

*Classe*  
PIER'ALLI

LA RELATIVITA' DEL TESTO

Nella drammaturgia contemporanea, accanto a un teatro che non ha alcuna letteratura come referente, campo vastissimo esplorato (escludendo il mime e la danza) dalle <sup>molt</sup> avanguardie e nel bene e nel male reso emarginato ~~dalla modernità~~, c'è il campo vastissimo occupato dalla ascendenza culturale del testo. Questo campo giunge a differenziarsi al di là dei gradi intermedi in due correnti antitetiche: quella che adopera il testo in modo perentorio e quella che impiega la mitologia del testo (e solo frammentariamente il testo) come metafora nominale di un'azione teatrale.

Da una parte abbiamo tutta la messe canonica e meno di testo/rappresentazioni, dall'altra le azioni teatrali che si fregiano di un titolo e di un referente testuale che ha soprattutto funzione orientativa nella decodificazione dell'astrazione scenica. Questo secondo tipo rinvia se vogliamo, al criterio di nominalizzazione che viene adottato nell'arte astratta, al di là di ogni denotazione percepibile. ~~(Ma la distinzione riguarda soprattutto il rapporto con i classici, ma appunto per questo è sintomatica di ogni altra soluzione.)~~

E' nelle spazi tra questi due versanti che ho trovato da meditare su una diversa concezione della messa in scena e sulla appropriazione del testo. Questo spazio rappresenta, in realtà, il divario tra due concezioni della funzione teatro: [la prima basata sulla parola, la seconda sull'immagine che dalla parola ha succhiato la fascinazione. La prima considera il testo come una struttura primaria senza il quale il teatro non sta in piedi; la seconda da lo ritiene un apriori culturale facente parte della della coscienza universale, un archetipo.

*ognuno delle  
quali, attraverso  
il contrario  
da verità alla  
altra.*

Pur tenendo d'occhio il secondo caso, interessante come estremo limite della relatività del testo, faccio alcune considerazioni sul primo caso, perché esso domina comunque la cultura teatrale tanto da sollecitare spesso la riflessione di una crisi, mentre il secondo, meno angosciato dalla mancanza di un primato, vive piuttosto il piacere di una opposizione (~~libertina~~).

Il problema del testo esiste solo come problema della artisticità del teatro, nel momento che il teatro di parola vuole affermare la propria contemporaneità, la propria necessità. La legittimità di questa questione è confermata da tutta la letteratura senza la quale non si saprebbe nulla del teatro.

E' qui infatti che nasce la deformazione ottica, il vizio di origine del teatro di parola: il testo è divenuto un apriorismo strutturale che non riguarda l'arte del teatro, costituisce solo una condizione del meccanismo produttivo.

In questo caso il teatro diventa una roccaforte della parola, vive la propria crisi solo come un pericolo appertato al proprie diritte divine e avverte la crisi dell'avanguardia come una riabilitazione delle forze della ragione significate dalla parola. (Tra le <sup>ARX</sup>razionalità ortodesse che sono entrate nel campo della parola, vi è oggi l'uso della voce. Ma cosa significa???) La parola resta con il sue establishment testuale.

E' nata una tale equazione tra parola e teatro, tra industria culturale e parola, che il teatro di parola si è costituito come entità e l'entità teatro di parola ha generate l'istituzione teatro, la roccaforte, di fronte alla quale ogni esplesione è effimera.

Il teatro è parola; lo ricordiamo dai banchi di scuola. La codificazione aristotelica del teatro greco ha create uno dei macigni più inamevibili della nostra cultura occidentale, istituendo la ferma spettacolare in branche e gerarchie.

Vorrei tuttavia <sup>poter</sup> misurare quanto la 'parola' della tragedia classica avesse un'autenticità rispetto allo spettatore, quanto la catarsi fosse un reale sconvolgimento dell'essere, quanto la ibris teologico/politica apparisse come la causa di una peste vissuta nel quotidiano, quanto il messaggio scenico accompagnasse l'uomo fuori della finzione, quanto la parola potesse incidere nella coscienza.

Voglio pensare <sup>che tutto ciò accadesse</sup> molto più di oggi, naturalmente, se si pensa che un'equivalenza elementare, religione-società-poesia potesse essere verificata e consacrata nei giorni successivi a un evento tragico della storia civile: un'invasione, un colpo di stato? Certe che l'unificazione dell'universale etico e della poesia generano il matrimonio dell'intellettuale con il potere, ma ciò ~~deve~~ <sup>deve</sup> (non può) essere visto che con uno sguardo purificato da tutti i pregiudizi ideologici che ci sommergono.

Questa equivalenza <sup>religione-scienza-poesia</sup> ~~V~~ da quanto ci è dato di capire dai classici, cresce, vive naturalmente prima di diventare macchina ideologica. L'autenticità primaria, la semplicità arcana del verbo classico lascia pensare ad un genuino rapporto di funzionalità con il mondo etico-politico. Questo è ~~esistibile~~ <sup>esistibile</sup>, ma esiste anche un altro fattore: la forma tragica <sup>è</sup> ~~è~~ <sup>quanto</sup> di più inattuale, <sup>e innaturale</sup> dal nostro punto di vista, come emittente di un messaggio ideologico tout-court, con la sua scansione in versi la divisione in episodi e stasimi, con la sua configurazione parlata, ritmata, mimata, cantata, danzata.

Ebbene Questa forma non è un corollario al testo, al contenuto tragico, ma è la sua realtà totale.

Ripeto, questa forma così rivagheggiata dal rinascimento in poi, è quanto di più innaturale dal nostro punto di vista. Essa è un'astrazione che distanzia potentemente il logos contenute nella tragedia, tanto che la verità unica, indivisibile è nella totalità della rappresentazione, di cui la stesura letteraria è solo una prefigurazione. Essa appare come un contenuto totale che si dà come forma totale. Il Kott, nella idea

di rendere tanto contemporanea la tragedia non ha fatto  
altre che banalizzarla, perché essa è invece misteriosa  
nella sua totalità percettiva quanto lo è la letteratura  
del Veda nella tradizione indiana. E' splendida e  
vera nella sua distanza.

La forma tragica, come è stato per lo più confermato,  
nasce dal ditirambo e dalla lirica, con tutte le ascen-  
denze antropologiche ed estetiche che l'una e l'altro  
connotano, e nel maturarle non tradisce le sue origini  
pre-teatrali, vissute nei campi e nelle piazze, nei  
templi e nei luoghi iniziatici. La danza il canto e la  
parola convivono creando una omogenea risonanza tra la  
la percezione sensitiva e la comprensione logica, sen-  
za soluzione di continuità. La tragedia genera una for-  
ma di comunicazione 'astratta' per la nostra forma man-  
tis e medus vivendi, 'realistica' nel senso greco.

Intende dire <sup>antico</sup> che l'impero della parola, che ha radici  
così antiche e prestigiose trova nelle stesse origini  
del genere drammatico, che l'insegnamento scolastico per  
ha aberrato, la prima e radicale trasgressione, ~~vivendo~~ <sup>capendo</sup>  
una 'astrazione' formale come ~~un~~ realismo assoluto,  
cioè un vero realismo antropologicamente e realistica-  
mente fondata laddove la nostra cultura ha fatto della  
parola un'entità astratta chiusa nel suo involucro ~~di~~  
teatro. Per liberarsi si è dissociata, sintonizzandosi  
con la nascita delle distinzioni nel campo produttivo  
e ogni perzione divisa si è rifugiata negli involucri  
astratti, un luogo chiuso della parola, uno della mu-  
sica, uno del gesto. E' la parabola che cresce verti-  
ginosamente da Monteverdi al Romanticismo, dal momento  
in cui il danzare e il cantare diventano un atto di  
prestigio che va ad elargire stupori sempre più sel-  
lecitanti alle cosrti d'Europa.

Vivere

ed apparentemente  
molto vero

Quanto sto dicendo, non vuole esplicitare quanto per lo  
più è già noto, ma vuol porre l'attenzione sulla rela-  
tività del nostro problema. Se si pensa che tutto ciò  
è il risultato di grandi moti di differenziazione, si

può immaginare come parlare del testo significhi parlare di un carro senza i buoi, perché è la vita dell'uomo occidentale che è sostanzialmente divisa e il problema della parola finisce per autenticare questa divisione che è invece il male sostanziale.

Il problema testuale oggi esiste, molto più guardandole da distanza che da vicino, perché si può essere irretiti in piccoli problemi di assenze di autori, nell'adulazione di meteore rapidissime che regalano qualcosa alla scena, nella speranza che qualcosa si muova. Si finisce così per cedere ad <sup>un</sup> 'istinto di morte' aderando Beckett come ultimo autore, che dichiara in definitiva la morte della parola, celebrandola.

Il problema esiste, eccome! ed è quello di una autoconservazione dell'uomo così com'è, della parola, quindi, come area estetica della istituzione borghese <sup>del teatro</sup>. Nel timore di un indebolimento essa crea il proprio stato di angoscia e si arrocca, chiedendo autori, geni per darle linfa. Così vediamo rispolverare non solo i grandi drammaturghi, che evidentemente si sono tramandati con la parola, ma anche quelli che con la parola si erano sepolti.

Tutti <sup>Venivano</sup> <sup>oggi</sup> evocati per declamare che la parola è viva ed è atto concettuale asoltare per ore ciò che è noia per i sensi e sadismo per l'intelletto.

Ma in questo <sup>direzione</sup> ~~sense~~, non volendo accettare un'esistenza relativa, che la stessa tragedia aveva pienamente legittimato, bruciando il verbo sull'altare dionisiaco <sup>della totalità</sup> la parola diventa menzogna, velata.

E' menzogna oggi la parola mutuata dai classici, quella che appare ormai assimilata, nella quale la nostra <sup>contemporaneità</sup> si riflette e si compiace. <sup>facilmente</sup>

La nostra cultura si compiace perché riflettendosi sulla parola crede di capirla e di possederne completamente

dei classici  
moderni e antichi

te l'universo, al momento che il contenuto ideologico della parola di un autore viene canalizzato nelle coordinate semplificanti e riduttive dei mass-media filosofici, analitici, antropologici, che vediamo tramandate da una messa in scena ad un'altra, quale variante di un solo copy right, ~~le~~ nauseabonde ripetizioni dei codici critico/linguistici connesse alle note di regia e alle conseguenti analisi dei ~~testi~~<sup>censori</sup> teatrali.

~~Stagnini~~ Al suo apparire l'universo linguistico di "Aspettando Godot" ~~Spicattiva~~, oggi invece è un'elegia dolce nel indice quale tutti si riflettono pateticamente, ~~ma~~ Beckett è anche autore che si impone ad ogni stravolgimento ideologico, <sup>invece</sup> non linguistico, come mi è stato possibile di mostrare in "Winnie, dello sguardo".

Questo fenomeno dell'appropriazione, che fa apparire come familiari i contenuti d'altri tempi, trascurando il significato della forma è molto noto nella musica. Vale leggere queste parole di Adorno:

"..... il contenuto dell'altra musica (classica) ormai a tutti familiare è talmente distante da ciò che oggi pesa sul destino umano, che l'esperienza personale del pubblico non comunica quasi più con quella attestata dalla musica tradizionale. Là dove credono di capire non fanno che percepire l'impronta morta di ciò che custodiscono come patrimonio indiscutibile, e che è già perduta nel momento in cui diviene un 'patrimonio' ormai mentalizzato, privato della propria sostanza artistica, indifferente materiale da esposizione. In effetti, nella concezione che ha il pubblico della musica tradizionale, conserva un'importanza solo l'aspetto più grossolano, idee musicali facili da tenere a mente, passaggi nefastamente belli, atmosfere e associazioni, ma la struttura musicale che ne forma il senso resta, per l'ascoltatore ammaestrato dalla radio, non meno nascosta in una sonata giovanile di Beethoven che in quartetto di Schönberg. Con ciò non

si vuol dire affatto che un'opera sia comprensibile e solo nella sua epoca e che altrimenti sia destinata alla depravazione e alla stereografia specializzata. Ma la tendenza sociale generale che ha arso dal conscio e dall'inconscio dell'uomo quell'umanità che stava alla base del patrimonio musicale oggi corrente, fa sì che l'umanità si ripete senza carattere di necessità ancora e solamente nel vuoto cerimoniale del concerto."

Brecht comprese bene, ~~per questo~~, questo dramma del falso cerimoniale della menzogna verbale ereditata dalla deteriorizzazione naturalistica, di cui non interessava più la forma teatrale, ma il valore banale e consensuale della parola, ed intuì la possibilità di adottare la menzogna della parola come nodo della rappresentazione, mediante l'oggettivazione del personaggio, una maschera portatrice di parole mendaci. Ecco che l'attore, in Brecht, ~~venendo~~<sup>rimovendo</sup> un referente e <sup>venendo</sup> mima fisicamente e vocalmente ciò che non ci appartiene, scagionando così dalla menzogna di cui è portatore.

(\*) ma per rovesciamento,  
di verità scenice

La musica ed il canto con tutta la catena di referenti inventati da Weill, Dessau, apre una breccia per ritrovare la distanza dalla parola realistica e post romantica, per recuperare l'uso ludico della parola e quindi oggettivare la sua poetica/menzogna che è specchio della tragedia ~~umana~~<sup>umana</sup>. Ma la grande breccia come ogni seme che non viene irrorato da un profondo acume intellettuale, cresce degenerando e allora la parola, menzogna debellata provvisoriamente da Brecht, torna ancora più autoritaria, dopo di lui, autenticando la parola impegnata come se ogni fiele sociale potesse essere sanata dal teatro.

Ma intanto c'è il tentativo, che attraversa ~~l'intera~~ l'avanguardia degli anni sessanta e settanta, di una interpretazione arto-diana del verbo, la parola corpo disperata e incandescente, la parola vissuta sul fisico. Questa porta un grande sviluppo alla scrittura scenica,

ma molto meno al testo che è destinato a restare sede apollinea piuttosto che dionisiaca, quando l'arte poetica pura non lo sorregge ~~contenute~~ <sup>a dovere</sup>. E infatti ecco la rivalsa intellettuale e fredda di un recupero della parola, minata dalla propria perversione: nasce il fronte della negazione dove la parola autenticata al suo massimo sulla scena, serve per negare la verità dell'uso comune. Con un arco di tempo e con tutte le devute varianti Handke può rinviare a Pirandello. Ma è sempre un clima dialettico, di autocritica della civiltà del linguaggio e dell'informazione, nel quale, prendendo atto della gravità in cui la drammaturgia vive, non si può che vedere riflessi cinquant'anni di storia teatrale.

Vediamo quindi che

l'entità parola che non rinuncia al proprio ruolo dominante: volendo essere nuova, non fa che parlare della propria impossibilità di esserlo. <sup>e di cambiare</sup> È il segno di una contrazione mentale assoluta, di un labirinto della esasperazione dialettica che quantifica la parola come necessità inevitabile accumulandola <sup>come oggetti</sup> come altro dalla natura, come <sup>formazione</sup> innaturale, slegata da ogni referente. (Beckett, "L'innominabile") <sup>è un stupendo e infernale campionario di questa abiezione verbale del pensiero</sup>

Con ciò, senza <sup>ombra di</sup> obbiettare ~~alla~~ agli splendori drammaturgici del xx secolo, c'è da meditare sulla introversione in cui si dibatte, producendo magari altri splendori, la drammaturgia contemporanea che si manifesta attorno alla crisi del verbo e che ancora, teoricamente negandole come vita, si fa depositaria di una connotazione del testo, perché fa ancora della parola, una strategia fondamentale.

Unscire dal labirinto, dove la parola <sup>dei contemporanei si nega e si autentica</sup> ~~autentica~~ relegandosi coscientemente al campo scenico come luogo di falsa libertà, ~~molto più mediamente~~ <sup>usare</sup> dall'altro labirinto, <sup>quello</sup> ove la parola è nient'altro che menzogna vista sutata sulla pelle della grande drammaturgia classica con



il misero intento dell'<sup>aggiornamento</sup>~~antichità~~ ideologica, uscirne  
ripeto, è auspicare un'espansione, pensando il mondo  
non dominato dalla parola, ma dalle forme, delle quali  
la parola è solo una manifestazione parziale; significa  
considerare l'uomo nella sua unità, realtà corporea e  
intellettuale, integrata ad un concetto totale del mon-  
do.

Il mondo delle forme è totale, e l'unico modo della pa-  
rola che gli è più vicino nel rappresentarla è la Poe-  
sia, [2]

Ciò non vuol dire tornare al rito, alla cerimonia, alla  
festa, altre illusioni queste, della nostra disperata  
ricerca occidentale di ritrovare le radici. Probabil-  
mente esse non sono quelle che noi supponiamo e quindi  
ogni arcaicità è un'illusione. Bisogna tuttavia pren-  
dere atto che le epoche che ci attraggono sono domina-  
te dalla poesia, dalla danza, dalla musica, nelle qua-  
li la parola è solo una manifestazione, e il testo una  
preziosa matrice che la cerimonia doveva esaltare nel  
mondo delle forme.

[2] ma la poesia è anche immagine e suono, come le pietre  
sculpte dei capitelli di un chiostro catalano; secondo lo  
Schneider, vivono sincreticamente nella musica -

• da tutto ciò che è  
simbolico e  
iconico -

12

Tutto questo è <sup>il terreno</sup> il terreno nel quale la mia ricerca ~~si~~ <sup>è</sup> alimentata <sup>da</sup> <sup>circa</sup> <sup>otto/dieci</sup> anni, esprimendo il bisogno di uscire dai limiti del teatro di genere, dalle gabbie della parola, senza evasione tuttavia, ma vivendo la problematica della crisi all'interno del testo, nella gabbia della parola quanto più essa la si vuole stabilire come significante.

Con la consapevolezza di essere occidentale e di non poter perseguire un ritorno edenico al rito primordiale, senza smentire la mia discendenza umanistica rinascimentale e fiorentina affrontai nel '75, con "Morte della Geometria", il momento di svolta, l'esperienza fuori dal labirinto. Abbandonai il fascino del testo già sperimentato con Synge, Genet, Strindberg, la tentazione del significato e affrontai il vuoto di scena e parole trasferendo il teatro in un luogo di una drammaturgia del segno cioè dell'espressione allo stato puro, così come l'arte figurativa sperimentava il minimalismo. C'era alla base un piccolo poema di Scabia sul tema di un viaggio dell'uomo alla ricerca di una identità segreta nel mondo alfabetico dei linguaggi e della morte, della luce e del vento, viaggio che si finalizzava in un ritorno purificato alla vita, su un mondo geometrico, cioè civile, flagellato dalla distruzione. Questo rapporto tra un testo non teatrale e il teatro, costituì un'esperienza sostanziale: rappresentarlo era impossibile perché in pochi tratti balenava una vicissitudine dantesca.

La scoperta fulgorante di questa esperienza fu la possibilità di trasferire la vicissitudine narrativamente in traducibile del testo, in una vicissitudine metaforica dello spazio e del suono: il luogo teatrale, una cavità geometricamente strutturata, fu impiegato come occasione di una scrittura visiva, la prima che si facesse in Italia prima dell'inflazione, Teatro/Arti visive, coordinando come in una partitura sinfonica, attori e oggetti, linee e corpi, suono e luce. Il testo viveva una liturgia energia luminosa

sonora al di là di ogni preoccupazione semantica, sperimentando il processo primario del linguaggio: respiro, parola, canto, suono puro.

Il significato del testo veniva disperso, così come veniva cremato nel fuoco della pura visibilità il corpo dell'attore, sottomesso alle leggi della struttura dello spazio, fino a divenire figura di movimento/danza e portatore di suono/parola. Ma tutto ciò che era svanito come cenere di corpi e di parole disperse al vento per nutrire lo spirito dello spazio ritornava diffuso, più denso e visibile attraverso le forme .

Cioè il contenuto testuale, il viaggio mitico, veniva tradotto nella sua sostanza che non era la rappresentazione scenica del viaggio ma la vicissitudine dello spettatore nel viaggio percettivo, emozionale dell'evento scenico, il suo modificarsi nel tempo delle percezioni. Era in fondo l'esperienza del teatro metaforizzata nella sua forma sostanziale, una scoperta che tagliava i ponti con la rappresentazione del testo, ne svelava la dimensione sottile, quella in cui il testo appare come significato apparente, una maschera dietro alla quale c'è la vera scrittura delle forme sceniche, che non è mimetica rispetto al testo bensì metalinguistica. Essa non è dissimile alla ricerca di Klee della sostanza formale e strutturale dietro le manifestazioni della natura.

Così tornando da un viaggio teatrale che esplorava i punti di giunzione tra le leggi espressive dell'Oriente e dell'Occidente riapprendendo alla "palude occidentale" del testo, ed è questo che mi stava a cuore, affrontavo la letteratura sotto un'ottica trasparente,

Addentrandomi nella foresta psico-filosofica e nella segnaletica multipla del testo occidentale (il primo di cui affrente la trasgressione è Beckett) cerco di andare al di là della barriera ideologia apparente che è quella storicizzata, divenuta bagaglio comune e quindi corpo inerte che il testo ha depresso, e af fronte il corpo linguistico puro. Questo mi dà un senso di liberazione, come respirare aria ~~pulita~~, perché posso vedere il pure gioco delle forme al di là della foresta dei significati, posso arrivare a toccare il piano sottile dei significati essenziali. Riesce così a compiere un gesto attento a Beckett, attento all'autore, dimostrando la relatività del testo rispetto alla contemporaneità e facendo della relatività la sostanza dell'avvenimento che è avvenimento della voce e dello spazio scenico.

*e del suo  
genio  
filosofico*

Ma per compiere questo processo di traslitterazione dell'alfabeto teatrale all'alfabeto scenico ecco che il testo subisce un trauma: l'interpretazione della parola oltrepassa il senso mediante un'analisi infinitesimale del segno ed entra così nel campo della manifestazione sonora, della parola/canto, della musica, dove il senso ricompare nella sua funzione essenziale, è una memoria <sup>presente</sup> che ~~oltrepassa~~ <sup>ma</sup> il significato. La musica risulta ~~come il mezzo~~ <sup>il mezzo</sup> fondamentale per compiere questa introspezione nel segno verbale di cui la formulazione iconica della scrittura <sup>viva</sup> è solo un guscio. La musica permette di cogliere il significato che fa parte della nostra coscienza individuale, beninteso, molto al di là di una analisi puramente semantica, e pur nascendo da una base semantica portata all'estremo limite. E' stato detto da un critico musicale, B.Cagli, che probabilmente le origini del melodramma affondano in questo uso della parola. E' un grande risultato ma io voglio recuperare un senso ancora più antico.

Contemporaneamente che cosa avviene dello spazio?

Viene assunto come il luogo dove si dimostra la relatività del testo e dell'autore e diventa il reale protagonista. Questo spazio di Winnie è molto emblematico perché manifesta il modo con cui l'interesse per il testo e il mondo di un autore è interesse per tutte le manifestazioni spaziali nelle quali le implicazioni culturali dell'autore si riflettono. Il linguaggio delle spazi costituisce per me un linguaggio vero e proprio nel quale avviene l'incontro, e incrocio con il linguaggio verbale, in modo paritetico, senza apriorismi dell'uno e dell'altro. E ciò è molto legittimo perché il teatro per fortuna è stato recuperato allo spazio. Ma la proposizione va molto oltre in quanto questa unità auspicata tra parola-suono-gesto-spazio è il fondamento di un poema della scrittura totale in cui la mia ricerca è proiettata: "il mio culto della figura e del luogo, del suono e della luce giudica improbabile la distinzione tra drammaturgia e spazio: mettere in scena è scrivere lo spazio nella sua complessità linguistica, comporre quel poema in versi che oggi è operazione complessa e rara per la sottigliezza che richiede a ogni livello, nella concezione che è totale e nella fattura che è cellulare, (cioè nel verso che è anche funzione del tutto ma anche sostegno al tutto.)"

Tornando ora indietro a esaminare la mia produzione, si vede come lo spazio è un elemento di interferenza sostanziale con il testo: esso può assumersi l'essenzialità dei significati del testo oppure può costituire anche una potente interposizione tra me e il testo. E' dalla prima ipotesi che nasce la messa in scena del "Prometeo" di Shelley con musica di Carluccio/e dalla seconda, la nuova edizione di "Signorina Giulia di Strindberg.

*una soluzione di*

Il poema scenico di Shelley che è un poema dello spazio trova nello spazio il suo valore espansivo e contraddittorio; esso è un volo verso la libertà, vagheggiato dal poeta visionario nel cuore dell'habitat della borghesia ottocentesca, il salotto, ripetizzato in uno spazio para-teatrale. L'evento non è la rappresentazione del Prometeo ma <sup>è risolta come</sup> un concerto, del quale la vicenda prometeica diventa emanazione nello spazio. Tutte risiede nell'io dell'ascoltatore, tutto emana da lui e il luogo si trasforma attorno a lui e attorno al pianoforte secondo una vicenda prometeica di liberazione raggiunta attraverso la metamorfosi immaginaria dello spazio vivente. L'arte della musica è assunta come condensatore di energia, ma vissuta come visione intima della coscienza, quindi compensatrice della schiavitù reale, cosicché quando l'ascoltatore riapre gli occhi con il tacere della musica, le stanze sono ritornate mere stanze, e il Prometeo è ancora incatenato a una rupe al centro della stanza, come simbolo immutabile che radica il salotto borghese al centro della civiltà industriale, contro la quale Shelley tuona.

In "Giulia Round Giulia", cioè la nuova edizione di "Signorina Giulia" di Strindberg, lo spazio costituisce una potente interposizione tra me e il testo, e per meglio dire tra me e il ricordo del testo. Il relativismo del testo è condotto a conseguenze estreme diverse rispetto a Winnie dove esso scivolava in una traslitterazione rigorosamente parallela rispetto alla stesura dell'originale. Qui il testo è distribuito, tramite un ricorso alla memoria, in strati coscienziali che ritornano alla ribalta, tramutandone la fisionomia e le sequenze.

Una vicenda di ieri crudele ma anche banale che si può contrarre in un bozzetto iper-realistico, subisce uno svisceramento ciclico, si allontana come storia di ieri, rinasce come storia di oggi, si carica di valori enirici, rifluisce nel cerchio della memoria.

Queste rapporto <sup>con il</sup> ~~del~~ testo, reso ancora più suggestiva-  
 mente complesso dal precedente spettacolo del '72,  
 rappresenta la scrittura multipla per me più avanzata e  
 densa perché elabora sui livelli semantici del testo e  
 della mitologia strindberghiana una parafrasi del natu-  
 ralismo come cultura madre.

Nel tornare a Giulia, e ho voluto queste ritorne, mi  
 sono accorto che quell'oggetto, il testo, non poteva  
 più essere colto nitidamente (ripeto <sup>imposti</sup> che mi interessa il  
 il linguaggio, non la vicenda) <sup>non</sup> poteva essere inscri-  
 to in una gabbia simbolica, in quanto attraverso il tem-  
 po intercorso, che io infatti, nel creare un rapporto  
 con la cultura madre ho elevato a protagonista, la sua  
 ricchezza si era come ingigantita, aveva proliferato <sup>li</sup>  
 velli percettivi e era incontenibile linearmente. Esple-  
 deva fuori della forma/

Oggi il dramma di Giulia appare ancor più fulcro di una  
 memoria storica e io ho voluto coglierlo come tale in  
 tutta la sua complessità irradiantesi <sup>non</sup> da un centro ma  
 da tutte le parti che mi sono apparse depositarie di  
 connetazioni culturali.

L'attraversamento della barriera ideologica apparente è  
 evidente, e imperdonabile per qualcuno. Ma l'ideologia  
 finalizzante, accolta nello spettacolo del '72, oggi è  
 largamente superata nelle mie intenzioni e non lascia  
 nessun piacevole <sup>accoglienza</sup> ~~accomodamento~~ all'idea che si vuole da  
 Strindberg oggi tanto attuale e pur tanto devastate <sup>da</sup>  
 le premesse analitiche imperanti.

Vorrei approdare brevemente a una sintesi dei concetti  
 su cui si fonda questa ricerca.

Il testo è visto <sup>da me</sup> come un centro di visioni, che si or-  
 ganizzano nella scrittura scenica. Pertanto esso è ir-  
 rappresentabile. <sup>in se</sup> (Anche ogni testo contemporaneo che  
 tende alla semplice rappresentabilità è fuori della  
 storia).

Il testo rappresenta quindi una i p o s t a s i c r e a -  
tiva, non è lo scopo della rappresentazione. Come ipes-  
 tasi, cioè come fondamento essenziale al di sotto del-  
 l'apparenza testuale, <sup>in se</sup> costituisce un nucleo attorno al  
 quale si coordina la mia creatività, la mia idea del  
 mondo, che da quel mondo viene stimolata.

Quando vengo sollecitato dal testo, vengo sollecitato da tutto un mondo che ruota attorno al medesimo, che esplode dal medesimo, che si integra alla mia cultura del pensiero e delle forme, del movimento, del suono della storia. E' per questo che penso inscindibile spazio e drammaturgia.

Il testo classico costituisce una base preferenziale rispetto a quello contemporaneo perché possiede una grande virtualità come nucleo che sollecita una mia idea del mondo e un mio mondo di forme, ma ne lo stesso tempo costituisce una sfida alla storia per leggerla in un altro modo, per attraversarla, per relativizzarla rispetto alla mia coscienza.

La distanza storica del testo a causa della rifrazione che il linguaggio subisce nell'interpretazione impone una molteplicità conoscitiva dell'oggetto (il testo) e pertanto dà adito a una scrittura multipla.

Questa scrittura multipla è "altre" dal testo. Essa sottintende il testo ma diventa protagonista la scrittura scenica che non è denotativa ma connotativa e la connotazione se è trasgressione e superamento è soprattutto amplificazione e cappa di risonanza. Essa è fatta di livelli semantici che rappresentano i livelli di coscienza con cui mi integro all'esperienza storica del testo. Ogni testo prende quindi il riflesso delle circostanze umane, culturali, estetiche nelle quali avviene il concepimento della lettura. Un testo lo si incontra per circostanze, non per una scelta, e pertanto diventa una proiezione nella quale un io velato e diffuso in vari strati coscienziali si incarna.

La scrittura scenica è per me un riflesso di questi strati coscienziali, più e meno coscienti prima, molto più dopo l'esperienza della scrittura (ed è non poco vanto del teatro).

Ma non è il testo.



La mia scrittura cerca di non distruggere la molteplicità dei livelli coscienziali in funzione di un'apriorismo intellettuale e di una univocità critica, tende a dar loro forma e coordinarli rivelandoli come legittime presenze scaturite dalla fascinazione del testo originale.

Questa scrittura tende dunque a percepire l'oggetto testuale nella sua molteplicità percettiva, nella sua complessità culturale non a circoscriverlo in un disegno ideologico, lucido se si vuole, ma riduttivo e per lo più menzognere perché vuol dotare di attualità un linguaggio fuori del tempo presente.

Ciò comporta necessariamente un passaggio di alfabeti, una traslitterazione, per cui il mondo fenomenico del testo subisce una trasformazione sostanziale:  
il testo rappresenta la fase linguistica;

la scrittura scenica la fase metalinguistica;

questa permette il passaggio oltre la barriera ideologica apparente, la prigione di tanti banalismi depositati dalla cultura. Il linguaggio appare allora come un puro gioco dell'immaginazione, non un codice destinato alla trasmissione di un messaggio.

In questa fase il rapporto con il testo viene continuato come pura esperienza dell'io soggettivo con la storia, ma al di fuori di ogni condizionamento.

Infatti, se si suppone uno slittamento in un secondo piano del testo, una svalutazione della sua natura significativa, si sbaglia. Mediante questa trascrizione il testo disperde il suo codice referenziale, ma si amplifica, si estende in profondità, si snaturalizza in apparenza ma va a sostanziare di sé un mondo intellettuale e percettivo più ampio che lo riflette e nel quale si radica la scrittura scenica.

Così Giulia rinvia a Strindberg, Strindberg rinvia al naturalismo ma il naturalismo rinvia alla memoria di un teatro perduto, e così il testo come segno scivola in profondità, non visibile in carne e ossa è visibile nella sua anima, velata nella musica e nello spazio, cioè dal metalinguaggio.

Operando in tal senso forse Strindberg, Beckett, Brecht, Eschilo, si affrontano ~~una volta sola~~ come esperienze ~~uniche~~ uniche -

Pirella