

Esercizi di drammaturgia

IN VISTA DEL 20 GENNAIO 2019 (TERZA SESSIONE)

Antonio Attisani

La nostra ipotesi di lavoro è probabilmente velleitaria, alla luce del fattore tempo. Comunque ci resta soltanto la prossima giornata. Ho pensato perciò di dirvi ora una serie di cose di cui potrete tenere il conto che vorrete, così che il 20 gennaio si possa piuttosto stare insieme insistendo sul carattere peculiare di questa sperimentazione. Starà a ognuno di voi decidere se e come tenerne conto nei propri futuri percorsi. Cercherò anch'io, qui, di non dilungarmi.

Ho lasciato in fretta la scorsa riunione, assai teso per l'incidente che mi obbligava a partire, ma anche molto soddisfatto per la mattinata trascorsa con il "gruppo 2". L'idea che mi sono portata via era che, a partire da un canovaccio molto stimolante proposto in apertura da Alfieri, nel quale erano confluiti tramite apparizioni, figure e azioni buona parte dei motivi proposti precedentemente, si era sviluppata una discussione che tendeva a emendare e arricchire una idea di rappresentazione, oltretutto ambientata nella landa desolata che circonda i palazzi celesti di Kiefer, con tutti noi come attori e spettatori di uno spettacolo che chiunque nel mondo avrebbe potuto vedere, o sognare, se si fosse sintonizzato con noi tramite il *Libro Segreto* o qualche resoconto apocrifo. Immaginavo che la stessa cosa fosse accaduta agli altri due gruppi e dunque che la terza giornata sarebbe stata quella in cui la fusione di tre canovacci avrebbe generato il progetto di un grande Corale multimediale, magari destinato a rimanere inedito al mondo ma sicuramente piantato come un seme nuovo nel terreno delle nostre biografie.

Poi è passato molto tempo senza sapere nulla di cosa fosse successo davvero e infine ho ricevuto il resoconto conclusivo della giornata stilato dalla nostra timoniera. Sono rimasto senza parole, mentre mentalmente mi ripetevo *Nooooooo!* (con sette o). Non arrabbiato né offeso, ma contrariato sì. Per poco, tuttavia. Non c'è voluto molto per decidere che avremmo potuto trasformare quello che mi appariva come un incidente di percorso in una buona occasione per comprendere qualcosa di diversamente utile a tutti. Perciò ho deciso di reagire a quell'accaduto (= all'idea che me ne sono fatto) *prima* di rileggere il resoconto finale di Florinda e di leggere attentamente tutti gli altri testi arrivati entro il 10 dicembre.

Quella pagina, intitolata *Un possibile tema compositivo dei Dossier 1-2 e del lavoro svolto dai tre gruppi*, testo che oltretutto capisco soltanto in parte poiché allude a temi che avete trattato in altre occasioni, m'era sembrata un dirottamento, un aereo che gira e se ne va da un'altra parte (la filosofia?). L'esercizio del gruppo al quale avevo partecipato mi appariva completamente frainteso, trasformato in uno spigoloso dibattito filosofico-psicanalitico. Poi, come dicevo, ho cercato di reagire allo sconcerto, di cogliere cosa c'è in quelle pagine d'interessante ai fini del nostro ultimo "divertimento". In quest'occasione vorrei provare a riprendere il progetto drammaturgico originario, con leggerezza, così che l'esperienza degli Esercizi fosse il più possibile fedele a se stessa e per questo utile (foss'anche come digressione o passo falso) ai camminatori di Mechrí.

In effetti anche diversi argomenti richiamati dal resoconto potrebbero essere recuperati alla composizione drammaturgica. Ma vediamo di procedere con ordine, anzitutto relativamente al protocollo.

Avevo avvertito che *Indagini di un cane* è un testo immenso e chiedevo di utilizzarlo, per ora, limitatamente ai fini dell'esercizio, vale a dire per la "scoperta del teatro", dell'arte in movimento, così da compiere un passo avanti dopo avere evocato le figure dell'uomo e della donna, del desiderio e della morte, e prima della guerra, soggetto imprescindibile delle arti dinamiche. Proponevo insomma di concentrarci su uno soltanto dei misteri che lì si contemplano, anche se sono tutti connessi, il mistero del teatro e dell'arte. Per economia di tempo, ma soprattutto per determinare un salto nel nostro discorso.

Alla fase della scoperta del teatro doveva seguire quella dell'argomento "guerra". Avendone la possibilità, sarebbe stato bene partire dalla *Bhagavadgita*, poema epico-filosofico sulla guerra: quella lettura ci avrebbe portati nei pressi della comprensione che vincere una guerra è devastante tanto quanto perderla, sep-

pure in modo diverso (proviamo a pensarci...). La maledizione della vittoria dipende dal fatto che hai vinto perché hai ucciso i tuoi “cugini”, hai ucciso guardandoli negli occhi coloro con i quali giocavi da bambino, li hai uccisi mentre leggevi nei loro occhi il tuo stesso odio disperato.

Se non è guerreggiata, la guerra, ha altre forme, ad esempio è economica. Oggi per decreto unanime la vittoria consiste nella crescita del prodotto interno lordo (PIL), l'unico indicatore scientifico di felicità è lo sviluppo capitalistico. E qui c'è poco da scherzare, perché è vero, il benessere è meglio del malessere, però c'è anche da scherzare e da incazzarsi, quando ci si accorge che lo sviluppo vittorioso comporta, oltre allo sterminio dei poveri, la decadenza della vita sociale e l'invenzione di forme sempre nuove di infelicità.

Insomma, pensavo, è un po' come se io volessi tirare i nostri discorsi verso il basso (gravità), mentre la tempra mechritica volesse farli involare verso una sacrosanta sintesi teorica, seppure sotto forma di ulteriore questionamento.

Quello proposto dal sottoscritto era, è in effetti, un lavoro senza capo né coda condannato comunque a produrre un'opera, opera intesa come un corpo da massaggiare per riattivare la circolazione, qualcosa su cui riflettere in futuro, o da riattivare privatamente. Proponevo, in pratica, un piccolo volo, un volo dell'ignoranza, non un volo della sapienza come quello di Frate Asino o la levitazione del monaco nepalese, un decollo e un atterraggio del sapere¹. Sia come sia, affinché una persona voli, deve ignorare le leggi che permettono o impediscono il volo e agire in base ad *altre* conoscenze: occorre per questo un'ignoranza innocente, non sofisticata, un'ignoranza che fa il vuoto e lascia che le cose accadano. Un fare senza capo né coda è un corpo acefalo, potremmo dire. Pensavo a qualcosa del genere.

L'autorevole controtendenza consiste nel fare qualcosa che ha soltanto capo e coda, senza corpo. Nel nostro caso, come se fare teatro consistesse nello scrivere dieci, cento, mille «Essere o non essere» (monologhi dell'autore, neanche del personaggio), nel partire da un «This is the question» e formulare risposte che sono nuove questioni, un susseguirsi di gradi del giudizio. Cosa che va benissimo, ma è altro dal “teatro”. Il ragionamento capo-e-coda è fatto di partenza e arrivo, senza viaggio², si affida ai concetti, siano essi interrogativi o di risposta, tende alla *spiegazione* dei fenomeni (talvolta proiettandoli in figure). Non sto dicendo che tutti quanti abbiate fatto così (tra di voi ci sono alcuni promettenti “sceneggiatori”), ma che per la composizione drammaturgica occorre procedere diversamente: la drammatica è fatta di azioni e figure, in quelle incarnazioni le questioni si manifestano e si esprimono secondo un'antilogica nella quale la critica del giudizio non è programmatica ma implicita, quasi incidentale. Insomma l'arte dinamica non è un ragionamento, io penso sia una *cura*, una delle possibili, comunque qualcosa di differente.

Il racconto di Kafka è utile per lavorare sul metodo del contenuto-racconto, non sul suo contenuto di conoscenza. Se il Kafka delle *Indagini* si fosse limitato a formulare domande del tipo «Dove viene il nutrimento?», invece di un racconto che invita a pensare avremmo un astruso concetto che lascia il tempo che trova (persino i suoi aforismi sfuggono l'astrusità e ri-velano il mistero). Per fare un esempio positivo nel nostro caso, mi sembrava assai potente, e in linea con la pre-partitura di Alfieri, la figura di Carmen che chiede a Freud «Ma tu, cosa vuoi da me?». Questa brevissima apparizione è una cellula drammaturgica che fa emergere una questione e invita al pensiero. Il drammaturgo propone figure e azioni, mostra scene che invece di dare risposte “rappresentano” l'antilogica, componendo oggetti di meditazione, creando luoghi nei quali non si è mai stati e che tuttavia si riconoscono: la metafora è questo *riconoscere* attraverso il racconto di qualcosa d'inedito e d'inaudito. In questo caso i suoi protagonisti, i cani, non sono un semplice travestimento letterario degli esseri umani e dunque la metafora della nudità, ad esempio, va intesa in chiave teatrale, vale a dire che la nudità fisica è niente per un attore poiché la scena mostra una nudità ben più radicale: in scena non appare ciò che si vorrebbe far vedere ma ciò che si è. I racconti di Kafka sono laboratori nei quali il

¹ Frate Asino (San Giuseppe da Copertino) è il protagonista della sceneggiatura *A boccaperta* di Carmelo Bene, credo a voi noto e facilmente reperibile. Il frammento di documentario che mostra la levitazione del monaco sarà allegato al Libro. Viviamo nell'epoca in cui gli eventuali e sempre più rari miracoli sono impietosamente registrati, così da accattivarsi la maggioranza degli scettici. Un documento comprovante il miracolo è impossibile, anzi è lo strumento del trucco (effetti speciali), benché nessuno sappia spiegare in cosa esso consista (il sangue di San Gennaro...). Sulla visione del prodigio ho appena pubblicato un articolo sulla rivista «Buddhist-Christian Studies», 38, 2018. Lo allegherò in versione italiana («*Secreti perfettissimi*»). *Ippolito Desideri testimone e narratore di prodigi* per i lettori più morbosi e perditempo.

² Le metafore, come utilizzarle senza gongollarsi e senza tradirle? Nel nostro ambito, e con Kafka poi, la questione è rilevante. Per cominciare bisognerebbe tenere conto del fatto che quando si utilizza una metafora anziché una descrizione realistica a ben poco serve ritradurla in termini realistici (cfr. la questione della nudità e del pudore per i cani), è più utile chiedersi a quale livello di realtà (al momento indicibile) allude.

mondo fa esperimenti e nei quali si mostra che ogni vita è fatta di altre vite. Un autore costruisce specchi e li disloca nella foresta, poi sta a vedere cosa raccolgono, di giorno e di notte, e ovviamente vede soltanto ciò che vede, in ogni caso non è un creatore di algoritmi, un dispensatore di nozioni (potremmo dire, forse, metaforizzando ancora, che non ci fornisce cibo ma ci indica alcuni strumenti o modi per procacciarselo). Lo fa consapevolmente? Che importa! Il suo non è neppure un vero metodo, è la *voce di un bisogno*, poesia e musica e metafore sono per lui utensili che maneggia ragionando, e sempre *cercando il modo*. D'accordo, ogni opera è autobiografica ma c'è un ma grande come una casa. Mettiamo il caso di un grande testo come il *Re Lear* di Shakespeare: ogni messa in scena sarà un'autobiografia dei suoi interpreti, che lo sappiano o meno, ma l'intensità dei risultati è variabile, e conta anche la consapevolezza. Una cosa è l'autobiografia "elementare" riflessa per se stessi nello specchio della propria toilette e compiaciuta, altro è un'esistenza proiettata verso gli altri, non *spiegata* ma *ripiegata*.

Per suffragare queste affermazioni allegherò: un documentario su Leo de Berardinis alla prova del *Re Lear* (che ognuno potrà confrontare con allestimenti più convenzionali), nel quale si manifesta un autobiografismo consapevolmente sottinteso a una straordinaria poetica; un breve testo di Tadeusz Kantor sulla piegatura (azione fondamentale nella poetica dell'informale, alla quale si ispira in larga misura questo nostro esperimento); e un estratto da *Acto da primavera*, film di Manoel De Oliveira dei primi anni Sessanta: nel Portogallo fascista, gli abitanti di un piccolo paese allestiscono una sacra rappresentazione nella quale esprimono l'incontro tra la propria "vita eterna" fatta di dolore, di stupore e di amore, e il mondo progredito, che si esprime ai suoi livelli più alti negli strumenti di distruzione. Universo e anagrafe si incontrano in ogni azione, però la qualità dell'osservazione di questo incontro, in sostanza il suo portato di conoscenza, dipende dal modo. L'ideale sarebbe certamente riunire il corpo con il capo e la coda, ma ciò non può avvenire prima di avere riattivato un corpo non servile, non sottomesso e manipolabile da interessi a esso estranei.

La prima sfida delle arti dinamiche è quella di prendersi gioco dell'antilogica (giocare) e, deridendola, trasformarla in bellezza. Ciò avviene attraverso la scomposizione e la ricomposizione, una decostruzione da intendere come rilancio delle contraddizioni per renderle agibili anziché paralizzanti, sebbene ciò comporti sicuramente dolore e soltanto eventualmente piacere.

Nel nostro caso l'esperimento drammaturgico era da intendersi come un piccolo lavoro preparatorio e propedeutico alle vite individuali di ognuno di noi, anche lontane dal teatro, all'incirca come una comprensione che precede le applicazioni pratiche. Aspetto fondamentale dell'esperimento è la formazione della "compagnia teatrale", il cui funzionamento razionale e creativo (capo e coda?) garantisce la libertà del corpo.

A questo punto, ma riservandomi di cambiare idea dopo aver letto tutte le carte, proporrei di cominciare la giornata con un documentario sulla compagnia Batsheva, della quale parlo diffusamente in un articolo che allego ma che non è essenziale leggere. In questo bellissimo (non ho timore a dirlo prima) video di un'ora e quaranta c'è tutto ciò che ci interessa, intendo i motivi di lavoro, non la possibilità di espressione, che ovviamente è sempre singolare. Mentre in *Acto da primavera* si vede una piccola comunità rurale che recita il proprio mistero e a *La Borde si fa l'impossibile* per accompagnare la vita dei pazienti psichici, qui siamo testimoni dei viaggi nel mondo e nel tempo di una compagnia di oggi. Le sue caratteristiche essenziali consistono nell'essere tutti i suoi membri diversamente attivi nel processo creativo, nella loro provenienza da diverse culture e tradizioni, nell'essere diretti da un "sovrano" assoluto democraticamente eletto, nel dedicarsi, oltre che alla creazione di opere-prodotto, in larga misura all'attività laboratoriale specialistica, da una parte, e al lavoro-gioco con gli spettatori dall'altra. Batsheva è considerata, secondo gli stereotipi critici vigenti, una compagnia di danza; si tratta invece di un ensemble dinamico, di un luogo di alta formazione nel quale di fatto si mira a una riunificazione delle arti dinamiche o almeno a un transito dalla propria disciplina d'origine a una nuova dimensione operativa.

Ogni compagnia è immersa in storie singolari e irripetibili (anagrafi) che raccontano sempre le stesse storie, o meglio, inseguono l'impossibile felicità riuscendo ogni tanto a ballare con essa (e ingannandola, ché la felicità possibile è già nella ricerca).

Qui, vedremo, c'è tutto: donne, uomo, cani, guerra, in un gran varietà dell'antilogica!

Cosa potrebbe fare una nostra compagnia? Prima di tutto guardare attentamente il documentario su Batsheva considerandolo uno sfondo utile per riflettere sulle possibilità di gioco con i seguenti temi.

– Per cominciare: come si declina e coniuga lì la nozione stessa di compagnia. È una definizione che vale per loro, ma bisognerebbe riflettere se e con quali precisazioni potrebbe valere anche per altri "noi".

– La formazione, o meglio l’educazione, è fatta di tante cose: l’*habitus* è una costruzione mentale (spirituale, si diceva) e concettuale, ma anche, e non secondariamente, una complessione fisica e un modo di rivestirla (con segni e simboli). L’esercizio affina gli affetti sviluppandoli in forma di abilità. L’obiettivo è la formazione dell’individuo-di-pensiero-e-azione, il *poietes* singolare e capace anche di partecipare al coro.

In questo processo intervengono insieme, sebbene da considerare diversamente, addestramento e allenamento: l’addestramento serve a sviluppare un istinto, la capacità di fare “senza pensiero” alcune cose fondamentali (ad esempio pedalare o nuotare, oppure, a fini di guerra, prima di tutto sviluppare l’istinto di sopravvivenza), per impulso e reazione automatica; mentre l’allenamento è propedeutico alla elaborazione creativa, è la capacità di creare le condizioni e quindi abitarle. Nell’ambito di questa preparazione si apprende in cosa consista la ricchezza della ripetizione, la variazione continua.

Ecco perché – sia detto per inciso – le tecniche performative assomigliano a quelle del combattimento (cfr. almeno dalla *Baghavadgita* a Grotowski).

– Con Batsheva si assiste a qualcosa di straordinario anche rispetto alla sessualità, una buona volta riscattata o almeno dialogante con la morte da una posizione di forza. Il gioco tra i sessi è generatore di potenza e questa *praxis* spinge dolcemente al transgenere, anzitutto a essere al tempo stesso uomini e donne, ognuno a modo proprio. Di ognuno di noi è ben visibile in quale misura per ognuno diversa siamo, ma l’allenamento e l’addestramento insegnano a cavalcare la pervasività delle pulsioni sessuali, a liberarle in una sorta di maturità (o di nuova infanzia polimorfa).

– Certo, la morte è sempre presente, intermittenza che ricorda il finale, anche nella vittoria e in qualsiasi compimento, a testimoniare l’impossibilità della felicità perfetta e conquistata una volta per tutte. Durata è soltanto la ricerca.

– Di conseguenza si può concretizzare un incontro tra felicità e sessualità. E la conquista personale può aiutare a riconoscere come in tutte le religioni e le culture vi sia una tendenza, certo sempre minoritaria, a *bene/dirle* in vita, anziché proiettarle in paradiso (in questo senso l’ebraismo è significativamente diverso dall’Islam e dal cattolicesimo³).

– Nello specchio di ciò che vedremo si trovano molte altre cose relative al *trasumanar* e all’*organizzar* (per PPP l’organizzar era a quel tempo il partito comunista, da intendere anche come metafora) e si scorge anche la particolare disforia che si accompagna a ogni forma di vittoria: ad esempio come la malattia e la morte, in declinazioni crudeli e fantasiose, colpiscano i “cercatori di felicità”. E tutto ciò avviene *in corpore vili*, ovvero al di qua e al di là delle sistematizzazioni concettuali. L’influenza reciproca dello spirituale e del fisico non s’interrompe mai, ciò non toglie però che in un processo formativo i due fronti vadano frequentati anche nelle loro peculiarità.

Quando Leonardo da Vinci parla di una percezione “maravigliosa e differente” del mondo intende che essa deriva anzitutto da un modo di guardare. Quel modo è la premessa per l’invenzione, sia essa artistica o scientifica. Detto altrimenti, ciò che conta è la devozione, il culto, non gli oggetti fantasmatici delle credenze. Sono le azioni della compassione a creare una bellezza altrimenti invisibile.

Per fare questo esercizio occorre smetterla di dire cose intelligenti, lasciarsi andare, percorrere le superfici, scegliere il proprio itinerario per istintiva associazione di idee, pattinare e ballare, non marciare. Grotowski diceva: “Giardinaggio, non ingegneria!”. Bisogna soprattutto diventare un po’ scemi per fare teatro o essere creativi. Non si fa uno spettacolo per progettare o divulgare scoperte, ma per creare gli argini entro i quali scorre un’acqua che altrimenti si sfornerebbe in una putrida palude. Uno spettacolo è la scoperta di ciò che accade nelle condizioni predisposte.

Con questi Esercizi si intendeva prefigurare una possibilità di esperienza che ognuno può conservare nel proprio magazzino, o background. Mi piace pensare anche che, volendo, si potrebbe testimoniare questo passaggio (esistenziale) in un grande spettacolo, in un’opera-collage multimediale, o progettarla, così che sarebbe almeno una realizzazione interiore.

³ Consiglierei in proposito un prezioso libretto di Arturo Schwarz, *Cabbalà e alchimia. Saggi sugli archetipi comuni*, con postfazione e un cap. di Moshe Idel, Garzanti, Milano 2004, in particolare il cap. VI: *L’amore, agente trasmutativo*.

Chiedo allora: potremmo compiere l'ultimo passo di questi Esercizi non come autori che descrivono le proprie idee ma come attori che materializzano ciò che intuisce o scorge la loro mente, che rappresentano per vedere e per far vedere qualcosa di inusuale e tuttavia più vero del visibile, per staccarsi da sé e tornare a sé? E che all'inizio delle prove propongono al resto della compagnia ciò che si potrebbe fare, frammenti di canovacci? Potremmo proporre cori, assoli, duetti, quartetti, dialoghi, monologhi e quant'altro, magari descrivendoli come nelle sceneggiature: una colonna per ciò che si vede, un'altra per ciò che si sente. Figure e azioni. Quanto ai generi, i più diversi sono possibili e tutti saranno poi scompostamente accolti nel nostro varietà (nel Gran Teatro di Oklahoma tutti sono benvenuti!).

(2 gennaio 2019)