

Gerardo Guccini

Recitare la nuova performance epica

Trasformazioni e orizzonti della nuova performance epica

Introducendo qualche anno fa due numeri monografici di «Prove di Drammaturgia»,¹ Claudio Meldolesi ed io avevamo coniato l'espressione *performance epica* per fornire agli studi teatrali un'etichetta che, meno connotata e specifica delle nozioni di 'teatro di narrazione', di 'monologo', 'monodramma' o 'racconto orale', consentisse di accostare, confrontare e percorrere trasversalmente le molteplici modalità recitative e relazionali che accompagnano l'esposizione al pubblico d'un elaborato verbale di contenuto principalmente narrativo.

Il nostro scopo era «fornire criteri di orientamento relativi a una gamma di possibilità recitative poco indagate, giunte ad un'organica visibilità e apparentate da corrispondenze essenziali». ² A partire dai primi anni Novanta, il mestiere dell'attore si era infatti riorganizzato attorno all'assimilazione di articolate gamme epiche, che, da un lato, interagivano con le libertà creative dell'interpretazione di tipo registico e le modalità – più tradizionali, ma tutt'altro che superate – dell'attore interprete, mentre, dall'altro, arricchivano le innovazioni novecentesche col farsi carico di azioni narrative variamente coniugate a presupposti tecnici e personali. La famiglia dei *performer epici* si delineava composita e numerosa: oltre agli autori che leggono, agli attori che leggono e agli specialisti della lettura, continuavano a rivelarsi nuovi artisti del racconto e, fra questi, vi erano quelli che definivano la narrazione a partire dalla relazione col pubblico; quelli che sceglievano le forme del monologo; quelli che rigeneravano modalità popolari cadute in disuso, magari muovendo dalla propria peculiare identità personale e di narratore. La gamma si ampliava poi a dismisura se s'includevano anche la nuova vitalità degli affabulatori comici, che, esclusi dal piccolo schermo, continuavano a coniugare dal vivo, ma comunque rafforzati della notorietà mediatica, satira, denuncia e informazione. Ora, a nemmeno un decennio da queste considerazioni, la centralità della *performance epica* si è confermata e consolidata, suscitando, fra l'altro, numerosi contributi critici che comprendono raccolte di saggi,³

¹Cfr. *Per una nuova performance epica*, a cura di G. Guccini, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», n. 1/2004; inoltre, cfr. *Ai confini della performance epica*, a cura di G. Guccini, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», n. 2/2005. I numeri citati di «Prove di Drammaturgia» sono consultabili anche nel sito della casa editrice www.titivillus.it e in <http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/pdd/annate.htm>.

²C. Meldolesi, G. Guccini, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in *Per una nuova performance epica*, a cura di G. Guccini, cit., pp. 3-4.

³Cfr. N. Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.

contributi sui singoli narratori,⁴ indagini attente alle implicazioni civili del fenomeno⁵ e documentati inquadramenti storici⁶ fra i quali spicca, per l'ampiezza delle argomentazioni e delle aperture problematiche, la recente monografia di Paolo Puppa, che rileva come gli sviluppi del 'monologo d'attore' oscillino fra il prepotente irrompere di una nuova epica teatrale e il rigenerarsi della fonè del 'grande attore'. E cioè fra i modelli antitetici e complementari di Dario Fo e Carmelo Bene, dai quali «consegue una polarità fra una tendenza illuministica e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo, quanto a tecniche espressive».⁷ Tuttavia, questi approfondimenti sono principalmente dedicati agli aspetti drammaturgici e performativi del lavoro compiuto dagli attori narratori, e non registrano, quindi, che in modo marginale e per frammenti le più recenti articolazioni della *performance epica*, che tendono piuttosto a includere competenze e personalità di formazione extra-teatrale. Numerosi giornalisti, scrittori e uomini di cultura hanno infatti individuato nel teatro un efficace veicolo di 'cultura attiva', che spazia dagli argomenti della cronaca e della politica a quelli della poesia, dell'autobiografia e della storia. Spettacoli basati sull'azione verbale di personalità note per le attività culturali e la presenza sul piccolo schermo, sono stati in particolar modo promossi dalla Promo Music, che, oltre ad avere prodotto, a partire da *Shir del Essalem* del 2001, nove spettacoli di un maestro dell'affabulazione come Moni Ovadia, ha anche valorizzato pratiche di comunicazione dal vivo, inquadrando in formati scenici discreti e variamente integrati (con scenografie essenziali, interventi multimediali, momenti recitativi e soprattutto musicali) le *performance verbali* del giornalista Marco Travaglio (*Promemoria. 15 anni di storia d'Italia ai confini della realtà* del 2007 e *Anestesia totale* del 2011), del matematico Piergiorgio Odifreddi (*La musica dei numeri e i numeri della musica* e *Matematico e impertinente. Un varietà differenziale*), di don Andrea Gallo (*Io non taccio. Le prediche di Girolamo Savonarola* del 2011),

⁴Primo contributo monografico su un'opera e un artista di teatro narrazione è Marco Paolini - O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, Torino, Einaudi Tascabili. Stile Libero, 1999, a questo seguono F. Marchiori, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi Tascabile. Stile Libero, 2003; G. Guccini, M. Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Bazzano (BO), le ariette - libri, 2004; A. Porcheddu (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli (UD), Il principe costante Edizioni, 2005; S. Bottiroli, *Marco Baliani, Civitella in Val di Chiana (AR)*, Zona, 2005; P. Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007.

⁵L. Bernazza, *Frontiere di Teatro Civile*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, e D. Biacchessi, *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Città di Castello, Edizioni Ambiente, 2010.

⁶Cfr. *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, a cura di G. Guccini, Roma, Dino Audino Editore, 2005, e S. Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Editrice Zona, 2009.

⁷P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 233.

dell'ex magistrato Gherardo Colombo (*Processo a Cavour*), di Corrado Augias (*Le fiamme e la ragione. Giordano Bruno, Campo dei Fiori, 17 febbraio 1600; Raccontare Chopin; Raccontare Mozart*), dello studioso di politiche agrarie Andrea Segrè (*-SPR+ECO. Formule per non alimentare lo spreco* del 2010 con il giornalista Massimo Cirri), dello scrittore Erri De Luca (*In viaggio con Aurora*), dell'astrofisica Margherita Hack (*Variazione sul cielo*, un evento multimediale con l'attrice Sandra Cavallini) e di diversi altri protagonisti culturali fra cui lo scrittore Vincenzo Cerami e l'ex magistrato Ugo Tinti. Le



1. Marco Travaglio, *Promemoria* (2007).

articolate iniziative della Promo Music elaborano con impegno civile e intuito imprenditoriale le indicazioni emerse da un ampio fascio di percorsi e progetti, che, fra l'altro, comprende le serie televisive di Carlo Lucarelli⁸ sui «misteri d'Italia» e i «racconti civili» pronunciati da Saviano nell'ambito della trasmissione televisiva *Vieni via con me* (8-15-22-29 novembre 2010), mostrando come si sia venuto a stabilire, ai livelli delle attitudini ricettive e delle dinamiche di produzione, un rapporto di equivalenza e contaminazione reciproca fra gli idiomi della «comunicazione conservata» - che, nel caso del «teatro di narrazione», implicano specifiche abilità performative - e gli idiomi della «comunicazione immediata»,⁹ che prestano la propria immediatezza e flessibilità ad argomentazioni complesse, spesso basate su spessori bibliografici e drammaturgici di tutto rispetto. È il caso di ricordare che le prediche del Savonarola in *Io non taccio* sono state assemblate e riviste, con sguardo attento alle assonanze col mondo contemporaneo, da un drammaturgo di punta come Stefano Massini. In un certo senso, la conversazione - fra il relatore e il pubblico oppure fra due interlocutori, come Segrè e Cirri in *-SPR+ECO* - è il registro cui attualmente s'impenna un'empirica retorica dedicata all'esplicazione delle conoscenze e alla ricostruzione dei fatti. Non è una pratica povera di risorse, anzi, osserva Havelock, il suo spontaneismo veicola con efficacia la coralità del sentire sociale.

⁸Lo scrittore commenta le esperienze acquisite circa le esigenze delle performance verbale televisive in C. Lucarelli, *'Uomini che cercano' e 'uomini che si nascondono'*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2003, anche nel sito

<http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/pdd/annate.html>.

⁹Sugli intrecci fra gli idiomi della «comunicazione immediata» e della «comunicazione conservata», cfr. E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005, pp. 81-99.

Il genio di questo spontaneo linguaggio della conversazione risiede nella sua espressività, nella sua capacità di dar voce a immediate impressioni e sensazioni e sentimenti come avviene tra individui, come pure a modalità sociali e a mode e a idee così come sono avvertite nella comunità. È straordinariamente flessibile e mobile e lo è sempre stato.¹⁰

Dagli anni Novanta ad oggi, gli attori narratori si sono imposti a un pubblico non solo teatrale costruendo intorno a sé e alle proprie storie linguaggi 'individualizzati' che si sono fatti carico di realtà per lo più riferite al passato prossimo: tragedie restate senza colpevoli, segmenti di memorie autobiografiche o collettive, culture oblite o in via di cancellazione - il mondo yiddish di Moni Ovadia e l'arcaica civiltà contadina di Ascanio Celestini.

Diversamente, negli anni 2000, l'essere pubblicamente riconosciuti in quanto portatori di competenze significative basta, già di per sé, a incoraggiare l'incorniciatura spettacolare di *performance verbali* abitualmente fruite (nel caso dei giornalisti e altri specialisti) all'interno dell'offerta televisiva, oppure (nel caso degli scrittori) implicate dall'opera percettiva del lettore, che intuisce la presenza dell'io epico nel linguaggio muto della scrittura e cerca di conoscerne la matrice originaria: l'autore in carne ad ossa, che, non a caso, è divenuto il principale protagonista spettacolare di iniziative come il Festival della letteratura di Parma, il Festival della Filosofia di Modena, Carpi e Sassuolo, il Festival della mente di Sarzana, il Festival della matematica di Roma e il Festival della felicità di Pesaro e Urbino. Si tratta di progetti recenti che hanno rispettivamente avuto inizio negli anni 1997, 2001, 2004, 2007 e 2011, e che, nell'insieme, stanno letteralmente mutando il senso corrente della parola 'festival'. Questa si riferisce, infatti, alle forme di spettacolo tradizionali, designando «una manifestazione artistica musicale, teatrale o cinematografica, che si svolge periodicamente in una città, spesso in forma di gara» (De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana, ad vocem*); definizione che non corrisponde a nessuno dei casi citati, e che andrebbe pertanto aggiornata sostituendo agli attributi «artistica musicale, teatrale o cinematografica» una specificazione più elastica e comprensiva come «con contenuti artistico musicali e spettacolari di vario genere e tipologia».

Fattori positivi e promettenti nell'attuale quadro di incertezze e crisi, i reciproci rapporti di equivalenza e transitività fra le manifestazioni sociali e sceniche dell'*individuo in stato di comunicazione* sviluppano, nel connettere media e media, contesto e contesto, originali fronti di resistenza culturale, che contrastano attivamente le degenerazioni della «società dello spettacolo». Vale a dire, la *scomparsa della conoscenza storica generale*; il *segreto generalizzato* e l'occultamento dei veri poteri di comando; il *falso*

¹⁰Ivi, p. 82.

indiscutibile e l'assolutizzazione di un presente che si apre al futuro solo attraverso *l'enfasi del banale*; la *disinformazione generalizzata* e il suo immediato correlato, il *falso diffuso*. Devastanti derive del contesto civile già individuate da Guy Debord nei *Commentari* (febbraio-aprile 1984),¹¹ e che, divenute sempre più evidenti, definiscono oggi un'attualissima lista di bersagli polemici che molti *performer epici* (attori narratori o relatori di dossier giornalistici) potrebbero sottoscrivere e far propria. Lo scrittore Erri De Luca, nella presentazione dello spettacolo *In viaggio con Aurora*, che lo vede presente anche in veste di narratore, spiega il suo raccontare come un'azione di contrasto contro il vuoto che tende ormai a corrispondere all'inevitabile assenza del passato: «Racconto per Aurora il mio secolo dal quale lei proviene come un uccello da un uovo. Per lei è un guscio svuotato, per me tuorlo e albume».

La trasmissione interpersonale dei contenuti narrativi corregge il generale allentarsi dei contatti esperienziali dell'individuo sociale. Ora, il fatto che questa trasmissione avvenga anche con modalità mediatiche che ne dichiarano l'appartenenza alla contemporanea «società dello spettacolo», non implica l'allentamento della sua funzione dialettica. Allorché rafforzano gli intrecci relazionali fra relatori, destinatari e realtà esperita, i rapporti fra radio, televisione, performance dal vivo, editoria e rete, contribuiscono, di fatto, a rilanciare fra le pratiche collettive del mondo sociale il senso d'una identità antropologica saldamente agganciata all'esercizio delle funzioni verbali (parlare, ascoltare, scrivere, leggere) che, da sempre, fanno di ogni persona un veicolo/mondo dell'esistente.

La conservazione tecnologica del dire e la conseguente moltiplicazione delle possibilità di usufruire, come e quando si vuole, di manifestazioni di pensiero autonome e informate, costituiscono validi antidoti ai sistemi massmediologici, che inducono opinioni attraverso l'iterazione dei dati e delle asserzioni, sostituendo l'obbligo della dimostrazione con l'enfaticizzazione della tesi. Pratica che, nel contesto occidentale, salda le tecniche pubblicitarie alla decennale opera di «sbeffeggiamento del discorso in sé» ad opera del «linguaggio politico».¹²

Nel 1979, in un'epoca ancora agli albori della penetrazione tecnologica dell'esistente, Renato Barilli aveva colto con acutezza la possibilità di *performance epiche* basate sull'esibizione pubblica della reale identità umana del parlante:

Non è più vero che *verba volant scripta manent*, ora la comunicazione orale può 'restare', ottenere una sua conservazione, trasmissione a distanza,

¹¹ Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo* e *Commentari*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, p. 197 e sgg., e P. Stanziale, *Nota ai "Commentari sulla società dello spettacolo"*, in Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Bolsena (VT), Massari editore, 2002, pp. 161-163.

¹² Cfr. I. Calvino, *Note sul linguaggio politico*, in Id., *Saggi*, 2 voll., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, vol. I, 1995, pp. 337-380.

riproduzione a costi sopportabili, esattamente come la scrittura. Con il vantaggio che essa 'conserva' anche e soprattutto i valori corporali, fonici, e anche gestuali, mimici, almeno nel caso della videoregistrazione. Rinasce insomma l'aspetto integrale del 'dire, nella sua accezione più pregnante, quando la persona vi è interamente presente, corpo e anima, intelletto e sensi.¹³

A partire dai primi anni Novanta ad oggi, le pratiche della nuova *performance epica* sono esplose in un proliferare di progetti, soluzioni e ampliamenti tematici, che, pur descrivendo distinti profili di *performer*, evidenziano alcuni caratteri ricorrenti e trasversali, che, da un lato, attestano l'esistenza d'una morfologia comune sia ai vari filoni del 'teatro di narrazione' che alle più recenti esperienze di matrice mediatica, mentre, dall'altro, si articolano in segmentazioni interne che distinguono tipologia e tipologia, *performer* e *performer*, *performance* e *performance*. Esaminiamo dunque i principi comuni alle esperienze della nuova *performance epica*, individuando contestualmente i percorsi che incanalano tali modalità condivise in poetiche, sperimentazioni ed elaborazioni non solo distinte, ma anche rappresentative di fasi storiche successive e di movimentazioni culturali lontanissime le une dalle altre.

La propensione a pronunciare parole sensate e il resistibile primato del discorso

Un atteggiamento incontrovertibile e diffuso è la «propensione irresistibile a pronunciare parole sensate, vale a dire personali o rese tali dalla necessità».¹⁴

A questa «propensione» corrisponde il prevalere del discorso e della complessità narrativa rispetto alla sonorità e al potere di fascinazione della parola solitaria, unica e avulsa dalla rete dei significati. All'interno di questo dato comune riscontriamo, però, differenziazioni storiche e funzionali che si articolano in concezioni e pratiche nettamente distinte. Considerate in quanto generiche affermazioni di valore, le priorità del 'discorso' rispetto alla 'parola isolata', e della 'parola segno sonoro' rispetto alla 'parola fonica', corrispondono alle finalità comunicative e relazionali del parlare quotidiano, mentre, storicamente inquadrare e riferite agli attori narratori degli anni Novanta, descrivono precise scelte culturali, che svolsero, all'epoca, un'azione correttiva e dialettica rispetto ai valori estetici perseguiti dalle neoavanguardie teatrali. Queste, radicalizzando le svolte estetiche e pragmatiche del Nuovo Teatro, riconducevano infatti «la sostanza linguistica dello spettacolo [...] nell'ambito dell'evento scenico, inteso come "sistema di segni" che rimanda a se stesso e non, se non in modo critico e problematico, ad una qualche forma referenziale o ad una

¹³R. Barilli, *Retorica*, Milano, Enciclopedia filosofica ISEDI, 1979, p. 156.

¹⁴P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, cit., p. 204. Il corsivo è mio.

struttura drammatica preesistente».¹⁵ Al di là della scena sperimentale, la rimozione dei codici condivisi coinvolgeva l'uso della parola anche all'interno del suo territorio più esclusivo, vale a dire nel lavoro delle nuove leve poetiche, che tendeva per gran parte a situarsi non più nelle connessioni semantiche tra parola e parola, ma nell'organicità fonico-corporea delle singole unità verbali.¹⁶ Al disgregarsi delle strutturazioni sintattico comunicative in *tutti* i linguaggi artistici e all'imporsi di logiche decostruttive fondate sull'assolutezza dei dettagli e dei loro accostamenti, è quindi corrisposta, per quanto riguarda il teatro, la reazione di gruppi, attori narratori e drammaturghi, che, come dice Marco Baliani, hanno recuperato la «disposizione a comunicare» e avvicinato l'occhio all'orecchio sia per «far vedere qualcosa che non c'è» che per trasmettere percezioni significanti l'esistente.¹⁷ Gabriele Vacis, regista di importanti spettacoli di 'teatro di narrazione' e pedagogo di centrale rilievo per l'evoluzione delle pratiche della *performance epica*, riepiloga i motivi dell'opposizione generazionale, che aveva mobilitato le giovani leve degli anni Ottanta, in una serrata critica agli intrecci fra 'teatro di parola' e postmoderno:

'Teatro di parola'. Negli ultimi decenni abbiamo chiamato così un teatro che approfondiva e sviscerava fino alle sfumature ultime ogni parola. Trionfava lo slogan di artaudiana memoria: ogni parola deve essere pronunciata come se fosse l'ultima. [...] Nel teatro di parola ha prevalso il suono. Forse perché il teatro di parola coincide temporalmente con la perdita di senso della post-modernità. [...] Così il teatro di parola ha perso il senso della parola stessa per enfatizzarne il suono. [...] Ha gonfiato il particolare soffocando la complessità della composizione. [...] Paradossalmente il culto della parola ha allontanato il 'testo'.¹⁸

La «propensione irresistibile a pronunciare parole sensate», sulla quale pone giustamente l'accento Paolo Puppa, si declina dunque in un'articolata casistica dove figura come immissione delle modalità della conversazione quotidiana negli spazi della comunicazione pubblica; come messa a punto retorica dell'identità personale del performer; come esito di un'opera di contrapposizione culturale, che, essendosi forgiata in fasi d'acceso confronto con le innovazioni radicali delle avanguardie novecentesche, ne ha anche assimilato, per contaminazione o autonoma riviviscenza, certi aspetti vitali, dalla ritualità dell'atto performativo all'attivazione del desiderio quale motore dei processi relazionali; dalla ricerca d'uno stato di

¹⁵L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 35.

¹⁶Cfr. R. Barilli, *Retorica*, pp. 159-160.

¹⁷M. Baliani, in materiali didattici a stampa per la prima edizione del progetto *L'animale parlante*, Genova, Assessorato Istituzioni Scolastiche, 1987.

¹⁸G. Vacis, *Verso un teatro del discorso*, in S. Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta*, cit., pp. 22-23.

organicità biologica che cancelli la patina finzionale dell'attore interprete, alla dislocazione di ritmi vocalici intimamente refrattari, per eccesso di *sensò*, alla dimensione esclusivamente semantica dei *significati*. Penso a *Passione* (1993) dove il pubblico, prendendo posto, ascolta Laura Curino «persa in un suo trepido mormorio, forse una preghiera o forse un ripasso del testo»;¹⁹ alla voce grottesca di Baliani trasformato in strega – *Storie* (1989) – o in indovina – *Kohlhaas* (1990) –;

alle filastrocche di Celestini e Davide Enia; alle ipnotiche accelerazioni dello stesso Celestini; ai ritmi del cunto insegnato da Mimmo Cuticchio alle giovani leve della narrazione (fra cui Davide Enia e Vincenzo Pirrotta); al senso di progressiva soffocazione e sottrazione dello spazio che la voce di Mario Perrotta trasmette nella fase culminante di *Italiani cincali! Parte prima: minatori in Belgio* (2003); alle integrazioni di senso e significato, oralità e vocalità, discorso ed esplorazione belcantistica della parola, che risultano dalle molteplici opere in dialetto romagnolo realizzate



2. Marco Baliani, *Kohlhaas* (1990). Foto Enrico Febbo.

Teatro delle Albe di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari sovrapponendo dramma, epica, monologo. Integrazioni che sono fra l'altro presenti, con altrettanta convinzione e intensità, anche nei 'drammi franti' (ripreso la nozione da Baliani), in parte epici e in parte dialogati, di Vincenzo Pirrotta o nelle narrazioni al femminile di Saverio La Ruina. Non si tratta di momentanee sospensioni della logica comunicativa del racconto, ma di significative impennate delle sue permanenti qualità sonore, che evidenziano come, anche nei teatri dell'oralità e del discorso, «il ruolo semantico della parola [sia] intriso di un vocalico che lo àncora alle pulsioni corporee».²⁰ In altri termini, la voce narrante, con tutta la corporeità profonda che comunque esprime, aspira «a farsi cellula-embrione che detta l'impulso e la forma (i principi) a tutti gli altri registri della spettacolarità teatrale, dallo spazio scenico al movimento stesso dell'attore».²¹ Ricavo

¹⁹E. Fiore, *Quando la memoria diventa il catalogo dei segni sul corpo*, in «il Mattino», 22 febbraio 1993.

²⁰A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 54.

²¹M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, in «Culture Teatrali», n. 20, annuario 2010, pp. 11-38:35

queste ultime osservazioni da Marco De Marinis, che, per la verità, le riferisce agli esperimenti poetico-vocalici di Decroux, il fondatore del mimo corporeo, e, soprattutto, di Artaud; tuttavia, mi sembra importante segnalare come la stessa dinamica si verifichi anche nel diverso contesto dei teatri dell'oralità, dove la vocalità corporea coesiste con l'esigenza d'una comunicazione semanticamente impostata e con l'elastica priorità della logica discorsiva. Il narratore, infatti, *nel* parlare, attiva e modella una presenza vocalica e corporea, che rafforza ed integra gli enunciati trasmessi *col* parlare, testimoniandone l'assorbimento al livello dell'esistere.

La priorità del discorso narrativo, pur richiedendo un'assoluta precisione nell'articolare i passaggi diegetici e nel comunicare, al momento opportuno, informazioni, descrizioni e ritratti, non implica la svalutazione dei valori vocalici né esclude la persona del narratore dalla narrazione del racconto, ma costituisce la condizione e il contesto – quasi il campo di coltura – d'una processualità in continuo divenire, che genera narrazioni primarie e derivate; crescite e varianti; coltri mnemoniche suscitanti parole, nel caso del narratore, e segmenti d'immaginario condiviso, in quello del mondo sociale. L'appassionato Novecento delle trasformazioni radicali, sospinto fuori dalla porta dal recupero dialettico dei linguaggi condivisi, rientra dunque dalla finestra trascinato da uno dei suoi fulcri concettuali: il primato del livello dinamico del processo sul livello formale dell'opera,²² che, però, nel caso della *performance epica*, prolifera ad effetto dello stesso primato processuale. Esempio, a questo proposito, il caso della *Pecora nera* (debutto teatrale nell'ottobre del 2005) di Ascanio Celestini: progetto che è stato via via indagato sul campo, rete di laboratori, narrazione, romanzo, film. Le *performance epica* di matrice mediatica presentano competenze teatrali assai più leggere. Queste riguardano, per quanto concerne lo spettacolo, la contestualizzazione spaziale, musicale e relazionale del discorso del *performer*, e, a proposito del *performer* stesso, l'adeguamento della propria azione verbale alla presenza del pubblico e ai tempi del teatro, che, a differenza di quelli delle trasmissioni televisive, non sono «incompatibili con il ragionamento e con il racconto».

²²Cfr. M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 232. All'osservazione di De Marinis, che individua fra le caratteristiche dell'innovazione degli anni Settanta «un sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creativo», corrisponde l'analogo rilievo di Luciano Anceschi secondo il quale, nell'avanguardia poetica, «il progetto si identifica con l'opera e talora la sopravanza» (Luciano Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 42). Strettamente connesse ai rinnovamenti del linguaggio, le eccedenze progettuali hanno poi veicolato il procedere delle opere – letterarie o performative – in contesti di realtà avvertiti come modificabili e quindi aperti alle progettualità innescate dalle operazioni creative compiute al loro interno. L'azione di Marco Martinelli a Scampia, dalla quale, a partire da un terreno sociale senz'altro difficile e solo apparentemente refrattario, sono nati spettacoli, attori e compagnie, indica le direttive intraprese in questi ultime decenni dai 'sopravanzamenti' progettuali.

Dice Marco Travaglio in un'intervista con Massimo Marino: «A teatro le persone si fermano due ore, hanno pagato per ascoltarti, si emozionano insieme a te. È diverso che parlare a qualcuno che non vedi».²³

Anche qui, esattamente come nelle *performance epiche* di matrice teatrale, la priorità del discorso non offusca la centralità della persona, con la differenza che, mentre gli attori narratori coltivano il rapporto di necessità che li salda alla storia narrata, e quasi scavano al suo interno il proprio esserci, i 'narratori/informatori e specialisti dell'argomento' si configurano, già di per sé, all'atto della trasposizione teatrale, come relatori insostituibili e assolutamente provvisti di autorità e carisma nei riguardi dei contenuti esposti. Marco Travaglio o Corrado Augias, Gherardo Colombo o don Andrea Gallo, non rivestono in scena mansioni di attore o narratore, ma sono se stessi all'interno di coordinate drammatiche e percettive che prevedono stretti rapporti di congruità fra competenze, vissuto e azione verbale. Così, Gherardo Colombo, magistrato della storica inchiesta 'manipulate', è, in scena, la pubblica accusa nel *Processo a Cavour*; don Andrea Gallo, prete scomodo e limpido testimone della perenne eversione cristiana, vive le parole di Girolamo Savonarola; Corrado Augias, in *La ragione e le fiamme*, legge parti del suo omonimo testo (edito nel 2008 dalla Promo music), oggettivando la 'funzione autore' nell'andamento discorsivo ed eticamente partecipe del proprio ragionare; Margherita Hak, astrofisica di fama e nota al grande pubblico, avvicina la sua fisionomia ruvida e vitale alle immagini di astri e corpi danzanti realizzate dal regista Iaquone per *Variazione sul cielo*, certa che nessuno si porrà problemi di compatibilità: sia l'una che le altre 'parlano' dell'universo.

Il «dramma vivente del pensiero verbale»

Un terzo elemento unificante strettamente connesso all'*impulso a dire parole sensate* e alla problematica *priorità del discorso narrativo* è l'*assoluta centralità, sia al livello della genesi narrativa che a quello della fruizione performativa, del «dramma vivente del pensiero verbale»*, il cui movimento va «dalla motivazione che fa nascere un pensiero alla formazione di questo stesso pensiero, alla sua mediazione nelle parole del linguaggio interno, poi nei significati delle parole esterne e infine nelle parole».²⁴ Vale la pena soffermarsi su questo passaggio di Vygotskij, che mostra come il parlare coniugato a pensiero animi il parlante con una quantità di operazioni, che ne fanno, proprio in quanto parlante, un centro attrattivo e irraggiante pulsioni. Se la ricchezza dei passaggi induce a vedere nel pensiero verbale una sorta di «dramma vivente», il rapporto fra il parlante e l'ascoltatore può venire identificato in quanto *teatro* di questa drammaturgia continua,

²³M. Marino, È «Anestesia totale». *Travaglio si prende la scena*, in «Il Corriere di Bologna», 28 aprile 2011.

²⁴L. S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Roma-Bari, Editore Laterza, 2003, p. 393.

che dettaglia la gamma delle funzioni performative dirigendo la nostra attenzione verso la peculiare gestione, da parte del *performer*, delle energie psico-fisiche che accompagnano la trasformazione del pensiero fra «motivazione» e parola pronunciata.

Anche qui si impongono distinzioni che svelano radicali distanze fra le articolazioni teatrali e principalmente comunicative della *performance epica*. Gli attori narratori non si limitano, infatti, a praticare in pubblico il «dramma vivente del pensiero verbale», ma, da sottili artigiani dei linguaggi scenici, lavorano sulla teatralità implicita di questo 'pensar parlando' per ricavarne sviluppi di teatralità esplicita, che, a partire dall'esercizio dell'oralità, suscitino e organizzino funzioni spaziali, corporee, sonore e visive. Riferita al loro operare, l'espressione di Vygotskij smarrisce il proprio carattere di metafora e viene piuttosto ad indicare con realistica proprietà di termini l'energia animatrice d'un teatro complesso e compiuto. Per rievocarne le direttive, penso di fare cosa utile citando un testo quasi inedito di Marco Baliani. Si tratta di *Appunti sulla narrazione*, un contributo scritto intorno al 1987 in occasione della prima edizione del progetto *L'animale parlante* (Genova, Assessorato istituzioni scolastiche, 1987-'88-'89), e forse destinato a confluire in una pubblicazione intitolata *Narrazione orale e narrazione teatrale*, della quale si parla nei materiali promozionali della seconda edizione e poi restata allo stato di progetto. Dice Baliani:

noi predisponiamo nell'attimo in cui iniziamo a narrare un insieme di elementi atti a catturare l'attenzione dell'altro e a permettere a noi stessi di trasformarci in 'altre' persone, i personaggi del nostro racconto. La voce cambia e si adatta a creare atmosfere, gli occhi non perdono mai lo sguardo dell'ascoltatore [...], i gesti si fanno più intensi, creano artifici e delimitano spazi, percorrenze, pause [...]. In tutte queste situazioni, operiamo per istinto e con una consapevolezza che si accumula negli anni (una vera e propria 'tecnica'), una forma di spiazzamento della realtà ordinaria, poiché nostro scopo in quel momento non è registrare immagini o decifrare messaggi, ma produrre visioni [...]. La narrazione esaurisce la sua funzione quando l'ascoltatore ha incorporato, con modalità proprie e in parte indipendenti dalla forza narrativa del narrante, le visioni che il racconto a prodotto.²⁵

La descrizione di Baliani tocca punti nevralgici della narrazione teatrale. Gli attori narratori ritraggono, infatti, i personaggi della storia; applicano 'tecniche' accumulate nel tempo alla propria presenza di *performer epico*; così come individuano la ragion d'essere della narrazione nelle visioni incorporate dallo spettatore. Finalità che condiziona l'attivazione orale del testo, abbinandola, non già a sequenze di parole fissate, bensì a immagini mentali, che scatenano il movimento del pensiero dalla sua mediazione

²⁵M. Baliani, in materiali didattici a stampa per la prima edizione del progetto *L'animale parlante*, Genova, Assessorato Istituzioni Scolastiche, 1987.

nelle parole del *linguaggio interno* all'espressione con le parole del *linguaggio esterno*.

Suscitate dalle percezioni interne del narratore, le parole veicolano processi dell'immaginario che si rifrangono nelle visioni percepite dallo spettatore, indirizzandone qualità, contenuti e autonoma capacità d'irraggiamento. Sul diffuso e consapevole utilizzo di questi input visivi, che interagiscono con il pensiero immaginativo dello spettatore e dello stesso narratore, mi sono soffermato in un precedente studio dedicato alle poetiche narrative di Baliani, Celestini, Curino e Paolini, che mostrano, a questo proposito, una profonda concordanza di vedute.

[I]l 'teatro di narrazione' - vi si diceva - si nutre di transfert molteplici che escludono sintesi rispondenti a un modello di fruizione unico e preconstituito. C'è lo sguardo dell'autore letterario, che, nella pedagogia dei sensi laboratorialmente condotta da Laura Curino, svela le connessioni fra parola e immagine; c'è, racconta Baliani, lo 'sguardo piccolo' di San Francesco che riconosce all'interno d'un vasto paesaggio quel particolare ed unico filo d'erba e c'è [sempre in Baliani] lo sguardo attonito del piccione mentre s'alza in volo, che suscita in chi lo coglie vertigini improvvise... Le immagini cooperano alla costruzione d'una memoria della storia che si verbalizza in racconto orale, esponendo allo sguardo dello spettatore non tanto i propri contenuti visivi, quanto la vita del corpo che ne viene animato.²⁶

Qui, vorrei integrare l'argomento con considerazioni legate al concetto di «phasme», che amplia gli orizzonti conoscitivi intorno alle pratiche del 'teatro di narrazione'.

Il concetto di «phasme» e le distinzioni fra il pensiero verbale in stato di comunicazione e il pensiero verbale in stato di narrazione

Le percezioni visive degli attori narratori presentano più di un carattere in comune con il concetto di «phasme» (dal greco *phasma*), recentemente coniato da Georges Didi-Hubermann.²⁷ Tale espressione designa una sorta d'immagine che si situa fra l'oggetto e la sua percezione, fra la visione e la fantasia, sollecitando ulteriori immagini latenti. Trasparenti le analogie con le dinamiche psichiche della narrazione orale, le cui immagini interiorizzate - come il «phasme» - non si oggettivano in figura, ma occupano una posizione di raccordo fra le percezioni dell'esistente e le sue

²⁶G. Guccini, *Poetiche e percorsi del 'teatro narrazione'*, in *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, cit., pp. 11-43: 21. Costruite intorno a percezioni visive sono anche le narrazioni di Ascanio Celestini - «Il racconto, ma in generale tutta l'oralità è costruita sull'immagine, chi parla parla perché ha un'immagine» (in *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, cit., p. 19) - e Marco Paolini - «Ho imparato [...] ad assumere i punti di vista non solo dei personaggi in carne ed ossa ma anche della materia» (in *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, cit., p. 25).

²⁷Cfr. G. Didi-Hubermann, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

raffigurazioni – nel nostro caso, verbali. La nozione di «phasme» precisa inoltre le distinzioni fra il *pensiero verbale* degli attori narratori e il *pensiero verbale* dei comunicatori influenzati dai media tecnologici. Questi ultimi, come accade nel quotidiano, attivano, nel parlare, le sovrapposizioni fra *pensiero e linguaggio*²⁸ e contestualizzano il flusso discorsivo che ne risulta, facendo riferimento a propri «sentimenti, credenze, pensieri, che, proprio tramite la parola, [...] intend[ono] trasferire e riprodurre in colui che ascolta».²⁹ Diversamente, gli attori narratori estendono i riferimenti interni del linguaggio, stabilendo nessi e corrispondenze fra repertori d'immagini e repertori verbali che riuniscono l'insieme di parole e frasi che costituiscono il racconto. L'atto della narrazione, in loro, nasce dall'interazione fra questi repertori, che, nell'integrarsi dinamicamente, stabiliscono fra immagini e parole rapporti di congruità e vicinanza tutt'altro che codificati e stabili, ma continuamente oscillanti fra la messa in vita di percorsi narrativi già articolati e composti e l'improvvisazione di nuovi testi orali. Le immagini interiorizzate si prestano, insomma, oltre che a svolgere mansioni di «motivazione», a convertirsi in oggetto di descrizioni estemporanee, che mobilitano le possibilità inventive dell'immaginazione. Confrontiamo, ad esempio, un frammento del testo edito di *Tracce* – una sorta di 'poetica narrativa in azione' di Marco Baliani – con la trascrizione del corrispondente momento scenico da una successiva replica dello spettacolo. Baliani scrive:

I bambini amano il ciclo del tempo circolare, e si stupiscono con gioia che le cose tornino al loro appuntamento; i bambini amano le giostre, la giostra gira in cerchio: mondo, mondo, mondo, scoperta del mondo e poi: mamma!³⁰

Ma, narrando lo stesso concetto e seguendo la stessa immagine della giostra, può capitare che dica:

[Le giostre] girano in tondo e tornano sempre allo stesso punto. Metti un bambino piccolo sopra la giostra e vedete cosa succede; appena molla la mano dello zio o della mamma, c'è un palo e il mondo intorno comincia a girare [mima lo stupore del bimbo]... la mamma che si allontana nel mondo [mima il bambino sempre più stupito], negli occhi: paura!

Ma il momento più bello non è questo. Quando ha fatto tutto il giro... «mamma!».³¹

²⁸L. S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, cit., p. 110.

²⁹F. Carnaroli, *Vygotskij e la psicoanalisi. Relazione, linguaggio, coscienza riflessiva*, in «Psicoterapia e scienze umane», XXXV(3), 2001, pp. 47-49:47, anche nel sito <http://www.psychomedia.it/pm-revs/journrev/psu/psu-2001-3-b.htm>.

³⁰M. Baliani, *Tracce*, in *Marco Baliani. Racconti a teatro*, a cura di F. Fiaschini, A. Ghiglione, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998, pp. 37-77:40.

³¹M. Baliani, *Un inizio orale di "Tracce"*, in *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, cit., pp. 68-74:69.

Contenendo in sé le immagini, il narratore può sia utilizzarle strumentalmente come espediente mnemotecnico, che osservarle muoversi e perdersi quasi nell'intenso sviluppo delle loro narrazioni. Una stessa modalità attuativa – la funzione genetica esercitata dall'immagine nei riguardi della parola – incardina, dunque, la rinascita dei contenuti verbali all'interno delle coordinate discorsive, conferisce alla parola detta la vivacità d'una reazione immediata e sommuove i processi creativi dell'oralità-che-si-fa-testo.³² Possibilità che distingue i teatri degli attori narratori dai filoni mediatici della nuova *performance epica*.

Nel caso dei primi, l'atto della narrazione genera il testo del racconto. Operazione che viene svolta sia mettendo a punto l'orditura verbale della storia attraverso narrazioni preparatorie e sperimentali – esempio di riferimento *Il racconto del Vajont* (1994) di Marco Paolini – che concependo



3. Marco Paolini, ITIS Galileo (2010). Foto di Marco Caselli Nirmal.

l'opera testuale in quanto combinazione di affabulazioni immediatamente trascrivibili – dinamica che rientra nei procedimenti di Ascanio Celestini a partire da *La fine del mondo* (2000). Nel caso dei secondi, invece, la narrazione divulga strati di elementi testuali pregressi, esponendone ora i contenuti con modalità colloquiali ora riportandone integralmente alcuni brani oppure, ancora, combinando le due possibilità. Così, ad esempio, i due spettacoli di Marco Travaglio – *Promemoria* e *Anestesia totale* – riprendono, l'uno, dossier raccolti in precedenti pubblicazioni fra cui, in particolare, *Le mille balle blu* (BUR, 2006), scritta con Peter Gomez; l'altro, il confronto fra l'incisivo linguaggio di Indro Montanelli e l'alterazione degli eventi ad opera del linguaggio politico: argomento trattato dallo stesso Travaglio in un libro di qualche anno fa – *Montanelli e il Cavaliere. Storia di un grande e di un piccolo uomo* (Garzanti Libri, 2004) – e, ora, tradotto scenicamente dall'alternanza fra le narrazioni del giornalista, che evidenziano le storture del linguaggio politico, e le partecipate letture dell'attrice Isabella Ferrari che rilanciano scenicamente il pensiero e la scrittura di Indro Montanelli. Travaglio si distacca dal libro spostando la narrazione in una fase politica successiva all'attuale, immaginata come già

³²Cfr. G. Guccini, *Il teatro narrazione fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in *Per una nuova performance epica*, a cura di G. Guccini, cit., pp. 15-21.

conclusa; le differenze con gli svolgimenti del 'teatro di narrazione' non riguardano, però, le modifiche attuate nei riguardi delle fonti documentarie o letterarie bensì i loro contesti e modalità. In sintesi, gli attori narratori attivano nell'atto stesso di narrare continue interazioni fra parole, immagini, fatti esperiti, gesti e suoni, mentre i giornalisti e gli scrittori protagonisti delle recenti tendenze della *performance epica* ricavano da dati e testi copioni che guidano le loro narrazioni in presenza. In questo genere di eventi, il primato dei contenuti offusca la centralità del corpo, nel quale, per quanto riguarda gli attori narratori, «le drammaturgie, il testo, le battute, le parole» non solo «vanno iscritte» ma vengono anche composte.³³ Dice Ascanio Celestini, parlando con Costamagna e Telese, in una puntata di *In onda* dedicata all'interventismo performativo di giornalisti e scrittori (*Saviano, Travaglio e il teatro civile*):

Nel suo lavoro [di Marco Paolini] c'era molta scrittura e molto corpo, che è poi quello che normalmente... diciamo... non è cercato per esempio da Travaglio o da Saviano... che non stanno in scena col corpo, non c'è un lavoro sul corpo, sulla fisicità... poi, io, in realtà, utilizzo molto poco il corpo, però utilizzo molto l'immobilità... per loro è molto più importante il contenuto... [TELESE]: Travaglio legge... [CELESTINI]: Travaglio addirittura legge... [TELESE]: Copioni.³⁴

Linguaggi performativi fra comportamenti quotidiani e nostalgia del dramma

Un altro carattere unificante è la *doppia funzionalità semantica del linguaggio performativo*, che, nel caso della *performance epica*, include e trasmette i contenuti del *linguaggio verbale* costituendo con quest'ultimo un'unità inscindibile, che comunica informazioni e dati, vicende e situazioni, veicolando al contempo l'esserci del narratore; e cioè il modo con cui questi avverte, conosce e immagina le realtà nominate.

Nelle *performance epiche* di matrice teatrale, il *linguaggio performativo* testimonia il procedere d'un pensiero che introietta il reale in forme metaforiche, realistiche oppure drammatizzate; mentre, nelle *performance epiche* di matrice mediatica, testimonia l'atteggiamento con cui il relatore si rapporta (con spirito satirico, critico, ironico, didattico, eticamente partecipe) alle realtà esposte. In entrambi i casi il doppio processo di semantizzazione passa attraverso il continuo dinamismo delle manifestazioni corporee: inflessioni sonore, gesti, azioni, espressioni mimiche, insomma. Questi flussi di vita in presenza si organizzano in

³³Osserva Baliani, intervistato da Nicola Zuccherini: «Le drammaturgie, il testo, le battute, le parole vanno iscritte nel corpo, anzi è il corpo che le scrive, non la testa» (A. Zuccherini, *Attori soli, corpi narranti e una mano che si muove nell'aria. Conversazione con Marco Baliani*, 02.09.2005, nel sito <http://www.griseldaonline.it/percorsi/3zuccherini.html>).

³⁴*Saviano, Travaglio e il teatro civile*, La7, *In onda*, 19.8.2011, nel sito www.youtube.com/watch?v=jMpiwtBZY1g.

sintassi, che proporrei di definire *comportamentali*, a proposito dei performer di formazione extra-teatrale, che dispongono, per sostanziare performativamente il discorso, delle gamme dei loro comportamenti abituali, ed *esecutive*,³⁵ a proposito degli attori narratori, la cui arte «individualizzata» mobilita le risorse della realizzazione teatrale, adattandole a un contesto che risulta essere, ancor più che di interpretazione drammatica e trasmissione informativa, di generazione e condivisione verbale. Con radicale realismo, la nuova *performance epica* individua nel teatro un contesto relazionale dove l'identità non sostituita del performer si esplica in quanto contenuto e veicolo della narrazione. Dice Celestini:

...uno che sta lì e che impara la parte a memoria e poi la recita, mi sembra una cosa...noiosa, noiosissima...io penso che uno deve andare lì e...fare quello che sa fare lui...danza? Fa la sua danza. Racconta? Fa il suo racconto. Che ne so, scolpisce? Faccia la sua cosa.³⁶

Il *fare quello che si sa fare* implica però l'acquisizione di nuove competenze, che, partendo dalle modalità attoriali e performative precedentemente esperite dagli stessi narratori, elaborino artigianalmente «tecniche individualizzate», come l'«immobilità potentissima» dello stesso Celestini, le sue scene «autoportant[i]»³⁷ – spoglie, essenziali, ma strutturalmente autonome – e le sue drammaturgie sonore di «musica, voce o rumore».³⁸ Baliani, ad esempio, riversa in *Kohlhaas* le conoscenze e le riflessioni sul racconto maturate nel corso della sua poliedrica attività di teatrante pedagogo, Laura Curino ambienta nella narrazione autobiografica di *Passione* le caratterizzazioni distribuite negli spettacoli di Laboratorio Teatro Settimo, e Marco Paolini coniuga nel *Racconto del Vajont* gli alleggerimenti comici dovuti alla sua esperienza di narratore per un pubblico di ragazzi e la potente lingua di 'cose' incontrata, con *Libera nos* (1989), nel dialetto di Luigi Meneghello.

'Il teatro di narrazione' non è una pratica istintiva o naturale, ma nasce dal restauro delle funzioni teatrali nella peculiare dimensione designata dall'agire del performer in condizioni di comunicazione diretta. Il suo *linguaggio performativo* presenta quindi intrecci di modalità e influenze, che, seppure parzialmente nascoste dalla linearità comunicativa del narrare, fanno dei narratori sillogi viventi e parziali della propria generazione teatrale.

³⁵Sugli usi correnti e parzialmente interscambiabili delle nozioni di «sintassi comportamentali» ed «esecutive», cfr. E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi* (1985), cit., p. 98.

³⁶Ascanio Celestini, in Patrizia Bologna, *Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2/2005, pp. 17-21:21.

³⁷Ivi, p. 18.

³⁸Ivi, p. 19.

A differenza di Fo, gli attori narratori non traducono il racconto in svolgimenti pantomimici né trovano nel passato modelli strutturati e nuovamente codificabili che consentano la piena espansione delle proprie possibilità - modelli, per intenderci, analoghi al teatro dei giullari e delle maschere zannesche -, ma scoprono se stessi in zone di ripensamento e sperimentazione individuale, che transitano dalle movenze collettive della ricerca teatrale verso nuovi contatti con la nuda immediatezza del reale. Zone dove ciascuno di loro individua empiricamente gli orientamenti del *proprio* narrare, pescando elementi da attività pedagogiche e laboratoriali, dai processi integrati dei gruppi di base (artistici, di ricerca e applicazione sociale), dalle modalità epiche del teatro ragazzi, dall'esplorazione degli intrecci fra narrazione e dialogo drammatico, che, non a caso, avevano contrassegnato la ricerca degli anni Ottanta proprio nelle aree di enucleazione e crescita della futura *performance epica*. Ricordiamo almeno, del Teatro delle Albe, *Lunga vita all'albero* (1990), vitalistica silloge di modalità epiche, e *Nessuno può coprire l'ombra* (1991) che racchiudeva in un rettangolo color ocra vite e cultura della savana africana; di Laboratorio Teatro Settimo, *Elementi di struttura del sentimento* (1985), il cui compito - benissimo svolto - fu riscrivere le *Affinità elettive* di Goethe attraverso cinque personaggi di serve non inclusi nel romanzo, *Riso amaro* (1986), dove la vicenda sfociava in un'allegorica narrazione di Marco Paolini sulla crociata degli innocenti - attualissimo emblema d'una generazione soppressa -, e *La storia di Romeo e Giulietta* (1990) che vedeva impegnato in veste di personaggio narrante lo stesso Paolini (Frate Lorenzo), mentre Laura Curino (la Balia) raccontava con parole di Shakespeare ricordi sulla piccola Giulietta. Con traiettoria che va dal molteplice all'essenziale, il 'teatro di narrazione' matura obiettivi e competenze nell'ambito dei densi «drammi narrativi»³⁹ che hanno innervato o accompagnato, negli anni Ottanta e oltre, gli sviluppi culturali dei gruppi e la loro emancipazione dai modelli novecenteschi. Nel programma della *Storia di Romeo e Giulietta*, il regista Gabriele Vacis chiarisce gli orientamenti d'una drammaturgia che non rappresenta il dramma, ma la nostalgia che se ne ha e il desiderio di narrarlo ancora una volta, e che, quindi, allontana nel passato la vicenda, facendo dei superstiti alla strage dei giovani (Tebaldo, Mercuzio, Romeo, Giulietta), e cioè di Frate Lorenzo, della Balia e dei genitori Montecchi e Capuleti, i suoi celebranti e testimoni. Scrive:

Il nostro interesse, mi rendo conto, più che al dramma è rivolto verso questo infinito raccontarlo. [...] Così mano a mano che procedevamo col lavoro, col narrare, mano a mano che Shakespeare prendeva spazio sulle altre fonti

³⁹«L'articolazione fra i registri della narrazione e della rappresentazione, e lo straniamento che provoca, è l'oggetto specifico del dramma narrativo, che spesso è definibile in termini di narrazioni a più attori». P. G. Nosari, *I sentieri dei narratori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in *Per una nuova performance epica*, a cura di G. Guccini, cit., pp.11-14:13.

sentivamo affiorare come una nostalgia del dramma. Ma quando provavamo a rappresentarlo ci si sentiva presto poco credibili e si tornava a raccontarlo. Ma nuovamente ciò sembrava insufficiente. L'insufficienza era nel pensare come contrapposte le due forme, quella epica e quella drammatica.⁴⁰

Il *linguaggio performativo* degli attori narratori ha introiettato la compresenza di epico e drammatico, che costituisce l'immediato retroterra storico ed esperienziale del loro volgersi inventivo verso un 'teatro di narrazione' non ancora praticato in modo specifico ed esclusivo né tanto meno riconosciuto come possibilità pratica e 'quasi genere', per questo bisognerà attendere gli effetti del successo televisivo del *Racconto del Vajont* (1997). La frequentazione simultanea delle funzioni epiche e drammatiche, attribuisce al *performer* incombenze differenziate, che comprendono la rappresentazione dei personaggi e il lavoro su di sé in quanto 'io epico' e incarnazione della 'funzione autore'; la coltivazione dell'argomento nella dimensione del vissuto e il suo inquadramento in *plot* drammatico/narrativi; la predisposizione degli elementi psichici e verbali e la loro attuazione performativa. Il *linguaggio performativo* degli attori narratori, per non ricordarne che alcune competenze, ritrae o rappresenta caratteri; prevede narratori interni al racconto; esplora l'immobilità e le sue dinamiche di interruzione e alterazione (per cui, sotto un punto di vista esclusivamente recitativo, Ascanio Celestini e il Saverio La Ruina dei monologhi al femminile sono i più diretti eredi di Eduardo); rivela l'immanenza della visione attraverso lo sguardo che la percepisce. Da ricordare la mimica espressionista di Baliani in *Kohlhaas* e, in *Stabat Mater* (1989), il vasto smarrimento di Laura Curino di fronte al fluire della sua vita immaginaria.

Essere se stessi: comunicare il reale/testimoniare esperienze

Sia gli attori narratori che i relatori d'impronta mediatica si presentano, in genere, come se stessi o nelle trasparenti vesti di *alter ego* indistinguibili dalla propria privata identità (il Nicola degli *Album* di Paolini o i personaggi narranti di Ascanio Celestini) e, quindi, praticano un linguaggio orale che li contrassegna in quanto parlanti. Non sono attori, che interpretino una parte, né trasmettitori di dati, né lettori di opere scritte. E anche se capita, come accade frequentemente nelle *performance epiche* di giornalisti e scrittori, che appaiano fogli e il *performer* legga, quest'atto non lo trasforma per nulla in lettore. In questi casi, cioè, il *performer epico* non si subordina al testo, non diviene funzione della parola scritta, è piuttosto quest'ultima, che, da un lato, conferma, integra e sostiene il percorso di senso che la ingloba, oppure, dall'altro, avvalora lo status autorale di chi,

⁴⁰G. Vacis, *Nostalgia del dramma. Appunti sparsi durante le prove della Storia di Romeo e Giulietta*, in *La storia di Romeo e Giulietta*, «Quaderni del Laboratorio Teatro Settimo», Stagione 1990/1991, pp. 21-23.

avendola scritta, la restituisce nuovamente completata dal pensiero che l'ha composta e dalla personalità di cui è manifestazione. La lettura d'autore restituisce il testo alla voce che l'ha pronunciato, rendendolo espressione orale del pensiero; sempre che, beninteso, il *performer*, leggendo, sia consapevole dell'esigenza di mostrarsi, non in quanto relatore, bensì come fonte delle parole, e riattivi, quindi, magari spiegandole, il contesto immaginario, logico e morale che le ha originariamente enunciate.

Per meglio chiarire le implicazioni sceniche sollevate dall'esigenza di oralizzare il testo, mi soffermerò su un caso particolare, che mostra con chiarezza come i rischi della lettura, che potrebbero comprimere la viva presenza dell'autore in un ruolo di fine e intelligente dicitore di se stesso, vengano evitati applicando accorgimenti che riguardano tanto i comportamenti scenici del *performer* che la contestualizzazione della sua presenza e del suo agire entro coordinate percettive precisamente prestabilite.

Ne *Le fiamme e la ragione*, Corrado Augias è presente, precisa il programma di sala, 'come se stesso', nondimeno, a considerarne le incombenze sceniche, appare assai meno libero di quanto non risulti nei programmi televisivi: legge, infatti, alcune parti del suo omonimo testo dedicato a Giordano Bruno, venendo intervallato, nei momenti di pausa fra l'una e l'altra lettura, da immagini proiettate, da interventi musicali e dalla voce registrata d'un attore, che interpreta con modalità teatrali il ruolo di Bruno. La scena è costituita da una superficie schermica, che forma al centro un alto e stretto incavo rettangolare aperto verso il pubblico. È in questa nicchia che Augias prende posto. Basterebbe pochissimo perché la sua presenza di *performer* assumesse i connotati propri del lettore. Possibilità che viene scongiurata da Augias stesso, dalle modalità della sua collocazione e dai contenuti tematici dello spettacolo, che, nell'incorniciare scenicamente l'azione di quest'intellettuale e scrittore, ne richiama al contempo le battaglie culturali e di civiltà.

Esaminiamo questi tre aspetti. Le azioni di Augias sono teatralmente imprecise: si mette e toglie gli occhiali; guarda al di sopra delle lenti; non nasconde l'attenzione con cui cerca di attenersi ai tempi e alle segmentazioni dello spettacolo; durante le pause, si rilassa e siede più comodamente; leggendo, cerca il punto da cui cominciare; talvolta si ha l'impressione che aspetti un segnale dalle quinte. Si tratta di atteggiamenti e gesti, che denotano spontaneità, naturalezza e mancanza di preparazione scenica, e che, mostrando come il performer non stia svolgendo una prestazione prestabilita, ma agisca in quanto uomo di cultura animato da intenti dimostrativi, hanno quasi valore di *accorgimenti tecnici*, o, meglio, di libere manifestazioni comportamentali, che, degli *accorgimenti tecnici* e delle competenze attoriali, rivestono le funzioni e adempiono lo scopo. Mostrare in scena la propria identità non sostituita implica, infatti, o un lavoro

teatrale estremamente stratificato e sottile – si vedano le competenti osservazioni di Baliani, Celestini, Curino, Enia, Paolini e Perrotta sulle risonanze narrative della cultura del corpo – ⁴¹ oppure il suo contrario, vale a dire l'esposizione di sintomi di naturalezza quotidiana e spontaneità extra-scenica (il che, naturalmente, delinea a sua volta un'abilità performativa). La 'funzione autore' rivestita da Augias viene inoltre evidenziata dal quadro scenico, che sostituisce il consueto leggio metallico ed estensibile con un supporto ligneo, basso e con il piano inclinato; lo scrittore vi prende posto collocandosi, non già frontalmente al pubblico, soluzione che avrebbe richiamato l'idea d'una conferenza o d'una lezione frontale, ma di lato, in una posizione scomoda che lo costringe a continue torsioni fra il libro appoggiato sul ripiano e il pubblico e che, proprio perciò, allontana definitivamente il modello della lettura. Così, una volta abitato dall'autore, l'impianto scenografico restituisce il luogo recluso ed intimo della scrittura, riprendendo, con riferimenti forse intenzionali, alcuni elementi dell'iconografia medievale dei padri della chiesa, spesso rappresentati in piccoli ambienti dove formano un tutt'uno con gli strumenti dello scrivere: il tavolo, il calamo, lo stilo, la pergamena.

Presentandosi come se stesso in un ambiente che ne sottolinea il rapporto d'integrazione con il libro, Augias, in *La ragione e le fiamme*, testimonia oralmente, non da lettore, ma da uomo di cultura civilmente impegnato, il senso di queste sue pagine, che, dedicate al processo di Giordano Bruno, proseguono la battaglia combattuta dallo stesso intellettuale a favore dei valori della laicità, e del diritto ad applicarne metodologie e criteri alla dimensione storica delle religioni: conflitti, opere e persone (fra le quali l'uomo Cristo).

Lo spettacolo, dunque, incornicia scenicamente elementi significativi dell'azione culturale di Augias, azione che Augias stesso prosegue realmente, concretamente, per davvero, all'interno della dimensione teatrale, portando la sua difesa di Bruno all'ascolto degli spettatori. Spesso, negli



4. Corrado Augias, *Le fiamme e la ragione* (2007).

agili schemi performativi degli anni 2000, il relatore esercita nei riguardi del pubblico azioni dimostrative e di convincimento, nel caso di Augias,

⁴¹Affrontano sistematicamente la dimensione corporea del narrare le interviste raccolte in S. Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta*, cit.

possiamo però chiederci se l'incorniciatura teatrale di una persona reale che parla di dati di realtà non sia anche l'adempimento – forse inconsapevole, forse intenzionale, forse riconosciuta in corso d'opera o forse no – d'una idea di teatro individuata nel mezzo degli anni Sessanta. Delineando sulle pagine di «Sipario» le coordinate della neoavanguardia teatrale, Corrado Augias, allora noto per l'attività di critico militante e la vicinanza ai gruppi delle avanguardie romane, formulò una definizione di teatro esattamente sovrapponibile sia alla attività per una televisione di qualità e di conoscenza che ai suoi recenti apporti scenici. Scrive: «Non si tratta più di dar vita a un'arte nuova che si opponga ad un'arte vecchia, né di scoprire nuove vie per rappresentare il reale, ma *precisamente di individuare il reale e di porsi il problema della sua comunicabilità [...]*». ⁴² La riflessione si sviluppa, poi, attraverso originali riferimenti ad Artaud, Beckett e Brecht (affrontati in quest'ordine) e ai loro differenziati rapporti con altrettanto differenziate nozioni di realtà. Qui, però, mi interessa soprattutto rilevare come Augias, vedendo nel teatro un laboratorio culturale dal quale partire per «rimette[re] in gioco la discussione sulla natura dell'impegno dell'intellettuale», ⁴³ abbia ricavato dalla crisi dei modelli e delle convenzioni che contrassegna la ricerca degli anni Sessanta, l'esigenza di incuneare il reale nei luoghi dello spettacolo e di ridefinire in senso comunicativo il linguaggio della scena.

Le contemporanee soluzioni della nuova *performance epica* attestano la fertilità della riflessione di Augias, e questa, come a confermare la sua pertinenza e attualità, fornisce uno schema concettuale che aiuta a districare le differenze fra filone e filone, performer e performer. Gli attori narratori e i protagonisti delle articolazioni informative della nuova performance epica operano infatti *diverse individuazioni di realtà* dalle quali discendono problemi di *comunicabilità* altrettanto distinti, che coinvolgono l'utilizzo del parlato e gli orizzonti di senso della parola orale. Ciò che distingue le performance di contenuto informativo dalla letteratura orale espressa dal 'teatro di narrazione' è la scelta di collocare al centro della narrazione estensioni oggettive del reale che, proprio perché autonome ed esterne all'atto di narrare, non devono venire immaginate né richiedono che il narratore, per farle esistere, le trattenga nella propria vita e ritorni ad attingerle da essa. ⁴⁴ Sono corrugamenti dell'esistente, dei quali ricostruire

⁴²C. Augias, *Approssimazioni successive a una fisiologia dell'avanguardia*, in «Sipario», n. 241, maggio 1966, p. 91.

⁴³D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, p. 208.

⁴⁴Mi riferisco alla nota definizione di Benjamin: «[La narrazione] non mira a trasmettere il puro in sé dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio». Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelo Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274:256.

la conformazione, misurare le pieghe, individuare le dinamiche evolutive, senza doversi porre – come fanno gli attori narratori – l'esigenza di testimoniare il loro agire sull'esistenza umana avvertendone in se stessi marchi, segni e sedimentazioni. Processo che colloca l'esperienza di una determinata realtà, e non questa realtà in sé, al centro, nel fulcro performativo e contenutistico, dell'atto di narrare.

Per questa ragione, il tempo paradigmatico degli attori narratori è, qualunque argomento trattino, il passato, che conclude le storie o le seppellisce incompiute e ancor vive, facendo del *performer epico* un veicolo di realtà fantasmatiche e solo parzialmente esistenti, che si riattivano nel vivere di chi le avvicina. Mentre il tempo paradigmatico dei relatori di matrice mediatica o, più propriamente, giornalistica, è, qualunque sia il loro soggetto, il presente, che fa del *performer epico* un veicolo di realtà concrete e appurabili. I primi estraggono, i secondi indagano. E talvolta accade, come nel caso del *Racconto del Vajont* di Paolini o di *Radio clandestina* (2000) di Ascanio Celestini, che gli attori narratori tornino ad attingere dalla propria vita quanto giornalisti e storici hanno acquisito indagando i fatti.

Nell'«esperimento» della Storia. Il 'teatro di narrazione', avanguardia della nuova performance epica d'ispirazione mediale

Le affinità fra i filoni teatrali e d'ispirazione mediale della *performance epica* sollecitano l'elaborazione d'un pensiero interpretativo trasversale, che indaghi le interazioni fra media scenici e tecnologici, e metta infine in relazione questi intrecci di linguaggi e percorsi alla storicità *in fieri* del mondo contemporaneo. Tutte le articolazioni contemporanee della *performance epica* (narrative, comunicative e comico satiriche) hanno infatti per oggetto il reale, che, a seconda dei casi e delle angolazioni, viene espresso e trasposto, approfondito e spiegato, manifestato e risarcito da bilanciamenti rituali. In altri termini, i contenuti e le modalità della *performance epica* riflettono i mutamenti storici, che coinvolgono la vita collettiva e sociale, come una sorta di sismografo straordinariamente complesso e preciso che non comunichi con semplici oscillazioni ma attraverso opere, percorsi di vita, strutture. Non si tratta, però, solo di questo. Le trasformazioni in atto nel mondo contemporaneo, oltre che essere un contenuto esplicito oppure un referente implicito degli spettacoli di *performance epica*, sono anche il motore delle loro articolazioni e dei loro sviluppi, l'orizzonte che ne condiziona dall'esterno sia le possibilità di emancipazione e svolta che gli impulsi fondamentali: quello che compone narrativamente i dati di realtà e quello che porta a rapportarsi al reale attraverso narrazioni di conoscenze esperite.

Per queste ragioni, gli studi sulla *performance epica* possono utilmente muoversi, come fra due sponde, fra le coordinate della storiografia teatrale e la dimensione stessa del reale, che l'orienta e penetra fino a materializzarsi nell'apparizione di protagonisti non teatrali né teatralizzati,

che aggregano lo spettacolo intorno al puro e semplice esistere dell'*individuo in condizioni di comunicazione*. In particolare, il 'teatro di narrazione' degli anni Novanta ricopre, fra l'innovazione novecentesca, da cui proviene, e i successivi sviluppi di matrice mediatica della *performance epica*, una posizione nevralgica e di snodo, che evidenzia diverse sfaccettature di senso a seconda che si imposti il suo confronto storiografico con la prima oppure con i secondi.

Il teatro del secondo Novecento - vale la pena ricordare - elabora, quasi a compensare la rottura dell'«involucro teatrale»⁴⁵ e la conseguente perdita d'una artisticità oggettivamente fondata e culturalmente giustificante, l'autonomia dei linguaggi scenici, che si risolvono, tanto nei percorsi dei Maestri degli anni Sessanta che in quelli delle successive postavanguardie, in prototipi di teatro fondati, nel primo caso, sull'esplorazione laboratoriale dei principi fondamentali dell'attore, oppure, nel secondo, sull'attivazione di codici linguistici autoreferenziali e programmaticamente avulsi dalle pratiche comunicative del mondo sociale. A queste scelte, che chiudono la storia teatrale del passato secolo e, forse, anche la possibilità di pensare la storia del teatro in quanto unità concettuale distinta dalla storia *tout court*, si sono però intrecciate coesistenti linee di azione promosse dai gruppi spontanei, che, intrecciando ricerca e attività nel sociale, assimilazione dei nuovi linguaggi e necessità di stabilire immediate relazioni comunicative, hanno raccolto e rielaborato con cura artigianale i cocci dell'involucro teatrale. E ciò non tanto per restaurare supposte forme originarie, ma per saggiare la resistenza e la possibilità d'utilizzo degli elementi che le esperienze teatrali avevano loro posto in mano. Si attivano così, nel corso degli anni Ottanta, originali sviluppi processuali, che combinano drammaturgie, modalità performative e aperture a molteplici referenti esterni, sia istituzionali - scuole, enti locali, carceri, case di cura e case di ricovero per anziani - che culturali - letterari, etnici, antropologici, storici. Di qui, le nuove soluzioni di *performance epica* del decennio successivo. I «drammi rappresentativi» di Laboratorio Teatro Settimo, le vaste drammaturgie epiche di Marco Martinelli, le svolte narrative di Baliani, Curino e Paolini e i riporti dalla tradizioni popolari condotti da Mimmo Cuticchio, da Pierpaolo Piludo (Cada Die Teatro) e da Gigio Dadina e Mandiaye N'Dyaie (Teatro delle Albe), costituiscono, nel decennio fra gli anni Ottanta e Novanta, increspature emerse d'un estesissimo e quasi imponderabile iceberg culturale, la cui massa seminascosta è definita da un infinito e pulviscolare lavoro di adattamento e integrazione fra le riscoperte

⁴⁵È Barba che parla, a proposito degli anni Settanta, di «superamento dell'involucro teatrale» (*Colloquio con Eugenio Barba*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 72). Articola storiograficamente la nozione Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., con particolare riferimento al paragrafo "Ferai": verso la rottura dell'involucro teatrale, pp. 200-204.

funzioni comunicative del linguaggio verbale e i retaggi del Nuovo Teatro, quali, ad esempio, la cultura del laboratorio e la gestione creativa e integrata dei processi di formazione attoriale e composizione spettacolare.⁴⁶ Iscritti nella storia del teatro novecentesco, gli attori narratori sporgono da una fase eclettica e plurale, dove, esaurite le contrapposizioni ideologiche e i successivi accorpamenti in linee di tendenza, l'identità del nuovo – non più concettualizzata né ancorata a vincolanti parametri estetici e linguistici – viene a coincidere con la consapevolezza che i singoli teatranti hanno di se stessi. Ciò che distingue gli attori narratori dal diffuso sincretismo degli anni Ottanta è la radicalità con cui compiono il gesto antico degli artisti di svolta, che, spesso, guardano al passato per rilanciare verso il futuro identità refrattarie a spegnersi nella dittatura dell'attuale.

Confrontati alle recenti articolazioni mediatiche della *performance epica*, gli attori narratori degli anni Novanta costituiscono invece un vero e proprio fenomeno di avanguardia, forse l'ultima avanguardia possibile dell'innovazione novecentesca. Un'avanguardia 'debole', non rafforzata da cordate intellettuali, senza manifesti né punti di riferimento unificanti, ma suscitata dalla consapevolezza che i mutamenti antropologici dell'individuo sociale e la vertiginosa velocità dell'innovazione tecnologica richiedono un'arte che manifesti facoltà dialettiche e oppositive, non già superando i codici linguistici comunemente praticati, ma ricavando dalle loro risorse relazionali ed espressive esperienze che compensino, in qualche modo, le divisioni e mancanze della civiltà contemporanea. Come in un flusso fra vasi comunicanti, alle situazioni di 'giustizia sospesa' corrispondono, così, narrazioni che affermano il diritto alla memoria delle tragedie irrisolte; al dissolversi dei luoghi di riunione sociale fanno riscontro le effimere comunità di ascolto che il narratore riunisce attorno a sé; alla traumatica illeggibilità della Storia in atto si contrappone il moltiplicarsi di narrazioni, che avvicinano alla collettività congerie di dati e situazioni, rese maggiormente assimilabili dalla consapevolezza di poter raggiungere, a somiglianza del performer stesso, e forse con la sua mediazione, una pari capacità nell'organizzare i flussi informativi e nell'imprimere all'esistente l'impronta d'una interpretazione, d'un segno di giudizio, d'una percettività personale, che riscattino la comunicazione dall'essere una collazione di *significati* e la renda piuttosto veicolo d'un *sensu* da custodire e mettere nuovamente in gioco.

L'originaria nozione di 'avanguardia' designa l'esplorazione di modalità e linguaggi che, inizialmente imprevisi, verranno poi comunemente accettati. Sotto questo punto di vista, che non implica rapporti di contiguità e sviluppo fra precursori e successori, ma solo una certa continuità

⁴⁶Sull'integrazione fra processo spettacolare e ricerca laboratoriale nelle prassi compositive degli anni Ottanta, cfr. G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», nn. 2/3, primavera-autunno 2000.

sistemica, gli attori narratori precedono da postazioni di avanguardia le attuali *performance verbali* di giornalisti, scrittori e intellettuali. Ben prima di loro, hanno infatti rivisto i rapporti fra realtà e narrazione, esercitando le proprie capacità di pensiero e reattività artigiana nel laboratorio schiuso dal gigantesco mutare della Storia. Quando le condizioni del vivere e le strutture sociali, i rapporti fra le potenze e le configurazioni degli stati, cambiano, per così dire, 'a vista' facendo emergere i nessi fra i fenomeni, il reale stesso si configura come «una sorta di vasto esperimento naturale». Prendo questa indicazione, che aiuta a cogliere e quasi definisce il substrato culturale del 'teatro di narrazione', della 'nuova epica italiana'⁴⁷ e, poi, delle performance epiche di matrice mediatica, dal grande storico Marc Bloch, che la ricava per via esperienziale dalla sua partecipazione alla Prima guerra mondiale:

[E]cco che in questi ultimi anni si è prodotta una sorta di vasto esperimento naturale. Le nuove condizioni di esistenza [...]; la forza singolare dei sentimenti che agitarono i popoli e gli eserciti: tutto questo sconvolgimento della vita sociale, e, se così si può dire questo ingrandimento dei suoi tratti, come attraverso una potentissima lente, pare debbano permettere all'osservatore di distinguere senza troppa fatica i nessi essenziali tra i diversi fenomeni. Certo egli non può far variare direttamente i fenomeni per cogliere meglio i rapporti che li collegano, come un esperimento nel senso ordinario del termine; ma non importa, sono i fatti stessi a mostrare, e con quale ampiezza!, queste variazioni.⁴⁸

La partecipazione degli attori narratori all'«esperimento» storico, che, negli anni Novanta, iniziava con il disfacimento del mondo sovietico e la problematica fine della Prima Repubblica italiana, è ampiamente attestata dal taglio e dalle conseguenze delle loro opere dalle quali, per l'appunto, prende avvio una fase di 'teatro civile'.⁴⁹ Qui, però, per concludere, vorrei riportare alcune considerazioni che ambientano nella dimensione del vivere quotidiano questo 'sperimentare' estraneo ai vincoli dei rinnovamenti esclusivamente linguistici e formali.

Como, 1995, Marco Paolini ricorda d'aver scritto un diario 'militante' e

⁴⁷Il collettivo di scrittori Wu Ming connette all'11 settembre lo sviluppo della 'nuova epica italiana': «L'11 settembre polverizzò tutte le statuette di vetro, e molta gente sente il contraccolpo soltanto ora, sette anni più tardi. Lo stesso contraccolpo che descrivemmo in forma allegorica nella premessa a 54 [ed. 2002] *Il compiersi di un ciclo storico*». (Wu Ming, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi Stile Libero, 2009, p. 7).

⁴⁸M. Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie della guerra (1921)*, in Id., *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Roma, Donzelli Editore, 1994, pp. 89-115:95.

⁴⁹Per un'agile ed efficace esposizione delle genealogie del fenomeno cfr. O. Ponte di Pino, *Un teatro civile per un paese incivile? Una riflessione in vista dell'incontro di Tavazzano*, in «ateatro.webzine di cultura teatrale», nel sito <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=120&ord=32>.

intessuto di riferimenti narrativi in occasione delle elezioni politiche dell'anno precedente. La sua testimonianza è contenuta negli Atti, dattiloscritti e rilegati in fascicoli fuori commercio, del Convegno *Il Teatro e la Narrazione*. Ringrazio Mario Bianchi, organizzatore dell'iniziativa, che mi ha fornito con la affabile generosità questa documentazione nevralgica. Dice Paolini:

Tutto questo è un tempo finito, la campagna elettorale del 1994 è un arco narrativo preciso, io me lo ricordo perché l'ho scritto, perché ho l'abitudine di scrivere le cose in una specie di diario: la campagna elettorale del 1944 inizia con una bomba che cade sul mercato del pane di Sarajevo e fa 66 morti. Il giorno dopo lui presenta l'inno al Palaeur di Roma e lo canta in pubblico [...]. Purtroppo, per sfortuna sua, succede il giorno dopo della bomba di Sarajevo ma questo è ininfluenza nel tempo breve, ma come riferimento narrativo colto un anno dopo, ha una potenza evocativa straordinaria.⁵⁰

Più radicale, Marco Martinelli ricava dalla partecipazione dei teatranti all'«esperimento naturale» della Storia una conclusione implicita eppure impressionante: i fatti del teatro e quelli della vita civile condividono uno stesso livello di realtà e rispondono, quindi, alle stesse sollecitazioni e logiche di sopravvivenza. Osserva Martinelli, nel 1992, con parole che, lette oggi, suonano stranamente ottimistiche:

[N]on si può vivere troppo a lungo di rendita: e la nostra democrazia, la democrazia della televisione e delle tangenti, è al capolinea. Come il teatro, cimitero di un'arte antica. Se la democrazia e il teatro sono immortali ce lo dimostrino. Se sono reliquie, in epoca di regime telematico, di totalitarismo dei mezzi di comunicazione di massa, vadano pure al diavolo. Entrambi possono superare il secolo solamente *Reinventandosi, Riformandosi, Rinascendo*. Lo so, sono parole religiose. Apocalittiche. Più grandi di me e di voi tutti. Ma questo tran tran da integrati sarebbe peggio di qualsiasi uragano.⁵¹

⁵⁰M. Paolini, in *Il Teatro e la Narrazione*, Atti del Convegno (Villa Olmo - Como, Domenica 22 gennaio 1995), Comune di Como - Assessorato alla Cultura, Teatro Città Murata, p. 15.

⁵¹M. Martinelli, *I Refrattari* (Ravenna, aprile 1992), in D. Gorret et al., *Partecipazione e solitudine nell'arte*, a cura di F. Marchiori, S. Raccampo, Ascoli Piceno, Sestante, 1993, pp. 41-46:46.