

FRANCESCA GASPARINI

Imparare a volare
Trasmissione di saperi e esperienze di insegnamento

Desidero in questa sede delineare un percorso personale di ricerca teatrale attraverso l'esempio del lavoro da me svolto negli ultimi dieci anni nei seminari e nei laboratori al Dams di Bologna. Cercherò di perseguire tale obiettivo suddividendo l'intervento in due sezioni. La prima sezione è una premessa teorico-descrittiva che illustra alcuni strumenti d'indagine, alcuni concetti chiave e le vie della loro trasmissione (avvenuta nell'ambito del corso di Drammaturgia II tenuto da Giuliano Scabia¹); essa servirà da *legenda* per la seconda sezione dove verranno pubblicati estratti dai materiali di lavoro di due laboratori recenti dedicati al poeta irlandese W. B. Yeats.

Parte prima. A bottega da Giuliano Scabia

1. Cercare il mistero

Per avviare un discorso sui metodi di lavoro e sulle modalità della loro acquisizione devo necessariamente descrivere i passaggi che mi hanno portata a percepire la mia attività di ricercatrice in stretta relazione con l'esperienza didattica di cui ho potuto godere nelle aule universitarie al fianco di Giuliano Scabia, professore, poeta e uomo di teatro che io considero *maestro* e persona cara. Così, mi trovo a dover evocare il primo incontro con lui, tanto fortuito (mi ero iscritta al corso di Drammaturgia II nell'anno accademico 1993-'94 senza particolari aspettative) quanto decisivo. Devo evocare una scintilla che sta al fondo di tutto ciò che è venuto dopo.

La scintilla è quella che per diversi anni ho visto negli occhi di tanti studenti quando gli ultimi giorni di corso, finalmente comprendevano, come fulminati, il senso del furibondo viaggio interno di studio, ricerca, azione corporea in cui il professore-poeta li trascinava. È quella scintilla che vedevo anche negli occhi di Scabia quando li incitava a non rappresentare ma a vivere su di sé il mondo che avevano creato; quando rimaneva ad ascoltare per giornate intere, fino a tarda sera, fuori sotto i portici, fra gli sguardi stupefatti dei passanti e dei camerieri delle osterie, i loro racconti, le loro tesine, i loro diari; o quando a tarda notte loro si ritrovavano in Piazza Santo Stefano, o in via Zamboni, ancora ebbri di quello spirito-demone che li aveva visitati durante il corso, per rivivere certi canti o certe sequenze corporee o certe danze che avevano ripetuto per mesi e lui appariva con i

¹ Scabia ha insegnato al Dams di Bologna dal 1971 al 2005, anno della sua uscita dai ruoli accademici.

suoi capelli bianchi illuminati dalla luna e li osservava come un angelo custode benevolo, forse reale o forse solo immaginato.

La stessa scintilla si accese anche nei miei occhi. Avevo vent'anni. Il primo giorno di corso Scabia invece di farci una lezione ci condusse in una lunga camminata per i vicoli di Bologna alla ricerca della nuova sede del laboratorio. Una volta arrivati, trovammo la porta chiusa e sprangata: lui in cima ai gradini e noi assembrati in basso con la bocca spalancata. Ci fece un lungo discorso magico, che concluse dicendo che se lo avessimo seguito ci avrebbe svelato/rivelato il segreto dell'eterna giovinezza.

Avevo vent'anni e volevo essere una poetessa. Incontrare il poeta-Scabia a vent'anni, con i suoi capelli bianchi e il suo viso liscio da eterno ragazzo, le sue parole alate, il suo portarci in giro per i cunicoli della città (ma anche quelli che sono dentro di noi), il suo spronarci a sperimentare i viaggi possibili (in noi stessi, con i nostri corpi, negli spazi fra i corpi) a sperimentare la scrittura come relazione tra noi, i luoghi, gli stati d'animo, la lettura – fu come sentire una diga che mi si rompeva dentro. Che strano poi che per me l'incontro con il poeta Giuliano Scabia non abbia sancito la definitiva immersione nella poesia, bensì l'inizio di una vita di studiosa, che vive il proprio studio anche come lotta con la scrittura come corpo e voce.

La ricerca inesausta del "mistero", che io da allora identifico con il segreto dell'eterna giovinezza, è un po' il cuore di tutto ciò che Scabia faceva nei suoi corsi insieme agli studenti affrontando i testi della tradizione teatrale e anche non teatrale. La rivelazione dell'importanza di questa ricerca è ciò che da allora mi sostiene nei percorsi di studio e negli incontri di insegnamento.

Cosa significa questa ricerca del mistero che si risolve in una "pratica" concreta? Essa si attiva nella speciale condizione di presenza e azione del gruppo («*communitas spontanea*»²), nella ritualizzazione che il gruppo in qualche modo si auto-impone e a cui si abbandona – che, oltre a guidare verso luoghi inesplorati della mente e del corpo, induce talvolta anche stati alterati di coscienza (ciò che Scabia chiama "*trance* controllata", la *trance* assoggettata a regole – *teletài* – che permettono il ritorno)³. Il mistero è il luogo della partecipazione, è l'esserci dentro; Scabia parlava infatti spesso di "viaggio *dentro* i testi" (viaggio di ricognizione e scoperta/viaggio di rivelazione)⁴.

² «La *communitas spontanea* è "un confronto diretto, immediato e totale fra identità umane differenti [...]. Ha in sé qualcosa di 'magico'. Soggettivamente si prova in essa la sensazione di un potere infinito". [...] Gli individui che interagiscono nella modalità della *communitas spontanea* vengono totalmente assorbiti in un unico evento fluido sincronico» (TURNER [1986]).

³ Quello del «trasferimento» è un tema caro a Scabia; con il teatro, con la poesia, con il racconto entrare in uno stato che trasporta altrove, che trasferisce in altro da sé, ma avendo gli strumenti per tornare: «È importante, per non essere maghi o sciamani (non abbiamo bisogno di sciamani) saper entrare e uscire dalla maschera» (SCABIA, [1991, 219]). Per un approfondimento in questo senso si veda GASPARINI (2005a, 21-31).

⁴ In un incontro al Dams di Bologna tenutosi il 10 novembre del 2005, dal titolo "Trent'anni di apprendistato. Incontro con Giuliano Scabia", egli parlò proprio, a proposito del lavoro svolto durante i corsi con gli studenti, di «vagare/invaghirsi», cioè «andare in cerca/farsi visitare». In quella stessa occasione istituì una relazione stringente tra

Se eravamo in grado di trovare quello stato di armonia/empatia necessario all'attivazione dello spazio/tempo del rito (se i nostri corpi e le nostre menti lavoravano insieme), allora in qualche modo ci si predispondeva alle rivelazioni: i testi, le parole dei testi considerate come tanti semi pregni di vita in potenza, cominciarono a germogliare. E non c'era mai disomogeneità tra ciò che facevamo con i nostri corpi e la voce che sentivamo emergere dal fondo del testo interrogato.

La *trance*, nella lingua di lavoro del professore-poeta, è proprio un *trans-ferimento*: grazie all'interrogazione ripetuta, allo *stare su* qualcosa a lungo (un tema, un'immagine, una scrittura, ecc.) si entra in uno stato che trasporta altrove, in altro da sé (un personaggio, un racconto, un testo, una dimensione onirica, il teatro della mente...), ma possedendo – questo è importante! – gli strumenti per tornare. Quanto il tema del trasferimento fosse caro a Scabia, proprio perché strumento principe dell'interrogazione/visitazione profonda (interna) dei/nei testi e per loro tramite della lingua, dell'individuo, e del reale, lo dimostra il fatto che nell'a.a. 2001-2002 volle dedicarvi un intero corso. Il titolo era: “Che sia il teatro la pianta che fa volare? (*trance, transfert, trasferimento, alteramento*)”. E di seguito si legge: «Prima ipotesi: che un certo teatro, costruito su temi interiori, sia il corrispettivo del “volo magico”; che il “volo magico” sia una metafora almeno in parte equivalente a “paradiso terrestre”; che in certi casi la poesia (e dunque il teatro) sia la forma del “volo magico”; che una verifica di tutto ciò sia nel principio di realtà; che per “volare” non ci sia bisogno di sostanze inebrianti, anzi»⁵.

Una precisa sintesi di questo metodo d'indagine teatrale-drammaturgica la troviamo nelle parole con cui Scabia descrive il lavoro svolto per tre anni consecutivi sulle *Baccanti* di Euripide: «[...] in certi momenti delle danze in tondo (il coro che balla e canta: tutti ballavano e cantavano) i ballerini-cantori sentivano formarsi il dio, *entravano cioè col corpo nel senso profondo del testo*, nello stato di *trance* controllata che il corpo collettivo raggiunge respirando e muovendosi insieme»⁶. Come si vede bene qui, l'entrata nel “senso profondo del testo” e il raggiungimento della *trance* si identificano e non vi può essere l'una senza l'altro: il testo si rivela nel momento in cui noi prendendolo sul nostro corpo lo portiamo in presenza. Ecco il “mistero”. Ancora: «Il *logos* vivente – la parola vivente. Vivente in sé, perché la parola della poesia è viva, gravida – e vivente perché ritorna in vita nella lingua di chi decifra, visita, canta, balla – si incarna, si incorpora – diventa teatro che canta e balla – vivente soprattutto per chi balla perché gli altri – in esperienze come questa, a totale partecipazione, pur affascinati da ciò che vedono e sentono, col corpo sono fuori: non sono

lingua e azione del teatro (la lingua chiede di essere interrogata e il teatro è lo strumento per interrogarla) tra *logos* e teatro, entrambi definiti come l'«infinito legarsi di tutto nelle apparizioni».

⁵ Il corso per causa di forza maggiore non fu mai tenuto, ma l'influsso dei quesiti che poneva ha continuato a farsi sentire sul lavoro di tutti gli anni seguenti.

⁶ SCABIA (2001, 7). Corsivo mio. Si tratta dell'introduzione al «Quaderno di drammaturgia», intitolato appunto *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso*, che raccoglie i materiali (scritture, diari, immagini, traduzioni, sequenze corporee, ecc.) relativi ai quattro anni del corso di Drammaturgia II dedicato alla figura di Dioniso.

partecipanti (partecipante, *mystēs*). Quello che si racconta in *Nutrire dio* è l'avvicinamento al senso del mistero come atto di partecipazione rituale che produce, in chi partecipa, uno stato di benessere e tranquillità, l'*eudaimonia*⁷.

Ciò che si osserva è un vero e proprio “travaso chiasmatico” tra livelli di intervento: da un lato, dalla ricerca rigorosa, dallo studio approfondito e silenzioso, dallo stare sui testi con fedeltà scavandoli parola per parola con lo sguardo del filologo, si producono azioni molteplici assolutamente inaspettate (scritture, canti, balli, grafismi, sequenze corporee, ecc.) che sono il frutto della mente collettiva nella condizione del rito; dall'altro lato, questa libertà totale d'interpretazione e d'invenzione (la proliferazione di prassi corporee e immaginative che si sedimentano sui testi ri-significandoli), questo andare in un “luogo altro”, è esattamente la forma che la ricerca dentro i testi assume⁸.

2. Il cerchio narrativo e altri strumenti di lavoro

Ho parlato di «*communitas spontanea*», di mente e di viaggio collettivo: lo strumento più efficace utilizzato da Scabia affinché un insieme di individui che non si conoscono raccolti in una stanza diventino in breve tempo, bruciando le tappe, una comunità in grado di attivare una condizione di ritualità temporanea è quello che possiamo definire «cerchio narrativo»⁹ (si veda in questo senso la “sequenza corporea” nella Seconda parte, § 2).

Ad un primo gradino, di base, il «cerchio narrativo» è lo strumento (per giungere alla «scoperta di sé» e all'«apertura agli altri»¹⁰) – di grande successo soprattutto nei paesi di lingua anglosassone (viene chiamato *circle time*, ‘tempo del cerchio’), con cui nelle scuole o in altri contesti di disagio (ad esempio i quartieri ad alta densità di immigrati) insegnanti e operatori tentano di instaurare relazioni meno conflittuali tra i componenti del gruppo e/o indurre flussi di complicità

⁷ *Ibid.* 8. Corsivo mio.

⁸ I nuclei di germinazione di questo modo di operare erano già tutti contenuti nel lavoro cosiddetto di “animazione teatrale” degli anni '70, che Scabia tenta, a modo suo, di tratteggiare (e non di teorizzare) in *L'animazione teatrale* (SCABIA – CASINI – ROPA [1978]): la questione dell'ascolto, dello stare sui temi a lungo insieme, del ricordare, dell'improvvisare, dell'usare il corpo e la voce in canto e ballo come via per la comprensione profonda, il giocare/*jouer/play*, l'imparare, il fare teatro come via per «trasmettere ciò che si sa», per «cercare insieme» (*ibid.* 21), l'«entrare nel reticolato sotterraneo di comunicazione di una collettività», il «sentirsi in armonia col dentro e col fuori» (*ibid.* 14), il conoscere bene il dentro di sé come unica via per poi conoscere il fuori. Scabia descrive proprio questo “fare teatro” che non è fine a se stesso; che è un percorso di indagine e scoperta (oltre che di incisione nel reale), che è un teatro «[...] che tutti desiderano fare, o sono costretti a non fare; un teatro di cui tutti abbiamo bisogno come del parlare e del respirare», che consiste nel «bisogno di festa», «[...] nell'analisi e nell'autoanalisi, nel gioco, nel viaggio di conoscenza. Teatro definibile solo latamente come teatro – in realtà emersione dell'inconscio [...]» (*ibid.* 21) e, ancora, «viaggio verso l'interno dell'io e verso il mondo» (*ibid.* 22).

⁹ «[...] ecco il tema del cerchio degli ascoltanti, o dei lettori, o degli attori, in un'espressione sola il “cerchio narrativo”; figura che si ritrova spesso al centro dell'attenzione anche nei lavori realizzati all'Università con gli studenti. [...]» (ACQUAVIVA [1997, 11]).

¹⁰ LORENZONI – GOLDONI (2002).

e affettività profonde. All'interno del contesto scolastico il *circle time* ha lo scopo di sviluppare una maggiore consapevolezza di sé da parte dei bambini, di favorire la conoscenza reciproca, la comunicazione e la cooperazione fra tutti i membri della classe, di creare un clima sereno di reciproco rispetto in cui ognuno soddisfi il proprio bisogno sia di appartenenza sia di individualità. Come spiega Francescato, esperta italiana di strategie per un'educazione socio-affettiva, il *circle time* è «[...] un piccolo gruppo con una struttura a bassa gerarchia (vedremo infatti che l'insegnante ha il compito di "facilitare" la discussione, ma nessuna funzione autoritaria), di tipo formale (in quanto luogo, tempo e norme che regolano la discussione restano costanti), con l'obiettivo primario di creare un clima collaborativo e amichevole fra i membri»¹¹.

Anche nel «cerchio narrativo» scabiano, che potremmo far coincidere con la dimensione seminariale/laboratoriale *tout court*, il «professore» non ha una funzione autoritaria, perché non detiene le verità o le conoscenze definitive su un determinato argomento che devono essere trasmesse agli studenti; ha, invece, proprio la funzione di «facilitatore» di un processo creativo e di ricerca che sostanzialmente si sviluppa in modo autonomo, sulla base di stimoli e impulsi. Meno rigorosa è invece l'impostazione formale del «cerchio narrativo», che è in grado di adattarsi a situazioni diverse e di assumere anche strutturazioni diversificate a seconda delle necessità (tanto che non sempre si tratta di un cerchio – anche la citata lunga processione di studenti lungo le strade di Bologna il primo giorno del corso nell'a.a. '93-'94 era a tutti gli effetti un «cerchio narrativo» – e non sempre si dà nel medesimo luogo – talvolta nel chiuso dell'aula universitaria, altre volte in luoghi esterni disparati, parchi, strade, colline, boschi, ecc.). Invece, elemento decisivo tanto nel caso del «cerchio narrativo», quanto in quello del *circle time*, è l'uniformità degli elementi del circolo: «[...] la forma-cerchio ha proprio lo scopo di garantire una comunicazione circolare (di ogni membro con tutti gli altri)»¹² e non di tutti verso un solo individuo come accade nella disposizione frontale delle aule scolastiche, ma anche universitarie. Grazie a questa forma, in primo luogo, tutti dovrebbero potersi sentire a loro agio e nella disponibilità di «mettersi in gioco»; in secondo luogo, le esperienze che ciascuno ha modo di fare nelle azioni di gruppo (ballo o canto in cerchio, traduzione collettiva, camminata, o altro), e le sensazioni e impressioni che esse inducono, verranno prese in considerazione allo stesso titolo per le elaborazioni successive (saranno tutte insieme indizi d'investigazione e spiragli di «rivelazione»).

¹¹ FRANCESCATO – PUTTON – CUDINI (2007, 58).

¹² *Ibid.* 59.

Ma vediamo più da vicino come si presenta il «cerchio narrativo» scabiano, un'entità complessa e articolata su più livelli interconnessi e concomitanti, che si realizza secondo vie diverse a seconda dei contesti¹³:

- ad un primo livello, apparentabile alla modalità del “circle time”, il cerchio (e gli esercizi ad esso connessi) viene utilizzato, appunto, per allentare la tensione, sciogliere i timori, le timidezze e le ritrosie, attivare meccanismi di fiducia reciproca, sciogliere le rigidità fisiche e mentali, dare consapevolezza riguardo alle potenzialità nell'uso del proprio corpo e della propria voce, e dunque in ultima istanza fondare l'esistenza del gruppo come organismo completo in grado di agire in quanto tale;
- ad un secondo livello, il cerchio ha lo scopo di trasmettere e condividere conoscenze, aspettative, desideri, pensieri liberi, sensazioni, ipotesi di lavoro, a partire dalla propria individualità (anteriore all'ingresso nella *communitas*), al proprio stare all'interno del gruppo, a ciò che si è fatto insieme (spesso nel “cerchio narrativo” prima si agisce insieme, scrivendo, traducendo, analizzando testi, provando azioni fisiche e vocali, facendo relazioni su temi specifici, e poi si commenta l'azione, oppure si condividono in una sorta di *brain storming* considerazioni e interrogativi su qualcosa che si è letto o tradotto o scritto collettivamente); in questo modo si pongono le fondamenta per una memoria e una base esperienziale comune;
- ad un terzo livello, il più strutturato dal punto di vista della produzione di un'“opera” comune (il viaggio), quello da cui escono i “significati” condivisi e dentro cui confluiscono – ri-significati – anche brandelli, stralci o interi segmenti dei materiali appartenenti agli altri due livelli, il cerchio si presenta sotto forma di azione drammaturgica globale (spesso Scabia la definisce «sequenza corporea» perché sul piano dell'azione fisica essa può venire fissata in una partitura grafica)¹⁴.

Quest'ultimo piano è quello che Franco Acquaviva, in un'attenta ricognizione dell'esperienza universitaria di Giuliano Scabia, definisce della «scrittura collettiva», pratica multipla che prevede profili (e fasi) di scrittura in senso stretto (individuale e di gruppo) e anche di scrittura corporea e vocale (di composizione in senso lato): essa – ricorda Acquaviva –

¹³ Il «cerchio narrativo» può essere un vero e proprio cerchio di corpi formalmente strutturato (seduti a gambe incrociate o eretti semplicemente affiancati o legati con le braccia dietro alla schiena nell'esecuzione di un passo ritmato o di un canto), o una formazione più libera e anarchica che produce anche forme espressive meno strutturate e predeterminate o ancora qualcosa di molto diverso da un cerchio (una processione, una fiaccolata, un trekking, un gruppo di persone sedute sparsamente in ascolto...).

¹⁴ Le partiture di alcune «sequenze corporee» si possono trovare nei «Quaderni di drammaturgia»: ad esempio SCABIA (1999-2000), (2001) e (2003-2005).

[...] è molto di più di un metodo freddamente costruito: è una situazione umana nella quale si stabiliscono dinamiche relazionali e dunque linguistiche; situazione umana creata all'insegna di un progetto comune. La scrittura collettiva come "mito fondatore" è questo cerchio umano nel quale si producono racconti [...]¹⁵.

Il «cerchio narrativo» scabiano in tutti i suoi livelli ha come cardine la forza dello sguardo, del guardarsi, del sostenersi a vicenda con lo sguardo. Non perdere mai lo sguardo è fondamentale per Scabia, perché quando si guarda altrove, fuori da dove siamo, allora il luogo in cui siamo non c'è più, sparisce, gli togliamo il nutrimento – quel luogo magico che è il vuoto di cui i corpi in cerchio sono il perimetro si riempie e vive nella misura in cui il nostro sguardo è lì e gli sguardi si incrociano e si sostengono. Riprendendo *Nane Oca*¹⁶ Acquaviva parla delle «cose racchiuse in quel guardarsi» come di «[...] domande, emozioni trattenute, ma anche esperienza di un limite sul quale la "realtà" si potenzia con un gioco di specchi che dà vertigine»¹⁷.

Un secondo strumento di lavoro che Scabia ha impiegato sistematicamente nei corsi universitari (ma anche in altre sue azioni poetico-teatrali) è quello che egli chiama «schema vuoto» (si vedano in questo senso i "programmi del laboratorio" nella Seconda parte al § 1 e al § 2). Nel 1973, in *Teatro nello spazio degli scontri* egli lo definisce come «[...] un canovaccio (non in senso antico), una partizione del tempo e del lavoro, una traccia di ricerca e un itinerario verso l'improvvisazione; una commedia di cui sono scritti soltanto i titoli delle scene, un dramma didattico in cui l'apprendere è un atto reciproco in cui tutti sono continuamente coinvolti»¹⁸; e ancora in *Forse un drago nascerà* come «[...] una "commedia" di cui sono scritti soltanto i titoli delle scene: può venire riempito in molti modi, a secondo delle situazioni»¹⁹.

Benché il lavoro di Scabia sia cambiato molto nel corso degli anni, in qualche modo sciogliendo alcune rigidità iniziali, anche ideologiche, e indirizzandosi sempre di più verso gli strati più inquieti e "misterici" della ricerca, si può affermare che ancora oggi questa definizione risulti assolutamente calzante. Potrei forse aggiungere che lo «schema vuoto» è, in primo luogo, un tentativo di rendere visibile un'immagine della mente, una visione/sogno, un'intuizione e, in secondo luogo, un seme gettato nel centro di quel potenziale cerchio di corpi che è il «cerchio narrativo», una fascinazione, un'istigazione ad interrogarsi e a scoprire. Lo «schema vuoto» può essere qualcosa di molto complesso, addirittura fruibile in sé e per sé come opera d'arte (insieme

¹⁵ *Ibid.* 15.

¹⁶ Si tratta del primo romanzo di Giuliano Scabia (SCABIA [1992]).

¹⁷ ACQUAVIVA (1997, 11).

¹⁸ SCABIA (1973, 512).

¹⁹ SCABIA (1972, 15).

racconto, poesia visiva, grafismo, drammaturgia)²⁰; ma anche qualcosa di molto semplice, una traccia esilissima, una domanda che sottende molte domande, una suggestione capace di prefigurare ampi scenari, come nel caso dei “programmi di corso” all’Università.

A questo proposito, voglio tornare al programma del corso (mai tenuto) dell’a.a. 2001-2002 dedicato al trasferimento (*Che sia il teatro la pianta che fa volare?*): vi si trovano appunto un titolo suggestivo e una «prima ipotesi» già riportata, poi una «seconda ipotesi» che recita così: «“C” è stato un mese, un giorno, un’ora in cui qualcuno scoprì il segreto che legava le piante al cosmo e i ritmi clorofilliani alla Via Lattea...?” (Ugo Leonzio)»; seguono poi le «letture», un lungo elenco eterogeneo di testi di riferimento (ben 24!) che vanno da *Il volo magico* di Ugo Leonzio a *Trampoli* di Tommaso Correale, passando per *Al paese dei Tarahumara* di Antonin Artaud, il saggio *Sull’hashish* di Walter Benjamin, il *Rituale del serpente* di Aby Warburg. Il programma si conclude con una postilla su «come leggere la bibliografia» (cosa del tutto nuova che non era mai comparsa in nessun’altro programma precedente), che recita: «Il corso è un’avventura di ricerca e i testi suggeriti (limitati, rispetto alla vastità della bibliografia sull’argomento), che contengono molte domande e alcune risposte, devono servire a mettere a fuoco i temi delle relazioni personali (scritte) che andranno presentate ai partecipanti possibilmente durante il lavoro, prima dell’esame».

Quest’ultimo passaggio ci permette di focalizzare due punti interessanti: innanzitutto, che lo «schema vuoto» contiene in sé anche una prima riflessione sul senso stesso della prassi operativa; inoltre che uno degli snodi principali dell’azione del «cerchio narrativo» è la condivisione e trasmissione in tempo reale delle conoscenze acquisite. Ciascuno studente sceglie un percorso all’interno dei testi indicati, o di altri che sarà in grado di trovare (un percorso che può prendere anche la forma di scavo intimo e interiore), per arrivare a possedere un bagaglio di conoscenze di cui dovrà rendere partecipi tutti gli altri studenti durante lo svolgimento del corso (e non il solo professore in sede d’esame, come accade comunemente) nei modi che più gli sono congeniali (relazione strutturata, racconto, composizione poetica, azione drammatica, disegno, o altro). Sarà proprio la circolazione di queste conoscenze, cioè le suggestioni dei testi letti, rimasticati, sedimentati nell’interiorità di ciascuno e riapparsi nelle forme più disparate all’interno del cerchio, a dare avvio ai cicli delle visioni, delle apparizioni, delle ipotesi e al concretizzarsi e approfondirsi di un sentire comune in grado di attivare condizioni alterate di presenza e coscienza.

Un ultimo strumento su cui vorrei soffermarmi è quello che altrove ho denominato «*epos dell’azione poetica*»²¹, quell’insieme, cioè, di materiali eterogenei (diari, scritture – di taglio teorico

²⁰ Esempio eclatante, in questo senso, è *Genesi/La creazione. Schema vuoto per l’Odin Teatret di Holstebro* del 1974 (SCABIA [2005, 75-86]), che Scabia scrisse perché invitato da Eugenio Barba a tenere un seminario agli attori dell’Odin (progetto che poi non andò in porto).

²¹ Cf. GASPARINI (2005a).

o creativo – disegni, schemi, fotografie, registrazioni video, partiture musicali, traduzioni, ecc.) che sono prodotte a ridosso del fare, o subito dopo. Quelli che Scabia ha voluto definire «Quaderni di drammaturgia», e che più prosaicamente potremmo chiamare “dispense”, sono esempi poco conosciuti di questo *epos*: allo stato attuale i «Quaderni» disponibili sono trenta, più una decina ancora in fase di ultimazione (a testimonianza della maggior parte dei corsi tenuti dal professore al Dams dal 1971 fino al 2005). Gli stessi materiali che si pubblicano nella Seconda parte sono stati originariamente raccolti in due «Quaderni di drammaturgia» e costituiscono un esempio abbastanza rappresentativo. Ma che cosa sono questi «Quaderni»?

Se da una parte c'è il fare, che consiste in una teatralità dilatata, in una pratica scritturale articolata, in una condivisione di saperi, in un'induzione di fascinazioni e visioni multiple, come abbiamo già visto, dall'altra c'è la riflessione sul fare. Questa, pur non derogando mai, per quanto possibile, da un deciso orientamento alla precisione e al dettaglio, tende a liberarsi dall'atteggiamento delle forme documentarie; si spoglia, insomma, del *rigor mortis* dell'analisi fine a se stessa, della documentazione catalogatoria, del giudizio definitorio *a posteriori* e si ammanta invece dell'indefinitezza del discorso poetico, dell'inquietudine e della ricchezza di una scrittura che vuole incidere nella carne del vissuto, che sollecita il ricordo come “fantasma/demone”, che tratteggia gli archetipi della mente. La riflessione sul fare, dunque, tenta in questo caso di restituire l'esperienza fatta come avventura nuova, testimoniandola nel momento in cui la traduce, nel momento in cui la re-inventa attraverso la memorialità attiva, trasformandosi a sua volta in un fare, in un'azione poetica di secondo grado (anche parassitaria, se vogliamo), di densità e significato altrettanto pregnanti.

Il rimando continuo tra il fare e il racconto del fare (in un gioco di specchi) propone una stratificazione ipoteticamente indefinita di re-invenzioni, attuazioni e ri-scritture. Sempre nel programma sul trasferimento già citato, Scabia offre appunto indicazioni precise di lettura sulla «tradizione del corso», perché ogni corso è come una tappa di un dialogo ininterrotto che fa tesoro dei risultati dei corsi precedenti e li riutilizza anche come materiale grezzo di lavoro. Nel 2000 un intero corso (*Della poesia nel teatro il vento*) fu proprio dedicato all'elaborazione di un'ampia frase corporea che si componeva delle sequenze corporee prese in prestito dai corsi del passato, concatenandole insieme in un discorso nuovo e complesso. A sua volta questa frase corporea fu fissata in una sorta di partitura grafica doppia, che potrebbe in futuro ispirare nuovi viaggi o addirittura essere la base di messinscene²².

Naturalmente, ciò che ho imparato da Scabia, affiancandolo all'Università per quasi dieci anni, non si limita agli elementi appena descritti. La trasmissione da maestro ad allievo (anche se lui non

²² Le partiture sono contenute nel «Quaderno di drammaturgia» omonimo (SCABIA [1999-2000]).

gradiva pensarsi come maestro, e infatti non mi ha mai istruita né guidata in senso proprio, semplicemente mi ha fatto entrare in un *mondo*, proprio come faceva con tutti gli studenti) è avvenuta soprattutto su strati profondi che riguardano un modo di sentire l'insegnamento e di accostarsi al lavoro teatrale e drammaturgico: diciamo una poetica e un'etica del fare nel teatro e per il teatro. Tuttavia, ho scelto di illustrare proprio queste tre corpose prassi di ricerca perché sono quelle che meglio potranno in seguito fare da viatico all'interno dei materiali di laboratorio che presenterò.

Avviandomi, dunque, alla seconda parte dell'articolo, mi piacerebbe concludere questa prima parte, menzionando, almeno di sfuggita, alcuni elementi di dettaglio, di solito piccoli segmenti d'azione corporea, che ho carpito qua e là durante i corsi e che impianto di anno in anno all'interno del mio lavoro, spesso molto lontano nelle declinazioni e nei risultati da quello del "maestro", come fossero pezzetti di una memoria capace di riattivarsi e risignificarsi, come eredità che continuano a produrre senso nel presente e che si trascinano dietro, stratificandoli, i sensi di cui si sono rivestiti nel corso del tempo. Lo stesso Scabia li aveva spesso presi in prestito o ereditati da qualcun altro e se li portava dietro negli anni attribuendovi, di volta in volta, valori e intenzioni differenziate, quali piccoli nuclei di fascinazione e stimolazione immaginativa. Ecco qualche esempio:

- un semplice passo di danza da eseguirsi in cerchio sul ritmo del piede della metrica greca *ionico a minore* (la suggestione ad esso sottesa riguarda l'equazione che vede la poesia come atto del corpo, cioè metro[piede] = passo ritmato = azione corporea);
- il velocissimo battito alternato dei talloni a terra (con la punta del piede che rimane ferma) denominato "il tremito" (era il movimento che accompagnava tutta l'azione delle Baccanti nel primo anno di corso dedicato alla tragedia di Euripide), e successivamente ridenominato "radicamento" (la suggestione ad esso sottesa riguarda, da una parte, l'immagine della poesia come suono del piede che interroga la terra e, dall'altra, quella della *zoè*, la vita indistruttibile²³);
- il volo (un lento movimento di tutto il corpo a braccia aperte nella ricerca della lievità e di uno stato di *trance* leggera), che fu trasmesso a Scabia da Gianfranco Anzini, esperto di arti corporee e curative cinesi e collaboratore di tanti anni (si veda l'elaborazione scritturale sul volo e la "sequenza corporea" nella Seconda parte al § 2);
- le improvvisazioni vocali che hanno lo scopo di interrogare il corpo e trovare un'intonazione intima (non "belcantistica") di sé e con gli altri;

²³ Cf. KERÉNYI (1998).

- la costruzione, sia collettiva sia individuale, di “oggetti-guida”, in cui si condensa il senso del lavoro e che sono in grado di catalizzare desideri, forme archetipiche, interrogazioni (si vedano le “maschere” nella Seconda parte al §2).

3. Gettare semi e correre insieme: le basi per una pedagogia che mette sete

Alla fine del 1998 mi sono laureata con un tesi sul teatro del poeta irlandese W. B. Yeats²⁴. Giuliano Scabia mi chiese se mi andava di tenere un seminario collaterale al corso proprio su Yeats. Io naturalmente ne fui felicissima e così cominciai la mia avventura di insegnamento che dura tuttora e nella quale, senza timore di sembrare un'emula che segue acriticamente la via del “maestro”, cerco di mettere a frutto ciò che ho appreso grazie a lui e anche ciò che autonomamente ho imparato durante le mie ricerche. Il sottotesto concettuale che sostanzialmente sosteneva l'idea di “seminario”, che Scabia affiancava a quella di “corso” o in qualche modo contrapponeva a quella di “laboratorio”, anche nel caso dei suoi lavori all'Università (peraltro del tutto integrati alla programmazione didattica del Dipartimento di Musica e Spettacolo, con ricevimenti, esami e verbalizzazioni), fa riferimento specifico all'etimo della parola stessa: un luogo dove si gettano semi e se ne attende la germinazione. Dunque, un luogo in cui si fa, certo (anche se questo fare si libera in parte della declinazione sperimentale-scientifica che è insita nel termine “laboratorio”, soprattutto perché è un fare che non viene trasmesso da un capo-sperimentatore, bensì cercato a tentoni), ma anche un luogo di attesa, di ascolto, di stupore (che cosa nascerà da quei semi?).

Scrive Scabia (in *Appunti per una lode della pedagogia*):

È meraviglioso stare all'università a fare ricerca insieme agli studenti. [...] Per me i corsi (correre, correre insieme) sono avventure di ricerca. Chi segue i corsi, se entusiasta e attrezzato, diventa collaboratore indispensabile – importante più di quanto lui immagina. In questi anni di apprendistato al Dams (chi insegna è sempre, secondo me, in fase di apprendistato) ho capito sempre di più che la trasmissione di conoscenza è l'atto più alto e umile praticato dagli uomini, in ogni campo. *Parlo della pedagogia che mette sete e gioia di conoscere, atto creativo di vita nuova*²⁵.

Anche se ormai da quattro anni tengo uno di quei mini-corsi da 30 ore a sfondo pratico che al Dams sono definiti “Laboratori”, il primo giorno avverto sempre gli studenti del fatto che non faremo *training*, esercizi, esperimenti, che non impareremo tecniche corporee o vocali, ma che tutti

²⁴ La tesi è poi diventata un libro (GASPARINI [2002]).

²⁵ Citato in apertura della brochure di presentazione del progetto dedicatogli dal Dipartimento di Musica e Spettacolo del Dams di Bologna nel novembre 2005: *Nel teatro di Giuliano Scabia. Trent'anni di apprendistato*.

insieme proveremo a *gettare semi* sperando di poter raccogliere qualcosa. Ma soprattutto avverto che scopo del nostro seminario non sarà giungere alla produzione di un'opera (spettacolo, azione teatrale, testo drammatico...), ma essere nel mistero: cercare passo passo le tappe di un percorso/rito da vivere e rivivere in noi stessi per noi stessi.

Anche quando Scabia dava avvio ad un lavoro più teatrale in senso stretto, non lo faceva mai esclusivamente per giungere alla confezione di un prodotto finale, ma sempre per cercare quella precisione dell'atto (l'essere con ogni parte di sé nell'atto) che sola è in grado di sancire la verità dell'esperienza (del rito). Il lavoro con gli studenti sulla recitazione, per esempio, porta ad un *affioramento* (come qualcosa che trattenuto sul fondo di un lago ad un tratto torna lentamente a galla): un *affioramento* della "persona". Il lavoro/incisione millimetrico sul modo di leggere un verso o una battuta ha come fine non tanto il raggiungimento di una precisione/efficacia dell'effetto/espressione teatrale (anche di queste spesso, naturalmente), ma proprio la *rivelazione* di ciò che è interno attraverso le parole o le azioni di un testo (e questo spirito della persona che affiora non è la libera manifestazione di una creatività ma costruzione attenta e difficile, talvolta anche dolorosa).

Sulla base di questi presupposti e nel contesto degli strumenti di lavoro descritti sopra, che ho ereditato direttamente declinandoli secondo la mia sensibilità, ho poi elaborato alcune modalità di intervento che sono principalmente mezzi per l'indagine e l'analisi testuale: drammaturgia della lettura, drammaturgia della traduzione, messa in spazio e in corpo del testo, improvvisazione (vocale) di gruppo su brani di testo, estrazione dal testo di nuclei individuali del desiderio, dal testo alla sua riscrittura. Cercherò qui di seguito di esemplificare queste modalità di intervento a partire dai «Quaderni» del Laboratorio di Drammaturgia degli a.a. 2004-'05 e 2005-'06.

Parte seconda. Interrogazione e visita: due anni passati insieme a W. B. Yeats

1. Vita e morte dell'eroe Cuchulain. Viaggio nel teatro in versi di W. B. Yeats (Laboratorio di drammaturgia), Quaderno di drammaturgia n. 37, aprile-maggio 2005

a) Dalla "Premessa": *Perché andare da Yeats*

Il lavoro durante il laboratorio si è strutturato su tre filoni principali, di cui si cerca di dare testimonianza nelle tre sezioni di questo quaderno.

Il primo filone è quello della *drammaturgia della lettura*: si entrava nei testi cercando di comprenderli, o meglio di spingerli ad autorivelarsi, non attraverso l'interpretazione (nel senso intellettuale del termine), ma attraverso alcuni semplici strumenti: 1. la spazializzazione (cioè la collocazione dei personaggi, e dunque del testo stesso, nello spazio, perché la disposizione spaziale ci parla dei segreti del testo); 2. i cerchi d'improvvisazione (l'improvvisazione disarticola la

struttura testuale, ma fa emergere i nuclei tematici, lo spirito dei personaggi e le dinamiche dei rapporti reciproci); 3. l'uso delle gabbie metriche (stare rigidamente dentro il verso yeatsiano ha permesso di comprendere come sia la versificazione stessa a fare l'azione drammatica, a permettere l'apparizione del personaggio, a creare l'atmosfera e a sostenere l'impianto rituale-emozionale dell'intero dramma in questo teatro anti-rappresentativo, anti-illusionistico, dove non c'è caratterizzazione del personaggio, realismo dialogico, la psicologia è bandita e tutto si regge sulla riappropriazione del simbolico puro per mezzo di verso e mito). Nella prima sezione del quaderno si possono trovare due tentativi di trascrizione di due cerchi d'improvvisazione sul 'dramma per danzatori' *Fighting the Waves* (1927), riscrittura in prosa di *The Only Jealousy of Emer* (1916).

Il secondo filone è quello della traduzione, intesa anch'essa come via d'interrogazione del testo, d'indagine sul mistero che cela, come ipotesi drammaturgica, come messa in vita del testo nella nuova scrittura, come tentativo di riattivare in una lingua diversa la sua propria forza, il suo proprio sguardo, il suo proprio movimento. Dunque, nella seconda sezione del quaderno, si trovano traduzioni di diversi brani dei testi drammatici presi in esame, preceduti dall'originale. Per quanto riguarda il primo testo affrontato, *At the Hawk's Well* (1915), avevo semplicemente chiesto di rendere, volendo fuori da ogni letteralità, la vividezza della lingua yeatsiana, l'austerità e il vigore di quei versi che danno corpo ad un dialogo cristallino, autarchico, che non cerca giustificazione nel risultato dello sviluppo drammatico. Per la traduzione dei drammi successivi ho invece espressamente chiesto l'attenzione al verso, al suo ritmo, alla sua musica, a come, insomma, il verso stia nel dialogo e il dialogo nel verso.

Il terzo filone è l'indagine sull'uomo-Yeats: la sua vita (o meglio la descrizione che lui stesso fa della propria vita), la sua poesia, i suoi scritti sul teatro e il corpus mitologico a cui ha attinto per intessere il ciclo drammatico dedicato all'eroe-Cuchulain. Anche in questo caso gli strumenti sono stati la lettura, la suggestione, la rielaborazione personale della suggestione, l'ostensione dei nuclei tematici e simbolici. Si sono costituiti cinque gruppi, ognuno dei quali lavorava su un blocco di materiali (estratti dalle *Autobiografie*, alcune poesie, alcuni scritti sul teatro tradotti in italiano, alcuni estratti da *Cuchulain of Muirthemne di Lady Gregory*²⁶): si chiedeva, a partire da un lavoro di taglia e cucì sulla base di una domanda, di un tema, di un problema, di elaborare un testo (ancora dunque un'ipotesi drammaturgica), che avesse una sua compiutezza e potesse essere presentato alla fine del laboratorio agli altri compagni. La terza sezione del quaderno presenta i risultati di questo lavoro a più mani.

Certo in queste pagine non possiamo restituire la nostra presenza viva, il corpo e la voce, non possiamo restituire gli sguardi, i silenzi, la fatica, ma speriamo almeno di poter far percepire, anche se appena appena, come nei nostri incontri, fra letture, scritture fitte, discussioni e ascolto, di tanto in tanto lo spirito di Yeats (o era Cuchulain, l'eroe potente, irrequieto e fragile, o era Emer, la donna altera e generosa, o Fand, la regina fatata nata al di là del mare dalla bellezza luminosa, o Aoife, la guerriera dal cuore spezzato?) sia apparso, in mezzo a noi, sopra le nostre teste, come un profumo, come una promessa.

b) Lo «schema vuoto» (“Programma del laboratorio”)

Vita e morte dell'eroe Cuchulain. Viaggio nel teatro in versi di W. B. Yeats

Analisi di brani tratti da *At the Hawk's Well* (1915) *On Baile's Strand* (1901), *The Only Jealousy of Emer* (1916), *Fighting the Waves* (1927), *The Death of Cuchulain* (1938).

Letture, traduzione, recitazione:

- cosa significa leggere un testo? Drammaturgia della lettura: scavare le parole, sentire il ritmo, il suono, il tono: il suo proprio respiro;
- possiamo trasportare quel respiro in un'altra lingua? Anche la traduzione è una nuova drammaturgia, in dialogo costante tra noi e la scrittura;

²⁶ Per maggiori dettagli si veda la bibliografia presente nel “Programma del laboratorio”.

- tracciare un'anatomia del testo con il proprio corpo, far parlare un testo mettendoselo addosso: non rappresentare ma interrogare, sondare, aprire spiragli.

Problemi:

- cosa è poesia a teatro? Decorazione o azione?
- scrittura in versi e struttura dialogica: un connubio impossibile?
- la costruzione del personaggio in un'ambientazione eroico-mitica: il realismo della suggestione;
- personaggi con la maschera: espressione delle passioni senza mimica facciale;
- perché al culmine della tragedia c'è una danza?

Bibliografia.

- W. B. Yeats, *Il ciclo di Cuchulain*, Milano, Garzanti, 1990 (libro di testo da avere all'inizio del laboratorio)
- W. B. Yeats, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1997
- Lady A. Gregory, *La saga di Cuchulain*, Milano, Nord, 2000
- W. B. Yeats, *Autobiografie*, Milano, Adelphi, 1994
- W. B. Yeats, *Selected Plays*, London, Penguin, 1997
- W. B. Yeats, *Drammi celtici*, Parma, Guanda, 1988
- F. Gasparini, *W. B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria". Con l'antologia degli scritti teatrali*, Roma, Bulzoni, 2002

c) Prove di lettura: contro le onde²⁷

- *Fighting the Waves*: monologo d'apertura del primo musicista

[Quello che segue è un tentativo di trascrizione di una delle improvvisazioni collettive eseguite sul monologo d'apertura del primo musicista in *Fighting the Waves*. Questo breve brano descrittivo, eppure decisivo nella costruzione del dramma, grazie anche alla sua straordinaria asciuttezza poetica, ci ha accompagnato durante tutto il laboratorio; ci siamo tornati sopra più e più volte trovandovi dentro ogni volta nuovi spunti e suggestioni, a testimonianza del suo profondo mistero.

Tutti i partecipanti al seminario si sistemavano seduti in cerchio; dopo alcuni istanti di concentrazione cominciava l'improvvisazione: ciascuno sceglieva di utilizzare o l'originale o una traduzione in italiano fornita da me o entrambe. Lo scopo era quello di percorrere il testo, facendosi in qualche modo possedere dai suoi flussi, nell'ascolto reciproco. Lasciando emergere dentro di sé parole, temi, suggestioni sonore e al tempo stesso mettendo le proprie acquisizioni in comunicazione con quelle altrui, o facendo sì che emergessero in risposta a quelle altrui o addirittura lasciandosi suggerire dagli altri, si trovava la propria via alla comprensione del testo, che era anche, in fin dei conti, una via collettiva.

La trascrizione cerca, con molti limiti, di rendere la complessità e la ricchezza dell'improvvisazione, un vero e proprio dialogo drammatico in cui ciascuna parola o frase si fa personaggio, attraverso la distribuzione spaziale degli elementi e alcuni segni grafici. F. G.]

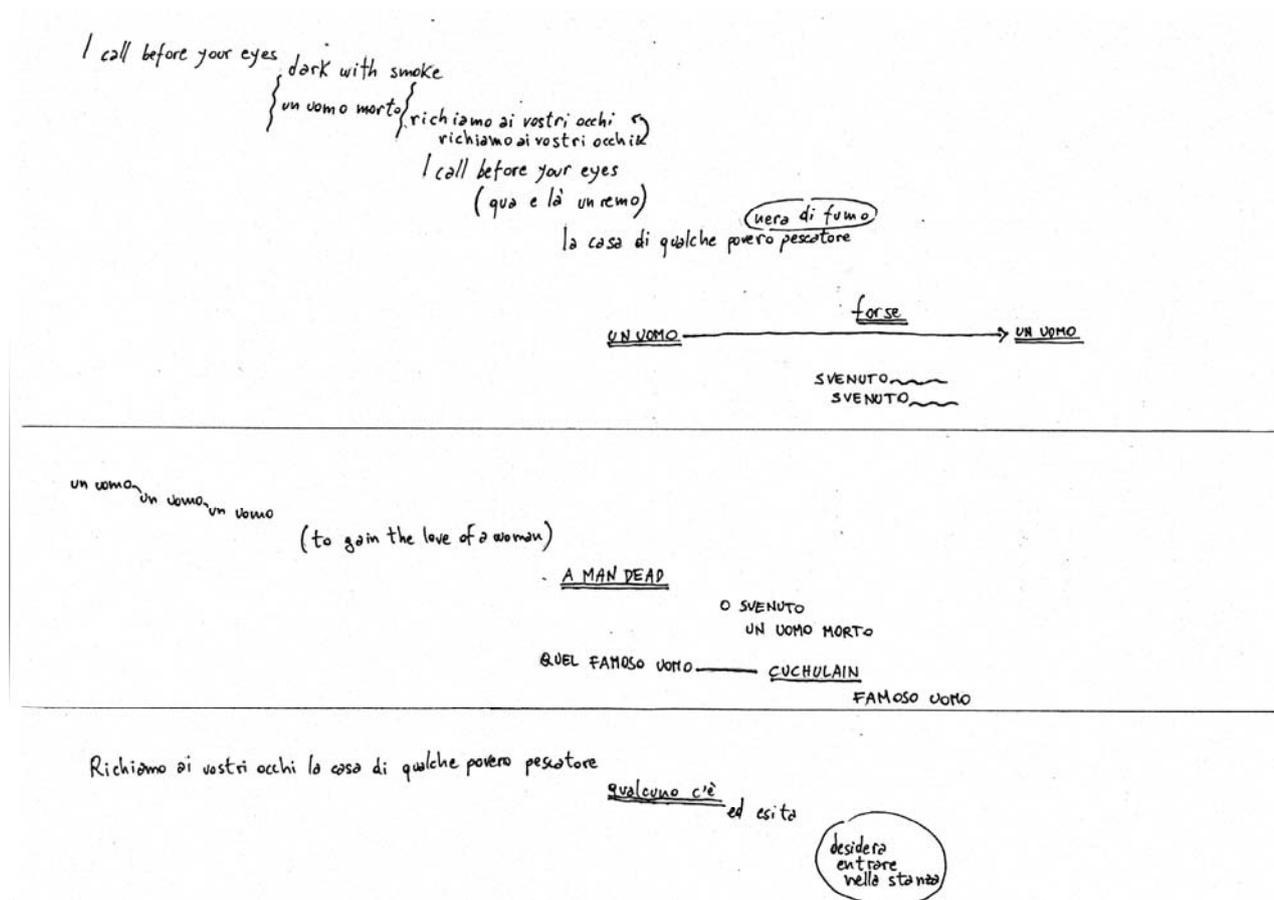
Monologo d'apertura del primo musicista

FIRST MUSICIAN [speaking] I call before your eyes some poor fisherman's house, dark with smoke, nets hanging from the rafters, here and there an oar perhaps, and in the midst upon a bed a man dead or swooning. It is that famous man Cuchulain, the best man with every sort of weapon, the best man to gain the love of a woman; his wife Queen Emer is at his side; there is no one with her, for she has sent every one away, but yonder at the door someone stands and hesitates, wishes to come into the room and is afraid to do so; it is young Eithne Inguba, Cuchulain's mistress. Beyond

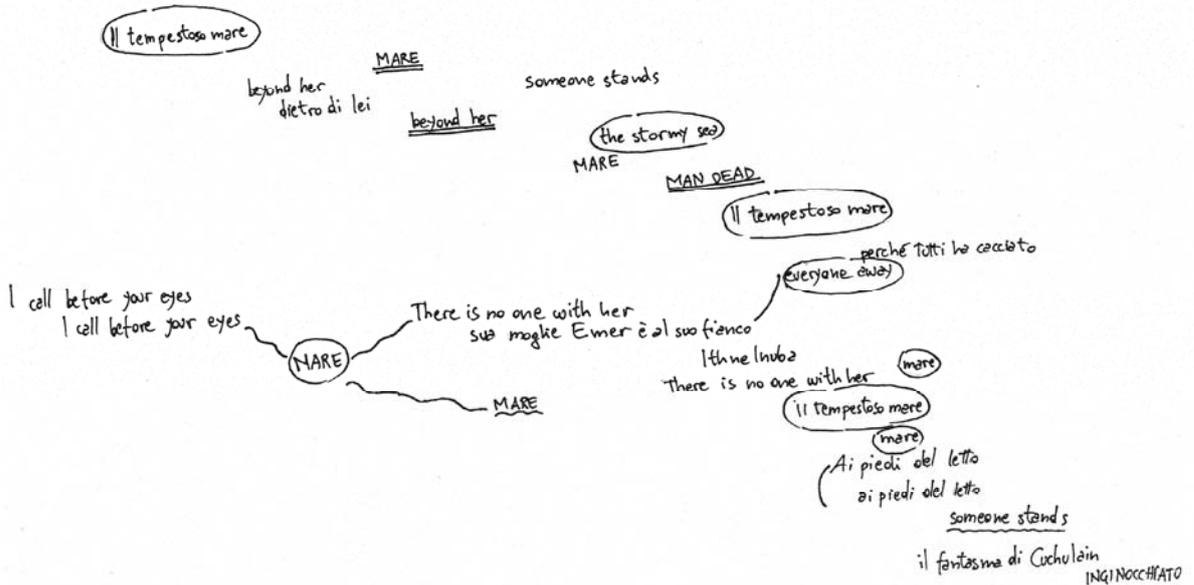
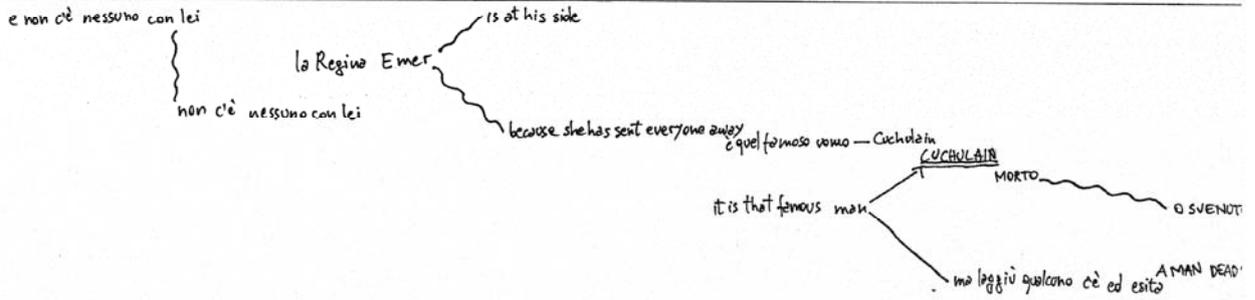
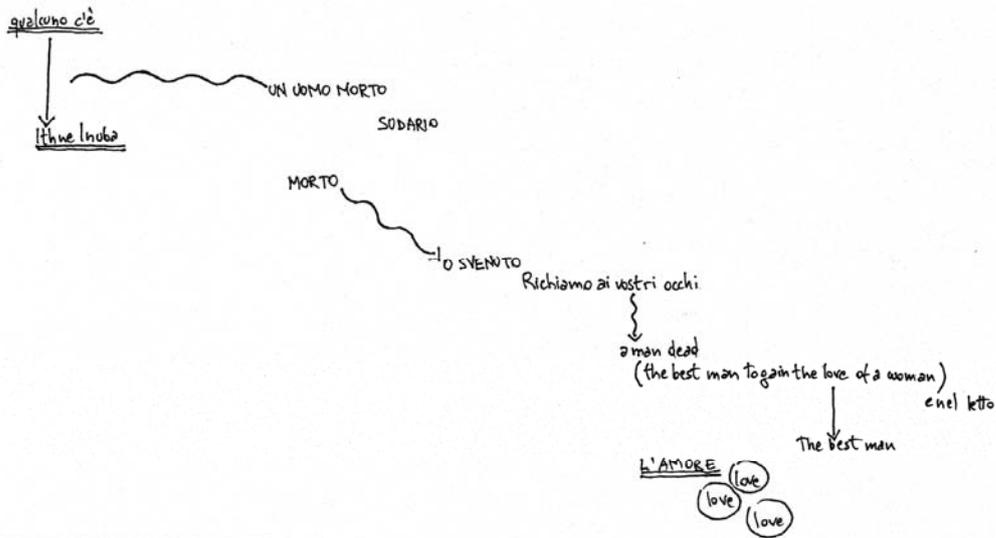
²⁷ Improvvisazioni vocali collettive in cerchio.

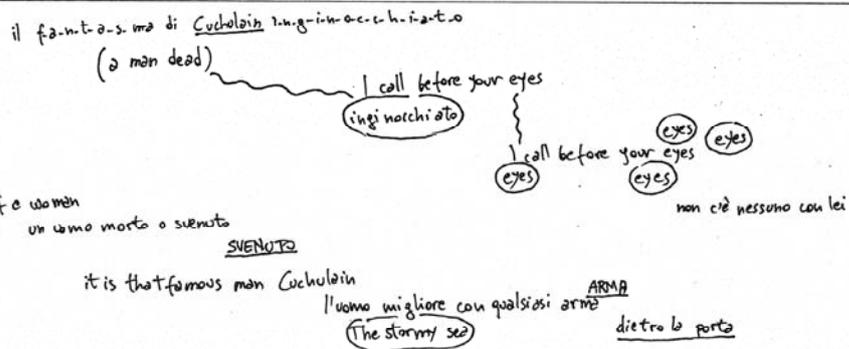
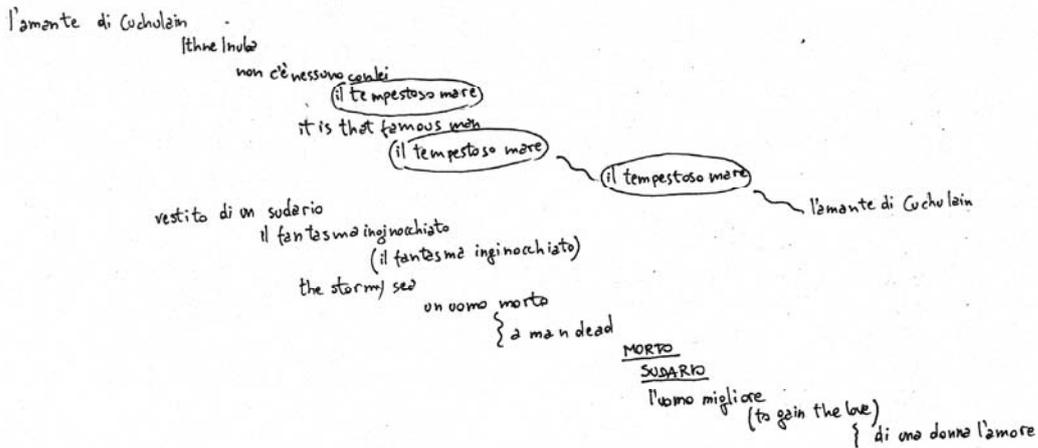
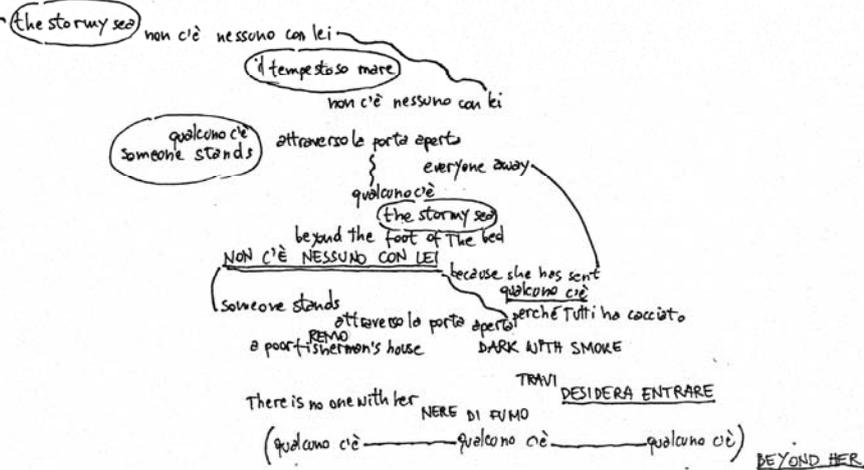
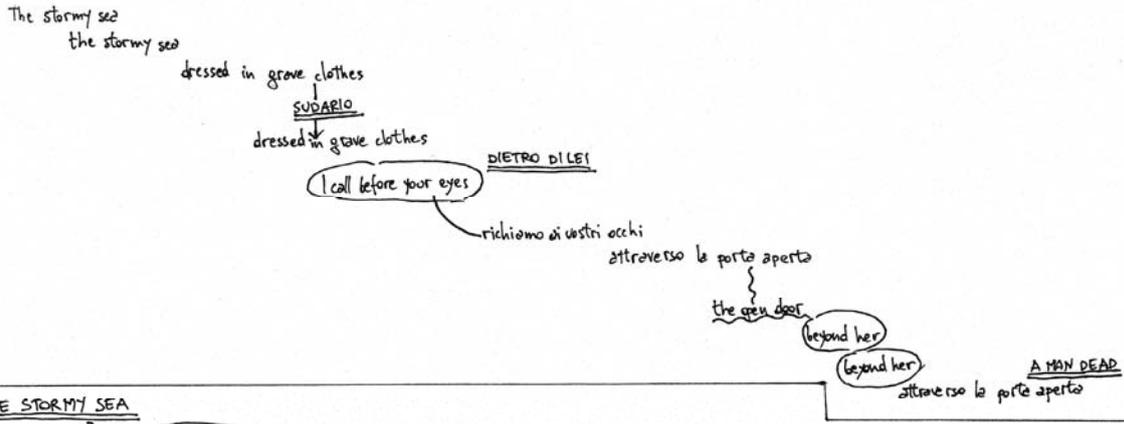
her, through the open door, the stormy sea. Beyond the food of the bed, dressed in grave-clothes, the ghost of Chuchulain is kneeling.

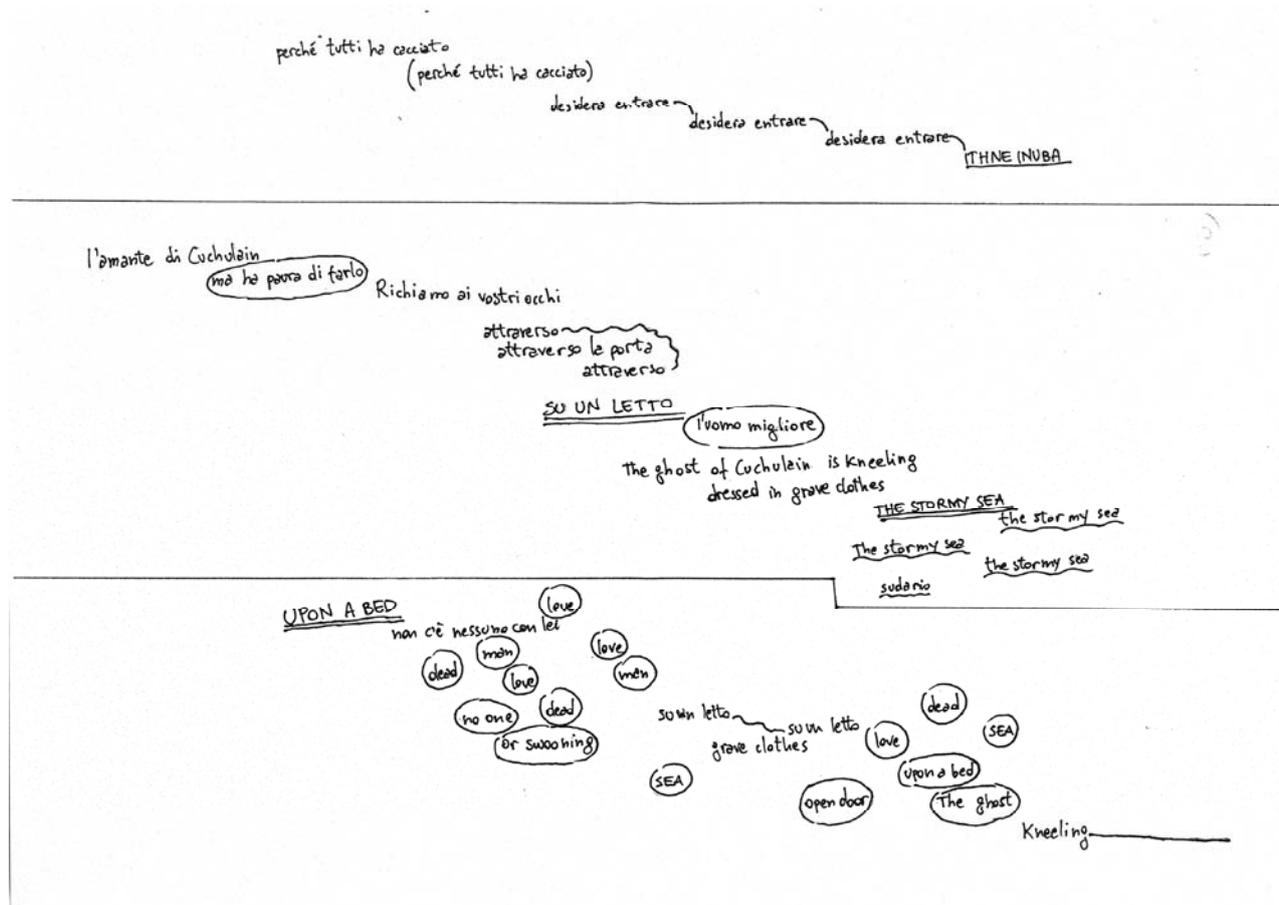
PRIMO MUSICISTA [parlando] Richiamo ai vostri occhi la casa di qualche povero pescatore, nera di fumo, reti pendenti dalle travi, qua e là forse un remo, e nel mezzo su un letto un uomo morto o svenuto. È quel famoso uomo Cuchulain, l'uomo migliore con qualsiasi arma, l'uomo migliore a conquistare di una donna l'amore. Sua moglie la Regina Emer sta al suo fianco; non c'è nessuno con lei perché tutti ha cacciato. Ma laggiù alla porta qualcuno c'è ed esita, desidera entrare nella stanza e ha paura di farlo. È la giovane Eithne Inguba, l'amante di Cuchulain. Dietro di lei, attraverso la porta aperta, il tempestoso mare. Dietro i piedi del letto, vestito di un sudario, il fantasma di Cuchulain inginocchiato²⁸.



²⁸ Traduzione inedita di F. Gasparini.







- *Fighting the Waves*: dialogo tra Emer e Ithne Inguba²⁹

VIENI QUI

NO

Vieni a sederti accanto al letto. Non aver paura

Un torto troppo profondo ti ho fatto per sedere lì.

Non aver paura

È MORTO?

I pescatori pensano sia morto; sono stati loro a mettere il sudario su di lui.

È MORTO?

Coloro che conquistano l'amicizia terribile degli dei a volte giacciono a lungo come morti. È FREDDO. Sulle sue labbra non c'è respiro.

Ha combattuto e ucciso un uomo sconosciuto

COS'È SUCCESSO?

Ha combattuto e ucciso un uomo sconosciuto, scoprendo solo dopo che aveva ucciso il proprio figlio.

UN FIGLIO TUO E SUO?

²⁹ Traduzione inedita di F. Gasparini.

È questo dunque il tuo primo pensiero!

UN FIGLIO TUO E SUO?

UN FIGLIO MIO E SUO. [*Ride.*] Pensi che lui appartenesse A ME E A TE SOLTANTO?

È VERO.

Amava le donne prima ancora d'aver sentito il nostro nome.

È VERO.

L'uomo che uccise...

È VERO.

...era il figlio di qualche donna che tanto tempo fa amò.

È VERO. Come tu ed io amiamo.

Penso che l'abbia amata come nessun uomo mai amò, poiché udito il nome dell'uomo che aveva ucciso, e il nome della madre di quell'uomo, uscì del tutto fuori da sé. Corse dentro il mare, e con lo scudo di fronte e la spada nella mano combatté il mare che morte non ha.

È MORTO ALLORA, ANNEGATO NEL MARE.

NON È MORTO.

È MORTO ALLORA.

NON È MORTO.

È morto, e tu non hai baciato le sue labbra né poggiato la tua testa sul suo petto.

d) Prove di traduzione

- Da *At the Hawk's Well*

[I personaggi di *At the Hawk's Well* (1915), primo dei *Four Plays for Dancers* (1921), sono Cuchulain, un anziano e il guardiano del pozzo. La vicenda accenna, in gran parte inventandole, alle avventure del giovane eroe in terra di Scozia, una sorta di sua iniziazione eroica. I pozzi sacri, le cui acque hanno poteri magici, sono moltissimi nella tradizione religiosa irlandese: l'azione del dramma si svolge intorno a uno di questi. Questo, secco per la maggior parte del tempo, rarissimamente si bagna di un'acqua che ha il potere di rendere immortali; però l'attività del pozzo è regolata dalle creature dei Sidhe (gli esseri soprannaturali dell'aldilà della tradizione celtica), che si divertono a illudere e a ingannare gli uomini. Un vecchio siede vicino al pozzo: ha perso tutta la sua vita in attesa delle acque miracolose, perché, ogni qualvolta si sono manifestate, egli è stato addormentato magicamente dalle donne del Sidhe. Anche Cuchulain ora è giunto al pozzo e, seppur violentemente sconsigliato dall'uomo anziano, si vuole trattenere lì per attendere le acque che donano la vita eterna. Ancora una volta le creature malvagie ingannano i visitatori, distraendoli dalla fuoriuscita dell'acqua con l'espedito della danza incantatrice del guardiano del pozzo, la donna-falco. Ed è così che Cuchulain ritroverà il suo proprio destino, che non è quello dell'attesa, né dell'eternità, ma dell'azione e della vita breve e piena, e si scaglierà in combattimento contro Aoife, altera guerriera scozzese].

Song of unfolding of the cloth

I call to the eye of the mind
A well long choked up and dry
And boughs long stripped by the wind,
And I call to the mind's eye
Pallor of an ivory face,
Its lofty dissolute air,
A man climbing up to a place

Canto di apertura del drappo

All'occhio della mente io richiamo
Soffocata e asciutta da tempo una fonte
E arbusti da sempre spogliati dal vento,
Ed io richiamo all'occhio della mente
Una faccia d'avorio il suo pallore
La sua aria dissoluta e altera,
Sale un uomo in alto dove

Il vento salmastro non ha lasciato niente.

In cosa la sua vita sarebbe terminata!
Avrebbe perso allora o vinto?
Una madre che vedesse il figlio
Piegato sopra un dolorante stinco,
Come segnato di novant'anni,
Lamenterebbe, "Quanto poco valsero
Le mie speranze e affanni
E il duro dolore del parto!"

FIRST MUSICIAN (*speaking*)

Night falls;
The mountain-side grows dark;
The withered leaves of the hazel
Half choke the dry bed of the well;
The guardian of the well is sitting
Upon the old grey stone at its side,
Worn out from raking its dry bed,
Worn out from gathering up the leaves.
Her heavy eyes
Know nothing, or but look upon stone.
The wind that blows out of the sea
Turns over the heaped-up leaves at her side;
They rustle and diminish.

SECOND MUSICIAN

I am afraid of this place

BOTH MUSICIANS (*singing*)

'Why should I sleep?' the heart cries,
'For the wind, the salt wind, the sea wind,
Is beating a cloud through the skies;
I would wander always like the wind'.

OLD MAN (*speaking*)

Why don't you speak to me? Why don't you
say:
"Are you not weary gathering those sticks?
Are not your fingers cold?" You have not one
word.
While yesterday you spoke three times. You
said:

The salt sea wind has swept bare.

What were his life soon done!
Would he lose by that or win?
A mother that saw her son
Doubled over a speckled shin,
Cross-grained with ninety years,
Would cry, 'How little worth
Were all my hopes and fears
And the hard pain of his birth!'

[traduzione di Benedetta Calisesi]

PRIMO MUSICISTA (*parlando*)

Cala la notte
Si oscura il fianco del monte
Le foglie secche del nocciolo
Ostruiscono l'arido letto della fonte
La sua custode è seduta lì accanto
Su di una vecchia pietra grigia
Stanca di rastrellare il letto
E di raccogliere foglie
I suoi occhi pesanti
Come le pietre non sanno nulla
Il vento che soffia dal mare
Scompiglia le foglie ammucciate al suo
fianco
Che frusciando si diradano

SECONDO MUSICISTA

Ho paura di questo posto

ENTRAMBI I MUSICISTI (*cantando*)

Perché dovresti dormire? Urla il cuore
Perché il vento salmastro che viene dal mare
Sta sbattendo una nuvola attraverso i cieli.
Vorrei vagare sempre come fa il vento.

[traduzione di Stefania Macchia]

VECCHIO (*parlando*)

Perché t'al parl mia? Perché t'al dis mia:
"T'at sit mia stanché
Ad preñar dii Ram? T'al gà mia le dita
frade?"
Te n'al parl mia, anca si iera t'al gà parlà par
tri volti.

“The well is full of hazel leaves”. You said:
“The wind is from the west”. And after that:
“If there is rain it’s likely there’ll be mud”.
To-day you are as stupid as a fish,
No, worse, worse, being less lively and as
dumb.

OLD MAN

And do you think so great a gift is found
By no more toil than spreading out a sail,
And climbing a steep hill? O, folly of youth,
Why should that hollow place fill up for you,
That will not fill for me? I have lain in wait
For more than fifty years, to find it empty,
Or but to find the stupid wind of the sea
Drive round the perishable leaves.

OLD MAN

And do you think so great a gift is found
By no more toil than spreading out a sail,
And climbing a steep hill? O, folly of youth,
Why should that hollow place fill up for you,
That will not fill for me? I have lain in wait
For more than fifty years, to find it empty,
Or but to find the stupid wind of the sea
Drive round the perishable leaves.

L’è mia vera ca t’al dit: “c’la fouta là l’è
piegnia ad foi ad nosòu”.
T’al ga dit: “Al vent al vien d’ovest”.
E annò: “S’il buta sò, forsa al sarà pien ad
molta”.
T’at sit imbambulà c’un pès incoen; no, l’è
paü:
“At sit viv? T’al parl d’gni tant? T’al ga gl’oci
d’un
Imbambite rintronat!”.

[traduzione di Eleonora Mundula in dialetto
parmigiano]

VECCHIO

Davvero pensi che un tesoro così prezioso
Possa essere trovato solo spiegando una vela
E scalando una ripida salita?
Questa è l’ingenuità dei giovani!
Perché mai quell’abisso dovrebbe riempirsi
Per te e non per me?
Per più di cinquant’anni ho atteso in questo
luogo
Aspettando questo evento con ardore
Per poi ottenere solamente il soffio
Dello stupido vento del mare
Che soffia via le foglie secche [cadute].

[traduzione di Anna Pancaldi]

VECCHIO

At’ cherdi che na’ graña porei as
Peül trué sença niün travay
A lan feüra ad smainà na vela e
Mütand sü por na culinna?
Perché cül beüech duvria ‘mpinirsi
Par ti e nen par mi?
Alé pi ad shiuquant’ani che mi sun si
Ch’aspetu, e pöi? E pöi am lu treuvu
Venit o treu mac cal stüpid vent
Dal mar ca bugia le föeie.

[traduzione di Alessandra Deffacis in dialetto
piemontese]

YOUNG MAN

[...] That cry!
There is that cry again. That woman made it,
But why does she cry out as the hawk cries?

OLD MAN

It was her mouth, and yet not she, that cried.
It was that shadow cried behind her mouth;
And now I know why she has been so stupid
All the day through, and had such heavy eyes.
Look at her shivering now, the terrible life
Is slipping through her veins. She is
possessed.
Who knows whom she will murder or betray
Before she awakes in ignorance of it all,
And gathers up the leaves? But they'll be wet;
The water will have come and gone again;
That shivering is the sign. O, get you gone,
At any moment now I shall hear it bubble.
If you are good you will leave it. I am old,
And if I do not drink it now, will never;
I have been watching all my life and maybe
Only a little cupful will bubble up.

YOUNG MAN

I'll take it in my hands. We shall both drink,
And even if there are but a few drops,
Share them.

OLD MAN

But swear that I may drink the first;
The young are greedy, and if you drink the
first
You'll drink it all. Ah, you have looked at
her;
She has felt your gaze and turned her eyes on
us;
I cannot bear her eyes, they are not of this
world,
Nor moist, nor faltering; they are no girl's
eyes.

ZOVANE

Cussa boche, galu cussa boche, es istà sa
Emmina, ma puitte abbochinata che sos
astores?

BEZZU

Idi sa buca sua, ma no est'istà issa a
Abbochinare, est'istà cuss'umbra a
Abbochinare po issa. Commo isco puitte idi
Gosi allampanà e puitte aiada sos ocros
Gosi pichidos. Pompia sa tudda cussa
Jana che l'est intrande a intro.
Es possessa. Chi ada morrere o a
Traire prima de s'iskidare, chene
Iskire e collire galu sas fozzas?
Ma ana essere iffustas, s'abba ada bennere
E sicchida andare. Cussa tudda es
Su sinzale. Baeticche!
Dae unu momentu a s'atteru l'appo
Intendere issire, lassamila si as coro, soe
Bezzu si non bio commo non bio
Prusu. Appo irvettau tottu sa vida, e
Forzis n'ada bessire solu una tassa.

ZOVANE

L'app'a piccare in manos, ammus a
Biere tott'arduos, e intas pacos guzzos,
Los ammus a partire.

BEZZU

Zura! Zura ea jeo bio po primmu, sos
Zovanos sone avidos e si tue bies po
Primmu, che la ies tottu.
Ah! L'as pompià! S'est abbizzà la
L'isti pompiande e l'ha bistu! Non
Tollero sos ocros suos! Non sone de
Custu mundu, non sone iffustos, non
Sone ocros de pizzinna.

[traduzione di Elisabetta Balia in sardo]

FIRST MUSICIAN (*speaking*)

I have heard water splash; it comes, it comes;
Look where it glitters. He has heard the splash;
Look, he has turned his head.

MUSICIANS (*singing*)

He has lost what may not be found
Till men heap his burial-mound
He might have lived at his ease,
An old dog's head on his knees,
Among his children and friends.
And all the history ends.

PRIMO MUSICO (*parlando*)

Aj ho sintù l'armòr dl'aqua; ecco, tl'è aquè
ch'l'ariva;
guêrda com ch'la starloca. Néca lò ul'ha
sintùda saltē fura;
guêrda: l'ha zirē la tēsta.

MUSICI (*cantando*)

L'ha smarì quèl ch'un s'po' mai truvè
In fura che quând ch'us êlza la tomba
L'avrèb putù vivar tranquèl,
Con i fiul e j amig d'atòran,
E la tēsta d'un cân pugêda al znóci.
E ignacösa è' finès alè.

[traduzione di Ilianna Totti in dialetto di
Cotignola (RA)]

2. La dea-madre e il dio trucidato. Prove di traduzione ed esecuzione sul “teatro denudato” di W. B. Yeats (materiali), Quaderno di Drammaturgia n. 1939marzo-aprile 2006

a) Dalla “Premessa”: *Volo, cerchio, maschera, poesia*

1. Cosa è successo il primo giorno

Ho fatto entrare i ragazzi nella sala di via Valdonica. La stanza era immersa nella semioscurità; alle pareti erano appesi grandi fogli bianchi con le tracce di versi di Yeats e macchie rosso sangue. Di fronte ai fogli ho detto: “per me i versi di una poesia sono tracce verso un abisso; quando arrivo al bordo sento il vuoto sotto di me e desiderio di volo. Vi dico questo perché, anche se forse voi sentirete diversamente, vorrei che ciascuno di voi però tentasse di incontrare la poesia qui, in questo laboratorio, non come quella noiosa e talvolta incomprensibile scrittura di cui occorre fare la parafrasi, ma come qualcosa che ci chiama ad un mistero, ad un'avventura pericolosa. Il ritmo del verso è un tremito, il suo suono un incanta-mento, il suo margine l'apertura verso l'ignoto, un fiato trattenuto, un'attesa. La poesia non chiede di essere interpretata, chiede di essere incorporata. Il suo senso profondo, il suo mistero, si disvela solo se noi la suoniamo tutta come un bravo pianista esegue una sonata di Bach (questo mi dice spesso Giuliano Scabia, poeta finissimo, uomo di teatro, e professore), senza saltare note o alterare i ritmi. Se cerchiamo di entrare nella poesia dal significato, con la psicologia, e vi sovrapponiamo *pathos* e drammaticità, la poesia si spaventa e si irrigidisce; se le diamo voce invece fiorisce”.

Subito dopo ho letto questo passo:

Parallelamente al tipo di rappresentazione grafica ora analizzato [la scrittura pittografica] si è sviluppato un tipo di grafia ben diverso: le scanalatura, i contrassegni, le serie di nodi, di oggetti, ecc. [...] questo tipo di scrittura è legato alla fabbricazione degli oggetti; la tecnica di fabbricazione si situa in una «atmosfera» ritmica, dal momento che consiste in un lungo e regolare martellamento, in una tecnica muscolare, uditiva e visiva, che produce l'oggetto per mezzo della ripetizione dei gesti. [...] parallelamente a questa trasformazione, incisioni, scanalatura, nodi vanno assumendo una funzione diversa. Questi motivi astratti servono infatti come supporto tattile alla recitazione incantatrice: l'officiante segue le figure con la punta delle dita al ritmo della sua dichiarazione; qui interessa soprattutto sottolineare il legame necessario

che intercorre fra la motricità verbale ritmata e il grafismo; quest'ultimo sembra coinvolto in un processo dinamico comune alla voce; la scrittura corrisponde, in questo caso, a un gioco pulsionale del corpo, della voce, e si allontana dal visivo³⁰.

Poi ho aggiunto solo qualche frase, semplice e icastica, che permettesse loro di afferrare l'idea della poesia come corpo reale; non volevo fare loro una lezione volevo che potessero percepire fisicamente ciò che cercavo di trasmettergli sulla poesia: "La poesia sta alle origini del linguaggio, ed era una cosa sola con il movimento corporeo regolato (danza) e con le azioni fonico-vocali (canto)"; "le caratteristiche materiali della poesia, verso (metro), forme sonore (rima, assonanza, ecc.) strofa sono modalità fonico-ritmiche (sono modi produttivi-esecutivi della poesia) che poi sono diventate anche modi della scrittura"; "è solo nell'epoca moderna che la poesia ha cominciato ad essere vissuta come qualcosa di libresco, qualcosa che si fruisce da soli in una stanza in silenzio, qualcosa di mentale, intellettuale. Prima non era così (e molti poeti dal '900 in avanti, come Yeats, ma anche Lorca, hanno lavorato perché non fosse così)". Ho aggiunto: "Forse alcuni di voi sapranno che l'unità di misura della metrica greca antica è il *pie*de. E il *pie*de è un'unità ritmica, è un passo, appunto, un passo del piede, *un passo di danza*". E ho fatto sentire loro, battendo a terra le piante dei piedi in modo alternato, alcune tipologie metriche: baccheo, spondeo, cretico, ionico *a minore*, trocheo, giambo. Poi li ho fatti mettere in cerchio, uniti con le braccia incrociate dietro alla schiena dei compagni e li ho fatti muovere in tondo su uno ionico *a minore* (U U — —). Alla fine dell'incontro i ragazzi erano tutti piuttosto soddisfatti e molti sono venuti a dirmi che non avevano mai pensato in questo modo alla poesia.

2. Cosa ho detto alla lezione aperta conclusiva il 28 aprile 2006

Proprio perché questo di oggi non è uno spettacolo, una dimostrazione, ma uno dei momenti del nostro viaggio (momento che abbiamo deciso di aprire anche all'esterno), penso sia importante dire alcune parole. Parole che permettano almeno di intuire, da una parte, il terreno e, dall'altra, la direzione, il senso di questo viaggio/ricerca. La nostra ricerca ha agito a più livelli:

- sulla lingua poetica, soprattutto per sentirla risuonare in noi, ma anche per restituirle quella vita che perde se rimane sulla carta stampata, per farla rivivere per noi oggi qui. Ecco dunque le traduzioni/riscritture nate da questo lavoro e che sentirete sotto forma di monologhi;

- sul mito: in questi drammi ci sono molte nominazioni di dèi della tradizione mitologica celtica; ma soprattutto i due testi sono rielaborazioni intorno al lato oscuro della dea-madre.

- sull'idea/immagine di volo, a partire da tre versi del primo dramma yeatsiano in cui si rivela l'immagine di un uccello marino in volo a picco sulle scogliere il cui canto è una rivelazione del divino; abbiamo cercato voli del corpo, della mente e del racconto;

- sulla maschera: ciascuno ha creato la propria maschera secondo il proprio personaggio, scoprendo che in qualche modo, in questa attesa direi religiosa dell'apparizione della maschera, noi non eravamo i "creatori", ma ci limitavamo ad accogliere un'entità che si autodeterminava;

- sul corpo collettivo: ogni nostra creazione, ogni nuova scoperta entrava a far parte del teatro che eravamo noi con i nostri corpi; le proiezioni della nostra mente rese percepibili in parole, immagini, manufatti erano il corpo del teatro racchiuso nel cerchio dei nostri corpi di carne.

La dea-madre e il dio trucidato. Prove di traduzione ed esecuzione sul "teatro denudato" di W. B. Yeats

Analisi degli ultimi "drammi per danzatori" del poeta irlandese W. B. Yeats: in particolare il dramma in versi *The King of the Great Clock Tower* del 1934 e la sua riscrittura *A Full Moon in March* del 1935.

1. Lettura, traduzione, recitazione:

- cerchiamo gli strumenti per una comprensione profonda dei meccanismi di funzionamento del dramma in versi, soprattutto in relazione al ritmo e alla musicalità del linguaggio e all'azione ad esso interna, attraverso la lettura drammatizzata, la traduzione e l'esecuzione spaziale e corporea;

³⁰ BARTHES-MARTY (1980, 63).

- cosa significa leggere un testo? Drammaturgia della lettura: scavare le parole, sentire il ritmo, il suono, il tono: il suo proprio respiro;
- possiamo trasportare quel respiro in un'altra lingua? Anche la traduzione è una nuova drammaturgia, in dialogo costante tra noi e la scrittura;
- tracciare un'anatomia del testo con il proprio corpo, far parlare un testo mettendoselo addosso: non rappresentare ma interrogare, sondare, aprire spiragli.

2. Problemi:

- proviamo a verificare l'immagine della nuova forma di teatro prefigurata da Yeats attraverso la scrittura poetico-drammaturgica, cioè quella del "teatro denudato", in cui è la lingua poetica modellata sul corpo dell'attore-danzatore a farsi teatro. A partire dalla traduzione di alcuni brani dei drammi indicati, nel tentativo di restituire nella nostra lingua almeno in parte la forza d'azione insita nei versi yeatsiani per il teatro, ci si concentrerà sulla verifica delle modalità in base alle quali il verso influenza/impone la propria recitazione. Si prevede anche la costruzione e l'uso di maschere.

3. Bibliografia.

- W. B. Yeats, *Selected Plays*, London, Penguin, 1997
- W. B. Yeats, *Il ciclo di Cuchulain*, Milano, Garzanti, 1990 (libro di testo da avere all'inizio del laboratorio)
- W. B. Yeats, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1997
- F. Gasparini, W. B. Yeats e il teatro dell'"antica memoria". *Con l'antologia degli scritti teatrali*, Roma, Bulzoni, 2002

c) Traduzioni/riscritture (da *The King of the Great Clock Tower* e *A Full Moon in March*)

In *The King of the Great Clock Tower* ci sono tre personaggi, un Re, una Regina e un Poeta-vagabondo (figura mitica della tradizione irlandese: il *fili*, il poeta orale). Il Re ha accolto al proprio fianco, per la sua bellezza, una donna misteriosa e muta, di cui nulla si conosce. Un giorno giunge a corte un Poeta-vagabondo che pretende di essere presentato alla Regina: un anno prima aveva sentito magnificarne la bellezza e aveva cominciato a cantare le sue lodi nei propri poemi. I vagabondi e i mendicanti lo deridono perché è pazzo d'amore per una donna che non ha mai conosciuto. Ora dunque è giunto per vedere il suo volto. Egli ha giurato infatti che avrebbe visto la Regina e la Regina avrebbe danzato per lui solo. Il giuramento è stato ripetuto in presenza di Aengus, il dio-fanciullo, e di tutti gli dèi in un luogo sacro in riva al mare (le foci del fiume Boyne, le cui acque nella tradizione sono identificate, appunto, con la dea-madre) e si è trasformato in destino irrevocabile: la regina danzerà per lui, lui pieno di gioia canterà per lei e lei piena di gioia per il canto bacerà le sue labbra. Per la sua richiesta impudente il Re fa condannare a morte il Poeta e fa portare la sua testa mozzata come prova della sua morte. La Regina prende al petto la testa mozzata, danzando e cantando. La testa mozzata canta in risposta all'amore della regina. La Regina al culmine della sua danza bacia la bocca della testa.

In *A Full Moon in March* il personaggio del Re scompare; rimangono a fronteggiarsi soltanto la Regina/dea-madre e il Poeta-vagabondo, che si è trasformato in Porcaro.

Un uomo sconosciuto è giunto alla corte della regina attratto dalla leggenda che alla luna piena di marzo chi canterà meglio le sue lodi l'avrà in moglie. Fino a quel momento tutti coloro che hanno tentato hanno fallito e sono stati o mutilati o uccisi. Ma il Porcaro, che ha perso la memoria di sé per le fatiche e i pericoli sopportati per giungere fino a lì, non ha canzone da cantare, ma solo la propria miseria e sporcizia da offrire. Ritrovata la memoria, non accetta di rinnegare le sue origini e la sua libertà per conquistare un regno. Così la Regina è costretta, da quel fato che è la sua stessa natura, a decapitare chi invece era destinata ad amare. Il Porcaro viene fatto decapitare. La Regina appare senza velo, tiene la testa mozzata con le mani sopra la propria testa. Canta. Poi comincia a danzare. Una danza di desiderio e disperazione. La testa canta in risposta al canto della regina].

Da *The King of the Great Clock Tower*

IL POETA-VAGABONDO

Sono corso fino qui
alle sacre acque del Boyne
dove il vento salato del mare
urlava così forte
e la gavina strideva così forte
da togliermi il fiato
E in quel grido ho sentito dio.
È in quel grido che Aengus mi ha
parlato...
Nove giorni attesi e pregai...attesi e pregai/
E finalmente aengus mi parlò
(Sara Giorgiani)

IL POETA-VAGABONDO

Sono corso alle acque degli dèi.
Giacevo là dove il piccolo gabbiano
e il vento marino di sale
gridano il divino,
giacevo su un'altura verde dilavata.
Gettato là per nove giorni
- ma è un segreto fra noi -
il dio-fanciullo e gli dei mi apparvero
Dissi loro il mio giuramento.
Esultarono.
Il dio-fanciullo, il luminoso, parlò
- ascolta perché ripeto le parole divine:
"quando l'anno vecchio muore
al rintocco di mezzanotte
sul quel rintocco,
al battere di quella campana selvaggia,
la regina bacerà le tue labbra
- le parole divine -
la tua regina, le mie labbra,
la regina bacerà le mie labbra.
(Francesca Gasparini)

IL POETA-VAGABONDO

Da uno dei corpi senza semenza
udii il sacro che tu
facesti con la femminea figura
esser stimata perfetta.
Da sempre io modello e cesello il ritmo
cantorio
e sapendo in quel dì di te, plasmo il suono
col suo stampo e
morti e
rinati
gli aurei dischi cresce nel suon la sua beltà.

La schiatta dal cuore d'acciaio
che gorgi cerulei e seni di madre valica
rimodella ciò che io ho modellato
senza mai aver
visto lo stampo.
(Carmelo Antonio Zapparrata)

IL POETA-VAGABONDO

Manda a ciamà la reginna, prest!
Manda a avisà la reginna.
Ciamala su, ciamala giò.
Digh de vegni chi!
Me fidet minga di coo bass crapon
biassa velen, tutt vounc,
che i oeucc gh'i hann appenna per vardà,
E nanca fidet di soris gelaa
tiraa de mezza faccia,
on cicinin stort
e frecc come la lamma de cortell.
Quei poverett non si dovranno mai più
permettere di deridermi.
Quegli stracchiun vorrebbero burlarsi di me.
Ghe pensi mì!
Gliela farò vedere, anzi io la vedrò, ciamala!
Quando avrò potuto ammirare il suo viso,
Non potranno più permettersi di di la rava e la
fava.

Cos'el g'à de di de mì?
A dilla ciara e a dilla tutta:
Quando mai pronunciai parole
Sfacciate o audaci o irrispettose
Riguardo alla sciora della sciore
E all'immagine che di lei nella mia testa si è
edificata?
Emm mai faa ona parolla mezza.
Convocala chi.
Che io possa gustare l'unico autentico
originale.

La sciora della grande torre dell'orologi?

Se l'è 'sta faccia,
'sta faccia chi poggia da
(l'è tutta nott)...
Poggia da su la mia?
Se l'è 'sta man che me carezza?
Se l'è 'sta bocca che me basenn?
Non così rossa,

non così bianca,
non così prosperosa
La mia fantasia era riuscita a formulare.
Per lungo, lungo tempo, e ovunque ho
declamato
che ella fosse il più bel fior e ora ne ho la
prova.

E 'me te vardi, in tutt quei moviment
che vegnet foicura con disinvoltura...
Ona toa oggiada, l'è 'me ona carezza
Che mett a post el coeur.
Ma non mi basta averla rimirata...
Perché quella notte
in cui i barbon sparlaron e sghignazzaron di
mì,
io giurai / oh signor de vimodrun...ero
ciocch,
io giurai / già vin e su paroll,
non solo avrei contemplato la bellezza della
reginna delle sciore,
Ma che la bellezza stessa avrebbe danzato,
che quella bellezza per mì soltanto avrebbe
ballato.
Oh signor de' poverett.
Ballato e ballato
Fino a che
- danzato e danzato -
immergendomi
- ballato e ballato -
nella grazia
- danzato e danzato -
nelle sue grazie
io avessi cantato e cantato.
Oh borell, oh pandemoni
de ball e de cant
in de foeugh arificiaj,
su, su a desfass,
là in mezz al negher
doe spariss tuscoss.
te' l disi mì: lassà stà assieme,
per piacer lassà 'sta soll solett.
(Letizia Schiavello)

IL POETA-VAGABONDO [si rivolge al re]
Ho sentito un uomo
parlare di te.
Di te e della donna che hai sposato.
Bella,
bella come nessuna del suo genere.

Io sono un poeta

E nelle mie canzoni lei vive.
E verso dopo verso cresce,
cresce la sua bellezza.

Io sono un poeta

Il primo che ha cantato di lei
perché lei è viva nel mio pensiero
anche se sconosciuta ai miei occhi.

Io sono un poeta.
Avevo una moglie,
ma la donna che canto
ha nascosto la sua immagine.
Goffa.
Lenta.

Io sono un poeta.
Un poeta vagabondo.
Un uomo senza senso.

Una notte
cenavo tra gli stolti del paese,
uno di loro mi derise,

disse che avrei:
bevuto
pianto
urlato.

Tutto questo
per una donna sconosciuta
che mai avrei amato.
(Serena Dami)

IL POETA-VAGABONDO

Violenza
testa violentata
sangue
sangue che diventa uomo
poi sonno
uomo
madre che torna
arriva ma torna
si perde, è sbiadita.
Il tempo perde la strada
la madre perde la voce e il volto
la poesia che è danza,

la danza che è musica,
la musica che è figlia.
Sei venuta da me,
io sono solo un corpo
non potevo muovermi.
Corpo nella merda
merda

favola che usa bellezza
bellezza che cela e conserva.
Sei uno schermo tra il vivente e la morte
Parlami
Parlami
(Tiziano Ruggia)

Da *A Full Moon in March*

DIALOGO DEI DUE ATTENDENTI

Vecchia: Che facciamo?
che parte facciamo?
cosa ci disse?

Ragazzo: Quando vogliamo
iniziare possiamo
recitando o cantando, ci disse.

Vecchia: Prima che in scena il sipario si
alzi?

Ragazzo: Prima di ciò.

Vecchia: E allora, che cosa cantiamo?

Ragazzo: “Cantate di tutto,
storie e leggende di antico decoro
sterco di porco o corone d’oro
basta però che la vostra canzone
echeggi di tempi lontani” lui disse.

Vecchia: Animo dunque,
cantiamo lo sterco di porco.
Cantiamo di antichi amori
tra porcari e regine di cuori.

Ragazzo: Sterco di porco?
Sei tu balorda?

Vecchia: La mia vecchiaia ricorda
una leggenda assai lontana,
di un’antica irlandese sovrana
che conficcò una testa su un palo.

Ragazzo: Che infelice regalo!
Mozzò la testa al suo amante.
Ma questa è un’altra storia,
di un’altra regina mi trovo a dire.

Vecchia: Certo, se mi lasciassi finire
ti spiegherei la triste ventura.
(Felicita Brusoni)

LA REGINA

Ricuerditi tutti li disgrazi c’ha passatu cu rrivi
finu a quai, pircè

Iou suntu cchiù cruteli ti la solitudini, ti la
foresta e ti li bestie.
Alcuni l’haggiu ccisi e mutilati pircè lu cantu
loro me fatta nnervosiri,
auri pircè me vinutu cussì e basta. Ce tieni da
diri?
Li maculi pensenu ca la bella fimmena ete na
cosa docì.
Ma quiddi ca pensenu ca iou suntu m’fama
tenu ragioni;
m’fama comu lufriiddu ti l’inviernu.
Sa comu? Du friddu ca ti gghiaccia l’anchi e
ti blocca la facci!
Me giovini pi nu motivu ca no sacciu,
no mi sentu cu ti fazzu mali, credimi nu
vogghiu.
Mèh siami; moviti, prima ca cangiù idea!
Percè resti a’ddai cu la facci pusata an piettu,
cu li uecchi vasci?
Ehi...cu ttei sta palù!
Mèh, ca ci canti buenu n’di spusamu.
Ha sapiri ca tanti hannu vinutu ma nisciunu
mè piaciutu.
Canta giovini---sta canti?...mena mèh!

‘Enchia papa! Agghia ringraziari a ddiu ca stu
lerciu m’bucatu,
M’bucatu tra li vesti, tra li discursi,
M’bucatu ti famigghia,
Non è tinutu filu capu cu mi damanda ci mi
livava la manti tin’facci.
L’aricchi hannu statu m’famati, hanno sintutu
puru assai e sannu disgustatu;
Ma la facci mia sta bbona.
Ci mi n’dera ddunata prima ca mi sta
pigghiava pi fessa cu di uecchi,
N’ci lera strazzati tin’facci cu l’oggni mia!
Stu n’intisicusu...
Agghia vetri ci senza capu si divirti lu stessu!
(Laura Baldassarre)

IL PORCARO

Il premio, come il rischio, è assai grosso:
o il tuo regno o quel fosso.
Fossi fesso! Non mollo l'osso.
Fatto il passo in cotesto paradosso,
se mi è concesso, io mollar non posso.
Adesso, so che sono un cesso
e alla classe benestante non ho accesso;
ma come ossesso miro con tutto me stesso
in mio possesso al gentil sesso.
A bestie e porci io sto accanto,
e il mio sperare non è tanto;
Ma intanto d'incanto col canto canto e
t'incanto.
Lo farò una volta sola, una e una soltanto.
E se tanto mi dà tanto, tenderò senza
rimpianto.
In cambio avrò te e cristalli al quarzo,
Sfarzo e ancora sfarzo,
Perché cederai...
Alla luna piena di marzo.
(Angelo Calderara)

LA REGINA

Eitt'è non t'arregordasa is pirculus chi as
deppiu passai po benni incuni
e arregorda ca deu soi prus mala de su stai a
solu,de su murdegu o de su bestiolu.
Calincunu du appu mocciu poitta m'ari fattu
inchiettai
e calincun'attru poitta m'è girau aicci.
Is ominis pensanta ca assignamenti soi bella
soi puru delicata,
ma ecchini mi zerriara mala no è narendu
faula, eo soi mala commenti s'inverru.
Eo non d'isciu e poitta ma non t'ollu ingorti.
E poitta abbarrasa incuni?con sa facci
incungiara?
T'appu narau de t'indandai!ajò baidindi!
Ah un'attra cosa,as portau na storigedda
commenti is attrusu?
Poitta forsis chi cantas a su mellu poris
diventai unu meri
e forss eo pozzu puru pensai che mollai custa
beccia ommu
e is serbidorisi, ma.....eitta gadangiu?

(porcaro)

Tui ses benniu po mi inzurtai e no po mi
cantai!

Oddeu,deppu solu ringraziai ca custu
caddozzu mort'e famini
Caddozzu in s'estiri,in sa familla e in s'allegai
Non m'ari pediu de mi pesai su velu
Is origasa funti disgustarasa ma sa facci mea
est'abbarrada pura,
Chi appessi ittu s'inzurtera in is ocrusu
d'appessi scravau cun
Cust'ungrasa!
(Michela Ladu)

IL PORCARO

Vieni regina – mangia anche tu di queste
carcasse.
Mangia anche tu dei miei capelli sudici.
Calati nello schifo della carne dilaniata
dove le bestie han sfibrato le mie membra
dove la memoria mi ha abbandonato
dove inesorabili solitudini mi han condotto
alla pazzia.
Ma quando guardo nel ruscello – il volto
(un volto) – che trema
mi fa pensare
che le mie origini
sono le più sudice degli stracci sudici
che le mie origini
sono nel cuore rosamerda del recinto.

*Ora non so se il problema fosse più il puzzo, o
qualche sostanza chimica disciolta nella
merda, o forse l'interazione quotidiana con
migliaia di maiali*

Sarai vinta
con la luna piena di marzo-
E lei – la luna – è giunta.
Ed io – solo – sono giunto.
La luna è piena
(di crudeltà)
E da essa fosti generata.
Ma io – anche io – posso guardarti senza
paura.
Ma io entrerà nel tuo corpo –
Sarò tua crudeltà
e mangerò di entrambi – corpo e
crudeltà –
come fossero miei figli.

*Bisogna considerare e trattare le scrofe in età
riproduttiva come preziosi ingranaggi di un*

*congegno la cui funzione è pompare fuori
porcelli come una macchina per salsicce*

E tu sarai con me
sterco e buio e amore
Natura innocente – ora –
E urla di morte.
(Emanuele Martina)

LA REINE
Souviens - toi les périls que t'as du affronter,
Moi je suis plus cruelle de la solitude, de la
bête e de la forêt.
J'ai tué ou blessé quelqu'un
juste parce que son chant me rendait dingue
de haine
et les autres juste comme ça
pour la seule raison qu'ils étaient là!
L'homme croit que la beauté soit aussi
fragilité,
Mais qui appelle moi terrifiante créature.
Seulement la vérité peu-t-il dire sur ma
nature,
(parce que) je peux tellement être en colère
que devant moi est plus doux de la verginité
l'hiver!
Mais pour une raison que j'en sais pas
imaginer
je n'arrive pas, pourtant, à te tuer.
Barres-toi
avant que l'esprit je change une autre fois
pourquoi tu restes encore
la tête cachée au milieu de ton cœur?
Ce mec misérable, dieu je devrais remercier,
misérable dans sa veste, ses origines et ses
mots,
même avec tout son courage rien de plus
grave m'a demandé
et la chose que j'en considère la plus chère
parmi toutes
c'est cacher le visage, derrière un masque,
comme pour une lutte.
Mes oreilles insultées ont entendu
et elles ont tremblé pour le dégoût
mais hélas, je le jure
ma tête est encore pure.
Si elle aurait connu. L'offense de ses yeux,
Moi je l'aurais détruit avec mes ongles.
(Deborah Di Meo Guardascione)

LA REGINA

Chi *at the door*?!

*Some man has come, some terrrrrificante, che
entri...*

Chi meglio canterà la *passion*.
Lo giuro che non vale lo scongiuro.

Some io rifiuto. *Some* io punisco. *No one* che
possa cantare.

I permit your song.

No song yet.

Some ho *killed* o mutilato
perché il loro cantare *put me in a rage*.

E *some* perché sono venuti stop.

Men credono che *donna's beauty is* cosa
delicata

ma coloro che mi ritengono crudele dicono la
verdas.

What give u that strange confidenza?

Cosa ti fa ardire di sedurre mio gusto?

Are u a man of wealth and taste?

God solo *looks upon me* without terrore.

Sing, fammi vedere un film, crea, di qualcosa
di interessante

E non sarai più una nullità ma una persona,

The king.

(Nicol Veronica Stefani)

LA REGINA

Oh...agghia ringrazia sul a' crist

se stu' vil fetent, nell pezz, nelle parul c'ha
ditt

na' famiggh' sua nun m'ha chiest nint!

E ste' pover recchie s'hann schifat da quid
c'hann sentut,

Ma pe' fortun non agghiu colpe,

e t'avrei pure strazzat con l'unghieu

l'insult ca stavn intr a l'uecchiu tuoi!

(Valentina Palange)

d) “Prove di volo”

[«I ran to the Boyne water
and where a sea-mew and the salt sea wind
yelled godhead, on a round sea wind».

Da questi tre versi di Yeats (da *The King of the Great Clock Tower*) siamo partiti per le nostre *prove di volo*. Abbiamo cercato di capire chi è il “sea-mew”, la gavina, questo uccello marino la cui voce, insieme a quella del vento, è capace di manifestare il *divino*. Abbiamo fantasticato sul nostro uccello interiore e sulla nostra idea di volo. Siamo andati alla ricerca del nostro volo corporeo: abbiamo volato parecchio nella sala di via Valdonica, chi ad ali spiegate, librandosi leggero, chi con le piume impastate e pesanti in uno strenuo tentativo di sollevarsi da terra].

Volo proposto da Emanuele Martina

“non serve a nulla portarsi sempre appresso un paracadute se, al momento buono, questo non è in grado di aprirsi” (da “Manuale di volo libero” – www.manualedivololibero.com/stru/stru01.asp

“L’uomo ha sempre desiderato volare come gli uccelli. Una delle facoltà magiche che egli attribuiva agli dei pagani era la capacità di volare. Pochi eroi mitici, come Dedalo e Icaro, ebbero il privilegio di condividere il segreto degli dei; ma gli uomini che tentarono di imitarli, furono fortunati se riuscirono a cavarsela solo con qualche arto spezzato (Tre Tryckare, *L’arte del volo*, Mursia, 1971).

“È naturale confrontare il volo delle macchine costruite dall’uomo con il volo degli esseri viventi in natura: salvo rari casi, sembra proprio che la natura abbia deciso che la forma più vantaggiosa per volare sia quella degli aeroplani” (Michele Arra, *L’elicottero*, Hoepli, 2005).

“Il pilota si veste. Maglie, sciarpe, tuta di cuoio, scarpe foderate di pelo. Il suo corpo addormentato pesa. Qualcuno lo interpella: “Suvvia! Facciamo presto...! Ed egli si issa pesante e maldestro, sino al suo posto, con le mani imbarazzate dall’orologio, dall’altimetro, dal portacarte, con le dita intorpidite sotto i grossi guanti: palombaro fuori dal suo elemento. Ma una volta a posto, tutto s’alleggerisce, un meccanico sale fino a lui: ‘seicentotrenta chilogrammi’. ‘Bene. Passeggeri?’ ‘Tre’. Egli li prende in consegna senza vederli” (A. De Saint-Exupery, *Corriere del sud*).

“Aviatore sopra il mare
dimmi che cosa vedi
aviatore al di là del mare
dimmi c’è niente che corre come noi
che corre come noi (Ivano Fossati, *Gli amanti d’Irlanda*)

Volo proposto da Tiziano Ruggia



Antonino Bove - *Sofo glu glu*, Allevamento De Martin,
Pieve di Campi (Parma) 1999
tratto da "Performance"
a cura di E. Jappe, L. Inga Pin, E. Miccini
ed. Sometti, Mantova

Silenzi di Emily Dickinson

L'acqua, la insegna la sete.

La terra – gli oceani trascorsi.

Lo slancio – l'angoscia –

la pace – la raccontano le battaglie –

l'amore, i tumuli della memoria.

Gli uccelli, la neve.

(1859)

Rubàiyàt di O. Kayyàm

6

E le labbra di Davide sono serrate; ma nel divino

penetrante Pehlevì, "vino! vino! vino!

vino rosso!" l'usignolo grida alla rosa

per tingere di rosso la sua pallida guancia

7

Venite riempite il calice, e nel fuoco della primavera

gettate la veste del pentimento:

l'uccello del tempo ha poca strada

da percorrere- e l'uccello è in volo.

Nella gioia del volo l'uccello,

va scrivendo parole.

Quando la mente vola,

la penna descrive

qua e là, nel vuoto,

senza alfabeto.

Si risveglia la mia voce,

la gioia delle ali.

(Tagore)

Una poesia di Alda Merini (da *Clinica dell'abbandono* 2000-2002)

Aspetto che ti cadano le ali
tu che vuoi fare l'angelo della morte
tradendo i sentimenti.
Ma le catastrofi degli angeli sono universali
non sono il pentimento di un reprobato.
Tu come le farfalle e le cicogne
hai portato la nascita di un amore
e hai rubato il mio bimbo
che era il canto di un poeta
di una donna pura
che non voleva generare il tuo odio.

Volo proposto da Francesca Gasparini

Non so volare
di uccello ho le piume disfatte
cado cado cado
a stremare l'aria di sibilo di vento
sono di caduta
nell'infinito peso del cadere
sono di vento appesa al niente d'aria
e lo schianto – dopo – dopo tutti i voli
dopo che guardo indietro
che non vedo più non vedo il vuoto
il fondo il nero nero nido
dove non riposo non c'è riposo
per me di sonno a non morire
appassisco nell'aria
sfido la caduta a pelo di roccia
a pelo di mare librare disfatto
non so volare.

Volo proposto da Angelo Calderara

Una poesia di G. Caporali
Nuovi orizzonti,
traiettorie disegnate dalle mie folte piume.
E di colpo la brezza di febbraio
mi accarezza.
Vi saluto, umani:
non me ne volete se prediligo il “quassù”.

e) Sequenza corporea

Siamo in cerchio, statti, le mani incrociate
dietro alla schiena dei compagni.
Le maschere sono al centro oppresse a terra



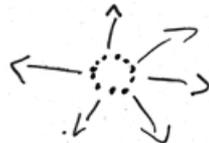
Ascoltiamo il respiro. Il respiro diventa voce.
Proviamo la voce - Ci scaldiamo. Proviamo
i risonatori del volto (bocca, guance, naso...).



La voce diventa grido d'uccello
marino. Le grida si esaurono
violente poi si spengono.

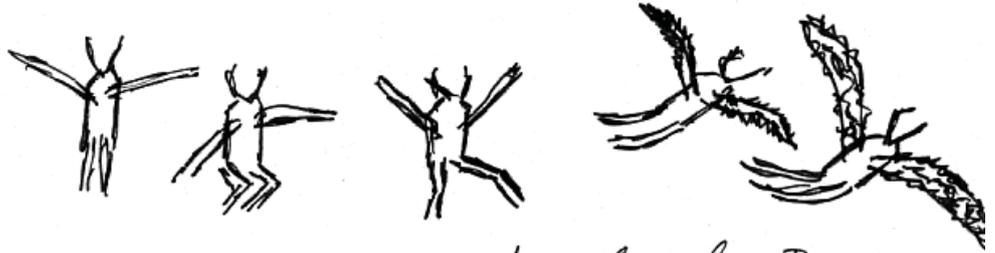
Dopo la voce anche il corpo sente un echino
sente il bisogno di muoversi. Il tallone cominciato
a tamburellare a terra, tutto il corpo lentamente
comincia a scuotersi, a tremare. È il TREMITO

Nel tremito
i corpi si separano il cerchio si
allarga



Il tremito lentamente si
spegne. Il corpo svegliato ripete l'eco della
voce dell'uccello marino e desidera sperimentare
il volo.

Qualche braccio comincia sollevarsi, le gambe scendono un movimento. Il respiro segue il ritmo del volo. Cominciamo a volare.



Stentiamo e cominciamo a ricordare il volo. Prima solo dei sussurri, si percepisce poco e le una parole. Ma desideriamo saltare piuttosto occorri sul volo e ciascuno dice agli altri la propria immagine di volo.

Le maschere chiedono di essere guardate
chiedono di essere ascoltate
chiedono di parlare



Lo sguardo stretto dalle maschere ci trascina a terra. Ci radiamo in cerchio



A gruppi di due o tre ci diamo e diciamo i monologhi guardandoci negli occhi. Ciascuno alla fine del proprio monologo raccoglie la propria maschera e la indossa.



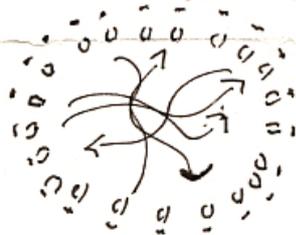
Il monologo dell'ultima Regina (Antonio) dice: "Adesso!
La testa!" e segna la fine della tragedia. La Regina-Anto
indossa la propria maschera e al piede netto del
anchio solleva la maschera (Testa) del compagno
sopra la propria Testa (come Yeats dice in didascalie)



Siamo tutti mascherati. Il anchio si ricostituisce.

Tutti cominciano a chiedersi cosa succederà: "le sue
labbra si muovono", "la Regina ha cominciato a cantare",
"Non posso sentire ciò che canta", "Ora posso sentire". Le
voci si riconoscono. Dal brusio sale il canto della
Regina, su melodia di Yeats:

"Child and darling, hear my song..."



Finito il canto
Di nuovo Tutti cominciano a chiedersi cosa stia
per succedere: "la Regina sta aspettando", "Stè
aspettando che lui canti", "La canzone che è venuto
a cantare da così lontano", "Si è dimenticata
che nessun morto canta". Le voci si riconoscono.
Dal brusio sorge pura e cristallina la voce
della Testa (Felicite su una melodia da lei
creata): "Ha cominciato a cantare", "No, ha cominciato a cantare":
"I sing a song of Jack and Jill"

CANZONE DELLA TESTA

A FULL MOON IN MARCH

a c. di Felicità Bruschi

I sing a song of Jack and Jill, Jill had murdered Jack; The Moon shone brightly; Ran

up the hill and round the hill, round the hill and back. A full Moon in March. Jack

had a hollow heart, for Jill had hung his heart on high; The Moon shone brightly; Had

hung his heart beyond the hill, A - twinkle in the sky. A full Moon in March.

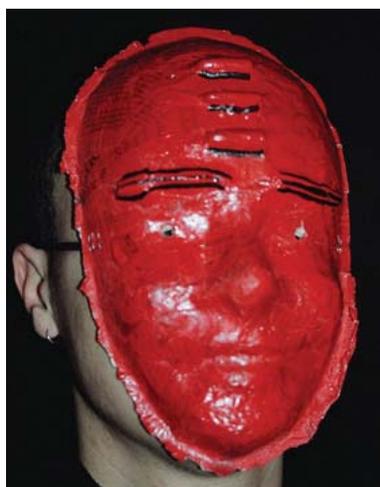
Canzone della Regina

musica di W. B. Yeats

child and dar ling hear my song ne ver cry I did you wrong
cry that wrong came not from me but my vir gin cro el ty.

f) Maschere

[una selezione fra più di venti maschere]



Francesca Gasparini
Università degli Studi di Bologna
Dipartimento di Musica e Spettacolo
Via Barberia 4
I - 40123 Bologna
francesca.gasparini2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Acquaviva, F. (1997) La drammaturgia di Giuliano Scabia. Dall'avanguardia alla poesia del teatro. In *Prove di drammaturgia*. III/1. 9-31 (poi in *Culture teatrali*. 12. 2005. 143-50).

Barthes, R., Marty, E. (1980), voce Orale/scritto. In *Enciclopedia Einaudi*. Torino. Einaudi. 63-80.

Francescato, D., Putton, A., Cudini, S. (2007) *Star bene insieme a scuola. Strategie per un'educazione socio-affettiva dalla materna alla media inferiore*. Roma. Carocci.

Gasparini, F. (2002) *W. B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*. Roma. Bulzoni.

Gasparini, F. (2005) La ricerca del (sublime) mistero. In *Culture Teatrali*. 12. 21-31.

Gasparini, F. (2005b) *Vita e morte dell'eroe Cuchulain. Viaggio nel teatro in versi di W. B. Yeats*. Quaderno di drammaturgia n. 37.

Gasparini, F. (2006) *La dea-madre e il dio trucidato. Prove di traduzione ed esecuzione sul "teatro denudato" di W. B. Yeats* (materiali). Quaderno di drammaturgia n. 1939.

Kerényi, K. (1998), *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*. Milano. Adelphi.

Lorenzoni, F., Goldoni, M.T. (2002) *Così liberi mai. La proposta del cerchio narrativo nella scuola come scoperta di sé e come apertura agli altri*. Perugia. Era Nuova.

Scabia, G. (1972) *Forse un drago nascerà*. Milano. Emme.

Scabia, G. (1973) *Teatro nello spazio degli scontri*. Roma. Bulzoni.

Scabia, G. (1991) Ma io insistetti per stare volando ancora un poco. Seconda lettera a Dorothea sopra *Il Diavolo e l'Angelo*. In *Teatro e Storia*. VI/2. 213-24.

Scabia, G. (1992) *Nane Oca*. Torino. Einaudi.

Scabia, G. (1999-2000) *Della poesia nel teatro il vento* (seconda edizione ampliata). Quaderno di drammaturgia n. 2-bis.

Scabia, G. (2001) *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso* (in collaborazione con G. Anzini, F. Gasparini, A. Jonata). Quaderno di drammaturgia n. 9.

Scabia, G. (2003-2005), *Teoria e gioco del duende di Federico García Lorca messo in scena da Giuliano Scabia con gli studenti di drammaturgia*. Quaderno di drammaturgia n. 46.

Scabia, G. (2005) *Genesi/La creazione. Schema vuoto per l'Odin Teatret di Holstebro [1974]*. In *Culture teatrali*. 12. 75-86.

Scabia, G., Casini-Ropa, E. (1978) *L'animazione teatrale*. Firenze-Rimini. Guaraldi.

Turner, V. (1986) *Dal rito al teatro*. Bologna. Il Mulino.