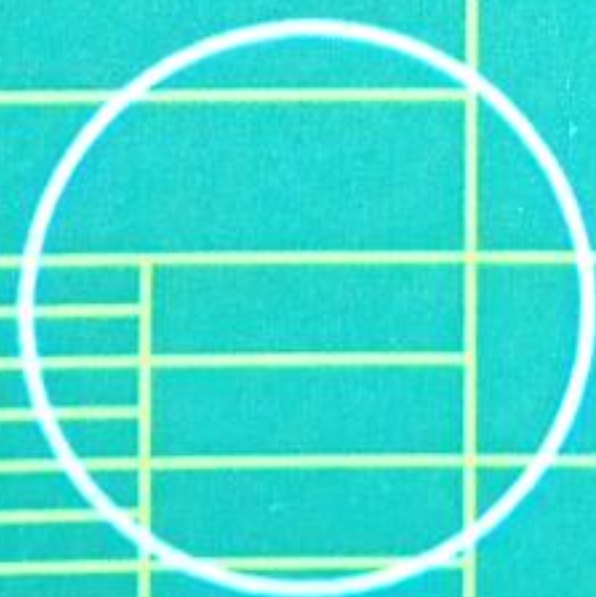


DARSHANIM

CONTRIBUTI A
INTERPRETAZIONE.
RETI DI RELAZIONI GENERATE
DA UN'OPERA D'ARTE

A cura di Pier Alberto Porceddu Cilione



DARSHANIM

Contributi a
Interpretazione.
Reti di relazioni generate
da un'opera d'arte

Vol. 2

a cura di
Pier Alberto Porceddu Cilione

Il volume è pubblicato con il contributo del Conservatorio "F.A. Bonporti" di
Trento – Riva del Garda.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Tetragramma*, n. 3

Isbn: 9788857595184

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

<i>Margherita Anselmi</i> Prefazione	9
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Introduzione	13
<i>Roberta De Monticelli</i> <i>Ut musica poesis</i> . Meditazione sul regime musicale della parola	29
<i>Paolo Costa</i> Oltre il disincanto. Per una nuova alleanza tra mente e mondo	45
<i>Massimo Giuliani</i> L'alleanza e i suoi simboli, grandi spartiti per salvaguardare il creato	67
<i>Manuela Moretti</i> Città e lingua materna in María Zambrano	79
<i>Simone Zacchini</i> Una polis interpretante: Friedrich Nietzsche e l'associazione Germania come modello di comunità	93
<i>Federico Costa</i> Romanticismo e Repubblica: Mazzini, Wagner, Thomas Mann e la "musica sociale"	109
<i>Franco Farina</i> "Senso d'ali": un sentimento che accomuna i molteplici aspetti dell'anima romantica	145

<i>Samir Thabet</i> Del romanzo in musica e del tempo grande	155
<i>Jean-Paul Dufiet</i> <i>Pelléas et Mélisande</i> : un dramma per la musica	185
<i>Marina Rossi</i> « <i>De cette alliance nouvelle</i> »: Erik Satie e <i>Parade</i> fra contrasti e convergenze	199
<i>Flavia Casari</i> John Cage e Martin Heidegger. "Ritornare là dove i nomi sono di troppo"	219
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Kiefer/Pintscher: Estetiche del disastro	253
<i>Margherita Anselmi</i> Magia, musica, fantasmi: tre libri di Hélène Grimaud	285
<i>Alessio Bergamo, Salvatore Cardone, Enrico Piergiacomi</i> Attore e figura	311
<i>Anna Vildera</i> Ri-creazione nella musica medievale: il caso del Clemencic Consort	339
<i>Piero Venturini</i> Le funzioni formali nella musica post-tonale	359
<i>Davide Pigozzi</i> Nuove alleanze: matematica e musica per una misura di complessità ritmica	383

ATTORE E FIGURA

Alessio Bergamo, Salvatore Cardone
ed Enrico Piergiacomirispondono a cinque domande
di Margherita Anselmi

1. Introduzione

Abbiamo condotto una breve istruttoria, per stabilire il modo di procedere, per la costruzione di questo "testo a sei mani". Dopo qualche ipotesi e qualche falsa partenza (non tante in realtà), abbiamo deciso che ciascuno di noi scegliesse una delle cinque domande per poi chiamare "a staffetta" un'altra per una replica nel merito. Il terzo avrebbe ulteriormente integrato il testo con una provvisoria conclusione. Si prospettava un testo fortemente segmentato, quindici interventi, cinque risposte, cinque repliche e cinque controrepliche. Data la forte e quasi inestricabile continuità tematica tra le cinque domande, e data la impossibilità ad ogni aggiunta di ignorare quanto via via prodotto, si è pensato ad una staffetta meno frammentaria: chi replica unisce in un solo testo sia replica che nuova risposta, e così fa chi aggiunge il terzo intervento a ciascuna domanda. In tal modo i testi giustapposti saranno molti di meno.

Mettiamo subito in sequenza le cinque domande da sviluppare

1) *Mimesi o controllo. Nella pratica attoriale e pedagogica inclinate verso un approccio fondamentalmente mimetico o razionale? Mi riferisco a quel "generoso e pericoloso darsi", a quella "disponibilità a uscire da sé stessi e a divenire altro" che un grandissimo pianista, Claudio Arrau – appassionato di teatro e testimone, negli anni Venti a Berlino, della nascita dei primi visionari film del cinema espressionista – poneva a se stesso anche in relazione alla propria performance pubblica. È possibile, e legittimo, come mi pare dicesse Gian Maria Volonté, immergersi in un Altro e divenire, recitando – questa è Jodie Foster – "tutte le donne che avrei potuto essere"? Farsi catturare non comporta rischi? Consegnarsi al personaggio significa provocare uno spostamento del baricentro*

della personalità verso un fuori? E ciò, d'altra parte, non è leggibile anche come terapia, o meglio, come scoperta di continenti interi, dentro l'attore, ma ignoti sino al momento dell'ingaggio e della contaminazione con l'Altro? E quanto la performance pubblica incide su tale processo, fermo restando che il fine, per noi tutti, è artistico, e non precisamente terapeutico?

2) Rapporto col testo. Pongo queste domande al fine di comprendere ed aprire strade. Gli interpreti musicali vivono di regola tesi su un filo assai delicato: da una parte esiste il testo; dall'altra quel veicolo indispensabile (che l'interprete stesso è) senza il quale il testo o è incompleto oppure si palesa come un ente iperuranio che per scendere sulla terra ed essere comunicato abbisogna, appunto, del medium, dell'interprete. Sentite anche voi questo problema, che evidentemente comporta problemi storici, filologici, autoespressivi?

3) Rapporto con l'autore. L'interprete musicale non deve confrontarsi con personaggi, ma con forme: queste costituiranno il quid della performance – tuttavia veicolata dal corpo dell'interprete, completamente trasceso e posto a servizio d'altro, anche, se non soprattutto, in concerto. Eppure esiste un'affinità elettiva, non razionale, che avvince l'interprete a certi compositori; e il legame appare non propriamente e non solo testuale, ma personale, con tutti i paradossi del caso.

Condividete tale punto di vista? Anche lo Ione platonico percorrere tale problematica, proprio a partire dal confronto tra il lessico e l'immaginario filosofico di Socrate e quello musico-teatrale dell'interprete Ione: quest'ultimo, attore dotatissimo, è grande magnete dell'essere e del divino, amato dal pubblico, attirato verso Omero da spinte ancestrali e involontarie, ma fortissime e palesi a tutti. È legittimo dire che il corpo dell'interprete risulti, a volte, percorso da più voci, da un immaginario personale e collettivo insieme?

4) Possessione dell'interprete. Avete mai registrato, nella lunga pratica di attori, registi, docenti, studiosi, una difficoltà a uscire dal personaggio? Esiste un racconto di E.T.A. Hoffman in cui Donna Anna, dopo la performance del Don Giovanni, patisce un simile paradosso. Il personaggio che non abbandona l'attore, oppure che

lo rifiuta, resistendogli e rendendo impossibile la compenetrazione, la fusione di orizzonti: vi è mai capitato di confrontarvi con una simile evenienza? Con quali esiti?

Parecchi scrittori esprimono punti di vista simili. Un solo esempio assai noto e non troppo impegnativo, anche se a suo modo geniale: Agatha Christie. La scrittrice lamentava di "trovarsi tra i piedi", più volte durante la giornata, il suo personaggio principale, Poirot, che a tratti "non poteva soffrire"; e notava anche la resistenza di altri personaggi, sorti sì dalla sua penna ma che, una volta nati, mostravano carattere, passato, presupposti, raggi di azioni e reazioni non governabili da lei, che pure ne era la suscitatrice: tutt'altro che fantasmi che dileguano all'alba, ma creature tangibili, quasi con un corpo e una consistenza, e precisi limiti e desideri.

La domanda non solo è anche filosofica, con ogni evidenza, ma investe il funzionamento dell'immaginazione e la sua volontaria attivazione che può tuttavia imboccare strade imprevedibili: pericolo e avventura sembrano componenti chiave di una pratica – quella interpretativa a tutto tondo – tutt'altro che innocua e certo non votata al solo divertissement.

5) *Comunità*. A proposito di comunità e ruolo dell'artista: vi lascerei un libero commento sui tempi che stiamo attraversando (si scrive nel gennaio 2021), e sulle prospettive. Qualche lancio.

Attori e musicisti vivono, di regola e direi quasi per natura, anche se la locuzione mi piace poco ed è contestabile, di una condivisione emotionale assai profonda che investe sia il momento finale e performativo (quasi impensabile, sino a oggi, senza pubblico presente in sala, a respirare la stessa aria) che la preparazione. Il musicista a quest'ultimo proposito è però, almeno apparentemente, più solitario. Esiste invece una pratica in etjud che è per noi di estremo fascino e che Alessio Bergamo ha indagato così finemente a proposito di Marija Knebel', discepola di Stanislavskij: cosa significa etjud – termine francese evidentemente prestato al russo a fini eminentemente creativi? È possibile essere ispirati in comunità di artisti? Cos'è l'espressione di un testo? Può essa, propedeuticamente a una lettura più profonda, essere abordata a prescindere dai particolari del testo stesso, ma puntando su una situazione emotiva completamente rivissuta dall'interprete ed espressa con un flusso di azioni sue proprie ma paradossalmente fedeli al quid dell'opera? Anzi: è

solo a questo patto che si può parlare di autenticità dell'interpretazione? Ed è perciò che si può parlare di un personaggio di Cechov secondo tale o tal'altra attrice, intendendo costituzioni d'essere (e versioni della realtà) notevolmente differenti?

Salvatore Cardone, con i suoi seminari di arte drammatica e i corsi sulla creazione artistica, basati tutti su una certa declinazione del collettivo, percorre strade pure imprescindibili: cosa significa creare comunità di artisti? Claude Debussy sognava un luogo in cui i Conservatoires sarebbero dovuti sorgere, tutti e immancabilmente: il bosco. Ciò non solo per fatti funzionali ed estetici, ma anche per incentivare quella strana forma di cenobitismo che spesso l'interprete e il compositore di musica esperiscono cercano e desiderano. Ciò quasi in omaggio a un modo d'essere (molto più che a un mestiere) che parte dall'audacissimo presupposto del monastero: ciò che qui si prega, ciò che qui si fa, trabocca, ed è a beneficio di tutta l'umanità, e molto oltre: tocca il divino, e il suo destino. Debussy immaginava un luogo in cui fosse possibile l'isolamento o l'incontro (a volontà), la concentrazione, la passeggiata, l'ispirazione, la sperimentazione della musica in natura – sempre connessa al ballo, all'esser-corpo tra corpi, al respiro, agli odori. E Claudio Arrau, già citato (abbiamo la fortuna di possedere molte sue dichiarazioni, tutte interessantissime, molte di stampo marcatamente esistenziale e a volte visionario), auspicava la fondazione di una comunità di giovani concertisti – luogo di incontro e condivisione (intendeva: condivisione di problematiche anche scabrose: il panico, l'assenza di ispirazione, la caduta di entusiasmo... o altro di segno opposto: i progetti, l'incontenibile spinta che unisce i musicisti e gli artisti di tutto il mondo. Comunità che oggi esiste o potrebbe essere, immateriale e realissima, capace di abolire le distanze pur rispettandole, e saltando a piè pari molte difficoltà pratiche). La cosa più notevole era però che secondo Arrau lì, in Comunità, si sarebbe studiato altro, non musica. Cosa? Danza contemporanea, psicologia junghiana, e teatro.

Ecco, sappiamo che Salvatore Cardone ha molto da dire in proposito nel suo campo.

Enrico Piergiacomi chiama a raccolta pensiero filosofico e teatro in modo originale e, ancora una volta, comunitario. Che cosa può dirci in proposito? Ho letto stupende avventure dello spirito e della creatività nei suoi articoli.

Alessio Bergamo:

Domanda 2 – rapporto col testo. Credo che lo iato che separa la messa in corpo di un testo musicale e la messa in corpo di un testo drammaturgico sia grande. E la differenza, come dire?, quantitativa produce una differenza qualitativa del rapporto tra messa in corpo e testo. In definitiva (se non forse – ma ne so poco – per alcune partiture che presuppongano uno spazio di alea più o meno esteso) le cose che vengono indicate nelle notazioni classiche devono essere prodotte. L'interpretazione le rende vive, rotonde, mutevoli nei rapporti di intensità e tempi. Tocco, arcate e fiati le completano, danno loro corpo, ma di solito non le variano, non le negano, non le mutano. La sensibilità formale, la musicalità, il rapporto dell'artista con lo strumento rendono differenti le interpretazioni e fanno crescere e mutare la sensibilità del pubblico, l'idea musicale che si è fatto di questo o quell'autore. Ma in un rapporto in definitiva sempre molto stretto con quanto annotato dall'autore, sicché l'interpretazione musicale è sostanzialmente una via di compenetrazione con l'autore che avviene su livelli, su essenze molto più sottili.

In teatro la distanza tra interprete e autore è incommensurabilmente più grande. L'azione di uno o di un altro interprete può trasformare in direzioni radicalmente divergenti il senso di uno stesso testo letterario. Assai più radicalmente di quanto non possa fare, per dire un estremo, lo staccato gouldiano rispetto all'idea che di Bach poteva avere Busoni. E di solito lo fa. E lo fa anche in forza di tutto ciò che in un testo drammaturgico, a differenza di quanto avviene in un testo musicale, non è annotato (illuminazione, spazio, apparato scenico, *texture* sonora, e ovviamente anche l'azione fisica, quella psichica, i silenzi, ecc.). Per non parlare della libertà di intervento sul testo stesso (ricordo che più volte, quando ho messo in scena dei drammi del Seicento spagnolo la prima domanda che mi veniva rivolta era sulla percentuale di tagli che avevo operato... seguivano manifestazioni di grande stupore alla notizia che non avevo operato tagli). Insomma, la scrittura del drammaturgo è una traccia di passi lasciata sulla sabbia, dalla quale bisogna ricostruire il percorso, il passo, lo stato d'animo, la corporatura, di chi l'ha lasciata e l'ambiente che lo circondava. Sicché il vero drammaturgo è obbligatoriamente chi lo spettacolo lo fa. Costui prenderà pure grande ispirazione da chi lo ha scritto, ma in definitiva la musica che suonerà,

sarà la sua. Insomma, il rapporto sarà più quello del jazzista con lo standard che quello dell'interprete di musica classica con il compositore. Così, peraltro, è sempre stato. Anche in quelle occasioni in cui gli spettacoli hanno preteso di essere filologici.

L'unica eccezione è la presenza dell'autore, diretta o via strettissime imposte dal suo diritto. Ma sinora non mi sono mai trovato in situazioni simili. Forse può dire qualcosa di più sull'argomento Salvatore. Prima di passargli la tastiera volevo però aggiungere che il paragone col jazz è orientativo e generale. L'inevitabile maggior distacco tra testo e opera teatrale (rispetto a quanto non avvenga tra partitura ed esecuzione) non sempre, anzi molto raramente solleva i creatori degli spettacoli da un rapporto strettissimo, spesso osmotico, con lo scrittore drammaturgo e con il testo/traccia che il secondo affida al primo. Spesso l'autore ingaggia (anzi in genere gli autori dello spettacolo ingaggiano) una sfida con il mistero: e cioè cogliere, capire, scoprire com'erano quelle immagini dell'autore che hanno lasciato quelle tracce sulla sabbia. Sfida che ognuno affronta secondo la sua metodologia, sensibilità e scuola e che in definitiva produce quell'immagine di incontro tra immagine dell'autore del testo letterario e quello del testo scenico che è la *performance*.

Salvatore Cardone:

Domanda 2 – rapporto col testo. Condivido con Alessio l'idea di una più forte analogia del *performer* teatrale col jazzista che con l'interprete tradizionale di una partitura scritta. Per due motivi: il primo è che la cd. improvvisazione in entrambi i casi – teatro e jazz – è fortemente caratterizzata dalla dimensione compositiva che integra e completa il “testo di partenza”. Infatti nei due casi, teatro e jazz è più corretto parlare di “composizione estemporanea” piuttosto che di “improvvisazione”. Alla resa finale, meno il pubblico è portato a credere che si sia improvvisato, grazie all'esattezza e completezza del “testo di arrivo”, più la performance è riuscita (purché non si bari e si improvvisi davvero, e non si ciurli nel manico fingendo di improvvisare partiture già bell'e pronte).

Il secondo motivo è che, data l'estemporaneità dell'atto creativo, nei due casi agisce in modo concreto un terzo protagonista accanto ad autore ed interprete: lo spettatore, che rende possibile il gioco,

non solo per la flagranza del *feedback*, e per il contributo essenziale al *mood* della performance, ma anche perché in quanto destinatario/testimone dichiarato e deliberato della creazione in atto determina e muta aspetti effettuali della composizione. Nelle dinamiche, ad esempio, e nella “*dispositio* esterna” soprattutto.

C'è poi una differenza cospicua e ingombrante che non possiamo eludere. In teatro e nella recita in genere, è determinante la dimensione semantica, anche in quegli aspetti che prescindono dalla pragmatica della parola *stricto sensu* – azioni fisiche, azioni psichiche, prossemiche, oggetti, materiali di ogni natura, sonori, plastici, visivi – tutte “cose” che agiscono “come parole” e rimandano tutte in maniera stringente a un significato, e alla fine le stesse parole, portatrici privilegiate di significato sono “cose tra le cose”. Sta allo spettatore ricomporre il “discorso”, dargli ordine.

Su questa seconda domanda tocca ad Enrico fare il “terzo intervento”. Ora passo a rispondere alla prima.

Domanda 1 – mimesi o controllo. Gli antichi parlavano di *enthousiasmòs* (letteralmente “avere il dio dentro”). Socrate stesso nel *Fedro* dichiara che il luogo fuori città, dove sta camminando insieme al suo compagno, lo ispira a tal punto che, “visitato dalle ninfe”, potrebbe egli stesso “parlare in ditirambi”, e più avanti nel testo, si accorge di essere passato ai “metri epici”. È uno “stato di grazia” che ogni *performer* conosce bene. Nell’ottocento la parola greca si traduceva non senza efficacia con “furore poetico”, accostando la duplice semantica di un fenomeno che era insieme creativo e incontrollato. Siamo vicini all’improvvisazione, di cui abbiamo appena detto, che accoglie e dà valore a questo stato di grazia. In musica, con i romantici, il fenomeno si normalizza in un genere a sé, indicato con una parola (*Improvviso*) che suggerisce insieme, la dimensione “inaspettata” della ispirazione, la quale “viene in visita” senza preavviso, per così dire, poi la estemporaneità della composizione e infine, una peculiare condizione dell’interprete, che è il nostro tema. Non credo ci siano procedimenti per indurla. È un processo misterioso e per sua natura singolare, cioè diverso per ciascuno artista, dato che mette in gioco attitudini e qualità personali. Per la mia esperienza è fortemente legato all’intreccio di *studium*, *labor* e *philía*, e cioè a quell’azione complessa che potremmo tentar di descrivere come l’intreccio di una assidua de-

dizione all'opera, di un costante contatto col *focus* della propria creazione e del proprio progetto che non vanno mai persi di vista, neanche negli intervalli tra le prove, infine della complice condivisione coi compagni di lavoro: quello teatrale è un processo creativo che non si attiva in assenza di testimoni, a cominciare dai primi esperimenti che vanno "tentati insieme" e a essere chiamati in causa sono proprio i compartecipi all'impresa. Nella domanda, citando come esemplificative le parole di Gianmaria Volonté e di Jodie Foster, si sottintende che il lavoro dell'attore sia sempre riferito a un personaggio. Il cosiddetto "lavoro sul personaggio" o, se si preferisce "col personaggio" o anche "nel personaggio", immagina che il personaggio sia sempre "qualcuno" diverso da sé o fuori di sé. E fa pensare a qualcosa come una possessione, un travaso, una metafisica, una mistica o a una mescolanza. Ora, quella di "personaggio" è una nozione estremamente sfumata e oscillante e storicamente diversificata e può rimandare a modelli drammatici e procedimenti teatrali i più diversi.

Quanto ai rischi del farsi catturare, come Don Lolò che entra nella Giara di Zi' Dima e non può più uscirne non ne sono mai stato testimone nel mio lavoro. Sarà che tendo a considerare il personaggio soprattutto come "parte", che sottintende un "tutto" da armonizzare, e meno come "qualcuno" da braccare o in cui immettersi. La parola "terapia", riferita al lavoro dell'attore, l'ho sempre pensata fuori luogo e un po' equivoca: chi dovrebbe essere il medico? E quale la malattia? So solo che il processo creativo pretende dall'attore un benessere e una "cura si sé", intese cosa come prontezza e conoscenza e costruzione dei propri strumenti. Vorrei che Alessio dicesse subito la sua sulla nozione di "personaggio", lui che conosce da vicino i procedimenti della scuola russa, scuola che ha sviluppato per tutto il secolo scorso le più prestigiose e importanti teorie/prassi sul tema. Toccherà poi ad Enrico, fare il terzo intervento sia sulla prima che sulla seconda domanda, per poi scegliere tra le rimanenti la domanda sui cui rispondere per primo.

Alessio Bergamo:

Domanda 1 – mimesi o controllo. Se vuoi sapere "la mia", Salvatore, ti dirò che, in definitiva, è molto simile alla tua, quando

scrivi che «consideri il personaggio soprattutto come "parte", che sottintende un "tutto" da armonizzare, e meno come "qualcuno" da braccare o in cui immettersi».

Ci tornerò, però, dopo essermi soffermato brevemente sui "rus-si", che tu hai tirato in ballo e che però, sono un concetto piuttosto esteso. Certo quando si parla di "rus-si" si intende soprattutto Stanislavskij e ciò che da lui è derivato... Ma è molta roba. Potrà però incuriosire il fatto che la parola "personaggio" nella teoria teatrale russa per lo più è assente. Il famoso libro di Stanislavskij ha come titolo, in realtà, *Il lavoro dell'attore sul ruolo* e non «*sul personaggio*» come suona nella traduzione italiana. E in definitiva, basterebbe leggerlo per capire che il "personaggio" non viene mai preso di petto, come unità personale, come una persona. E questo benché dei comportamenti, del carattere, dei pensieri, dei sentimenti e degli atti dei personaggi letterari (gli Onegin, i Pečorin, i Bolkonskij, i Raskol'nikov, i Volland, ecc.), tra i russi, popolo assai amante della (e giustamente devoto alla) sua letteratura, si usi parlare nella stessa maniera di cui si parla delle persone viventi e conosciute. Il ruolo per Stanislavskij è un'entità mistica e mitica simile a Dioniso, che va disaggregata e riaggregata un'entità di cui bisogna capire aspetti separati, cogliere e ricostruire l'immaginario, le aspirazioni, le motivazioni, la logica comportamentale, l'interazione con l'ambiente umano e fisico circostante e altro. La stessa parola "immedesimazione", così spesso abusata in Italia per parlare del sistema Stanislavskij, non saprei neanche come tradurla in russo. Non viene usata. Manca il concetto. Mentre la parola più vicina, concettualmente, a quella espressa nella domanda con la parola "personaggio", è sicuramente la parola *obraz* cioè "immagine", nel senso platonico di forma, idea. Bisogna tener conto che Stanislavskij era un'idealista, che il misticismo permeava la Russia, e l'Europa, di fine Ottocento, che uno dei suoi allievi diretti più importanti, Michail Čechov, al quale si deve soprattutto la centralità del concetto di *obraz*, era antroposofo e pensava che le immagini esistessero realmente in un mondo iperuranio. Poi sosteneva che bisognava evocarle (attraverso un lavoro soprattutto di improvvisazione) per vederle e imitarle. Le disegnava pure. Truccandosi poi in maniera impressionantemente simile ai suoi disegni. Ma questa stessa idea di evocazione dell'immagine conferma la distanza tra questa e la persona dell'attore. Conferma l'esistenza di una dialettica. La derivazione

stanislavskiana di questo approccio idealistico e quasi spiritualista è evidente se si pensa che la creazione scenica ottimale secondo Stanislavskij, deve avvenire in una condizione di “*furor*” creativo, di creazione istintuale che negli anni ‘30 definiva «creazione del subcosciente» (indotta da lungo e prolungato studio: di qui la formula «dal cosciente al subcosciente»), ma che all’inizio del secolo definiva «creazione del sopra-cosciente». Detto questo, credo vada tenuto conto dell’esistenza di un altro concetto importante in Stanislavskij, e cioè quello di artista-ruolo. Quando sulla scena un uomo è «una nuova creatura: né artista, né ruolo: un artista-ruolo»¹. Si tratta dell’attore che acquisite le comprensioni e gli strumenti interiori e exteriori necessari a compiere il percorso del ruolo lo percorre, lo ri-crea, in diretta, in processo (una sorta di ri-composizione processuale, d’istinto, magica, del corpo del personaggio). E così facendo vive una trasformazione. Diventa un attore-personaggio. Un nuovo essere che vive solo sulla scena e che non è il personaggio, ma non è neanche l’attore.

D’altronde è innegabile che l’attore in *performance* viva una trasformazione (addirittura anche in senso organico). E questo succede a prescindere dall’esistenza o meno di un personaggio di riferimento. E a volte anche a prescindere dal livello qualitativo della *performance*. Muoversi ed interagire in base ad un tessuto di riflessi condizionati da accordi pregressi è una condizione che di per sé ci allontana dalla quotidianità, ci porta su una dimensione comportamentale e mentale così differente che non possiamo non trasformarci. Facciamo un esempio banale: andiamo in cucina a prepararci il caffè – lo prepariamo riflettendo nelle nostre azioni le condizioni che ci sono date dalle circostanze obiettive (temperatura, urgenze, umore, resistenza degli oggetti, ecc.); andiamo a farlo in scena, lo faremo riflettendo nelle nostre azioni circostanze immagi-

1 «– Appena avete capito che l’anima è stata contagiata dal ruolo, appena comincia a gemmare abbandonate il poeta. Quando il ruolo sarà stato creato lo incontrerete di nuovo. A quel punto, vi farà la gentilezza di offrirvi la miglior forma possibile (mentre il regista vi proporrà la formalizzazione esteriore), per riuscire a trasmettere il ruolo. Artista-ruolo. Sarete una nuova creatura: né artista, né ruolo: un artista-ruolo. – Non mi piace – E la luna, il cielo, la tempesta, il temporale le piacciono? Però ci sono!». Appunto degli anni ‘30, in K.S. Stanislavskij, *Iz zapiznich knižek*, 2 voll. VTO, Moskva, 1986, vol. II, p. 303.

nate, niente affatto necessariamente persistenti nell'ambiente che ci circonda e negli oggetti con cui abbiamo a che fare e che avremo in precedenza creato e concordato con noi stessi e con le persone con cui collaboriamo ed avremo già sviluppato nell'immaginazione grazie al nostro lavoro. Saremo quindi delle persone che si muovono in base a riflessi dettati da circostanze immaginarie e non dal circostante reale. Vivremo obbligatoriamente in una sorta di sogno lucido. Si aggiunga che in questo sogno lucido di solito confluiscono persone (i partner scenici) che decidono di dividerlo con noi e di agirci autonomamente. E soprattutto, ed è questa la magia dello spettacolo, astanti non preparati, ignoranti delle regole che presiedono al funzionamento di questo sogno lucido e che però, se ci va bene, dopo qualche minuto ci entrano e lo avvalorano, lo rinforzano, rendono questo fenomeno infinitamente più sbalordente con la loro presenza, con la loro "assistenza", come direbbe Brook.

Insomma secondo me il personaggio altro non è che una condizione particolarmente ricca, quando è un bel personaggio, di condizionamenti all'azione, al gioco dell'attore. Condizionamenti che assunti attraverso l'azione, la persistenza dell'attore in loro, lo trasformano. E lo definirei così, proprio sulla base della coscienza che la trasformazione scenica della persona attore avviene anche in assenza di personaggio. Il che non significa affatto che io abbia un approccio razionale. Perché questa trasformazione tutto è salvo che razionale. E il ruolo della ragione si limita ad aiutarmi a suggerire all'attore dei passi che lo aiutino a trasportarsi da un piano di realtà concreta ad un piano di realtà immaginaria (anche lì dove utilizza aspetti concretissimi).

Dovendo però rispondere alla sollecitazione sul personaggio, inclusa in quel diluvio di questioni che la nostra Margherita Anselmi ardisce definire "una" domanda, va detto che il personaggio teatrale (non quello letterario), e qui concludo, è anche altro: è la proiezione che l'attore ha di sé, in un se stesso scenico. In definitiva, preparandoci ad una scena, è quasi impossibile non immaginarci nel ruolo, non vederci nelle azioni che compiremo (benché sia fondamentale, quando comincia la performance, smettere di pensarci). Se pensiamo all'intensa, precisissima, coesa caratterizzazione dei personaggi creati dal chiamato in causa Volonté, è evidente che la trasformazione dell'attore sia stata non solo un effetto interiore, frutto di un percorso processuale, ma anche l'effetto di un progetto, a sua volta

oggetto di elaborazione minuziosa. Ma questo progetto, di fatto, è pieno più che del personaggio, dell'immagine dell'attore trasformato. Immagine, ovviamente, stimolata dalla dialettica di *studium*, *labor* e *philia* di cui scriveva Salvatore Cardone, dialettica innescata dalla preesistenza di quella cosa indefinita, perché monca della corporeità che è il personaggio letterario, scritto. Ma comunque immagine di sé stessi.

Che questa dialettica stimoli la «scoperta di continenti interi, dentro l'attore, ma ignoti sino al momento dell'ingaggio e della contaminazione con» l'immagine [*obraz*] prodotta dallo scrittore, mi pare evidente ed è una delle principali ragioni per cui le persone fanno teatro.

Domanda 4 – possessione dell'interprete. E. visto che il tema è quello del rapporto tra attore e immagine, rubo ad Enrico e Salvatore la prima risposta alla quarta domanda, continuando il discorso e provando a guadagnare in brevità quanto ho perso in lunghezza rispondendo a questa. E dunque. Sì, mi è capitato di essere testimone di attori che siano rimasti “incastrati” nel personaggio. È un fenomeno raro. Di solito si tratta di momenti tragici. O di percorsi tragici. Da quello che ho visto si trattava di attori di grande talento. Ancorché il momento o la fase in cui si verifica questo “incastro” non produca bellezza, ma terrore, disordine, im-plosione nel o ex-plosione al di fuori del percorso del ruolo.

A questo proposito, prima di inoltrarmi nel tema, dico subito che questo processo avviene solo quando l'attore ha abbastanza talento da riconoscere immediatamente la differenza tra sé e l'immagine che insegue. Anzi questa distanza è il presupposto indispensabile all'attivazione di un processo così potente da portare al futuro “incastro”. Ed è un processo veramente assai raro. Succede piuttosto spesso, invece, di incontrare attori o aspiranti tali che semplicemente dicono alla breve: “io sono il personaggio” e così facendo gli usurpano il nome e cominciano a reagire in scena a partire dalle proprie esigenze, dalla propria logica, ma con la pretesa di farlo perché “sono nel personaggio”. Preciso: non parlo di persone che partono dall'io nelle circostanze date o nella linea del personaggio, passaggio questo frequente e sollecitato da molte scuole di recitazione, al fine di studiare e creare il ruolo. Parlo piuttosto di persone che bruciano tappe di acquisizione e comprensione mai percorse

e compiono un atto di imperio calandosi nel disegno di una parte assolutamente soggettivo, frutto di un'immaginazione solipsistica. Le loro reazioni sceniche "dal personaggio" diventano a questo punto slegate dal conteso e dagli impulsi che ricevono sulla scena limitandosi ad essere l'effetto di una riproduzione che viene fatta all'esterno di un *film* che loro si proiettano all'interno. Questo spesso provoca una loro crescente irritazione per tutto ciò che non vada a rinforzare quel *film*. Ogni evento vivo sulla scena diventa un fastidioso imprevisto che rischia di frantumare la corazza di coccia d'uovo nella quale si sono barricati. I risultati di questa posizione sono di solito imbarazzanti: risse, insulti, offese, incomprensioni. Questo tipo di comportamento è proprio di chi sta nella professione obnubilato da un egotismo, che spesso diventa aggressivo e rozzo. Ma, ripeto, non è affatto raro.

Diverso invece è il caso di chi si lancia in una corsa ardita, interiormente spericolata verso l'Altro. Mi è successo in rarissime occasioni di essere testimone di percorsi simili. Si tratta a volte di passaggi occasionali, frutto di un lavoro particolarmente intenso. Sono passaggi che possono avvenire, senza che li si persegua. In questo caso, dopo l'episodio, si recede, non si ricerca la ripetizione di questo passaggio. A volte, però, succede proprio che lo si persegua questo passaggio. Con un percorso insistito, sempre più approfondito (che cerca metodologie per arrivarci), estremo. Conosco I. e M. che hanno fatto questo percorso, che ha portato entrambe all'insania o forse che si è agganciato, si è innestato su un'insania... difficile dirlo.

Scriverò brevemente di M., con la quale ho lavorato personalmente. L'ho seguita in anni di collaborazione e amicizia, sino ad una fine tragica (ma non collaborava con me già da diversi anni). Attrice di talento immenso, grandissimo umorismo, enorme forza vitale. In un'occasione ci ho lavorato su una tragedia. E sono stato testimone di un tuffo nel personaggio tragico, di un immergersi nelle tematiche profonde, esistenziali della sua tragedia, di una ricerca profondissima e priva di diaframmi delle affinità, dei riscontri nella vita di quelle tematiche. Era un percorso di lavoro che avevo sollecitato io stesso, solo che poi chiedevo un passo di allontanamento, chiedevo di considerare questo materiale tragico all'interno di una dialettica superiore che coordinava i discorsi di tutti i personaggi. Ma M. questo passo non voleva farlo. Resisteva e nei momenti in

cui doveva compiere le azioni più tragiche del suo personaggio soffriva terribilmente, fisicamente e psichicamente. In altre situazioni, con altri registi, verificai di nuovo questo suo entrare totale delle tematiche spirituali del personaggio nella sua vita. La vidi affrontare un lungo percorso laboratoriale che esaltava la sistematicità di questo travaso, che vedeva nel personaggio delle funzioni spirituali in base alle quali vivere anche oltre la scena. Abbandonò questo percorso dopo diversi anni. Passò a drammaturgie più semplici e collaborò con registi che, direi, erano meno inclini ad analisi filosofico-spirituali. Ma fu il suo approccio a non cambiare. Subì due lutti gravi e negli ultimi quattro spettacoli recitò, con registi diversi: nel ruolo di una malata terminale, conscia di esserlo e che alla fine dello spettacolo muore; poi nel ruolo di una donna morta che viene a trovare in sogno un suo ex amante; poi nel ruolo di una dottoressa che cura una malata terminale; e infine di nuovo nel ruolo del fantasma di una donna morta. Da quest'ultimo ruolo non uscì viva.

L'“altro”, in questo caso, è evidentemente qualcosa che ci sembra ci riguardi molto da vicino. È quello che c'è di nostro dall'altra parte di quella superficie ideale su cui ci si mostra l'*obraz*, cioè l'immagine-personaggio. In casi come quello di M., probabilmente, quell'oltre, quel che c'è dall'altra parte diventa più importante, più attraente, più urgente di quello che c'è di qua. E forse lo è proprio perché benché affine a noi, benché abbia ampi spazi di contatto con il nostro sé, benché, insomma, ci riguardi strettamente, è al tempo stesso molto distante dal nostro io concreto, quotidiano, immerso nelle circostanze del mondo, della società. Questo “altro” (veicolato dal personaggio) non è mai adattabile, riportabile alla vita normale, perché, come qualsiasi personaggio quando lo si compara al mondo reale, è foriero di contraddizioni infinite, è incompatibile con la logica dell'esistenza mondana, benché di per sé sia dotato di una sua logica ferrea. Incompatibile perché è una logica dell'assoluto, ché tale è il personaggio, creatura simil-umana ma determinata dall'inizio alla fine (nelle sue funzioni, nelle sue manifestazioni verbali), cosa che invece un essere umano non riesce mai ad essere. Questo mistero quando si è dotati di un determinato talento, può esercitare un potere di attrazione enorme sulla nostra attenzione, sulla nostra immaginazione. Un potere di continua e infinita, inesausta interrogazione sulla nostra vita. E non lo fa in forza di una mera attività contemplativa dell'immaginazione, ma di

un continuo tentativo di comprensione che investe tutta la persona dell'attore (perché l'arte dell'attore è l'arte del tutto di una persona, della completezza di una persona). In quel territorio dell'oltre si cela anche qualcosa che dà grande piacere, che attrae. A volte che attrae anche con il suo essere assoluto e in quanto tale tragico, fatale, avente a che fare con la morte, e quindi ctonio. Che attrae per aspetti che si possano attagliare al nostro sé in maniera bella, superba, nobilitante...anche in quanto furiosi, terrificanti. Come che sia quella potenzialità di alterità, di nostra alterità, di alterità che ci riguarda nel profondo è un potere che ci istiga a provare e riprovare per prendere le misure a quel mondo incommensurabile al nostro, per riuscire a creare un ponte che ci traghetti lì, che ci renda comprensibile e praticabile, vivibile quel mondo. Forse però succede che quando il mistero dell'altro è troppo grande o troppo incommensurabile al nostro, per prenderlo si finisca per stare più in quello spazio che in questo. E che in forza dell'assiduità, della forza di questa frequentazione la bilancia che equilibra questo mondo con quello perda uno dei piatti. Forse.

Su questo passaggio dall'altra parte, però, e sui suoi contatti con il teatro, il personaggio e quant'altro, sicuramente, se ne avesse voglia, ci potrebbe dire qualcosa di più sensato e che affonda le radici nell'arcaico e nell'archetipico Enrico, che è abituato a pensare a queste categorie vedendone l'arco lungo che attraversa il tempo. Passo a lui la tastiera, quindi.

Enrico Piergiacomì:

Se è già difficile intervenire, lo è ancora di più dopo le parole leggere e insieme profonde di chi mi ha preceduto. Il dover chiudere due piste, cominciarne una terza e proseguire una quarta mi obbliga, inoltre, l'onerosa responsabilità di articolare un unico discorso compiuto. Cercherò di "vivacizzarlo" rivolgendomi direttamente ad Alessio, Margherita e Salvatore. Farò un monologo dialogante.

Domanda 1 – mimesi o controllo. Sulla prima questione, il mio sarà un commento o "scolio" alle riflessioni di Alessio e Salvatore. Condivido tutto, ma preferirei parlare non di "immagini", come fai tu Alessio, bensì di ombre. Il cambio terminologico

comporta una sfumatura. L'immagine può infatti essere statica, o un contorno che chiude una forma e delimita un senso (si dice del resto che uno dà un'«immagine di sé», chiara e definita). Può essere anche molto interessante da contemplare, e tuttavia si presenta sempre identica a sé stessa. È da questa concezione che, forse, è nato l'equivoco del “personaggio” dentro cui l'attore si immedesima/identifica e che comporta inevitabilmente la logica della conservazione o ripetizione. La mancata presa di distanza dall'immagine costringe a restare dentro i suoi confini, dunque preclude di modificarla e ristrutturarla. Di contro, “ombra” mi sembra avere una qualità dinamica. I suoi confini sono mobili, perché cambiano in base a come l'oggetto illuminato rifrange la luce, da come questa pervade l'ambiente, dalla posizione occupata dai soggetti limitrofi, e da altri fattori che sarebbe lungo elencare. Il “ruolo” con cui l'attore gioca nel modo che tu hai descritto – e che è prossimo anche al mio sentire – forse è più vicino a un'ombra che a un'immagine. Esso cambia o si modifica perennemente in base al giocatore e ad altri fattori che influenzano la recita, per quanto proceda sempre secondo circostanze immaginarie e poetiche ben poste/organizzate. Ombra non è sinonimo di caos. Per ciascun cambiamento di fisionomia della sua fisionomia, è possibile misurarne le cause e la logica che chiamerei *fuzzy*, o sfumata.

Vero è che certe immagini apparentemente statiche sono in realtà dinamiche, come i dipinti di pittori di genio o talento che creano una forma che non chiude il senso, bensì apre altri scenari per l'intelletto e l'immaginazione. Ma questo dimostra solo che in queste pitture si nascondono ombre, che i confini e i significati sono solo dei mezzi per andare altrove. Potremmo allora precisare che tutte le ombre sono immagini, ma non tutte le immagini sono ombre.

Questa nota non va in opposizione al tuo discorso, anzi intende integrare la tua bella metafora del sogno lucido. I sogni sono mobili, le loro forme cambiano e i loro significati sono equivochi, in perenne mutamento – come le ombre, appunto. Diversamente dalla dimensione onirica in cui entriamo durante il sonno, però, dove l'individuo è braccato dalle ombre della sua mente, prigioniera del caos, la lucidità che si assume verso la scena crea una condizione di rapimento controllato. Si crea un gioco idealmente senza rischi, un fantasticare che è misurato, produttivo e piacevole.

Per questa ragione, e qui mi rivolgo ora a Salvatore, confermo quanto misterioso sia l'atto creativo – se è plausibile pensare che le arti (probabilmente anche le scienze) sono cacciatrici di ombre. Mi pare che il suo procedere sia un ibrido: né volontario, né involontario. L'attore non potrebbe essere colto dal *furor* improvviso, in assenza di *studium-labor-philía*. Ma questo trittico non è garanzia dell'attivazione di un *furor*. È un paradosso che suggerisce la presenza di un gioco di equilibri tra volontà e nolontà, azione e ascolto, progetto e folgorazione. Uno che non cerca e spera, non troverà nulla di insperato, diceva Eraclito – ma un ricercatore che si ostina troppo in una direzione ed è troppo preso da sé, non potrà sperare di scoprire la cosa di cui va in cerca, o altro di non-progettato. Paolo di Tarso fu rapito dalla divinità perché si proponeva di cercarla e abbatterla. Mai avrebbe immaginato che da persecutore ne sarebbe diventato accanito difensore.

Domanda 2 – Rapporto col testo. Passo con ciò alla seconda domanda. Posta l'ipotesi che il teatro è un gioco di ombre, si aprono due vie di ricerca contraltari. Da un contorno ombroso, posso pianificare di risalire alla sua fonte di luce. È il caso di Platone, che pensava di levitare dalle ombre della caverna alle idee iperuranie, ma è anche lo scopo dell'esegeta o interprete critico, che pensa di retrocedere dal testo di partenza alle presunte reali intenzioni dell'autore o autrice ("presunte" perché magari sfuggivano pure a lui/lei...). Oppure, possiamo andare nella direzione che vorrei suggerire a partire da un "mito" di Marinetti. Quest'ultimo chiude la sintesi futurista *Vengono* con un gioco di luci: un riflettore illumina otto sedie collocate nello spazio in modo che le loro ombre si allungano verso la porta-finestra, mentre i servi osservano e aspettano sgomenti che queste spicchino il volo. Ora, forse l'artista di teatro che lavora su un testo di partenza – e su cui non mi soffermo oltre, perché voi Alessio e Salvatore avete detto tutto ciò che c'era di pertinente da dire – fa qualcosa di simile. Non retrocede all'idea o alle intenzioni dell'autore o autrice, ma allunga le ombre che erano già state da questo/a evocate. Se già prima la poesia scritta era complessa ed enigmatica, la sua trasformazione scenica intensifica questa complessità ed enigmaticità. Abbiamo la creazione dell'ombra di un'ombra: un concentrato di oscurità pura, paragonabile al quadrato nero di Malevič.

Domanda 3 – rapporto con l'autore. Questa ipotesi può generare anche una risposta alla terza domanda. Penso sia plausibile dire che esista quella che tu, Margherita, chiami «affinità elettiva». L'universo è pieno di persone, cose, esperienze, esperimenti intellettuali, forme artistiche che possono essere conosciute o attraversate. Ed è anche probabile che esista una sconosciuta attrazione che ci spinge a isolare, da questa infinita massa di possibilità e percorsi di vita/pensiero, poche vie o persino un'unica a cui dedicare il poco tempo che ci è concesso. Potrebbe però trattarsi di un limite congenito alla nostra natura imperfetta. Non è da escludere che se Ione avesse continuato per lunghi anni la conversazione con Socrate, che lo stimola a conoscere la parte (= Omero) dentro il suo intero (= l'arte poetica nel suo complesso), egli si sarebbe potuto innamorare di un altro poeta, di un altro dio. O come dice Platone, si sarebbe potuto lasciar catturare da un altro «magnete». Se avesse scorto ancora più oltre, come il Socrate del *Fedro*, Ione avrebbe anche potuto trarre ispirazione dall'infinita massa di cose/persona che ci avvolge. Il suo entusiasmo sarebbe diventato a quel punto non poetico-musicale, bensì filosofico.

La logica non è troppo diversa da quella espressa da Salvatore: se avesse osato maggior *studium e labor*, nonché coltivato di più la *philía* con Socrate, Ione avrebbe potuto essere invaso da un *furor* per qualcosa che prima non gli era familiare. *Mutatis mutandis*, Margherita, ciò vale forse per il musicista di cui parli. Il suo attaccamento a un'unica forma è il risultato di una restrizione della sua personalità, che forse un giorno amplierà e si farà ispirare da partiture/melodie di fronte alle quali oggi sonnecchia.

In ogni caso, credo che questo *furor* sia anche conseguenza dell'ignoranza di Ione: ne è ispirato perché non conosce bene o in toto il poeta / il dio da cui è ispirato. Per tornare alla terminologia usata prima, questo «magnete» è un'ombra che lo stimola sempre verso nuovi percorsi, verso discorsi e azioni che sembrano non esaurirsi mai. Su questo ti chiedo però, Alessio, di continuare, correggere e integrare, non solo perché lo *Ione* è un dialogo che conosci bene e frequenti sulla scia di Vasil'ev. Mi pare ci sia anche un'«aria di famiglia» tra queste mie ipotesi e la tua riflessione sulla trasformazione dell'interprete. Raccolgo intanto la tua sollecitazione a continuare la quarta riflessione, con sinceri ringraziamenti. Si tratta, infatti, di una problematica che mi sta a cuore.

Domanda 4 – possessione dell'interprete. Nutro le tue stesse riserve e insieme l'identica ammirazione per M., che mi sarebbe piaciuto conoscere. Le perplessità discendono dalla consapevolezza che esistono, come accennavo prima, infinite altre cose di stimolo e di passione che meritano attenzione. Le parti degli animali, il funzionamento delle macchine, lo studio dello svedese e dell'aramaico, la crescita delle piante, i problemi economici, sociali e politici che ci riguardano – sono alcune voci di un vasto elenco di oggetti e fenomeni da approfondire, conoscere, prendersi cura per vivere meglio. Al cospetto di tutte queste cose vicine e apparentemente semplici, che però si rivelano difficili e colmi di qualità oscure, dall'essenza nascosta, mi sembra indebito dedicarsi a un'unica ossessione. Per quanto possa essere insondabile e abissale, essa è nulla a fronte dell'intero di cui fa parte. L'atto di presa di distanza dall'immagine (che preferisco chiamare ombra) di cui tu parli è allora sana anche per stare attenti a non sopravvalutare teatro e poesia, pensando che siano i soli tramiti per (ti cito) acquisire quel «potere di continua e infinita, inesausta interrogazione sulla nostra vita». Rimettere tutto in prospettiva è il modo di ricavare altri metodi o vie per interrogare il mistero, la fatica e il piacere di vivere, senza pericolosi fanatismi.

Tuttavia, ammiro anche M. perché non ha voluto o saputo accontentarsi di ciò che è vicino, per la sua aspirazione ad esporsi verso un ignoto, inaccessibile altrove. Perché se è vero che bisogna guardarsi dalla Scilla dell'ossessione esclusiva per la lontananza, è anche vero che non bisogna fuggire per cadere nelle fauci della Cariddi della vicinanza. *There are more things in heaven and earth, Horatio, / than are dreamed of in your philosophy*, diceva Amleto, sicché anche se comprendessimo tutte le voci di quel vasto (inesauribile?) elenco delle cose prossime, resterebbero comunque da scoprire quelle remote. A volte questo mi porta anche a ipotizzare che, se anche uno o più dèi esistono, non necessariamente sono l'apice di tutto. Potrebbe anche esserci qualcosa che sfugge al nostro linguaggio e alla nostra immaginazione attuale. M. ha forse intravisto tutto ciò – e la considero pertanto una sorella che si è perduta per troppo coraggio, ma insieme troppa poca cautela.

In un improbabile e sgangherato monologo, Gustav Adolf di *Fanny e Alexander* di Ingmar Bergman trae suo malgrado scintille di grande saggezza. Tra queste, identifico le parole che egli dice agli artisti della compagnia di teatro, fondata da suo fratello Oscar: «Sie-

te voi a darci i turbamenti sovranaturali o meglio ancora i nostri divertimenti terreni». Ecco, Alessio, credo che M. abbia dimenticato di concedersi anche le gioie della terra. Riposi dunque in pace. A noi che siamo ancora qui, auguro invece una sana temperanza di «turbamenti sovranaturali» e «divertimenti terreni». Se mi allungo a sinistra, afferro i microscopici oggetti dell'esperienza; se inclino a destra, volgo la mente verso ciò che non so né nominare, né immaginare. Zoppico sospeso tra due mondi, l'uno infinitamente piccolo e l'altro infinitamente grande, senza che nessuno dei due mi basti.

Alessio Bergamo:

Domanda 3 – rapporto con l'autore. Quando si ha a che fare con un autore si ha in genere, spesso a prescindere dalla varietà dei generi e addirittura a prescindere dalla varietà delle arti che pratica (come accade ad esempio per Pasolini o Leonardo), la sensazione di lavorare su quelli che circa 30 anni fa, all'alba della informatizzazione diffusa, venivano chiamati "ipertesti". Si trattava di raccolte di testi che svisceravano una sola materia da molti punti di vista differenti, ovvero di un sistema unitario che conteneva al suo interno molti testi (e immagini, suoni, grafici, ecc.). Benché ci fosse un indice, o una pagina-home, questi testi erano disseminati di parole chiave che venivano evidenziate e cliccando sulle quali si passava da un testo ad un altro di quelli contenuti nel, e connessi dal, ipertesto. Così una parola, o meglio l'area semantica, l'immagine che quella si portava dietro finiva per stare dentro a diversi pezzi differenti, facenti però parte di un sistema coeso. Ecco, la stessa cosa succede con gli autori. In definitiva le immagini² che utilizza-

2 Ne approfitto per una piccola precisazione. Quando qui e sopra parlo di "immagine", cioè di *obraz*, intendo esattamente quello che Enrico preferisce definire "ombra". L'*obraz* è un'immagine viva, mobile e non è fissa. E, aggiungo, non è solo visuale, è dotata di tutti gli aspetti sensoriali. E di comportamento, di potenzialità affettive, di senso. Insomma è un qualcosa dotato di senso e di sensi. In quest'accezione anche un morfema musicale può essere definito "immagine" (immagine in cui è maggiormente caratterizzante il ritmo – pensiamo alle sovrapposizioni incalzanti di Brahms – o la melodia – pensiamo a Bellini – o il trattamento armonico – pensiamo a Musorgskij – ecc. *ad libitum*).

no hanno valenze (semantiche, affettive, musicali) che saltano di opera in opera. Si pensi, ad esempio, all'immagine della luna, o a quella del pipistrello in Pirandello. O al sesso giovane, alle rondini, ai borghi italiani, o alle primule in Pasolini. Il simile accade nella musica con quei morfemi melodico-ritmico-armonici che rendono riconoscibili alle prime battute i diversi compositori. In definitiva più che dello "stile" si tratta della personalità dell'autore, del suo personale universo di immagini artistiche che lo attraggono, lo toccano, lo motivano e gli chiedono costantemente di essere indagate, rievocate, rielaborate.

Ebbene, io sostengo che anche l'interprete sia dotato di una simile, autonoma, personalità artistica. E sostengo che lo sia anche in spazi, come la musica colta, dove l'aderenza che si richiede alla lettera dell'autore è praticamente totale. E questo tanto più vale con i registi che hanno a che fare con tracce vaghe come i testi letterari o per gli attori che oltre alle già vaghe tracce del testo letterario hanno a che fare con quelle ancor più vaghe delle indicazioni dei registi. Il fatto è solo che per questi artisti alcuni (non tutti!!!) dei campi dove trovano le loro "primule", sui quali sorgono le loro "lune" sono fatti di pagine scritte da altri e non di terra. Ma a parte ciò, non cambia molto. Ci sono autori (e autori e registi, per gli attori) che gli permettono meglio di articolare i discorsi scenici che compongono la costellazione della loro personalità artistica, altri che lo permettono meno, altri che non lo permettono affatto. Ma il segno da cui riconosciamo la loro personalità artistica unica sono quei discorsi scenici e non l'autore su cui lavorano. È un incontro, anzi un incrocio, una corrispondenza parziale (sempre parziale!) di immaginari tra autori differenti. I registi migliori, anche se mettono in scena opere letterarie, sono a tutto titolo creatori della propria opera drammatica; alla lettera: drammaturghi. E ciò vale neanche per gli attori. In definitiva, checché se ne dica, ciò che più amiamo in un attore è proprio il suo essere sé stesso, il suo tratto, ciò che ce lo rende sempre riconoscibile, e quindi la sua aperta autorialità, quella parte di personalità artistica che lo rende autonomo dal personaggio che gli viene proposto dal letterato... e ovviamente anche da ciò che gli propone il regista. E la scelta dell'attore da parte di un regista (e di un regista o di un'opera da parte dell'attore) non si basa forse anche su questa sua autorialità, su questa sua autonomia artistica? E infine, citando qualche pagina fa Brook, non ricordavo

forse la funzione di "assistenza" alla creazione che il maestro inglese attribuisce allo spettatore (e sulla quale concordo a pieno)? Non è forse in grado di determinare il senso, l'immagine stessa di uno spettacolo un pubblico che, come diceva Goldoni, lo «incontra»? Platone, nello *Ione* propone l'immagine di una catena magnetica. Al capo c'è una Musa-magnete, segue un poeta-anello-magnetizzato ispirato dalla/attaccato alla musa-magnete, poi seguono degli interpreti-anelli-magnetizzati ispirati dagli/attaccati agli anelli-magnetizzati-poeti, chiudono degli spettatori-anelli-entusiasti dagli/attaccati agli interpreti-anelli-magnetizzati. La sua visione è molto gerarchica. Forse ha ragione ma io non la vedo così. Almeno non nel caso della genia degli artisti di talento, alla quale parrebbe appartenere anche Ione. Mi sembra una postura mentale che rischia di generare un'arte molto didascalica, morta. I magneti in campo, a mio parere, sono molti e le gerarchie degli agganci, anzi le geometrie degli agganci sono variabili.

Concludo su *Ione*. E su Vasil'ev che ha fatto del lavoro dell'attore su questo dialogo un passaggio fondamentale della sua pedagogia. In base alla sua analisi del dialogo (analisi che, nel concreto, nel lavoro di Vasil'ev, significa: generare la mappa per l'azione dell'attore...quindi un atto operativo e non puramente concettuale) il tema della dipendenza del rapsodo dall'autore non è centrale. Secondo lui la vera essenza dell'opera è nella dimostrazione dell'inesistenza dell'arte del rapsodo (figura che tratta come analoga a quella dell'attore). Ione mente quanto dice di aver acquisito l'arte di interpretare Omero a forza di studi intensi e faticosi³. In realtà, grazie alla dialettica incalzante di Socrate, si scopre che Ione non sa neanche dire in cosa consista l'arte di interpretare un autore. Tanto che alla fine del dialogo quell'arte rimane priva di un oggetto e Socrate lo conclude concedendo a Ione solo di essere «valente lodatore di Omero in quanto uomo divino e non in quanto uomo dotato di un'arte». Nell'analisi di Vasil'ev, però, l'avvenimento conclusivo

3 «Socrate: Ho invidiato spesso voi rapsodi per la vostra arte, o Ione. [...] Il rapsodo deve essere, per i suoi uditori, l'interprete del poeta, e non può fare questo chi non intende ciò che dice il poeta. Tutto ciò è veramente degno d'invidia! Ione: dici il vero, o Socrate! È proprio questa la parte della mia arte che mi ha dato più da fare. Ma ora credo di saper interpretare Omero meglio di tutti», Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, traduzione di G. Reale, Rusconi, Milano 1991, p. 1024.

di quel dialogo è posto oltre il confine del testo ed è la scoperta di quale sia l'oggetto, in che cosa consista l'arte del rapsodo (attore). È insomma un avvenimento omesso. Come diversi altri dialoghi di Platone, secondo lui, lo *Ione* si interromperebbe nel momento della crisi del deuteragonista, quello in cui viene paralizzato dalla «torpedine marina» della dialettica di Socrate. Molti dialoghi Platonici finiscono su questa crisi e con l'invito a ritornare sull'argomento in seguito, in maniera da cercare meglio e da scoprire la verità su ciò di cui si parla. (Nella prassi filosofica di Platone la ricerca finale di questa verità veniva demandata alla dialettica orale ed andava a costituire il nucleo di quelle che alcuni studiosi definiscono le sue «dottrine non scritte»⁴). Ora, relativamente alla dottrina di Platone, io nutro qualche dubbio che *Ione* sia uno di quei dialoghi e che non finisca davvero lì, ma per la dottrina di Vasil'ev, invece, il dialogo non finisce lì e l'avvenimento principale dello *Ione*, è l'esistenza di quest'arte, con oggetto chiaro, definito e conoscibile. Ma non sto ora a scriverne qui⁵. Scrivo piuttosto un'altra cosa, che mi fa tornare a problematizzare il tema del rapporto tra autore-magnete e interprete-anello. E cioè: Vasil'ev è un regista ... che ha anche un'importante formazione da chimico organico. È un regista-chimico russo, cioè della terra di Mendeleev e Stanislavskij: altrimenti detto la passione della dialettica tra sistema e processo, tra schema e vita. Platone è un razionalista e col suo sistema d'inchiesta razionale nello *Ione* si interroga su ciò che sembra meno razionale possibile: l'emozione della e nella *performance*. Vasil'ev, nel solco della sua tradizione teatrale e della sua formazione scientifica, cerca di dare risposte sistemiche al rapporto tra operare scenico cosciente e insorgenza del processuale (emozionale, subconscio, sopraconscio, ecc.). La conclusione ha forma di domanda: chi è il magnete e chi l'anello tra i due?

4 Sulle dottrine non scritte di Platone, cfr. G. Reale, *Autotestimonianze e rimandi dei dialoghi di Platone alle «dottrine non scritte»*, Bompiani, Milano, 2008.

5 Anche perché quella dottrina non solo non è “non scritta”, ma è anche ampiamente descritta, chiosata, dibattuta, sviluppata, tradita, rifondata, ecc. in molti tomi, a partire da *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij. Ma, vorrei aggiungere, paradosso e chiusura del cerchio!, a leggerla non ci si capisce un gran che. Si riesce a trasmetterla solo oralmente, da Maestro ad Allievo.

Salvatore Cardone:

Domanda 3 e 4 – rapporto con l'autore, possessione dell'interprete. Noto subito due cose. La prima è che le parole, russa e italiana, *obraz* e ombra si somigliano. Sarebbe divertente scoprire che hanno una radice comune. La seconda è che esiste una parola italiana, "figura", che può essere sinonimo di immagine, e può anche indicare nell'uso il personaggio, diciamo comunemente infatti, "la figura di Ulisse, di Oreste, di Treplev ecc." Auerbach, si sa, fece studi fondamentali sulla nozione di figura, come categoria critica e forma letteraria. Guardandone l'etimologia scopriamo che la parola ha la stessa radice del latino *finco*, che vuol dire "do forma", "raffiguro" e, ovviamente, "finco", nel senso di "creo una finzione". Tradurre il latino "figura" con "ombra", forse non è un azzardo, anche se in un senso, mi si perdoni il bisticcio, più "figurato", perché il primo significato rimane quello di "forma" in senso plastico. Il *fictor* infatti è lo scultore.

Il riferimento di Enrico a Marinetti è molto suggestivo soprattutto per l'inquietante prospettiva che le ombre a un certo punto spicchino il volo. Quelle di *Vengono* sono infatti "ombre gettate", cioè a dire tanto più nette quanto più forte è la fonte di luce che le determina. Sviluppando la metafora, se la fonte di luce è una spinta creativa molto potente allora l'ombra-personaggio (proprio come fa l'attore-ruolo di cui ci ha parlato Alessio) può essere "gettato", staccarsi dal corpo e andarsene per conto suo, fino alla trappola della possessione. Mi pare proprio che l'ombra di Enrico e l'*obraz* di Alessio siano la stessa cosa. In *Vengono* in realtà si manifesta anche un'altra inquietudine tipica delle avanguardie storiche, quella della "rivolta degli oggetti", e cioè la possibilità che gli oggetti abbiano un'anima che li spinga a ribellarsi al loro destino di inerzia. E che l'ombra sia la manifestazione figurale dell'anima lo sa bene Peter Schlemil⁶, che si vide chiedere dal Demonio in cambio di una ricchezza senza fondo proprio la sua ombra, scoprendo quanto questa fosse ben più importante di quello che immaginava al momento del suo sventato assenso. L'ombra di Schlemil è il suo inconscio, è l'altro da sé, è la sua parte segreta e intima, la sua natura profonda,

6 Il romanzo di A. Von Chamisso, *Storia Straordinaria di Peter Schlemil*, scritto nel 1813 fu pubblicato l'anno seguente.

la sua verità, quella che lo identifica come individuo. Se usiamo Schlemil come metafora dell'interprete possiamo dire che egli è "due": uno con l'ombra e l'altro senza l'ombra. In questo diventar plurale, in questo colloquio col suo doppio, in questo poter dire "tu", c'è il varco in cui egli (l'interprete) può infilarsi per trovare le sue declinazioni/trasformazioni/creazioni. Del resto il *Du-stil* come insegna la retorica è lo stile della mimèsi⁷.

Se l'attore nel suo processo creativo è qualcuno che, come il poeta, compie una *catàbasi* e poi ritorna per raccontare quello che ha "visto/creato" (Orfeo, Dante), se è vero questo, egli crea in un certo senso un paesaggio dove viaggiare, un paesaggio dentro sé stesso e nel mondo, nella realtà, nella storia, nei testi e nel mito. E qui per arricchire ulteriormente il nostro sistema di analogie e metafore che ci aiutino a capire il processo creativo, potrebbe cadere a proposito uno dei testi più suggestivi e misteriosi di Italo Calvino, *Dall'opaco*⁸, dove egli parla dell'ombra, dell'*opacivus*, in italiano "bacio", zona dove non batte il sole, e cioè a nord, a tramontana, contrapposta a "solatio", dunque "rovescio" del mondo visibile, geografia delle località sconosciute e ammantate di mistero. Restando nella metafora, zona dove vale la pena cercare in vista della *performance*.

D'altra parte questo rapporto tra luce e ombra sarà molto ambiguo e problematico. Infatti se io sto a bacio e guardo l'aprìco, delle cose vedrò solo il lato in ombra, quello luminoso starà dall'altra parte; e in più darò le spalle e non vedrò il lato luminoso delle cose che non cadono nella luce del mio guardare, come se nel guardare mi ritraessi, per meglio vedere, per sapere dove sto quando guardo e descrivo (cioè recito). Come se il mondo luminoso, quello da raccontare, altro non fosse che il rovescio dell'opaco. Forse è questo il senso della *catàbasi* poetica, un *arretramento nell'ombra* per meglio guardare, un conoscere l'inferno del quale il mondo di cui occuparsi non è altro che il rovescio. Se usiamo questo testo di Calvino come metafora della *poïesis* arriviamo probabilmente a questa accezione di *ombra* come circostanza favorevole alla creazione.

⁷ Cfr., S. Cardone, *Breviario di Pedagogia Teatrale*, Editoriale Scientifica, Napoli 2020.

⁸ I. Calvino, "Dall'opaco", in I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano 1990.

Quanto al finale di Enrico, che ho molto amato perché evoca ironicamente il *clinamen* epicureo, esso mi fa pensare alla fisiologica oscillazione dell'interprete sempre in bilico, tra corpo e partitura, esecuzione e gesto estemporaneo, macchina compositiva e macchina attoriale, controllo e istinto, diegesi e mimesi, luce e ombra. Lo sanno i jazzisti che dello *swing* ("oscillazione") fecero la cellula germinale della loro creazione.

Domanda 5 – comunità. Sull'ultima domanda penso una cosa molto semplice. La "comunità teatrale" è circostanza necessaria e appartiene con funzione centrale alla "pragmatica" del teatro. Questo è infatti per me un'"arte testimoniale". La creazione stessa è possibile solo in presenza del terzo agente: lo spettatore. Terzo dopo poeta e attore. La testimonianza di cui parlo è in realtà duplice. L'attore è testimone di quel "paesaggio" che ha costruito e visitato e da cui ritorna e che suscita e "vede" di nuovo durante la recita. Recita che prepara nella "ripetizione" parola russa e francese per dire "prova", che in italiano ha questo altro significato di "cimento" e di "esperimento": egli ripete in presenza del compagno che lo sostiene e gli fa da sponda, favorisce e garantisce la creazione, gli dice "non preoccuparti, ci sono e ci sarò", e con la sua azione prelude, anticipa e simula la seconda testimonianza, quella dello spettatore. Duplice è la testimonianza e duplice è quello che io chiamo "patto fra adulti consapevoli": il primo è il patto fra i compagni di scena, fossero "Uomini dell'Ammiraglio" o "Uomini del Ciambellano" o "Uomini del Re"; e per restare a Shakespeare, uomini adulti soprattutto, e non "falchetti starnazzanti". Così egli chiama e stigmatizza nell'Amleto i *boy actors*, riferendosi esplicitamente alla materiale inadeguatezza della voce di quei bambini perché immatura, e stabilendo così che solo la vibrazione di una voce adulta può produrre quel consapevole *eros* connesso all'azione poetica, e denunciando così in quelle recite infantili qualcosa insieme di ridicolo e di morboso. Il primo patto è dunque tra adulti *responsabili*, pronti cioè a *respondere*, cioè a "dar conto" del loro operato. Il secondo patto che si rinnova ogni sera è tra questi e il loro pubblico.

Sia chiaro, per la mia esperienza creare la comunità di artisti (il primo patto) è stato abbastanza agevole nei processi di laboratorio. E mi è riuscito più volte, non solo in circostanze pedagogiche, ma anche applicando modalità e procedimenti pedagogici al lavoro

di messa in scena. Quanto alla comunità di spettatori, le occasioni sono state molto più sporadiche, parlo ovviamente di poter operare con continuità su un territorio di elezione. Diciamo che il patto con gli spettatori si riduce spesso alle prime battute del pezzo che mostri ed esegui, a indicare in breve quali sono le regole che userai e alle quali inviti gli astanti. Un po' come in musica, quando espliciti da subito tempo e tonalità (in certi casi anche il tema) di quello che suonerai. Ciò che conta è proporre sempre regole chiare senza tradirle. Questo è il patto che in questo caso possiamo chiamare "patto drammaturgico". Se le regole sono chiare e le applichi con coerenza lo spettatore lo porti dove vuoi.

Enrico Piergiacomi:

Domanda 5 – comunità. La mia risposta alla quinta questione era in realtà virtualmente contenuta nella terza, nello specifico un complemento all'ipotesi dell'arte come "allungamento" delle ombre e al contenuto dello *Ione* platonico. Completo dunque qui quella che sarebbe forse la naturale prosecuzione del ragionamento precedente. Avevamo convenuto che una dottrina centrale dello *Ione* di Platone – su cui anche Alessio si è focalizzato – è quella veicolata dall'immagine del magnete. Il dio ispira il poeta, il poeta il rapsodo o attore, quest'ultimo il pubblico. Ora, estenderei il ragionamento proponendo che gli spettatori sono l'ultimo anello anche del processo di intensificazione del mistero e dell'enigmaticità della visione estetica. Il pubblico è chiamato, insomma, a proseguire la ricerca e ad allungare le ombre. In questo senso, un possibile ruolo sociale dell'artista consisterebbe nel coinvolgere la comunità di appartenenza in un'indagine in comune, che cerca di portare sempre più avanti i limiti delle nostre conoscenze e dei nostri valori. Il teatro forse avvince il pubblico in un altro universo mentale, poetico e immaginativo ancora inesistente, che è opportuno cercare, costruire e difendere. Il piccolo mondo della scena ne spalanca uno più grande, in larga parte insondabile.

Benché potrebbe suonare come una fantasia macabra, il mio augurio è che il mondo intero venga un giorno sommerso dalla notte. Quanto più l'ombra si allunga, infatti, o – per riprendere l'ultima proposta di Salvatore – quanto più si arretra entro il suo perimetro

opaco, tanto più la visione privata del singolo artista si trasforma in un'allucinazione collettiva, forse persino cosmica, dove ogni certezza pratica o presunzione conoscitiva svanisce. Si fonda così una comunità di perplessi in un senso nobile. Costantemente attraversati dal brivido dell'ignoto, liberi da vanità che appesantiscono lo slancio nella ricerca e l'autenticità delle relazioni, sia donne che uomini, sia gli dèi che innescano i magneti e gli oggetti in rivolta contro i loro produttori, arrancano fianco a fianco nel buio verso qualcosa che ancora non riescono a immaginare. Se creare è l'atto umano e divino per eccellenza, la creazione è ancora da iniziare, il mondo ancora in fasce.