

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Paolo Liberati, *Teatri della visione a matita*, 2013

Anno III, numero 5 – Maggio 2013

Maddalena Mazzocut-Mis, *Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese*, p. 1; Céline Frigau Manning, *L'attore-traduttore tra controsensi e nobiltà. Recitare i ruoli di Don Giovanni e del Conte Almaviva al Théâtre-Italien (1810-1830)*, p. 53; Cristina Jandelli, *Sulla recitazione di Marilyn Monroe. La recita della seduzione*, p. 64.

Materiali

Kristin Linklater, *La musica di sensazioni, emozioni e pensieri. Intervista di Alessandro Fabrizi*, p. 78; Alessandro Fabrizi, *Note sul Metodo Linklater*, p. 100; Alice Bologna, *L'olio e l'ulivo. Una testimonianza sul metodo Linklater*, p. 116; Giorgio Barberio Corsetti, *Pensare col corpo abbandonando il pensiero. Intervista di Lorenzo Mango*, p. 126; Lorenzo Mango, *L'attore secondo Giorgio Barberio Corsetti*, p. 143.

I Libri di AAR

Tournon, *L'arte dell'attore presentata nei suoi principi*, p. 157.

Acting Archives Review

n. 5 – Maggio 2013

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaio (Università di Napoli “L'Orientale”)

Redazione Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

www.actingarchives.unior.it

Sito: www.actingarchives.it

Lorenzo Mango

L'attore secondo Giorgio Barberio Corsetti

La metà degli anni settanta segna una linea forte di demarcazione nella realtà teatrale italiana. Si determina, infatti, uno iato programmatico sia nei confronti delle pratiche più istituzionali, il teatro di regia, che nei confronti di quelle riferibili al Nuovo Teatro, Living, Grotowski, Barba da un lato e il Teatro immagine dall'altro.

Il momento storico è particolarmente vivace, specie a Roma dove, attorno al Beat 72, con la guida e la complicità critica di Giuseppe Bartolucci, la tensione innovatrice verso una nuova pratica della scrittura scenica è il motore di una generazione di artisti particolarmente radicale. Fu Bartolucci stesso a coniare, per definirne lavoro e poetica, il termine postavanguardia, con un certo anticipo rispetto a quanto farà Achille Bonito Oliva per le arti visive parlando di transavanguardia. Nell'un caso e nell'altro ciò che premeva, nella scelta terminologica, era evidenziare un rapporto di collegamento e scarto rispetto alle pratiche delle avanguardie che avevano caratterizzato fino a quella data il Novecento. Diverso, però, l'approdo critico. Per Bonito Oliva la transavanguardia indicava l'assimilazione della logica decostruttiva dell'avanguardia in una chiave stilistico formale con una ripresa forte della pratica della pittura; la postavanguardia, invece, pur ripromettendosi ugualmente di fare i conti con l'avanguardia e col Novecento in genere aveva un atteggiamento meno formalizzante teso ad esaltarne, fino a toccare il grado zero della scrittura per dirla col titolo di un celeberrimo volume di Roland Barthes, proprio la dimensione decostruttiva. Se storicamente la postavanguardia dialoga idealmente con la transavanguardia, sul piano della operatività linguistica essa appare assai più prossima all'arte concettuale, al suo atteggiamento smaterializzante e alla sua logica di scomposizione del linguaggio in una struttura fonemica, in segni primari non referenziali. Non a caso se ne parlò anche in termini di teatro analitico-esistenziale, di un teatro, cioè, che coniugasse assieme la dissezione del corpo teatrale fino a produrre nuclei fonemici primari e l'apertura verso la dimensione concreta, esperienziale, del vissuto.¹

La Gaia Scienza, fondata da Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi, fu uno dei gruppi più significativi di quel momento storico, che concorse in maniera rilevante ad avviare e caratterizzare.

¹ Si veda al proposito G. Bartolucci, A. e L. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, Torino, Studio forma, 1980.

Composta da tre attori, ciascuno con una storia ed una personalità diversa, fin dal primo spettacolo, *La rivolta degli oggetti* (1976), tratto o forse meglio ispirato a Majakovskij, la Gaia Scienza rivela chiaramente la sua impostazione di lavoro. Dal punto di vista della messa in scena realizzare uno spettacolo che non avesse una traccia drammaturgica letteraria predeterminata (di qui l'ispirazione a Majakovskij più che la traduzione scenica del suo poema drammatico *Vladimir Majakovskij*), che fosse affidato in maniera determinante all'azione fisica degli attori, che intervenisse su spazi non convenzionali e lo facesse in una maniera altrettanto non convenzionale. Dal punto di vista metodologico, invece, un lavoro di gruppo che rifiutava i ruoli istituzionali del teatro (regista, attore, scenografo) e si affidava alla dialettica creativa dei tre membri nella fase di ideazione e alla dialettica della loro presenza performativa nella fase di esecuzione scenica.

La Gaia Scienza rappresenta una delle esperienze più interessanti di un teatro a vocazione sperimentale che metteva in gioco la trasformazione della nozione di testo. Gli spettacoli di quegli anni, dal primo già citato a *Cronache marziane* che è immediatamente successivo (1977) fino a giungere, nei primi anni ottanta, a *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982) e *Cuori strappati* (1983) che rappresentano il culmine e la maturazione di quella stagione, sono affidati integralmente alla scrittura scenica. L'unico 'testo' è, a tutti gli effetti, quello spettacolare anche se una suggestione letteraria e poetica si legge sempre in controluce. Ad esempio nei titoli, nel Ray Bradbury di *Cronache marziane* o nel Junichiro Tanizaki de *Gli insetti preferiscono le ortiche*. È una suggestione, quella poetica, che sta molto a cuore al gruppo ed a Barberio Corsetti in particolare tant'è che già il suo saggio all'Accademia 'Silvio d'Amico', intitolato proprio *La Gaia Scienza* come citazione di Nietzsche, prevedeva un materiale letterario che spaziava da Rilke a Laforgue ma non si traduceva mai in istanza testuale, non diventava, cioè, testo. Questo vale anche per gli spettacoli del decennio che va dal 1976, anno del debutto, al 1985, quando La Gaia Scienza si scioglie, dividendosi in due sezioni, una in cui continuano a lavorare Solari e Vanzi e un'altra in cui, invece, proseguirà la sua attività Barberio Corsetti (il lavoro distinto era già cominciato l'anno prima in realtà e già negli anni settanta c'erano stati spettacoli realizzati solo da una parte del gruppo, tant'è che *Ensemble* del 1980 sanciva nel titolo una ritrovata unità di lavoro). L'istanza poetica entra, in quei lavori, in maniera diversa: come suggestione nella fase di ideazione; come presenza fisica della parola poetica; più spesso come traduzione in poesia della scena, nel senso che l'azione agita, l'azione scenica dialoga da una sua autonoma postazione con l'oggetto poetico. Il caso di Majakovskij è, ovviamente, il più evidente perché tale dialogo è dichiarato, sia nell'intenzione drammaturgica che nella resa scenica. Lo spettacolo nasce come risposta teatrale alla parola

poetica majakovskiana, ma tale risposta parla una lingua tutta sua, non solo non illustra ma non consente nemmeno ricostruzioni o rievocazioni dell'originale che resta una suggestione a monte parlata in una lingua teatrale totalmente indipendente. Il titolo ha una funzione evocativo-poetica che dialoga con una forma scenica non solo indipendente, ma per lo più 'astratta' in quanto priva di una struttura narrativa lineare e riconoscibile. Una funzione analoga, sostiene Barberio Corsetti in uno dei tanti riferimenti pittorici attraverso cui illustra il suo lavoro, a quella che i titoli hanno nei quadri di Paul Klee: non spiegare ma accompagnare l'immagine creando suggestivi cortocircuiti dell'immaginario.

La grammatica espressiva della Gaia Scienza era, dunque, basata su di una dimensione performativa, ciò che conta è il dato concreto dell'azione scenica effettivamente compiuta al di là di ogni riferimento referenziale, coniugata con una tensione alla scomposizione analitica. Specie gli spettacoli degli anni settanta sono azioni sceniche la cui intenzione prima è 'dire il linguaggio', vale a dire che la loro intenzione drammaturgica si rivolgeva soprattutto ad investigare modi, forme e sentimento della stessa azione fisica e della sua collocazione nello spazio.

Modi, forme e sentimento del linguaggio. I tre termini hanno una loro caratterizzazione precisa nel caso della Gaia Scienza. Il primo rimanda ad una logica decostruttrice di matrice semiotica che fa dello spettacolo uno studio sull'idea di teatro e di linguaggio teatrale. Si tratta di un motivo di natura mentale cui rispondono, però, gli altri due. Il primo, le forme della scomposizione analitica, riguardano il piano dello stile, nell'accezione barthiana di assunzione e pratica individuale del linguaggio. Gli spettacoli della Gaia Scienza avevano un'evidenza formale molto esplicita, personale e riconoscibile. L'azione drammatica si risolveva nell'intervento attivo dell'attore nello spazio. Tale intervento si affidava al corpo dell'attore come presenza fisica e come tramite di energia. L'azione si concentrava nel camminare, correre, agire nello spazio, scontrarsi, fuggire, saltare, cadere con un'attenzione specifica verso la precarietà dell'equilibrio e verso il tradimento delle leggi di gravità attraverso un lavoro sulla 'sospensione'. Si tratta di elementi che fanno del corpo un segno nello spazio, ma si tratta di un segno particolare perché, pur essendo di natura non rappresentativa, agisce comunque come un evocatore poetico. E qui interviene il terzo elemento, quello del sentimento della forma. Bartolucci, a proposito di quei primi spettacoli, parlava del «piacere di quelli della Gaia Scienza nello scomporre il gesto, nello spiazzare il movimento», aggiungendo subito dopo a specificare il suo pensiero: «Essi stanno in terra, o a ridosso di pareti, con tenerezza, con candore, ed altresì con scelta con rigore».² C'è,

² G. Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, p. 257 (il testo era originariamente edito in G. Bartolucci, A. e L. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, cit.).

dunque, nella Gaia Scienza una grammatica del movimento e della sua decostruzione analitica che si carica di una matrice sentimentale. Sentimento, però, che non implica cadute intimistiche ma esprime l'esigenza che l'azione sia prima di un agire un sentire.³

L'attore è il motore linguistico della scrittura scenica della Gaia Scienza: l'attore come performer ma soprattutto l'attore come artista, non come chi interpreta ma come colui che crea, che inventa a partire da se stesso. Interessante ed importante che anche in questo caso, anzi forse soprattutto in questo caso, Barberio Corsetti faccia un esplicito riferimento alle arti visive. Lo fa più volte, nel corso dei suoi scritti e lo ha fatto spesso durante la nostra conversazione, ad esempio quando per specificare come il lavoro si diversifica a seconda del contesto, del testo drammatico di riferimento e degli attori della compagnia ha citato il caso del pittore le cui intenzioni creative si relazionano con gli strumenti tecnici, coi materiali e i luoghi, restandone inevitabilmente, ma anche positivamente, condizionate. Nel caso dell'attore come artista, concetto la cui gestazione si deve alla fase della Gaia Scienza ma che resta tutt'oggi a fondamento della concezione d'attore di Barberio Corsetti, il riferimento è particolarmente preciso. Sta pensando, infatti, agli happening o alle performance, a personaggi come Marina Abramovich, tanto per fare l'esempio più noto, che fanno del corpo uno strumento di scrittura, che mettono in gioco se stessi, come presenza scenica e quindi come presenza attorica, in qualità di soggetti creatori e non come mediatori.

Quello dell'attore come artista, non in un senso generico ma con un preciso riferimento alle pratiche performative e alla creazione scenica attraverso il corpo (una creazione scenica di natura autoriale) è dunque il primo tratto fondante della concezione dell'attore di Barberio Corsetti. Nel caso degli spettacoli della Gaia Scienza – ma anche in quelli successivi in cui manca ancora un riferimento letterario – tale dimensione autoriale è assoluta, nel senso che è proprio il corpo dell'attore a scrivere drammaturgicamente lo spettacolo attraverso il suo esserci (come presenza fisica ed emotiva) e il suo movimento all'interno dello spazio. Viceversa quando da un certo momento in poi la presenza della letteratura (sia di quella teatrale che di quella non teatrale) si farà sentire, la dimensione 'artistica' della recitazione continuerà ad intervenire come autonoma postazione di scrittura del personaggio. Una scrittura – ma avremo modo di vederlo più avanti – che letteralmente circonda il personaggio, interferendo con la sua identità narrativa e costruendogliene una autonomamente scenica. Anche se più vicino, in questo caso, al lavoro di interpretazione, si tratta pur sempre di un atto di scrittura attoriale autonomo ed indipendente (quanto meno

³ Silvana Sinisi parla di una «nota costante di poetica leggerezza che smorza e stempera il rigore concettuale», *Dalla parte dell'occhio*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, p. 171.

relativamente indipendente perché va pensato e organizzato dentro il quadro registico complessivo).

Questa scrittura artistica dell'attore si esprime, specie negli anni della Gaia Scienza, per il tramite del movimento. Un movimento che da semplice azione fisica del corpo nello spazio si traduce in un'istanza di evocazione poetica, suggerendo accanto alla pratica della scomposizione analitica dell'azione, aperture verso l'immaginario. Vale, nel caso di Barberio Corsetti sia nella stagione della Gaia Scienza che in seguito, quanto diceva Artaud quando parlava di una poesia dello spazio e del corpo dell'attore che avrebbe dovuto sostituirsi alla poesia della parola letteraria. Il termine chiave è poesia e non è un caso che Barberio Corsetti vi faccia ricorso continuamente a suggerire non tanto il genere letterario, o almeno non solo, ma un certo modo di affrontare il linguaggio della scena.

Il corpo, dunque, è uno strumento poetico, ma il corpo è anche uno strumento di conoscenza. La scelta del titolo del libro di Nietzsche per denominare il suo gruppo (e ancora prima per intitolare il saggio dell'Accademia) non è un caso. Da lì, infatti, viene la suggestione del filosofo danzatore o del filosofo danzante, di colui, cioè, che esprime il pensiero per il tramite del corpo. Un pensiero espressione di tutto se stesso e non solo della mente. «Quale miglior filosofo del danzatore – scrive riferendosi appunto a Nietzsche – che può esprimere un pensiero tramite tutto il corpo? Un pensiero, non un ragionamento: un modo di percepire e sentire il reale».⁴ Pensare col corpo, dunque, ma pensare come sentire. Il presupposto teorico è chiaro. L'attore non è un mediatore, ma un creatore in quanto scrive il linguaggio fisico della scena attraverso un sentire del mondo tradotto in autonoma scrittura della scena, in quanto è capace «di sentire con il proprio corpo come il pittore sente il quadro».⁵

Il movimento di cui si fa portatore il corpo è dunque, per dirla con Ejzenštejn, un movimento espressivo, portatore, cioè, di una sua specifica, intraducibile valenza comunicativa. Questo movimento incontra il linguaggio della danza, con cui si confronta senza però confondervisi. C'è una profonda matrice coreografica nel modo in cui Barberio Corsetti imposta la presenza scenica dell'attore, ma non si tratta dell'assimilazione dei codici formali e linguistici della danza, anche se c'è un rapporto con essi che può essere anche forte come nel caso della *contact improvisation* di Steve Paxton. Ma rispetto all'ordine ed alla coerenza del movimento che caratterizza l'azione scenica del danzatore, traducendola in partitura, Barberio Corsetti predilige forme più instabili e meno tecnicamente codificate. Scrive, ad esempio, a proposito del rapporto tra corpo, salto, spazio e palcoscenico: «Il salto del danzatore conosce il punto di partenza e il punto di arrivo; si prefigura una meta. La caduta no [...] cadere è una

⁴ G. Barberio Corsetti, *L'attore mentale*, a cura di R. Molinari, Milano, Ubulibri, 1992, p. 88.

⁵ Ivi, p. 87.

perdita».⁶ Non si tratta di capire se e quanto una simile distinzione si adatti in effetti alla danza *tout court*, se viceversa vi siano casi di scritture danzanti meno organizzate di quelle cui fa riferimento Barberio Corsetti; interessante è capire la dialettica tra azione, corpo e coreografia, che viene posta all'insegna di una instabilità emotiva oltre che fisica. Il corpo dell'attore è pensante nella misura in cui si fa attraversare dal sentimento del mondo e attraversa sentimentalmente lo spazio. È una figurazione simbolica che rimanda con grande efficacia a due dei modelli teorici di riferimento di Barberio Corsetti: il flaneur di Baudelaire e il passante di Benjamin.

La danza non è, però, un termine che vada assunto, nel lessico di Barberio Corsetti, in un'accezione negativa. Se opera un distinguo di natura tecnico-formale, essa, però, sin dall'originario riferimento a Nietzsche entra come modello dell'immaginario della recitazione. «Quando sei sul palcoscenico – scrive in un passo particolarmente emblematico – tu ti muovi dentro te stesso, con lo sguardo e la testa aperti: si diventa una danza interiore».⁷ Essere la danza di se stesso, questo concetto così nietzschiano esprime meglio di tante altre espressioni la qualità della presenza attorica secondo Barberio Corsetti.

Nella nostra conversazione Barberio Corsetti definisce questa prima fase del suo lavoro come 'anni di trincea'. Lo fa evocando il clima culturale di un'epoca particolarmente felice, sia nell'ambito della sperimentazione teatrale sia, più in generale, per quanto riguarda gli scambi tra le arti, gli artisti, tra artisti e intellettuali. Il 1979 è, ad esempio, l'anno del Festival dei poeti che si tenne a Castelporziano e fu organizzato dal Beat 72, e in particolare da Simone Carella, assieme a Franco Cordelli. Fu un evento di massa di proporzioni eccezionali, con un reading di poesia durato tre giorni tra turbolenze creative ed ambientali di ogni genere. Fu un evento di poesia ma fu un evento di teatro. Alla stessa maniera va ricordato quanto fosse stretto lo scambio fra teatro ed arti visive. Sia per quanto riguarda le pratiche sceniche, e la Gaia Scienza ne è una testimonianza viva grazie alla collaborazione con un gruppo di giovani pittori che avrebbe rappresentato nel giro di qualche anno una nuova e importante 'scuola romana', sia nello scambio tra critici ed intellettuali che crearono il tessuto culturale entro cui si disponeva l'esperienza della postavanguardia.⁸

⁶ Ivi, p. 100.

⁷ Ivi, p. 99.

⁸ Col termine 'scuola romana' vengono identificati diversi momenti particolarmente vivaci della cultura visiva della capitale. Il primo, quello per cui venne coniato il termine, riguarda un movimento pittorico degli anni venti e trenta i cui protagonisti principali furono Mario Mafai, Antonietta Raphael, Scipione e Fausto Pirandello. Il termine venne poi utilizzato nuovamente negli anni sessanta per indicare il fenomeno della Pop art italiana, con Schifano, Festa, Angeli. Infine, a partire dagli anni ottanta, si tornò a parlare di scuola romana per un gruppo di pittori, tra cui Ceccobelli, Nunzio, Bianchi, Gallo, Pizzicannella, che avevano i loro studi presso il Pastificio Cerere di San Lorenzo.

Dunque anni di trincea per ragioni di contesto, ma anche perché è proprio in quella lunga stagione, che culmina con uno spettacolo di straordinaria efficacia sul piano della drammaturgia scenica, *Cuori strappati*, che Barberio Corsetti mette a punto quella che potremmo chiamare la grammatica del suo personale 'movimento espressivo'. Una grammatica che si affida alla presenza scenica come scrittura fisica e concreta dello spazio e del tempo attraverso corpo e movimento e come scrittura del sentire e del percepire, come strumento di drammaturgia dell'immaginario. Mai, neanche negli spettacoli più analitici, la scrittura scenica di Barberio Corsetti si è raffreddata al punto da inibire il meccanismo di produzione dell'immaginario, viceversa è sempre stata aperta ad un sentire poetico del mondo, nel senso di creare un mondo di segni comportamentali e visivi che agissero in relazione al simbolico, alla capacità di denotare il quotidiano e di aprirlo ad una sua possibile esistenza altra, un'esistenza poetica appunto. Il movimento espressivo – insisterei sulla definizione ejzensteiana – è, nel caso di Barberio Corsetti, non la forzatura del corpo in una direzione formalizzante o in un'accezione metaforicamente espressiva o espressionista, come appare, ad esempio, nel caso di Grotowski, ma una sorta di variazione sul gesto quotidiano, in una direzione, ad un tempo, straniante e caratterizzante. Di qui l'attenzione verso motivi minuti e apparentemente pre-semantici, come correre, cadere, aderire alle pareti, scontrarsi che diventano segni della percezione di sé e del mondo attraverso il filtro del corpo. Valga, a titolo d'esempio, una certa tensione, una fatica esibita, un tono nevrotico che caratterizza il modo di essere degli attori all'interno di quei gesti che risulta, e lo stesso Barberio Corsetti lo sottolinea, una sorta di scrittura corporea, per analogia, del sentimento di disagio nevrotico del soggetto (specificherei meglio del soggetto poetico) nei confronti del mondo. Un segno formale, correre ad esempio, che si carica di una evocazione esperienziale e si trasforma in segno iconico significante. È vero che La Gaia Scienza concorre alla rincorsa del grado zero tipica della postavanguardia, ma è altrettanto vero che Barberio Corsetti non intende mai rinunciare al senso. Al senso drammatico come senso narrativo sì, al senso come apertura del qui ed ora 'astratto' del segno ad altro da sé, invece, no.

La stagione della Gaia Scienza rappresenta, dunque, la fase di fondazione del linguaggio attorico di Barberio Corsetti, il quale, oltretutto, sperimenta in primo luogo su se stesso le qualità sceniche di cui abbiamo parlato essendo interprete, oltre che motore progettuale, di quegli spettacoli. La sua ricerca sul corpo, sul movimento espressivo, sulla presenza poetica dell'attore è, in primo luogo, ricerca su se stesso come attore in un dialogo e in uno scambio delle proprie diverse identità con Marco Solari e Alessandra Vanzi.

Subito a ridosso dello scioglimento della Gaia Scienza nel 1985 – ma già l'anno prima *Il ladro di anime* era stato realizzato da Barberio Corsetti senza i due compagni fondatori del gruppo – inizia una fase nuova, sia per la tipologia dell'approccio sperimentale al linguaggio che per lo specifico del lavoro con gli attori. Fondando una sua compagnia Barberio Corsetti, infatti, inizia a lavorare con un gruppo di giovani attori secondo un'idea di gruppo ben diversa da quella sperimentata in precedenza. La sua leadership è evidente e dichiarata. Lui stesso è regista e drammaturgo dei primi spettacoli mentre gli attori, ad ognuno dei quali è richiesto sempre un lavoro creativo di matrice artistica, man mano costruiscono la loro personalità di scena in un processo di natura quasi laboratoriale. Il modello di recitazione sperimentato durante gli anni di trincea – il termine modello è improprio ma me lo si passi per facilità di argomentazione – viene adesso messo alla prova in due direzioni. Da un lato, come vedremo tra poco, in quanto entra in relazione con una pratica di scrittura scenica diversa, fino all'approdo alla dimensione del racconto e di una drammaturgia con implicazioni letterarie, dall'altro in quanto non è più il frutto dell'esperienza su di sé, sul corpo e la sensibilità propri ma di un'esperienza agita col corpo e la sensibilità di attori, ciascuno dei quali è chiamato ad essere se stesso all'interno di un lessico e di una grammatica formale, di uno stile recitativo, però, altamente riconoscibile e chiaramente riferibile allo stesso Barberio Corsetti. Si tratta di un problema interessante da mettere in luce: quanto cioè la scrittura attorica di questa fase rimandi ad un certo modo altamente caratterizzato di parlare la lingua dell'attore e di come tale modo, pur conservando la sua identità, si declini in maniera diversa a seconda della persona che si trova a parlarla.

A questa diversa modalità di approccio (che è anche un approccio di tipo produttivo) corrisponde una ricerca che si apre rispetto al minimalismo poetico degli esordi verso territori nuovi. I due piani su cui si andrà a manifestare sono dapprima la collaborazione con Studio Azzurro per una ricerca sul rapporto tra corpo reale e corpo virtuale – un dato che di lì in avanti continuerà sempre ad interessare Barberio Corsetti – e poi l'avvio del confronto con la letteratura, il racconto e la drammaturgia letteraria. Il lessico teatrale di Barberio Corsetti resta sempre molto riconoscibile e permane un certo spirito radicale, da lui stesso denunciato, nel trattare la materia scenica ma è evidente l'intenzione di allargare l'orizzonte della scrittura teatrale. Parlerei del passaggio da un linguaggio minimale ad un linguaggio complesso, senza voler introdurre con questo gerarchie di valori e senza ritenere che l'apertura verso la complessità drammaturgica del teatro corrisponda alla negazione di una scrittura i cui presupposti continuano a restare minimali nel modo di trattare i segni scenici.

La collaborazione con Studio Azzurro dà vita ad alcuni spettacoli, tra il 1985 e il 1987, di cui restano memorabili *Prologo a Diario segreto contraffatto* e

La camera astratta, che hanno fatto epoca. Studio Azzurro è un gruppo di artisti e architetti impegnati in un lavoro di indagine sull'arte multimediale, con un'attenzione particolare verso la videoarte e soprattutto le installazioni ambientali in cui lo spettatore è immerso dentro immagini virtuali e spesso è chiamato ad interagire con esse. La collaborazione con Barberio Corsetti, che fu molto intensa, testimonia dell'interesse di quest'ultimo verso pratiche visive che gli consentissero di mettere alla prova la sua grammatica scenica con una realtà visuale in grado di dar vita ad una nuova forma di drammaturgia dell'immagine. Gli spettacoli prodotti con Studio Azzurro avevano una caratteristica comune: creare un dialogo scenico molto stretto tra corpi reali e corpi virtuali, «sancivano – scrive Valentina Valentini – il superamento della conflittualità fra corpo e macchina, la compatibilità fra ritmi corporei e input elettronici, l'esplorazione di uno spazio mentale».⁹

Studio Azzurro aveva, infatti, progettato una sorta di set nascosto di fronte al quale recitavano gli attori nascosti alla vista del pubblico. Le immagini così prodotte, in presa diretta, venivano proiettate all'interno di monitor che diventavano veri e propri attori virtuali in scena. La struttura di ripresa, infatti, era organizzata in maniera tale che il corpo degli attori fosse scomposto in diverse sezioni, ognuna delle quali corrispondeva ad un monitor. La sovrapposizione dei monitor in una colonna a tre, realizzava la ricostruzione virtuale della presenza in dimensioni reali dell'attore. D'altro canto poteva anche succedere che ci fossero file di monitor dentro i quali scorreva un attore, come in un tunnel virtuale. Gli esempi dell'interazione tra corpo reale e scena virtuale sarebbero tantissimi, quelli appena citati rappresentano un modello, forse quello più ricorrente ma soprattutto esemplificano un certo atteggiamento della scrittura di Barberio Corsetti. Lo spettacolo, infatti, era pensato come un dialogo di corpi – il reale ed il virtuale – che interagivano secondo una logica coreografica sia nel modo di impostare gesto e movimento che in quello di relazionarlo allo spazio. Bisognerebbe, anzi, parlare più opportunamente di spazi, così come si è parlato al plurale di corpi, perché Barberio Corsetti fa agire i suoi attori ad un tempo nello spazio fisico reale della scena e in quello virtuale, che diventa uno spazio dell'immaginario. La struttura di quegli spettacoli resta astratta e fondamentalmente analitica nello sforzo di raccontare il linguaggio attraverso il linguaggio ma il dialogo dei corpi si carica quanto e più che in passato di una suggestione poetica. Come abbiamo parlato, in termini artaudiani, di poesia dello spazio e poesia del corpo, è possibile parlare adesso di una vera e propria poesia dell'immagine tecnologica, destinata a tornare insistentemente negli anni successivi, come accade, ad

⁹ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri nel secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 70.

esempio, nel *Woyzeck* del 2001 col gioco spiazzante tra corpo ed ombra.¹⁰ La dimensione mediale, nella sua formulazione tecnologica, serve a stimolare la scrittura teatrale, secondo una contaminazione di matrice piscatoriana tra immagine del qui ed immagine dell'altrove.

La fine degli anni ottanta rappresenta un momento di svolta decisivo. Le diverse modalità di sperimentazione della presenza scenica non sono più sufficienti. La struttura centrifuga dello spettacolo – così la definisce lo stesso Barberio Corsetti – lascia il campo alla necessità di una nuova centralità del linguaggio. Fino a quella fase, in modi e secondo forme e risultati diversi, lo spettacolo nasceva direttamente dalla scena ed era il prodotto di una scrittura scenica che si aggregava attorno ad immagini, motivi poetici, evocazioni simboliche secondo uno schema libero e non condizionato da altro che da se stessa. Ne parlerei come di una scrittura scenica assoluta al cui interno agivano – nella dialettica tra corpo, movimento, spazio e immagini sceniche – segni frammento aggregati in un montaggio autoreferenziale. Verso la fine degli anni ottanta Barberio Corsetti sente l'esigenza di dare ai suoi spettacoli una configurazione più centripeta, il che significa introdurre un elemento sino a quella data non preso in considerazione: il racconto. E racconto significa parola, anzi testo di parole. Non che la parola fosse assente, in precedenza, ma si trattava di un momento poetico inserito liberamente all'interno del tessuto formale dello spettacolo, adesso la cosa è diversa: si tratta di confrontarsi con un testo letterario nella sua identità di opera precostituita e diversa dallo spettacolo.

Questa ricerca di una centralità del linguaggio – che succedeva ad una costruzione eccentrica la cui matrice non verrà mai rinnegata – si traduce nell'incontro con Kafka, che caratterizzerà a tal punto il lavoro di Barberio Corsetti che questi chiamerà la sua compagnia a partire dal 2001, Fattore K. L'incontro con Kafka è interessante da più punti di vista. Anzitutto perché il confronto con la materia letteraria è mediato dalla forma racconto e non dalla forma drammatica; in secondo luogo perché propone in una maniera personale e incisiva uno dei grandi temi del teatro di regia, vale a dire la messa in scena del romanzo; infine perché Kafka esprime la forma di un Moderno della scrittura letteraria in cui Barberio Corsetti può specchiarsi e riconoscersi.

Il lavoro su Kafka impegna Barberio Corsetti in due fasi diverse della sua attività. Alla prima corrispondono spettacoli tratti, tra il 1988 e il 1989, dai racconti – *Descrizione di una battaglia*, *Di notte* e *Durante la costruzione della muraglia cinese* – alla seconda i grandi romanzi, *America* nel 1992, *Il processo* nel 1998 e *Il castello* in due edizioni, una del 1996 ed una recentissima del

¹⁰ Annamaria Sapienza parla al proposito di una poesia dell'elettronica che evita il rischio «di un asservimento stilistico al medium scelto», *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni ottanta. Tre esempi*, Napoli, I.U.O., 1992, p. 61.

2011. La modernità di Kafka interessa Barberio Corsetti su due piani. Uno riguarda la sfera della narrazione e quindi proprio quella dimensione centripeta rispetto alla natura eccentrica della sua scrittura scenica. In Kafka trova, infatti, un modello di narrazione non lineare, che procede per anse, ellissi, ibridazioni del senso, con forti aperture simboliche ed altrettanto forti elementi di straniamento di natura quasi surreale. L'altro piano riguarda il personaggio, che è l'altro motivo centripeto, complementare al primo. Bene, i personaggi kafkiani sono personaggi mentali, nella lettura che ne dà Barberio Corsetti, nel senso che hanno una natura umana, una fisiologia e una individualità che non si risolvono nei tratti psicologici. Sono persone ed allo stesso tempo figurazioni simboliche, segni poetici.

Entrambi i piani rappresentano una scommessa teatrale suggestiva, consentendo l'approdo alla materia drammatica senza il filtro, in una qualche misura vincolante, di un testo drammatico vero e proprio. Con Kafka, Barberio Corsetti deve agire tanto da drammaturgo quanto da regista. Il tema che si propone con forza, ai fini del nostro discorso, è come recitare Kafka, con quali strumenti interpretativi e secondo quali metodologie di lavoro.

È possibile ricostruire una sorta di schema di lavoro che ruota attorno a degli elementi centrali. Vediamone alcuni partendo dal rapporto col personaggio. Barberio Corsetti chiede agli attori una immersione profonda nella materia letteraria, il che significa non solo una comprensione attenta dei racconti e dei romanzi ma entrare in un rapporto di familiarità strettissima col ritmo della scrittura. È vero che dai racconti e dai romanzi lui stesso estrae una drammaturgia da applicare alla scena, ma vuole che l'attore si concentri inizialmente proprio sulla consistenza materica della scrittura kafkiana nella sua integrità, perché il personaggio è figlio diretto di quella scrittura e del suo ritmo ed è da quella scrittura e da quel ritmo che deve prendere vita. A questa fase di studio corrispondono momenti di improvvisazione, sulla scia del lavoro sulla presenza scenica praticato in precedenza. Gli attori improvvisano partendo dal testo di Kafka – creando degli equivalenti scenici della realtà narrativa – o viceversa inseriscono i motivi narrativi kafkiani all'interno di improvvisazioni che nascono come autonome scritte di scena.

Parlerei, dunque, di due distinte fasi di lavoro: una verticale dentro il testo ed una orizzontale che il testo lo aggira. La fase conclusiva di tale processo è la sintesi registica in un quadro di riferimento che, pur senza illustrare il testo o decorarlo scenicamente, ne segue andamenti e sviluppi, sia narrativi che simbolici. La materia letteraria non è più suggestione o evocazione ma direttamente il centro drammatico attorno a cui lo spettacolo deve ruotare, anche se è evidente sempre una certa attitudine all'ellissi nel modo di trattare il racconto, i cui segmenti vengono giustapposti in una maniera tale

da lasciare il testo in una situazione di ambiguità. Il teatro – dice Barberio Corsetti – deve preservare, non tentare di svelare l'enigma della parola. La qualità drammatica del teatro consiste nel far vivere l'enigma per quello che è, nella sua evidenza poetica. Kafka, ovviamente, in questo processo è strumento ideale.

A questo lavoro 'interno' sul personaggio corrisponde un lavoro 'esterno', quello che riguarda cioè le azioni sceniche. Dire che l'attore non interpreta il personaggio e non illustra il racconto significa dire che agisce scenicamente lungo parametri che interferiscono con la natura del personaggio senza descriverlo. Barberio Corsetti applica anche a Kafka il modo di impostare l'azione degli attori su movimenti decentrati, su passaggi coreografati, su intensità di energia, disequilibri, deformazioni. L'insieme di questi elementi, coniugato al rapporto con lo spazio e con gli oggetti scenografici, crea una vera e propria grammatica per recitare Kafka. Una grammatica che se è tutta di Barberio Corsetti, viene da questi ricondotta espressamente al corpo fisico dei personaggi kafkiani quando ne parla come di «corpi trapassati», «corpi in caduta», «corpi instabili», definizioni che appartengono a lui quanto al modello letterario.

Dunque anche quella dei Kafka è una scrittura scenica basata sul corpo dell'attore, anche se ovviamente adesso c'è un testo da recitare. Corpo e spazio restano la materia drammatica per eccellenza di Barberio Corsetti. Evidentissima questa attitudine linguistica nell'allestimento del *Castello* nella chiesa di San Nicolò di Spoleto. Lo spazio spoglio e degradato accoglie uno spettacolo itinerante, le cui diverse stazioni sono rappresentate da tanti luoghi deputati di cartone. Ognuno rappresenta, per sineddoche, un luogo narrativo del romanzo. Ognuno è occasione per un'animazione attorica spesso tenuta al limite dell'acrobatica. Le strutture scenografiche interagiscono in modo diretto con gli attori. Sono – secondo un'accezione mejercholdiana – macchine da agire più che immagini da vedere. La loro funzione è immediatamente drammaturgica. Particolarmente evidente questo nella scena iniziale della taverna. Ricorrendo ad una soluzione messa a punto negli anni ottanta, prima in *Cuori strappati* e poi nel successivo 'solo' di cui Barberio Corsetti era interprete unico, *Animali sorpresi distratti*, sulla superficie di cartone sono montati degli inserti di costume dentro cui si dispone l'attore, creando così una vera e propria macchina scenica a metà tra l'organico del corpo e l'inorganico dell'immagine. In *Cuori strappati* il gioco sul e col costume era condotto all'estremo raggiungendo delle vette schlemmeriane in cui era il costume stesso ad agire, come 'in proprio', con il semplice supporto fisico dell'attore (come nel caso delle poltrone che si animavano con uno straordinario effetto surreale) o definendo il personaggio in relazione al segno visivo che lo caratterizza, come il Vetro dello stesso Barberio Corsetti che era sintetizzato tautologicamente in un vestito irto di schegge di vetro.

Nel *Castello* il meccanismo è meno estremo ed assoluto in quanto il personaggio non è risolto del tutto dalla macchina scenica di corpo e costume ma il procedimento linguistico è analogo e serve a connotare visivamente il personaggio.

Ma anche quando non c'è questa osmosi così intima tra segno visivo e presenza scenica dell'attore, la scena è progettata come una sorta di terreno ad ostacoli al cui interno l'attore è chiamato ad agire e, a suo modo, a sopravvivere. Questo terreno ad ostacoli funziona come una trappola scenica per l'azione fisica ma al tempo stesso come un territorio dell'immaginario. È in gran parte perché l'attore continuamente costruisce e decostruisce la scena che il racconto finisce per non essere illustrato e il personaggio per non essere rappresentato. L'interesse verso strutture scenografiche che vanno scalate, attraversate, montate e smontate che appare già ne *La rivolta degli oggetti* e si sviluppa negli anni fino a condurre ad una interessantissima collaborazione con gli acrobati del nuovo circo francese, ad esempio nelle *Metamorfosi* da Ovidio del 2002, nasce proprio da questa esigenza di costruire un territorio instabile e pericoloso sul piano fisico che corrisponde ad un territorio altrettanto instabile ed altrettanto pericoloso sul piano dell'immaginario. Non a caso, parlando degli acrobati, Barberio Corsetti non ne sottolinea tanto le qualità tecniche (anche se ovviamente considera la tecnica un dato primario) quanto piuttosto il fascino simbolico del salto nel vuoto. Un atto fisico che diventa narrativo e simbolico.

Quello che emerge dal lavoro su Kafka, al di là dello straordinario risultato nella traduzione scenica del racconto e del romanzo, è un modo di trattare e costruire il personaggio, sia nella metodologia di lavoro che nel risultato formale, che definirei come personaggio costellato. Il personaggio, infatti, è il risultato di un lavoro di comprensione profonda della sua natura di entità poetica (non di soggetto psicologico quindi) che viene affrontato per vie interne, la comprensione letteraria appunto, e per vie esterne, i modi di trattarlo scenicamente attraverso la presenza fisica dell'attore, attraverso una trama di azioni, movimenti e gesti. Tale trama rappresenta l'identità visibile del personaggio. Una identità che traduce – il termine torna a proposito – la identità letteraria in un segno visibile non illustrativo ma, giustappunto, costellato. Molto opportunamente Valentina Valentini enfatizza il ruolo e il peso che in un modello teatrale come quello di Barberio Corsetti (ma non sta parlando solo di lui) hanno le posture. «Le posture – scrive – sono assimilabili al concetto brechtiano di *gestus*», di un gesto che si isola dal contesto diegetico, si assolutizza e diventa sottolineatura critica dell'azione.¹¹ La postura, intesa in questa accezione, può essere considerata come l'elemento fonemico della costellazione di segni che connota il personaggio.

¹¹ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 108.

Questo processo di costruzione del personaggio migra da Kafka alle regie degli anni più recenti – la gran parte delle quali nate in Francia a disdoro del nostro sistema teatrale – che si confrontano nella stragrande maggioranza dei casi con materiali drammaturgici più definiti, con testi veri e propri. La drammaturgia d'attore, però, pur se ovviamente cambia da testo a testo e da personaggio a personaggio, conserva questa attitudine metodologica che, oltre a consentire di non chiudere il personaggio ma di lasciarlo aperto in una sorta di irrisolvibile enigmaticità, consente anche di mantenere viva l'istanza originaria di fare dell'attore un artista, nell'accezione performativa del termine.

L'attore artista può essere inteso, avendo a questo punto una visione più complessiva del procedimento attorico di Barberio Corsetti, come un modo di scrivere la recitazione attraverso la presenza. Presenza come essere segno della scena; presenza come 'esserci' pienamente rispetto a quanto si fa, non recitarlo; presenza come capacità di essere in relazione rispetto all'altro, sia che quest'altro sia un altro attore, sia che, prima ancora, sia la parola poetica del personaggio. Non la parola detta, ma come insiste tanto Barberio Corsetti, quella non detta, il silenzio drammaturgico di un testo.