

Riccardo Caporossi

La scrittura scenica tra *agire e fare*
passioni segrete e violate – passioni imperfette e future

Perlusto alcuni territori che a mio avviso debbano concorrere alla scrittura drammaturgica rifondando statuti e codici per un continuo ripensamento della materia teatrale. Parlo di una scrittura che si compie direttamente sulla scena, o meglio, che da tutte le componenti della scena prende spunto per la forma e la sintassi. Questi territori sono Isole e costituiscono l'Arcipelago Teatro. Continuando la metafora, geografico-mappale, vedo due personaggi: uno lo chiamo REM (rapid eyes movement – movimento rapido degli occhi; fase *rem*, effetto del sonno in cui si sogna) l'altro lo chiamo CAP (codice avviamento palcoscenico). Questi due signori remano, a bordo di una essenziale barchetta, da una all'altra isola e sono sempre in movimento.

Prima Isola

Secondo un metodo di lavoro che ha acquisito, nel tempo, caratteristiche specifiche; nata la prima idea, individuato un oggetto (sia immaginato, o reale, o evocativo) oppure un riferimento spaziale nel quale collocare l'azione e stabilire una relazione, inizia un percorso per dare forma al testo come scrittura drammaturgica trovando la sua stesura definitiva solo al termine del procedimento che porta allo spettacolo. Il copione non è una traccia o una scaletta cui richiamarsi nel procedere della elaborazione ma davvero una partitura finale, un diario di lavoro a posteriori che registra ciò che è stato, non ciò che sarà. E' un itinerario di scrittura scenica che racconta lo spettacolo come un aggregato di concatenazioni, di immagini, di dinamiche interne che vanno costruendosi giorno per giorno attorno al nucleo centrale: idea/tema/oggetto di riferimento, in cui ogni elemento, il gesto, il suono, la parola, il rapporto con i materiali e lo spazio scenico, le caratteristiche degli attori sono posti al servizio di questa idea. Un teatro che cerca e trova l'essenziale, fonda le sue radici in quelle matrici artigianali e manuali con le quali rinnovare, di volta in volta, la freschezza dell'invenzione e la capacità di comunicare direttamente alla sensibilità dello spettatore. Un teatro fatto di un diretto rapporto con i materiali, visti come prolungamento del corpo che agisce, di macchinerie realizzate con niente che spesso sono le vere protagoniste dell'evento scenico. Un teatro in cui i gesti degli attori sono prosciugati all'essenza massima delle loro possibilità e delle loro capacità dove attrezzi e oggetti simbolici ritornano e si richiamano di spettacolo in spettacolo, come a dire che una forma ha una inesauribile valenza tale da essere sondata e indagata ancora, per svelarne un nuovo potere evocativo.

Da una modalità di lavoro sono passato alla definizione di un teatro che fa del metodo la sua forma espressiva in cui comprendere la scrittura scenica come personale elaborazione drammaturgica. E' un lavoro basato principalmente su una lunga preparazione che, nel tempo, seleziona e sottrae il superfluo privilegiando il non-detto, il silenzio, l'essenzialità, il vuoto. Un progetto che arriva al suo destino attraverso una minuziosa appropriazione di verifiche fatte

di esperimenti pratici ma anche di elaborati tecnici e grafici; un disegno che illustra identificandosi con la scrittura e passa, con continuità dalla carta alla scena, traduce e fissa in immagini le tappe del lavoro *segreto* di preparazione.

Seconda Isola

Il disegno è il mio linguaggio più immediato, il mezzo che maggiormente mi accomuna con la natura delle cose. Vuole essere semplice e sintetico, graficamente incisivo e nitido: è un bisogno di chiarezza che il pensiero reclama nel momento in cui, questo, diviene scrittura rappresentativa. A volte trovo, a volte cerco; non sempre è facile decifrare l'oggetto al di là del suo contorno apparente. Il mio piacere è colpirlo in un aspetto del suo intimo. Non mi sento legato ad uno stile, né ad una pratica rappresentativa, anche se mia, anzi spesso ho paura della maniera; quando l'avverto il lavoro tende a interrompersi. La nuova esperienza vuole rinnovare la spontaneità e l'incertezza del segno. L'oggetto delle rappresentazioni grafiche è l'uomo, bersaglio privilegiato, oppure le sue tracce: cappelli, scarponi, abiti. Lo osservo schiavo di un destino, rappresenta e medita su se stesso questa condanna. In certi momenti sono meticoloso e mi piace puntualizzare anche l'errore; in altri lascio che l'accento sia responsabile di far affiorare il tutto, di evocare l'oggetto nella memoria. Nel lavoro teatrale il disegno, grafico, pittorico o tecnico è un supporto necessario, integrato nel progetto, a volte può essere lo spunto ideativo. Spesso è suggerimento alla costruzione di uno spettacolo. Diviene prima e ultima dimostrazione visiva di una scena, di una sequenza tra ciò che viene immaginato e ciò che sarà rappresentato; contestualmente coincidenti. *Sacco, Pozzo, Cottimisti, Spèra, Ameba* sono solo alcuni titoli di spettacoli tradotti in immagini le quali, illustrate in sequenza, hanno dato vita a dei copioni disegnati. In *Tèrote*, primo lavoro teatrale rappresentato con Claudio, il disegno appare in scena come mezzo di dialogo con l'altro; diviene parola non detta che illustra ciò che dice (una porta, una finestra, un tavolo, una sedia.....). Su pareti bianche: animali, mostri, oggetti e sagome umane scaturiti da una gestualità frenetica. Si trattava di associare ad una gestualità aerea e veloce un segno grafico corrispondente, quello giusto a decifrare la cosa rappresentata in poco tempo. Quando nel 1976 fu realizzato *Rotobolo* il disegno tecnico fu il mezzo della progettazione. In questo caso lavorare con il tecnigrafo significò concentrare, nella diversità di scala, i ragionamenti e le azioni della performance alcune delle quali lasciate al diretto coinvolgimento degli spettatori. Il tutto fu verificato con la reale costruzione affidata ad una officina di carpenteria metallica. Oggi quegli elaborati hanno permesso una ricostruzione in 3D di *Rotobolo*.

La scena come una pagina, come una tela e i segni di matita, di pennello rappresentano l'azione; il gesto diviene un modo di scrivere nell'aria e il corpo stesso dell'attore disegna un movimento nello spazio. Spesso il procedimento che porta all'azione si avvicina alla coreografia. La scrittura drammaturgica descrive il movimento. La danza come immenso teatro di corpi in movimento..... e adesso un'altra isola.

Terza Isola

All'origine c'è un corpo sotto sforzo, una immagine che si specchia nella pittura e nella scultura. Lo sforzo eroico dei *Prigioni* di Michelangelo che tentano di liberarsi dalla materia che li costringe, le inquietanti visioni letterarie dei corpi beckettiani: sono scenari di teatro. Forme primitive di drammatizzazione sono nate dalla danza e il movimento ha dato origine a dei segni che a tutt'oggi conservano un alone di mistero. Mi piace poter pensare che una catena di uomini abbia tracciato il primo labirinto. Oggi il senso del corpo, il senso dello spazio, il senso del movimento, spalancate le porte ad una catena di relazioni con il teatro, sono parola, punteggiatura, pausa.

I due signori in barchetta ritirano i remi:
lunga pausa di riflessione.

Dopo la pausa, nel riprendere a remare, tra la terza e la quarta isola, i due signori in barchetta notano a filo d'acqua una bottiglia. Dentro c'è un foglio arrotolato. Cap legge il messaggio: *continua a cercare l'invisibile che si cela nel visibile.*

Quarta Isola

L'arte in genere non mostra più il suo pungiglione. Il mondo in cui viviamo privilegia l'immagine. La forma esteriore delle cose polverizza l'immaginazione. Per l'avidità di conoscere, di apprendere si disperde la consistenza dell'immaginazione. Rimane l'artificio e sul trono olimpico sale l'immagine sintetica. Oltre alla perdita d'identità abbiamo perso la densità di un atto, di un'azione, di una parola e soprattutto del silenzio.

In un mondo che privilegia l'immagine, all'immagine sintetica che elabora se stessa senza più alcun rapporto con il reale perché non considerare l'immagine latente o quella virtuale? Questi altri attributi dell'immagine possono riscattarla dall'aver calpestato il buono? la bellezza? l'estetica? Tutto ciò che abbiamo riposto, nascosto, che giace impotente può non essere il cattivo gusto che ci domina? Oggi abbiamo talmente sviluppato il senso di immunità che in merito ai fenomeni dell'arte si prendono tanti di quegli abbagli da rimanere ciechi per sempre. Si vede tutto, si digerisce tutto, si dice tutto e quando serve si esalta tutto.

Il corpo di un attore è il corpo di un uomo e l'uomo agisce in un contesto sociale con una funzione rappresentativa. Il superfluo nel bisogno quotidiano ha influenzato la mente a eccessivi appetiti e la teatralità è diventata sinonimo di una incontenibile esibizione, di una falsa e temeraria padronanza.

Quinta Isola

Giorni Felici fu il primo lavoro teatrale con il quale, nel 1970, iniziò la collaborazione tra me e Claudio. Mai rappresentato in presenza di pubblico per un divieto, da parte dell'avente diritto del testo di S. Beckett in Italia, a concedere il permesso di rappresentazione, adducendo che un uomo (Claudio Remondi, unico interprete) non poteva comprendere i problemi di una cinquantenne. Come se Beckett avesse scritto *Giorni Felici* per dare sfogo alle monomanie di una donna ormai matura e non a considerare la constatazione, senza via di uscita, di tutti quei momenti nei quali l'uomo è portato

inesorabilmente di fronte a se stesso. L'uomo, quell'essere umano che abbiamo creduto entità singolare per ricomporre lei e lui, Winnie e Willie, il loro tempo e il loro spazio, senza sentire affatto il bisogno di comprenderli avendo potuto conoscerli un poco ma sufficiente per sprofondare nelle seguenti interrogazioni: Avete mai ascoltato il dolore di Winnie attraverso una voce maschile? Avete mai sentito ridere Winnie; ripercorrere la memoria di lei attraverso la memoria di lui? L'ossessione del gesto, della parola, del pensiero di un uomo? Quella A finale che si esplicita senza alcuna forzatura nel delirio di una grande interpretazione a prova di uomo?

Da quel rifiuto ebbe origine il nostro singolare e originale percorso teatrale. Abbiamo riproposto *Giorni Felici* dopo trentacinque anni di attività con lo stupore di un gesto quotidiano, indicativo di una stupefatta visione della condizione umana. Di nuovo bloccati. Repressa quella e questa: la stessa libertà. Per lo stesso motivo. Quale?

Siamo convinti che le creazioni di Samuel Beckett non abbiano bisogno di essere protette da chiunque in quanto vivono in assoluto, nel tempo e nello spazio, nel pensiero e nell'animo umano, sfuggendo a qualsiasi controllo di esclusiva pratica legale.

A distanza di alcuni mesi dal nuovo rifiuto, a quei *Giorni Felici* si aggiungono *Altri Giorni Felici*.

Questa isola ha al centro una montagna. Sulla vetta di questa montagna c'è il sogno di quella fase del sonno chiamata REM.

"Roma, 2 Novembre 2003.....mi ero addormentato stanco, con tanti pensieri relativi.....tanti problemi.....affascinanti... mi ritrovo sveglio, in piena notte e come uscito da una vivace, inconcludente discussione con me stesso..... rivelandomi che esisto. Esisto?.....forse...in un corpo. In un corpo già disfatto; ricucito, in cura, troppo manipolato, appena capace a vestire la mente: mente sfuggente in un corpo dolorante..."

Sono le prime battute del secondo atto di *Altri Giorni Felici* scritto da Claudio Remondi; un viaggio nella memoria che si immobilizza nel pensiero del presente. Un presente che seziona con lucidità il bagaglio del tempo trascorso e vissuto. Nella memoria di una persona ci sono ricordi che ritornano violentemente, cercando una nuova via di uscita ma se ne rimane intrappolati e l'unica via è quella di trasferirli, da diretta conoscenza del fatto, come il testimone consegnato a colui cui tocca di correre la successiva frazione. La confessione di un uomo tra il ricordo dolce e ossessivo della madre la quale invade i pensieri con il suo canto, i suoi rimproveri, i suoi incitamenti, la sua assenza petulante, penetrante e la presenza di una creatura in attesa della vita. L'uomo è sospeso a mezz'aria tra il cappello e le scarpe, lontani dal corpo. La mente, elaborando il ricordo, sostiene ancora la rivolta, il senso ironico delle azioni, proprie e altrui, lo sguardo lucido e critico mai abbandonato.

Mazzi, corone, rosari di chiavi come elementi per accedere alle innumerevoli stanze della mente, gettate tra le mani di un essere che ancora deve esistere.

Memorie, lampi, suggestioni, guizzi di una realtà empirica, infranta tra il passato che si ripropone nel ricordo e la ripetizione di un gesto, di una frase, di una parola lasciata ad un prossimo essere umano che ancora deve vivere.

Altri giorni felici che ripropongono ed interpretano, per la loro natura enigmatica, l'essenza tragica della condizione umana. Una confessione tra il Novecento e il nuovo Millennio.

I due signori in barchetta remano per altri lidi.

Cap osserva Rem.

Nella nuvoletta di Cap (quella da fumetto che indica lo stato pensieroso) si legge:

La drammaturgia come testo: una confessione.

La drammaturgia come corpo: spogliato del ruolo attoriale, nudo nell'essenza umana.

La drammaturgia come azione: presenza, immobilità, passione.

Avrei dovuto coniugare al tempo imperfetto ciò che ho raccontato, perché i due signori in barchetta si sono allontanati lasciando la barchetta vuota. Abbiamo immaginato che fossero lì, a remare. Si sono inabissati nell'immaginario a cui hanno voluto dare forma. Il loro desiderio ha trovato in ciò che era le possibilità di ciò che poteva essere.

Don't worry. Spunta a filo d'acqua un periscopio.