi della discontinuità teatrale (senza imbarazzo nel riconoscere anche quelli di continuità) e di parlare da una posizione minoritaria, sì, solitaria, sì, ma vitale, sollecitante, di lanciarsi in un'avventura euristica del passato e del presente che presenta forti tratti di originalità, per esempio nel recuperare una concezione dell'attore all'altezza del tempo nell'opera drammaturgica di Heiner Müller, Samuel Beckett e persino del non-a-caso-ignorato Michele Perriera.

La prima parte più enunciativa, la seconda sui fratelli d'arme elettivi, e la finale sintesi poetica si fondono in un testo unitario (e *iniziale*, come tutti i testi di questa classe), contrassegnato da un grande rispetto per tutti gli autori citati, anche quelli da cui si dissente, ma anche da altrettanti fermi rifiuti, sebbene più consegnati agli incisi che argomentati. E tuttavia si tratta di rifiuti netti, dallo scomodo significato politico, se pensiamo per esempio a due falsi miti della cultura di sinistra italiana come il "teatro di narrazione" o alle forme che inclinano verso l'"animazione" e sono quasi sempre meccanismi di adattamento gioioso a una vita di merda. Notevole esercizio di pazienza, da parte di Gàmbula, nel confrontarsi con i luoghi comuni dominanti e smontarli, nell'insistere sulla voce e il suono, che sono al tempo stesso una questione cruciale ma anche l'insegna del nuovo attore.

Se la questione è il *poiein*, il linguaggio è da considerare come una questione, non come un mezzo da piegare agli imperativi della rappresentazione e della famigerata “comunicazione”. Il linguaggio della scena e il linguaggio discorsivo, orale o scritto, come hanno dimostrato tra gli altri Carmelo Bene e Leo de Berardinis, sono differenti ma sincroni. La *mimesis* di tipo musicale è giusto un cammino che ognuno è chiamato a compiere nel proprio tempo e nel proprio luogo, diverso da quello di tutti gli altri, è appunto l’invenzione continua del teatro e di una lingua attuale, presente, non *del* presente. C’è tutto un Novecento gloriosamente sconfitto al quale guardare.

In questo senso il suo libro è propedeutico e pedagogico. Gàmbula si dichiara all’inizio e alla fine naufrago, sconfitto, e mai tenta di riciclare questa condizione in uno snobismo o un divismo d’acatto, preferendo insistere sulla necessità del “laboratorio” e sul doppio orizzonte, pratico e teorico, della formazione. Si rivolge ai veri (pochi?) lettori, tralasciando di civettare con i disincantati addetti ai lavori.

Gàmbula dimostra che si può perdere senza essere perduti.

## L'ATTORE COME INTELLETTUALE DEL TEATRO

di Marco Palladini

È difficile, forse impossibile, parlare di questo libro, senza parlare del soggetto che lo ha scritto. Perché questo volume è un oggetto ibrido come il suo autore. È un manifesto di personale poetica teatrale; è una riflessione anche specialistica, talora quasi tecnica su alcuni fondamenti dell'essere attore; è una raccolta ora di contributi critici su varie figure dell'avanguardia scenica italiana sottostimate, emarginate o pressoché dimenticate, ora di interventi polemici su talune recenti tendenze del nostro teatro; è, infine, una singolare proposta di scrittura creativa-teorica inseguendo una forma ideale di interprete scenico che è poi "L'attore senza ruolo" indicato dal titolo del libro.

Pur essendo la collazione di testi nati in tempi e per occasioni diverse, pubblicati su riviste, web-reviews o come programmi di sala, questo volume esibisce alla fine un'assoluta coerenza di ispirazione e di sguardo critico e ci consegna la complessiva organicità di un pensiero in atto che non smarrisce mai i punti di partenza e quelli di approdo dei suoi ragionamenti.

La personalità ibrida di Nevio Gàm-bula – il suo essere attore, autore, regista, critico, poeta – si agglutina attraverso una forte autoconsapevolezza e, insieme, in virtù di una generosa e lungimirante apertura all'altro-da-sé, come slancio di confronto dialettico e di arricchimento in vista di un teatro inteso come comunità vivente e plurale di intenti e di percorsi. E questo è un fatto, mi sembra, che non ha paragoni e riscontri significativi, oggi (e forse pure ieri), nella scena italica contemporanea, i cui protagonisti piccoli, medi e grandi sono in genere votati ad una pertinace autoreferenzialità, a vellicare ossessivamente il proprio ego scenico, non di rado evitando accuratamente di andare a vedere, a 'visitare' i teatri altrui. (Non sia mai si dovesse scoprire qualcosa che mette in crisi le proprie tanto granitiche, quanto sovente fragili certezze, o si dovesse incontrare qualcuno capace di revocare in dubbio la, per solito, iperbolica autostima).

Lo dico da trentennale addetto ai lavori e da appartenente, io medesimo, alla ‘bastarda razza’: tranne poche eccezioni, i teatranti umanamente parlando non sono persone molto gradevoli e simpatiche da frequentare, fuori dalla rete delle convenienze e degli incroci professionali. Un certo grado di fatuità ora si accoppia all’egolatria, all’automania, ora si nutre di gelosie e invidie quasi paranoiche, ora ostenta indifferenza e sprezzo verso i ‘collegli’ magari più fortunati oppure malvisti soltanto per ‘sentito dire’.

Se penso anche alle ultime generazioni degli anni Duemila, là dove si sono verificate sporadiche convergenze – penso nella capitale ad “Area 06” con Accademia degli Artefatti, Ascanio Celestini, Fortebraccio Teatro di Roberto Latini etc. – mi sono sempre apparse di tipo ‘opportunistiche’, ovvero alleanze tattiche per meglio posizionarsi e meglio negoziare con i poteri istituzional-politici e mai per attivare sul serio comuni interrogazioni sul senso presente del fare teatrale o sulle dinamiche delle rispettive visioni estetiche.

Mi si potrà obiettare che il resto della vita culturale e artistica italiana non è messo meglio o meno peggio. Certamente concordo, ma questo non diminuisce la mia delusione per un ambiente teatrale che ancora si vorrebbe ‘di ricerca’ e ‘alternativo’ rispetto alla sponda della ‘prosa’ tradizionale.

In questo quadro, Gàmbula rappresenta un’eccezione perché è un intellettuale del teatro. Così come lo era Leo de Berardinis (sempre attento ai lavori altrui, posso testimoniare con gratitudine di persona) e come lo è, ad esempio, Pippo Di Marca, un ‘reduce’ positivo dell’avanguardia delle cantine romane degli anni ’70, che tuttora mostra un’invidiabile disponibilità ad ‘autotrascendersi’, ad interessarsi e a discutere dei teatri ‘degli altri’.

Il problema è che, oggi, essere o dirsi un intellettuale del teatro, suona alle orecchie di molti teatranti giovani e meno giovani quasi come un’offesa o una bestemmia. Perché negli ultimi decenni si è venuto affermando un vigoroso anti-intellettualismo tutto fondato sull’enfaticizzazione della mera pratica, del corpo, del training avulso, sull’idea (scellerata) che avere un

pensiero critico finisca per inquinare la purezza dell'essere dell'artista. Che deve mostrarsi, invece, ferocemente concentrato su di sé e sul proprio mondo, impermeabile ad ogni suggestione o interferenza esterna. Alla base di questa concezione 'angelicata' dell'artista, c'è una linea idealistica e spiritualistica di pura matrice reazionaria.

Perché essere un intellettuale del teatro significa, al contrario, avere una cultura profonda del teatro, una visione culturale (e inter-culturale) del sapere teatrale che ti consente, quindi, di distinguere e di valutare le differenze, di apprezzare o, eventualmente, disapprovare prassi teatrali diverse dalla tua, di continuare ad avventurarsi materialisticamente nella dialettica del reale. L'anti-intellettualismo invalso presso la 'teatreria' nostrana mi sembra, così, meramente una opzione anti-culturale, spia significativa del complessivo depauperamento del fare artistico nell'era delle moltitudini, in cui le porte, anzi i portoni dell'arte sono aperti pressoché a tutti, lungo una traiettoria però di beata separazione tra essenza e coscienza.

Non a caso i numi tutelari di Gàmbula sono alcune figure cardine della grande avanguardia del '900, da Mejerchol'd ad Artaud, da Carmelo Bene ad Emilio Villa. Possenti, geniali, raggianti personalità su molti piani artistico-culturali, in cui il momento creativo e quello teorico erano inestricabilmente fusi, sarebbe stato impossibile contemplare l'uno senza l'altro. È a questa lezione 'maior' che si informa il libro di Gàmbula, la cui lettura raccomanderei caldamente ai teatranti delle generazioni 'novissime', se non temessi che ormai la catastrofe antropologico-(anti)culturale non si sia già definitivamente compiuta, e che tentare di gettare ponti di comunicazione e di dialogo sia un'impresa vana, essendo la 'megliopeggio' gioventù odierna totalmente immersa nell'attimo presente, del tutto incapace o indifferente o estranea al compito di riannodare i fili rossi della storia culturale.

Così, tale compito se lo attribuisce Gàmbula che è sufficientemente giovane per non apparire un dinosauro del secolo scorso ed è, insieme, sufficientemente maturo per avere scienza e memoria e larghezza di vedute per innestare la visione poetica della sua esperienza scenica nel solco di

una movimentazione di rinnovamento dei principi concettuali ed operativi dell'arte teatrale che ha percorso e sovvertito il Novecento e che, per stare al territorio nostrano, qui si richiama tanto a Bene quanto a de Berardinis, a Carlo Quartucci come a Rino Sudano, a Michele Perriera come agli studi di Grande, Attisani e Giacché.

Programmatico è, del resto, il titolo di questo libro come ipostasi di un attore che non interpreta ruoli, non 'fa' la parte, non si 'cala' nel personaggio, che non si 'traveste' da principe di Danimarca o da commesso viaggiatore. È l'attore, come indicava Carmelo, che sospende la rappresentazione, il tragico, che non 'mette' in scena, ma 'toglie' dalla scena gli equivoci della 'finzione' e della immedesimazione psicologica, per darsi come artefice totale, poeta della voce, unico responsabile e deus-ex-machina dell'atto teatrale.

Questo attore che si presentifica sulla scena e si oltrepassa per dare la misura della sua irrepresentabilità, questo performer che coltiva la inabitabilità del teatro, questo recitante del "non esisto, dunque sono" (sempre Bene dixit), sa perfettamente secondo sottolinea Gàmbula che la vera posta in gioco è "l'alterità", è la pulsione a creare i segni per un senso 'altro' del mondo, verso uno sfondamento di ogni verosimiglianza e mediazione. La posta in gioco è essere, non apparire, è 'altessere', non fingere di essere un altro. La posta in gioco è, dunque, una figura del politico.

Personalmente, la sezione che più mi ha interessato del libro di Gàmbula è la prima, dedicata all'attore come "essere fonico". Perché ho sempre reputato sorprendente (e indecente) l'assenza in questo paese di riflessioni e studi specifici sulla voce dell'attore. L'accademia se ne è sempre tenuta lontana, forse per mancanza di approccio metodologico. La critica, un di militante, non se ne è occupata, forse per difetto di competenza. I recitanti, come abbiamo detto, si astengono dalla teoria per non inquinarsi l'animula creativa. Così, l'unico libro italico che mi viene in mente è il memorabile *La voce di Narciso*, una raccolta di scritti di e su Carmelo

Bene, curata da Sergio Colomba e pubblicata nel 1982 dal Saggiatore, dove si rinvencono preziosi stimoli e suggerimenti sulla “phonè poetica”, sulla “scrittura vocale”, sulla “voce onnivora” come incalzanti momenti di approssimazione e definizione teorica, successivi alla cosiddetta “svolta concertistica” dell’attore salentino con il *Manfred* di Byron-Schumann del 1979 (che vidi estasiato e travolto a Roma, alla Basilica di Massenzio).

Nessun dubbio che le considerazioni critiche di Gàmbula muovono in sostanza proprio dalla concezione della phonè sviluppata da Carmelo come nuova apertura di senso a una decostruzione dell’attore, mimetico o sperimentale che fosse. I suoi approfondimenti sia in sede di resoconto storico, sia in sede di analisi delle caratteristiche e delle articolazioni delle tecniche vocali, sono utilissime a configurare una ricerca attorale plurima che passa per lo “*sprachgesang*”, si apparenta al *mèlos* e finisce per confinare tout-court con la musica. Non a caso Bene iscriveva se stesso in una linea genealogica che, oltre Mejerchol’d e Artaud, comprendeva Rossini, Verdi, Prokoviev e Tchajkowskj. Nella voce surpotenziata dell’attore-poeta si dà il declino, il disincanto del logos e, al contempo, la sublimazione, il canto-volo di un senso che è altro dal dire, che è il depensamento di sé, che è la pura grazia ontica di un evento.

Questi brevi scritti saggistici di Gàmbula sono solamente i prolegòmeni ad un futuro compendio sulla phonè teatrale, ma ci parlano da dentro, da una trincea d’attore scavata testardamente su un fronte teatrale che oggi, sappiamo, si occupa d’altro, ovvero si disoccupa di sé. Dalla sua postazione underground Gàmbula non dà tregua né a sé, né agli altri. E la “grana” della sua voce (per citare Roland Barthes) qui risuona distinta, lucida, penetrante, implacabile. L’attore e il suo doppio (intellettuale) sono il Narciso felicemente realizzato.

## AVVERTENZA

Alcuni dei testi qui pubblicati sono in precedenza apparsi in riviste o volumi antologici. Precisamente:

*La voce recitante* è stato pubblicato sul volume *Il meglio di Ateatro 2001-2003*, Il principe costante Edizioni, a cura di Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria Monteverdi, e sulla rivista *Hortus Musicus* N. 17, gennaio – marzo 2004.

*L'attore è un poeta* è stato pubblicato col titolo *La voce dell'attore* nella rivista *L'asino di B*, N. 10 maggio 2005.

*Il corpo invasato* è stato pubblicato su *Hortus Musicus* N. 18, aprile – giugno 2004.

*La negazione teatrale di Rino Sudano* è stato pubblicato su *Hortus Musicus* N. 19, luglio – settembre 2004.

*La Hamletmaschine di Heiner Müller come gesto di radicale dissidio* è il programma di sala dello spettacolo *Hamletmaschine* (Verona 2003) con il pittore Maurizio Zanolli (Orazio) e Nevio Gàmbula (Interprete di Amleto). Pubblicato successivamente sulla rivista *Hortus Musicus* N. 15, luglio-settembre 2003.

*Il teatro di narrazione* è stato pubblicato su *Ateatro* n.89, ottobre 2005.

*Passare la mano o sparigliare?* è stato pubblicato su *Le reti di Dedalus*, aprile 2006.

Il dispositivo teorico e analitico presentato in questi testi sta a ridosso dell'effimero esercizio della recitazione. La sua finalità latente riguarda la necessità di sorvegliare la condizione pratica del lavoro dell'attore: per fissarsi sulla scena senza cedere al costituito. Il rischio di esplicitarsi in ripetizioni è corso con consapevolezza; in fondo, all'attore spetta replicare il proprio fallimento, per tentare, beckettianamente, di fallire meglio.

## BIBLIOGRAFIA

Fabio Acca, *Rino Sudano. Un teatro contro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1997-1998, relatore prof. M. De Marinis.

Id., *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, in *Culture Teatrali*, n. 2/3, primavera-autunno 2000.

Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975.

Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978.

Antonin Artaud, *Per farla finita col giudizio di Dio*, libro + CD, Stampa Alternativa, Roma 2000.

Umberto Artioli, *Colloquio con Michele Perriera*, in *Il castello di Elsinore*, I (1999).

Umberto Artioli, *L'anticamera del possibile. Itinerario artistico di Michele Perriera*, in *La scuola di Perriera*, Ignazio Romeo, Edizioni della Battaglia, Palermo 1997.

Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

Antonio Attisani, *Lettura e riscrittura secondo la ricerca teatrale italiana*, in *Specchio delle mie brame*, di AA.VV., Guerini Studio, Milano 1991.

Roland Barthes, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1992.

Samuel Beckett, *L'innominabile*, Sugar, Milano 1958.

Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995.

Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, Il Saggiatore, Milano 1982.

Carmelo Bene, *Majakovskij*, Musiche di G.G. Leporini, Fonit Cetra, 1981.

Carmelo Bene, *Lamento per la morte di Ignazio Sanches*, scaricabile in mp3 dal sito <http://www.neviogambula.it/altrascena>

Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, Einaudi Editore, Torino 1962.

Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, La nuova Italia, Scandicci 1992.

Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, 3 voll, Einaudi Editore 1975.

Giordano Bruno, *Gli eroici furori*, Rizzoli Editore, Milano 2000.

Yuri Brunello, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione*, in *L'asino di B.* (rivista), Torino 1998

Adriana Caravero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

Massimo Castri, *Per un teatro politico*, Einaudi Editore, Torino 1973.

Giorgio Cesarano, *Critica dell'utopia capitale*, in *Opere complete Vol. III*, Centro d'Iniziativa Luca Rossi, Milano 1993.

Fanny&Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino, *Certi prototipi di teatro*, Ubulibri, Milano 2000.

Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Se, Milano 1986.

Paola Cristina Frascini, *Le metamorfosi del corpo*, Mimesis 2003

Fabrizio Frasnedi, *La voce e il senso*, Il Verri, maggio-giugno 1993.

Nadia Fusini, *Beckett & Bacon*, Garzanti, Milano 1994.

Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Unicopli, Milano 1991.

Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997.

Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 1975.

Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni editore, Roma 1985.

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma 1968.

Giuseppe Guglielmi, *Ipsometrie*, Savelli Editore, Milano 1980.

Julia Kristeva, *L'abietto: voce e grido*, in *Foné. La voce e la traccia*, La Casa Usher, Firenze 1985.

Gyorgy Ligeti, *La mia posizione di compositore oggi*, in *Ligeti di AA.VV.*, EDT Edizioni, Torino 1985.

Romano Madera, *L'animale visionario. Elogio del radicalismo*, Il Saggiatore, Milano 1999.

Gigi Livio, *Sudaniana*, in *Minima Theatralia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia-Stampatori, Torino 1984.

Id., *Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano*, in *L'asino di B.*, Anno VII, n. 8 settembre 2003.

Gianni Manzella, *La bellezza amara*, Pratiche editrice, Parma 1993.

R. Maragliano-Mori, *Coscienza della voce*, Curci Editore

Walter Ong, *Oralità e scrittura*, Il Mulino

Donatella Orecchia, *Rino Sudano: appunti intorno a "Mors II" e altro*, in *L'asino di B.*, Anno VII, n. 8 settembre 2003.

Marcello Pagnini, *Lingua e musica*, Il Mulino, Bologna 1974

Anna Panicali, *La voce, il gesto, la maschera*, in *Foné. La voce e la traccia*, La Casa Usher, Firenze 1985.

Carlo Pasi, *Artaud attore*, La Casa Usher, Firenze 1984.

Michele Perriera, *Teatro*, 2 voll., Flaccovio Editore, Palermo 1978 & 1982.

Michele Perriera, *Colloquio con Umberto Artioli*, in *Il castello di Elsinore*, I (1999).

Michele Perriera, *Variazioni su I Cenci di Artaud*, in *Qui è quasi giorno*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994.

Michele Perriera, *Romanzo d'amore*, 3 voll, Sellerio editore, Palermo 2002.

Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in *L'asino di B.*, III (1999).

Armando Petrini, *L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano*, in *L'asino di B.*, Anno VII, n. 8 settembre 2003.

Carlo Quartucci, *Verso Temiscira*, Ubulibri, Milano 1988.

Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1997.

F. Rossi-Landi, *Semiotica e ideologia*, Bompiani.

Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, CIDIM, Roma 2001.

Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Universale Laterza, Roma-Bari 1975.

Rino Sudano, *L'attore tra etica ed estetica: al di là del talento* – prima del talento, in Fabio Acca, *Rino Sudano. Un teatro contro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1997-1998, relatore prof. M. De Marinis.

Id., *Incontro con Rino Sudano: una testimonianza sull'avanguardia*, in Fabio Acca, op. cit..

Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Feltrinelli, Milano 1970.

Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Melteni Editore, Roma 2003.

Id., *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina, Milano 2001.

Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna 1985.

[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it)  
[info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)