

3-34

IL BOSCO DEL "SOGNO"

Esercitazioni di drammaturgia sul
Sogno di una Notte di mezza estate
di
W. Shakespeare

realizzate degli studenti del corso di Drammaturgia 2
Anno Accademico 94/95

condotte dal prof. Giuliano Scabia

a cura di Antonella Panini

Corso di drammaturgia II. Anno Accademico 94/95

Cesare Bocchi
Giuseppe Bolzano
Vittorio Bozzo
Paolo Carrara
Massimo Caracci
Vittorio Chierotti
Luigi Corbelli
Benedetto Corbelli
Vittorio Cosentino
Simone Cusani
Claudio Marzulli
Luca Mura
Antonella Panini
Sabina Pichler
Francesca Penz
Giovanna Perle
Stefano Quattrone
Anna

Antonella Panini
via del Grillo 1/2 42100 Reggio E.
T. 0522.442322 - 0522.4023534

L'INCANTO DELLA SELVA

**viaggio allucinante, di selva in selva, per penetrare
"Il bosco del sogno"**

Relazione finale personalizzata sul percorso didattico intrapreso nell'ambito del corso di
Drammaturgia 2, D.A.M.S. spettacolo A.A. 94/95, intorno al bosco del
"Sogno di una notte di mezza estate" di W. Shakespeare
diretto dal Professor Giuliano Scabia

A.A. 1994/95

di Luca Nava
PERCORSI PROBLEMATICI
GLI INCONTRI

Prof. G. Scabia
CORSO DI DRAMMATURGIA 2

Relazione di Paolo Franzato

IL SIMBOLO DEL CERCHIO

a. a. 1994/95

CORSO DI DRAMMATURGIA 2
Prof. GIULIANO SCABIA

Università degli Studi di Bologna
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Musica e Spettacolo

Relazione finale, corso drammaturgia. A.A. 94/95

ERAVAMO ALBERI

GIUSEPPINA BALZANO

VAGABONDAGGIO ATTRAVESO IL SOGNO

di SIMONA GUANDALINI
ANNO ACCADEMICO 94/95
prof. G. SCABIA

ESAME DI DRAMMATURGIA II

RELAZIONE

scritte...
Percorrere senza meta. Vagare, errare, vagabondare: tra le pagine

E' un po' come tornare bambini, quando voltando la robusta copertina plastificata del libro, dalla prima pagina vedevamo alzarsi in verticale le sagome colorate di paesaggi, animali e persone e muovendo nel senso della freccia un talloncino, potevamo addirittura animarla, quella pagina, e così le successive, sempre diverse, fino all'ultima, che, girata, richiudeva come in una scatola magica il nostro mondo animato... e pronto a rianimarsi, non appena avessimo voltato nuovamente la prima pagina.

Del resto, anche "da grandi", leggendo un libro, è quasi inevitabile "lasciarsi trasportare", come si dice, nei luoghi da esso evocati, ma, di solito, in quei luoghi, si vaga solo con la mente... Non li vediamo più materializzarsi come nel libro animato che sfogliavamo da bambini! E il nostro corpo, mentre leggiamo quel libro, rimane sprofondato in poltrona, o tutt'al più - magari - steso su un prato.

Allora, per tornare un po' bambini e vagabondare tra le pagine scritte, si potrebbe tentare di diventare quelle sagome colorate di paesaggi, animali e persone racchiuse nel libro-scatola magica e questo tentativo potrebbe essere considerato un nuovo modo, per adulti, di leggere un libro!

Dunque, tra le pagine scritte si potrebbe cominciare a vagabondare anche con il corpo, oltre che con la mente. E questo vagabondaggio potrebbe essere particolarmente invitante se avesse luogo in un bosco magico come

Da bosco a bosco camminando - Frammenti

Drammaturgia II - Prof. Giuliano Scabia

Cesare "Sandrone" Bertozzi

Matricola 19333

Corso di laurea in D.A.M.S.

DA BOSCO A BOSCO

CAMMINANDO CON ZEAMI

ANITA BARTOLINI

matr. n° 12 08 25433

Drammaturgia II

PROF. SCABIA

A.A. 1994-95

sessione estiva

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN DAMS

INDIRIZZO SPETTACOLO

"Da bosco a bosco camminando":

L'ASCOLTATORE E LA COMUNICAZIONE NELLA RELAZIONE
TEATRALE

Studente: Maria Teresa Quinto
Matricola n. 12 08 25786
Docente: prof. Giuliano Scabia
Corso di DRAMMATURGIA 2
Anno accademico '94-'95

Relazione finale
Drammaturgia II
a cura di
Margherita Helzel
a.a. 94-95

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN D.A.M.S.
ANNO ACCADEMICO 1994/95
BOLOGNA

L'ERA DELL'ORO E IL PARADISO TERRESTRE
PARTE II DALLA FORESTA
DI ARDEN

Docente -> GIULIO SCABIA

Catena di
Teoria di
Dra. Maria Rita II
18-06-1995

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN D.A.M.S.
ANNO ACCADEMICO 1994/95
BOLOGNA

L'ERA DELL'ORO E IL PARADISO TERRESTRE
PARLATO DALLA FORESTA
DI ARDEN

Docente -> GIULIO SCABIA

Catrina Out
Teoria di
Dra. Wanda Uggioni II
12-06-1995

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN DAMS

IL GIOCO

(Analisi della funzione-gioco nell'incontro
tra la foresta di "Arden" e il bosco del "Sogno")

Studente ANNA TEOTTI
Docente G. SCABIA
Corso di Drammaturgia II

A.A. 1994/95

NATURA E VERITÀ NEL BOSCO DI ARDEN

Prof. GIULIANO SCABIA

DRAMMATURGIA II

SELVAGGIA VELO

ANNO ACCADEMICO 1994/1995

TEATRI E FORESTE, TERRE DI NESSUNO

di

Questorio Stefano

I primi passi sono spesso esitanti. La strada é là, la direzione é chiara, la decisione presa. Ma bisogna pur sempre superare una sorta di ostacolo interno per incominciare: un'inerzia da vincere, un ritmo da trovare, un abbandono da osare. (1)

Così Ugo Volli inizia il suo libro La quercia del duca, cioè quella quercia sotto la quale, nel Sogno di una notte di mezza estate, si incrociano i destini di attori, innamorati e fate. Tutta la commedia ruota intorno a quella quercia, in quel luogo che é il bosco, dove quattro rozzi artigiani si danno appuntamento per provare un dramma da rappresentare alle nozze del duca di Atene, Teseo. Al tempo del Sogno il teatro si era già rappresentato dentro la sua stessa scena più di una volta ma é per la prima che il teatro si incontra col bosco, assumendone questa centralità. Leggere questo testo significa quindi attraversare questo bosco, esplorare il luogo che é il regno delle fate, e al contempo il luogo dove il teatro si fa, ancor prima di darsi a vedere.

Anche noi quindi ci siamo dati appuntamento sotto la quercia del duca, e nel bosco i primi passi sono stati appunto esitanti, c'era "un'inerzia da vincere, un ritmo da trovare, un abbandono da osare". E per attraversare il bosco ci siamo fatti bosco.

"La vera espressione é quella dell'albero" ci dice Grotowsky, "se un attore vuole esprimere, allora é diviso, c'è una parte che vuole ed una che esprime, una parte che ordina ed una che esegue gli ordini". Con altri termini Volli, parafrasando Eugenio Barba, afferma che in tal caso lo attore decide ma non é deciso:

Decidere viene dal latino 'decidere' cioè 'de-caedere': separare, tagliar via. una questione decisa é tolta dalla continuità della sua esistenza, una persona veramente decisa si taglia via da tutto ciò che non sia il suo destino e la sua azione, un guerriero é deciso, secondo le arti marziali, quando é "circondato dalla morte". (2)

E vagare nel bosco, ci dice Volli, richiede questo non-decidere, questo essere-decisi, condotti da un ritmo, più che trascinatori, vincendo quell'inerzia che ci tiene saldi al ritmo del muoversi quotidiano.

C'è un fondamento di passività e di apertura nella determinazione di continuare oltre la difficoltà: é la scelta di lasciar libero il corpo di trovare la propria armonia, la rinuncia a rinunciare. (3)

Ed una volta trovata questa armonia, questo equilibrio tra ritmo del passo e ritmo del respiro, il vagare nel bosco diventa più di un semplice bighegellonare, ma si fa vera e propria esperienza, si vive in un abbandono che si fa incanto; Volli sostiene che in tal caso

Il pensiero del viandante si fa creativo, lucido, particolarmente inventivo, capace in apparenza di muoversi con la leggerezza e la continuità del passo. Il vagabondaggio, insomma, si estende sul piano mentale, la passeggiata diventa semantica, le idee si rinnovano come i paesaggi (...). (4)

Entrare nel bosco del Sogno per questa passeggiata semantica significava trovare questa decisione, questa armonia tra il ritmo del passo ed il ritmo del respiro. Farsi alberi e poi foresta per trovare la 'vera espressione' della non-volontà e dell'abbandono. E allo stesso tempo un 'tagliarsi via' un 'tagliarsi fuori' dalla quotidianità.

Il passo per rompere l'esitazione ed osare l'abbandono é stata una sequenza di azioni derivante dal Kung-fu. Kung-fu in cinese significa "tenere saldamente in mano, afferrare, apprendere. Percepire con sicurezza l'esile filo nel labirinto"⁽⁵⁾. Attraverso questo filo, che é stata la sequenza di Kung-fu, é stato possibile trovare l'espressione dell'albero e farsi bosco, per incontrare infine quel 'airy nothing' che é la parola Shakespeariana:

Quando accade che sia il fiato a comandare il concerto del corpo, allora il rimo dell'inspirazione e dell'espiazione sovente forma quasi da solo una parola o una piccola frase che si ripete da sé come un mantra. (6)

Incontrare la parola di Shakespeare, é stato trovare questa frase che nasce dal ritmo del respiro. Così é stato possibile farci attraversare da questo mantra come un bosco si fa attraversare dal vento. Fino a scoprire che nel Sogno di una notte di mezza estate, il protagonista é forse il bosco stesso, con le sue leggi fatte di incanti e di incantesimi, che contrastano con le leggi della città di Atene: Teseo e Oberon, il re del giorno ed il re della notte, la legge civile della città e la legge del desiderio del bosco. Sembrerebbe un'opposizione ma in realtà é solo un'alterità:

Il duca capisce silenziosamente che vi é un limite al suo potere e un'ombra su cui la sua volontà non regna, e non combatte quest'altro spazio, ma si limita a segnare ritualmente il limite e a sorridere di ciò che gli sfugge. Sa dunque che la sua sovranità é una rappresentazione in cui egli non é libero e in cui tutta la sua vita é determinata. Deve certo comprendere per esempio, come il suo matrimonio di corte si regga sulla violenza di uno stupro, e dunque sulla prepotenza fisica, sulla passione sfrenata del sesso che un sovrano come lui non può mostrare. (7)

Oberon incarna dunque l'ombra di Teseo, la sua coscienza sporca. Ha ragione quindi Robert Pogue Harrison quando nel suo libro Foreste, analizza la presenza del bosco nell'immaginario occidentale, come l'ombra della civiltà. Dice Harrison che:

Quando sbirciamo dentro le foreste - per capire ciò che vi accade, come vengono rappresentate, le loro implicazioni allegoriche - vediamo uno strano riflesso dell'ordine a cui esse sono rimaste estranee. Da questa prospettiva esterna, il mondo istituzionale rivela la sua assurdità, o corruzione, o contraddittorietà, o arbitrarietà, o anche le sue virtù. Ma in un modo o nell'altro esso rivela qualcosa di essenziale di sé che rimane spesso invisibile o inaccessibile ad uno sguardo dall'interno. (8)

Il bosco quindi come specchio deformante della società degli uomini, della sua cultura e delle sue leggi. La coscienza sporca della civiltà. Così ad esempio il bosco dove Gilgamesh sperimenta la finitudine della società civi-

le e delle sue leggi, o il bosco dove Dioniso fa sbranare Penteo, il re di Tebe, che non ne ha riconosciuta la divinità. Oppure i boschi dove i cavalieri medioevali perdono il senno o le foreste della nostalgia dei romantici o le foreste di simboli baudelairiane. Il bosco nell'immaginario occidentale é questo luogo che ha il potere di negare la civiltà e le sue leggi. Talvolta si fa nostalgicamente luogo delle origini, altre volte una specie di sacca dell'inconscio della civiltà e della razionalità che vi regna. Così il re delle fate del bosco del Sogno, é l'ombra di Teseo:

La quercia del duca inizia ad assumere ai nostri occhi una possibile valenza fallica, ad esibirci le tracce di un inconscio violento e incontenibile non solo nei giovani eccitati dal succo del fiore porpureo, nelle fate e negli elfi o nell'animalesco Bottom, ma anche nei razionali sovrani di Atene, in quel matrimonio che é il risultato di una battaglia e di uno stupro che deve essere ancora coperto dalle cerimonie di legge. Questo sconvolgimento delle passioni, questo espandersi del desiderio, sorvegliato però dal doppio recinto della notte e dal bosco (...). (9)

Volendo, sotto questa luce Oberon potrebbe diventare nient'altro che una ulteriore incarnazione di Dioniso, ma di cui Teseo- Penteo riconosce il potere e la divinità. Non a caso gli artigiani provano il loro spettacolo proprio là, nel bosco, nel regno di Oberon-Dioniso, prima di rendersi visibili alla corte apollinea di Teseo. Questo incontro potrebbe celare una implicita definizione di teatro, come suggerisce Ugo Volli:

E a contatto col bosco quel teatro (cioé forse il teatro) rivela più chiaramente la propria doppia natura, già nota alle origini e richiamata da Nietzsche: una superficie apollinea, perfettamente contenuta in se stessa, sovrana e cortese, urbana e legale; sotto cui si cela però una sostanza violenta e notturna, dionisiaca e profondamente radicata nell'istinto. (10)

Il bosco potrebbe celare quindi la vera sostanza del teatro, la sua essenza dionisiaca. Molti sono stati coloro che vagando nel bosco hanno cercato questo confronto: il teatro delle sorgenti di Grotowsky, i baratti di Barba, e prima ancora la Borgogna dei Copiaus, o più recentemente i fiumi e le colline riprogettati dal teatro della Valdoca.

Si può vagare nel bosco anche seguendo questa nostalgia per le origini del teatro, per quei riti silvestri che erano stati i suoi precedenti in Grecia. E ritornare alla natura 'liminoide' di quei riti pre-teatrali, come ci spiega l'antropologo Victor Turner nel suo studio Dal rito al teatro: 'Limen' in latino significa 'soglia', e 'liminale' é quella fase nei riti di passaggio, in cui non si é più quello che si era e non ancora ciò che si sarà. Si vive come in una soglia di sospensione. Questa fase presuppone una separazione ed una conseguente integrazione all'interno della società. Talvolta questa separazione é anche fisica:

Così in certe tribù australiane, melanesiane ed africane un ragazzo sottoposto alla iniziazione deve vivere per un lungo periodo nella boscaglia, escluso dalle normali interazioni sociali all'interno del villaggio e della famiglia. (11)

In questa fase l'iniziato acquista una speciale libertà, il 'potere sacro dei miti', ed é temporaneamente un essere indefinito, al di là della struttura sociale normativa, dove possono accadere anche eventi sovversivi e ludici:

Nella liminalità si gioca con gli elementi della sfera familiare e li si rende non-familiari. La novità nasce da combinazioni senza precedenti di elementi familiari. (12)

Le caratteristiche di questa fase 'liminale' del rito, le si ritrova simili anche nel teatro, tanto che Turner conia il termine 'liminoide' (cioé simile al liminale) per quelle esperienze tra il ludico e l'antistruttura come il teatro. Cos'è in fondo il teatro, se non questo giocare con gli elementi della sfera familiare, variandone le combinazioni fino alla non-familiarità? O come disse Decroux: "cercando di descrivere il cielo nel togliere l'intervallo ai momenti unici della vita". (13)

Vagare nel bosco significa anche attraversare questa soglia, questo spazio liminoide, di sospensione, nell'ombra della civiltà. Teatro e bosco si incontrano così in questa terra di nessuno, sottoposta ad altre leg-

gi. E quali sono queste leggi? La scrittrice russa Nina Berberova nel suo racconto Il giunco mormorante, così parla della sua terra di nessuno, della sua no-man's land:

Fin dai primi anni della mia giovinezza pensavo che ognuno di noi ha la propria "no man's land", in cui è totale padrone di se stesso. C'è una vita a tutti visibile, e ce n'è un'altra che appartiene solo a noi, di cui nessuno sa nulla. Ciò non significa affatto che dal punto di vista dell'etica, una sia morale e l'altra immorale, o, dal punto di vista della polizia una sia lecita e l'altra illecita. Semplicemente, l'uomo di tanto in tanto sfugge a qualsiasi controllo, vive nella libertà e nel mistero, da solo o in compagnia di qualcuno, anche soltanto un'ora al giorno, o una sera alla settimana, un giorno al mese; vive di questa sua vita libera e segreta da una sera (o da un giorno) all'altra, e queste ore hanno una loro continuità.

Queste ore possono aggiungere qualcosa alla vita visibile dell'uomo oppure avere un significato del tutto autonomo; possono essere felicità, necessità, abitudine, ma sono sempre comunque indispensabili per raddrizzare la "linea generale" della esistenza. Se un uomo non usufruisce di questo suo diritto o ne viene privato da circostanze esterne, un giorno scoprirà con stupore che nella vita non si è mai incontrato con se stesso e c'è qualcosa di malinconico in questo pensiero (...). In questa no man's land, dove l'uomo vive nella libertà e nel mistero, possono accadere strane cose, si possono incontrare altri esseri simili, si può leggere e capire un libro con particolare intensità, o ascoltare musica in modo anch'esso inconsueto, oppure nel silenzio e nella solitudine può nascere il pensiero che in seguito ti cambierà la vita, che porterà alla rovina o alla salvezza. (...). Ma non bisogna credere che quest'altra vita, questa "no man's land", sia la festa e tutto il resto i giorni feriali. Non per quella via passa la distinzione: solo per quella dell'assoluta libertà e dell'assoluto mistero. (14)

Alla fine del nostro vagare nei boschi si sono trovate dunque le leggi di questa terra di nessuno che è il teatro. Nei momenti in cui si vince l'esitazione iniziale, in cui ci si abbandona all'armonia del movimento e del respiro, in cui si raggiunge la leggerezza del passo, ecco che si entra in questa no man's land, dove è possibile leggere un testo come il Sogno di una notte di una notte di mezza estate con particolare intensità.

E nei momenti più alti di questo vagabondare si può raggiungere l'incanto; e forse il fiore di Oberon è lo stesso di Zeami: il sottile incanto, che ci fa vivere nell'assoluta libertà e nell'assoluto mistero, nei nostri vagabondaggi nei boschi e nel teatro.

NOTE

- (1) Volli, U., La quercia del duca, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 7
- (2) Ibidem, p. 76
- (3) Ibidem, p. 14
- (4) Ibidem, p. 15
- (5) Barba, E., La canoa di carta, Bologna, il Mulino, 1994, p. 81
- (6) Volli, U., op. cit., p. 14
- (7) Ibidem, p. 160
- (8) Harrison, R. P., Foreste, Milano, Garzanti, 1992, p. 79
- (9) Volli, U., op. cit., p. 162
- (10) Ibidem, p. 162
- (11) Turner, V., Dal rito al teatro, Bologna, il Mulino, 1986, p. 58
- (12) Ibidem, p. 60
- (13) Decroux, E., Parole sul mimo, Milano, Edizioni del corpo, 1983, p. 38
- (14) Berberova, N., Il giunco mormorante, Milano, Adelphi, 1990, pp. 36-38

BIBLIOGRAFIA

- Barba, E., La canoa di carta, Bologna, il Mulino, 1994.
- Berberova, N., Il giunco mormorante, Milano, Adelphi, 1990
- Decroux, E., Parole sul mimo, Milano, Edizioni del corpo, 1983
- Harrison, R. P., Foreste, Milano, Garzanti, 1992.
- Turner, V., Dal rito al teatro, Bologna, il Mulino, 1986
- Shakespeare, W., Il sogno di una notte di mezza estate, Milano, Rizzoli, 1985
- Volli, U., La quercia del duca, Milano, Feltrinelli, 1989

Bibliografia

-V. Propp Le radici storiche di racconti di fate
Torino, Boringhieri 1972

-D. Spada, Gnomi, Fate, Folletti
Sugarco Edizioni Milano

-G. De Martino, Mondo popolare e magia in Lucania
Bari 1958

-G. Bronzini, Tradizioni popolari Lucane
Matera, 1953

-V. Turner, Dal rito al teatro
Mulino Bologna

Oggi non ci si ritrova più a scaldarsi davanti a un focolare, per ascoltare le storie del Monachicchio, che finiscono nelle tombe di chi le ricorda.
La memoria, ormai, è affidata a un mezzo così volgare e banale come la televisione.
La TV verità ha sostituito la bugia della fiaba spacciando per verità delle grosse menzogne.
Ma come ha giustamente sottolineato Propp, - "ogni fiaba è una grossa bugia, nella quale si nasconde una grossa verità".

gli esseri che vivono a mezz'aria, i Monachicchi, una sorta di elfi samniti, o quale timbro vocale bisogna intonare affinché certi scongiuri funzionino. Il Monachicchio, per esempio, è una figura tipica della cultura contadina, e si ritrova in nomi e in forme diverse ma in fondo simili in tutte le mitologie pre-moderne.

Spiritelli, gnomi, elfi, folletti, genietti, il piccolo popolo delle sagre celtiche, simboleggiano la capricciosa (talvolta dispettosa, talvolta benevola) presenza del Caos, del disordine, della follia, nell'ordine del cosmo.

L'uomo saggio li conosce, li affronta con arrogante irreverenza o con misurato rispetto, riduce con gesti, suoni e parole altamente drammaticizzanti la presenza caotica del possibile in un ordine umanamente controllabile.

Ricordo il terremoto che nel novembre del 1980 ha sconvolto l'Irpinia. Tutt'a un tratto l'impreveduto, il caos distribuito irrompe nella tranquilla dimensione quotidiana.

La terra trema con un rombo spaventoso, e gli uomini e le donne più ansiose recitano ipnoticamente "add'veni Natale": la cantilena reiterata con in mano il rosario fa sorridere l'uomo razionale urbanizzato per il quale il caos è un fenomeno clinico e patologico, ma che invece è illuminante di una mentalità radicalmente diversa; in una concezione dell'esistenza, tranquillamente ancorata alla ciclicità dei fenomeni stagionali, la formula magica, l'incantesimo, ha appunto la funzione di dominare le forze del disordine; così in una situazione eccezionale come quella del sisma la formula magica "add'veni Natale" cioè l'ancoraggio alla sicurezza dell'eterno ritorno, funge da esorcismo *come* ~~esortazione~~ ~~da resistenza~~ al disordine distruttore.

La memoria orale, dunque, aiuta a recuperare quella dimensione comunitaria che la vita moderna ha smarrito: i miei ricordi mi riportano immagini di bambini rapiti dalle fantastiche narrazioni dei nonni, che misuravano gesti e parole come consumati cantastorie.

Qui la parola non si limitava ad informare ma evocava dimensioni oniriche e magiche.

Il mondo dei mass media ha distrutto la magia della favola degli eterni racconti, sostituendo queste immagini che evocano millenaria saggezza, con immagini alienanti, finte e a volte brutali, propinate attraverso il tubo catodico.

Alla fine del medioevo un modo di conoscere e costruire la realtà diviene dominante: è la rivoluzione culturale moderna, ovvero la rivoluzione di quella cultura che riconosce se stessa come moderna.

Il mondo pre-moderno europeo è un mondo fondamentalmente orale, non ha un senso dello scorrere degli eventi, razionale finalistico, così come lo conosce la storia moderna.

Lacultura dei potenti, nobili e aristocratici, era una cultura che si nutiva del fantastico, dell'eroico, ed era pressoché analfebata esattamente come la cultura popolare delle campagne e dei borghi selvaggi.

Maghi, giullari, musicisti, terapeuti e folletti frequentavano le stesse feste a corte e gli stessi riti magici del calendario agricolo, cioè tutte quelle situazioni così felicemente descritte da ~~de Maistre~~ come liminali.

La cultura orale del mondo premoderno sopravvive, ai margini della storia ufficiale, là dove i tarantolismi dionisiaci fanno suonare gli slogans delle post-modernità via cavo come significati senza senso, là dove, in Lucania, la terra dei boschi, è possibile sentire ancora oggi anziane donne recitare oscuri incantesimi all'ombra di un albero cavo, e anziani contadini raccontare di incontri fantastici con folletti e di dispettosi esseri aerei che non possono non ricordare gli abitanti del mondo di mezzo.

La cultura orale, si sa, non è traducibile in un linguaggio che non sia quello dell'oralità, cioè un codice espressivo audio-tattile, per dirla come Mac Luhan, a meno di non perdere la fragranza del fatto culturale come fatto totale. Ciò significa che tra la descrizione sagittica del fenomeno e la conoscenza ontica del fenomeno stesso c'è la stessa differenza che vi è tra la più precisa e severa ricezione gastronomica e la conoscenza visiva (assaporata, toccata, odorata, gustata) della pietanza descritta.

Per questa via, allora, la rivalutazione della storia orale e della memoria collettiva.

Chi scrive queste righe ha vissuto l'infanzia nelle campagne a sud di Eboli, (~~anche nel senso di latino~~) tra multitudine e sagre paesane, e tra proverbi che sintetizzavano secoli, forse millenni, di saggezza materiale.

Nel 1995, a Ferrandina, 30 km a ovest di Matera, Colino Scassaparte "82anni contadino analfebato, ama raccontare di come vanno poggiate le scope sull'uscio per scacciare

Drammaturgia II
Prof. Giuliano Scabia

a.a 1994/95
Cosentino Angela

GNOMI FATE E FOLLETTI
NELLA CULTURA POPOLARE LUCANA

DRAMMATURGIA 2

A.A. 94/95

DA BOSCO A BOSCO
CAMMINANDO

RELAZIONE SULLA FORESTA DI "AS YOU LIKE IT"
DI W. SHAKESPEARE

ALLA LUCE DELLE LETTURE:

HARRISON R.P. "FORESTE L'OMBRA DELLA CIVILTÀ"

PROPP V. "LE RADICI STORICHE DEI RACCONTI DI FATE"

MASSIMILIANO FILONI

Il primo passo per avventurarsi alla ricerca di ciò che si ceda dietro al bosco di "As you like it" consiste in un breve, ma doveroso, riferimento al problema delle fonti. La commedia si fonda direttamente sul romanzo pastorale Rosalind or euphues "Golden Legacy" di Thomas Lodge pubblicata nel 1590 e scritto, come ci informa l'autore nella prefazione, per alleviare la noia di un viaggio alle Canarie. "Rosalind" era a sua volta ispirato ad un anonimo poemetto narrativo "Tale of Gamelyn" del 1300 che essendo contenuto in alcuni manoscritti del "Canterbury tales" è stato da taluno ritenuto opera di Chaucer. Gamelyn, come Robin Hood, ed Adam Bell, era un fuorilegge appartenente al folklore. Costoro, è bene precisarlo subito, non erano semplici criminali o nemici della giustizia; nelle leggende essi appaiono come ribelli che sfidano una legge che ha commesso delle ingiustizie ai loro danni, e quindi non come nemici della legge, ma della sua degenerazione. Ponendosi al di fuori di una legge arbitraria o corrotta (anche territorialmente in quanto abitano nella foresta), essi emergono come i veri campioni della giustizia naturale, mentre la legge istituzionale sembra soltanto l'ombra del suo fulgido ideale. Il loro porsi oltre le istituzioni della società significa il fallimento della legge, che non è riuscita a rimanere fedele al suo stesso spirito, e neppure alla sua stessa lettera. Queste leggende ruotano attorno ad un trionfo paradossoso secondo cui l'ingiustizia appartiene allo spazio del diritto, mentre la causa giusta non ha altra scelta che cercare la protezione della foresta. E' necessario, a questo punto, sottolineare che non si tratta di tentativi atti al sovvertimento dell'ordine costituito, siamo piuttosto in presenza di un fuorilegge che giura, davanti al Re e all'Inghilterra, di prendere in mano la situazione e di perseguire chiunque violi la legge con patiti ed alleanze infide. Alla luce di queste premesse una lettura del testo che si sviluppi attorno alla problematica dello spazio va da sé che sarà incentrata sulla antinomia città-foresta. Si può affermare con Vico che "prima furono le selve", e con questo sostenere che le foreste esercitano il fascino e la suggestione della loro ombra antichissima non solo sull'immaginario moderno, ma anzi, che pure ai nostri avi esse apparsero arcaiche, anteriori al mondo umano. La mitologia stessa richiama sovente le foreste del paesaggio preistori-

co dell'occidente. Tutto ciò non è comunque sufficiente per spiegare cosa spinga le società umane, una volta emerse dalle tenebre delle origini, a mantenere simili fantasiose allusioni a foreste preesistenti. E soprattutto non può essere abbastanza per definire l'antagonismo che contrappone le foreste alla società civile.

Dal momento che in Vico, "oltre alla citazione dotta e ricercata", si è essenzialmente rinvenuto un solido ed autorevole punto di riferimento cercheremo di fare lumi sull'intricata questione avvalendoci della sua preziosa e insostituibile collaborazione. Nella sua "Scienza Nuova" Vico si inoltrò nel cuore della foresta preistorica con l'intento di definire le origini di ciò che definiva le tre istituzioni universali dell'umanità: la religione, il matrimonio, la sepoltura dei morti. Inoltre è sempre grazie a Vico, nostro inseparabile Cicerone, che ci è possibile accostarci alla logica della tragedia rivelantesi nell'urto fatale di leggi divergenti. Questo limite estremo in cui leggi contrapposte si affrontano e la più arcata vince è il luogo di confine in cui la città e la foresta si incontrano.

Il cammino evolutivo dell'uomo dalla foresta verso le istituzioni e la città deve essere fatto risalire alla percezione del cielo avvertito, attraversato "il fischio del fulmine e il fragore del tuono", come, in quanto spazio vuoto e abissale, l'esatto contrario del muto fogliame. E' evidente poi, se assumiamo come passo ulteriore, che segni del cielo, come il bagliore di un lampo o il volo degli uccelli, erano considerati il linguaggio del dio, che prima fra tutte le idee umane, l'idea di divinità presupponeva il saper interpretare il suo linguaggio e introduceva allo stesso tempo l'idea di provvidenza: cioè la natura intenzionale, significativamente e non casuale degli eventi.

Si arriva così a percepire il futuro e di pari passo, attraverso gli auspici a prevederlo e ad interpretarlo. Ostacolandosi con la loro fitta coltre la comunicazione della volontà e delle intenzioni del dio le foreste divennero profane. Nel mondo classico si riteneva che le foreste possedessero una propria realtà materiale a volte più materiale della città stessa. La tragedia greca affondando le sue origini nei culti misterici dionisiaci, rappresenta in modo ossessivamente ripetitivo la disgrazia che si abbatte sulle istituzioni, e soprattutto sulla più importante e fondamentale, la famiglia, si tratti delle storie di Edipo, Agamemnone, Oreste, Antigone, Penteo, Dionisio, e le "Baccanti" di Euripide.

pide ne sono un esempio lampante, appare come il dio che
 viene con lo scopo di separare tutto ciò che la legge civi-
 le tiene unito fino, addirittura, ad erigersi quale agente
 della dispersione della legge. Nello smembramento di Penteo,
 avvenuta nella foresta del monte Citerone, vediamo all'egregio
 camente la lex dispersa nelle "selve nefande" dove secondo
 uno studioso, da noi fin qui mai citato, Vico, ebbe luogo
 la prima adunanza di uomini. Con l'avvento della dottrina
 giudaico-cristiana la legge di un unico dio universale do-
 mina la totalità della creazione. Di conseguenza essa ha so-
 lo la propria ombra da temere. Il cristianesimo promette il
 lieto fine, parla di libero arbitrio e non più di un ordine
 di fatale necessità contro cui l'eroe era impotente. In
 questo modo il cristianesimo distrugge di fatto la base ideo-
 logica della tragedia. Da questo punto in avanti, e per pa-
 recchio tempo, la relazione tra foresta e città si definirà
 secondo la logica della commedia. Quella cristiana è una ve-
 ra e propria rivoluzione capace di mettere fine alla trage-
 dia come forma suprema di sapienza. Una nuova commedia per-
 vade l'ideologia della legge in tutte le sue applicazioni.
 La legge sovrana non ha più nu'altra legge come sua antago-
 nista, ha piuttosto la propria ombra di corruzione, o di
 cattiva fede, o di imperfezione. Neppure legge divina e leg-
 ge secolare sono fondamentalmente o ideologicamente contrap-
 poste: tutto al più può verificarsi tra loro opposizione so-
 lo nel caso in cui la seconda non si dimostri all'altezza
 della sua vocazione dichiarata, oppure superi i suoi conti-
 ni legittimi. Nell'età cristiana le foreste appaiono come i
 luoghi in cui la legge profeta la sua ombra e quindi come
 luoghi deputati alla commedia che è essenzialmente dialettica,
 ca, ironica, critica. Ma si badi bene ciò che è comico non
 è necessariamente burlesco; può essere aspro, amaro, ironico,
 perfino disperato.

In "As you like it", dal momento che la città diviene sinti-
 stra, la foresta appare ricreativa, pastorale, innocente,
 divertente. I modelli comici seguiti dalla commedia shakes-
 piriana sono facilmente delineabili alla luce di quanto fin
 qui detto: il travestimento, l'inversione, e una generale
 confusione delle leggi, delle categorie, e del principio di
 identità che governano la realtà di tutti i giorni. Il mon-
 do della civiltà e delle istituzioni, fisticamente incarnato
 dalla casa di Oliver e dalla corte del duca Frederick, è se-
 de di malinteso, di usurpazione, di incattivimento della fa-

mità, è la sede di Caino, rispetto alle istituzioni civili-
Il forse il più nefando e scellerato degli abomini. Così co-
me Frederick è un usurpatore dei domini del fratello, esule
nella foresta, così Oliver è mosso da un odio feroce quanto,
per sua stessa ammissione, ingiustificato verso suo fratel-
lo Orlando. Analizzare la storia di Orlando significa inda-
gare la storia di un eroe che bandito, a causa del malanimo
di suo fratello e del duca Frederick, abbandona il degrado
e la corruzione della legge morale cittadina per trovare
nella foresta, non solo un rifugio sicuro, ma anche, e so-
prattutto, attraverso un simbolico percorso di iniziazione,
la dignità e la forza per riaffermare il giusto ordine.
Il valore principale che muove Orlando, costretto da Oliver
ad una vita indegna del suo rango, è la fedeltà verso lo
spirito del padre che dentro di lui sta ammutolendosi a ta-
le servitù. "Io non la voglio sopportare più a lungo, sebbè
ne non sappia, finora, d'alcun saggio rimedio atto ad evi-
tarla" (As you like it, pag. 29). Andare a cercare rifugio
e rigenerazione nella foresta vuole anche dire ritornare al-
le proprie origini, al proprio albero genealogico, per recu-
perare e riaffermare l'urgenza e la superiorità dello spiri-
to degli avi? di cui oggi nella città non resta che una de-
generata copia.
Quando Orlando con il vecchio fedele servo Adam, fugge nel-
la foresta crede che là tutto sia selvaggio, ma l'incontro
con il duca e "i gentiluomini di umore allegro che vivono
al modo del vecchio Robin Hood d'Inghilterra" lo rende co-
sciente della paradossale inversione di valori cui accenna-
vamo poc'anzi. Nella foresta si vive secondo abitudini gen-
tili fuggendo la paura del duello, e della guerra che invece
avvengono la città civile ("Credevo che qui tutto fosse sel-
vaggio...").
Il duca esiliato e i galantuomini al suo seguito soffrono
soltanto la condanna di Adamo ma come Amiens, uno di questi
galantuomini canta: "Soffia soffia vento invernale tu che
non fai così male come l'ingrattitudine...". (As you like it,
pag. 101).
Che il viaggio di Orlando riassomigli più ad un percorso di
iniziazione atto a raggiungere la dignità necessaria per ri-
scattare la giusta legge dal proprio degrado, che ad una cie-
ca fuga verso un rifugio sicuro, lo si può dedurre da alcune
formule che questa commedia ha in comune con i racconti di
fate. L'intreccio del racconto di fate contiene una sventura

e la partenza da casa dell'eroe. Talvolta questo allontanamento è determinato da un fratello maggiore (il caso di Orlando) oppure da un patrigno nel caso di Rosalind. C'è poi una strettissima connessione tra la foresta dei racconti di fate e quella all'interno della quale si celebrano i riti di iniziazione. La foresta circonda l'altro mondo, e la strada che ad esso conduce passa attraverso la foresta. Sia Orlando, sia Rosalind, suo corrispettivo femminile, in quanto bandita dalla città dallo zio usurpatore, affrontano prove tipiche dell'eroe che nei racconti di fate procede verso la propria iniziazione.

Orlando non appena incontra il duca bandito chiede da mangiare: "Fermi tutti e nessuno mangi più nulla... fino a quando la necessità sia soddisfatta". (As you like it, pag. 95). Il cibo ha un significato speciale! All'uomo desideroso di entrare nell'altro mondo si offre un tipo speciale di cibo. Partecipando al pasto destinato agli abitanti del nuovo mondo il nuovo venuto entra a far parte del loro mondo. Chiedendo da mangiare l'eroe dimostra di non avere paura di questo cibo, ma di averne diritto, di essere autentico. Rosalind non appena giunta, con sua cugina Celia e con il servo Touchstone, nella foresta, travestita da uomo ottiene da un pastore, Cortin, di comperare oltre alla pastura e al gregge anche una capanna. Ed è proprio la capanna ad interessarci. Nei racconti di fate è nella capannuccia della maga che si consuma il rito dell'iniziazione, in "As you like it" è in questa capanna che avviene, o si può supporre che avvenga, l'iniziazione di Rosalind che travestita da uomo verificherà la devozione di Orlando suo innamorato. Ma è nella capanna che Rosalind viene meno ascoltando il racconto di Oliver circa l'impresa di Orlando che per salvargli la vita aveva sfidato una leonessa. La ferita ad un braccio provocata dalla lotta con la fiera sarà causa dello svenimento di Orlando, così come poco prima senza sensi era caduto Oliver. Rosalind, Orlando, Oliver tutti lasciano la città per la foresta e tutti, pur per motivi differenti, perdono i sensi cadendo in uno stato simile alla morte. E' proprio questa morte apparente e al tempo stesso simbolica ad interessarci: nei riti dell'iniziazione spesso questo stato veniva indotto premeditatamente, in quanto si riteneva che solo in questo modo l'iniziano potesse risorgere a nuova vita.

Il viaggio nella foresta è dunque un viaggio alla ricerca delle proprie radici e della sapienza dei padri, strumenti questi-

sti attraverso cui ripristinare il giusto ordine e la giu-
 sta legge degenerati in uno stadio di assoluto degrado ed
 assoluta corruzione.
 L'amore che spontaneamente, ed immediatamente, nasce tra
 Orlando e Rosalind si potrebbe, con un po' d'audacia, affer-
 mare essere frutto di un ordine predestinato. Entrambi sono
 costretti a cercare la salvezza nella foresta, entrambi so-
 no richiamati dallo spirito degli avi alle origini per recu-
 perare dalle radici del proprio albero genealogico il senso
 profondo della giustizia.
 La commedia si conclude con l'arrivo di Jacques de Boys re-
 cante la notizia che il duca Frederick portatosi ai margini
 di "questa selva selvaggia" incontrato un vecchio eremita
 tu da costui convinto ad abbandonare il secolo, a trasmette-
 re la corona al suo proprio fratello esiliato, ed a restitui-
 re le terre a tutti coloro che con lui erano stati banditi.
 I nostri eroi tornano alla città per ripristinare ordine e
 giustizia e noi restiamo ad interrogarci intorno al vecchio
 eremita che tanto bene seppe parlare a Frederick. Era for-
 se lo spirito del padre? E si può dire che questo spirito
 può rinnovellarsi solo nel fitto della foresta delle origini?

DRAMMATURGIA II

Relazione sul testo: "STANISLAVSKIJ ALLE PROVE, GLI ULTIMI ANNI"

di VASILIJ O. TOPORKOV, Edizioni UBULIBRI 1991.

TRIACA NICOLA

C.so di laurea D.A.M.S. ind. spettacolo

matricola 1208 / 24225

Stanislavskij intraprese le prove sul "Tartufo" di Moliere esclusiva-
mente per fini didattici e le condusse nel rigoroso rispetto del metodo. Du-
rante il lavoro ebbe modo di ripassare tutti gli elementi del suo sistema
tra cui la comunicazione tra gli attori. Infatti molte volte questi trascu-
rano quel processo vitale che è la comunicazione senza rendersi conto né
della sua struttura né del suo elemento essenziale: la fase dell'orienta-
mento che precede l'azione e che caratterizza non solo il comportamento
dell'uomo ma anche quello di tutti gli animali.

Si può trovare un esempio efficace e semplice per chiarire questa fa-
sa guardando un cane che entra in una stanza; dapprima annusa l'aria, poi
individua il padrone, gli si avvicina, si fa notare ed infine entra in "co-
municazione" con lui. Le persone si comportano allo stesso modo anche se
le varianti del loro comportamento sono innumerevoli.

L'orientamento è dato da sottili manovre fisiche e mentali che pre-
cedono la messa in atto di un intento ma se non è corretto l'attore viola
il processo vitale. Egli non crede nelle sue azioni cosicché né lui né gli
spettatori si convincono dell'autenticità di quello che accade in scena.

L'orientamento è una delle vie d'accesso alla comunicazione a cui ap-
partengono anche il mirare l'oggetto, il richiamare l'attenzione su di sé,
il determinare il contatto, l'indurre l'altro a vedere con i vostri occhi
ed infine il pensare il modo migliore di trasmettere le immagini.

Il metodo elaborato da Stanislavskij per dominare interamente il per-
sonaggio è formato da elementi eterogenei la cui base comune è rappresenta-

ta dall'azione fisica che deve risultare spontanea, organica, produttiva e opportuna. Le azioni fisiche sono azioni autentiche finalizzate ad uno scopo che nel momento della sua realizzazione diventano psicofisiche.

La strada per il raggiungimento di questo obiettivo inizia con la definizione della sequenza logica delle azioni fisiche e con la percezione della logica del comportamento del personaggio. Quando crede nelle sue azioni, l'attore ha davanti a sé delle immagini nitide ed il suo lavoro diventa creazione.

L'arte del teatro per Stanislavskij deve riprodurre e trasmettere la vita organica e siccome questa è in continuo movimento richiede all'attore un continuo aggiornamento ed un costante lavoro su se stesso. C'è bisogno di una tecnica speciale che lo porti al dominio della sua natura creativa e alla capacità di guidarla per essere poi in grado di rivelare ad ogni spettacolo le proprie possibilità creative e le proprie intuizioni.

L'attore deve saper riprodurre consapevolmente sulla scena le azioni che nella vita si compiono facilmente ed inconsciamente e deve riuscire a far diventare anche le azioni sulla scena spontanee, abituali come quelle della vita. Un esempio di questo procedimento può essere la scena dell'incontro/scontro tra Orgone e Cleante nel "TARTUFO": Orgone deve avere ben presente la sua forte amicizia per Tartufo per poterla trasmettere al partener e convincerlo della buona fede di questo.

Perciò la battuta: "Oh, se aveste assistito al nostro primo incontro/ La mia stessa amicizia provereste per lui"⁽¹⁾ deve suscitare in Cleante la

consapevolezza che Tartufo è un amico e non un nemico. L'attore deve avere davanti a sé ben visibili le immagini di questo incontro, conoscere tutti i dettagli: come è avvenuto, dove ha visto per la prima volta Tartufo in preghiera, com'era la chiesa ecc. Per questo ha bisogno di ricostruire per se stesso la storia dettagliata di questa amicizia senza tralasciare nessun particolare: con la sua fantasia deve creare l'immagine di un uomo straordinario e sviluppando quest'immagine disegnerà per sé e per il partner la figura autentica di Tartufo, così da riempire di tensione e verità la scena. Il percorso per la creatività organica passa attraverso la verità e la convinzione delle proprie azioni.

Per stimolare la natura organica dell'attore a lavorare con la sua componente inconscia bisogna creare sulla scena un normale flusso di vita. Il regista deve avere l'abilità di condurre l'attore alla giustificazione interiore del ritmo e alla creazione di una tensione autentica e di una attività organica.

La possibilità di creare l'immagine artistica autentica e palpitante di un uomo è la preziosa peculiarità dell'arte di un attore e non ha senso rinunciarvi. Con il metodo delle azioni fisiche l'attore raggiunge la convinzione dell'invenzione artistica, penetra nella sfera dei sentimenti autentici, delle reviviscenze profonde e perviene alla creazione del personaggio per la strada più breve. Ma la creazione di una viva immagine umana richiede una tecnica particolare che va allenata e perfezionata continuamente poiché solo attraverso questo lavoro pratico e la totale assimi-

lazione si può sviluppare e diffondere questa tecnica, che ha come obiettivo principale la perfetta resa dell'orientamento ideologico del personaggio, a cui vengono subordinate anche le azioni fisiche e le circostanze date dal testo.

BIBLIOGRAFIA :

VASILIJ O. TOPOROV, STANISLAVSKIJ ALLE PROVE, GLI ULTIMI ANNI, MILANO, UBULIBRI, 1991.

NOTE AL TESTO :

(1) Per il TARTUFO è stata usata la traduzione di Cesare Garboli, EINAUDI Ed.

La nostra sequenza a prova del metodo delle azioni fisiche.

Un giorno, esattamente il 21 marzo 1995, il nostro professore, Giuliano Scabia, ha dato l'indicazione seguente per fare la nostra sequenza: "Dovete vedere le cose all'interno, dovete creare delle immagini e farle vedere agli altri". In seguito ha ripetuto questa frase molte volte. Così ho pensato alle azioni fisiche.

Il metodo delle azioni fisiche è l'ultima tappa del lavoro di Stanislavskij. Cominciato con *Le anime morte* di Gogol, la ricerca sulle azioni fisiche si sviluppa durante l'esperimento del *Tartufo*. Nel 1936, due anni prima di morire, Stanislavskij propone a un gruppo ristretto di attori di lavorare sull'opera molieriana a fini esclusivamente didattici. Per la preparazione dei personaggi, Stanislavskij chiede agli attori di cominciare dalla costruzione dell'ambiente in cui muoversi e di stabilire la sequenza logica delle loro azioni fisiche.

Devo dare un esempio per fare capire il processo. Prendiamo la scena dove Orgone cerca Marianna per costringerla a firmare l'impegno di matrimonio e Elmira, Cleante e Dorina lo ostacolano. Stanislavskij dice: "Non mi parlate di sentimenti, non possiamo fissare i sentimenti. Possiamo fissare e ricordare solo le azioni fisiche. In questo caso l'azione può essere definita dal verbo 'nascondere'. Dovete nascondere Marianna a un padre crudele. Come farete? Se agirte da attori, secondo i cliché, farete così: la nasconderete dietro di voi, tenendo le braccia indietro, con lo sguardo allarmato. Se vorrete creare autenticamente, non so che ne verrà fuori. Ma quello che conta è 'nascondere'". Dopo di che Stanislavskij propone un gioco nel quale gli attori devono nascondere Marianna quando Toporkov-Orgone entra nella stanza e lui non deve vedere dove l'hanno nascosta. Gli attori, piano piano, si lasciano prendere dal gioco e la tensione aumenta. Allora Stanislavskij interrompe per dire che era questo che voleva per interpretare

la scena, perché non era più teatro ma "azione viva e autentica, reale coinvolgimento" e aggiunge: "Dopo il gioco di oggi dovrete essere in grado di capire le radici del comportamento fisico di queste persone. Ognuno di voi deve continuare a credere in quello che ha appena fatto, e rievocare nelle prove successive la stessa attenzione, la verità, il ritmo che sono nate dal coinvolgimento autentico in questo gioco. Non prestare attenzione allo spettatore, il pubblico non deve esistere per voi. Più voi lo ignorate, più lo spettatore seguirà con attenzione le vostre azioni, come noi adesso abbiamo seguito voi. Questa è una legge della scena."² Tra parentesi è esattamente l'indicazione data da Giuliano Scabia per le nostre prove aperte.

Adesso, sappiamo che è un'azione fisica. Ma possiamo anche dare una parola di chiarimento. Grotowski dice che "nella concezione di Stanislavskij le azioni fisiche erano elementi del comportamento, erano azioni elementari veramente fisiche, ma legate al fatto di reagire agli altri. « Guardo, lo guardo negli occhi, cerco di dominare. Osservo chi è pro, chi è contro. Non guardo, poiché non riesco a trovare in me gli argomenti ». Tutte le forze elementari nel corpo, orientate verso qualcuno o verso se stessi: ascoltare, guardare, agire con l'oggetto, trovare i punti d'appoggio - tutto questo è l'azione fisica".³ Con Malcovati, direi che l'azione fisica non è un gesto ma "l'immagine tradotta in gesto. E segno esterno di un materiale preparato dall'immaginazione, pronto a essere trasmesso. Azione fisica non è manifestazione periferica del corpo, non ha nulla di meccanico, ripetitivo, è profondamente radicata nel nostro essere, e dunque rifiuta qualsiasi automatismo, va in cerca della totalità, dell'originalità (fisica e psichica) del gesto stesso. (...) il vero gesto viene dal di dentro. Azione fisica è gesto dell'essere".⁴

Noi non abbiamo creato la nostra sequenza di movimenti, voglio dire che c'è qualcuno che l'ha inventato per noi. Ma lui, certo l'ha creata sulle sue immagini rispetto al testo di Shakespeare, sulla sua ricerca nel testo. Quando l'abbiamo imparata era per noi solamente movimenti e gesti. Ma piano piano nel lavoro della sequenza e contemporaneamente in quello della ricerca, ognuno ha messo le sue immagini, le sue intenzioni. E su questo che penso si possa fare un paragone, Grotowski dice che "il gesto, trasformato dall'interno da un'intenzione, un proposito radicato in tutto il corpo, diventa un'azione

² TOPORKOV, p. 120.

³ GROTOVSKI, Jerzy, *Risposta a Stanislavskij*, in STANISLAVSKIJ, Konstantin S., *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 187.

⁴ MALCOVATI, Fausto, in TOPORKOV, p. 10.

fisica. Non è più un gesto." ⁵ Certo, non abbiamo costruito le nostre "azioni fisiche" per utilizzarle classicamente in una regia del testo, ma anche noi abbiamo digerito il testo e creato i nostri personaggi attraverso le azioni.

Per Stanislasvskij la prima battuta era il punto di arrivo di una lunga fase di incubazione. Fausto Malcovati dice di questo lavoro che è "Una fase apparentemente improduttiva, (ma) invece indispensabile per dare originalità, autenticità, forza, grandezza al personaggio. Da quel materiale accumulato e lasciato crescere uscirà il personaggio nuovo, vero." ⁶ Aggiunge che il testo deve essere affidato alle immagini, alla fantasia, al "viaggio interiore". Questa fase può essere paragonata al nostro lavoro sul testo di Shakespeare. Abbiamo cercato di costruire un unico personaggio; la foresta di Arden. In un primo tempo abbiamo sviluppato il materiale necessario per la comprensione della sua "anima". Poi ognuno ha portato la sua foresta secondo le proprie immagini. In questo modo, è nato il nuovo personaggio, la nuova foresta che era uno e moltiplice nello stesso tempo. Qui devo fare l'esempio del brano che ho scelto del libro di Elie Wiesel.

"On parle de l'âme de la forêt, elle a aussi une mémoire. Elle entend et se souvient.

Un homme tourmenté ou un enfant rêveur - ce sera peut-être le même - viendra ici un jour, en quête de repos, d'interrogations ou de visions lancinantes et soudain, de très près et de très loin - tout dépend du poids de sa sincérité - il percevra le bruit de nos pas, de notre respiration opprimée. Et nous vivrons en lui.

Le miracle de la forêt: rien de ce qui s'y dit ne se perd. Le saint et le solitaire - c'est peut-être le même - y viennent non seulement pour se purifier le corps et la passion, mais aussi pour écouter en tremblant, pour trembler en écoutant cette voix mugissante qui, avant la création première, avant la libération du verbe, contenait déjà la forme et la matière, la joie et sa défaite à partir desquelles furent pétris l'univers, le temps et leur vie secrète. Dehors cette voix est couverte par les bavarages et les lamentations de ceux qui font commerce de leur avenir et aussi de l'angoisse. Ici, elle retient sa qualité immaculée, sa beauté qui finit par devenir force." ⁷

⁵ GROTOWSKI in RICHARDS, Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibrì, 1993, p.86.

⁶ MALCOVATI, Fausto, in TOPORKOV, p.9.

⁷ WIESEL, Elie, *Les portes de la forêt*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points - R 216-, 1985, p. 129.

Questo brano mi ha colpito perché il libro di Wiesel è il racconto di un ragazzo ebraico durante la guerra che trova le risposte, le motivazioni per continuare a vivere, nella foresta. Possiamo pensare che la storia si ripete sempre. In tempo di guerra, i partigiani vanno tutti nelle foreste. Così si fa in tutte le parti del mondo e così si è sempre fatto. In francese utilizziamo la parola "prendre le maquis", che vuol dire: andare in un luogo selvaggio (la foresta) per organizzare una resistenza. In *Come vi piace*, è il caso del duca in esilio e di tutta la gente al suo seguito. In *Les portes de la forêt*, troviamo Grégor e i giovani partigiani. I banditi vanno tutti nella foresta. Perché? Sembra che gli uomini vadano in questo luogo per evitare la follia degli altri uomini. È il vecchio duca, il vero filosofo del testo, che parla dell'Età dell'oro - "l'Âge d'or". La felicità è di vivere secondo la natura. La foresta può purificare. La voce della foresta che si trova nel testo di Wiesel era per me la nostra voce che passeggiava nel testo di Shakespeare ma anche la nostra voce di gruppo. La prima cosa da fare in un lavoro teatrale è di formare un gruppo. Nella sequenza non dovevamo ascoltare o aspettare l'altro ma sentire il momento di intervenire. Stanislasvskij dice che il segreto della scena è nella capacità di ascoltare, nel senso di sentire. Questa era la difficoltà nell'incontro tra i due gruppi. Si poteva risolvere con il tempo e con un migliore ascolto. Thomas Richards, che ha lavorato molto con Grotowski sulle azioni fisiche, dice "un pericolo che esiste per ogni tipo di attore è che le azioni dopo essere state strutturate, "muoiano", e quelle che una volta erano azioni fisiche diventano vuoti movimenti o gesti. Questo è il pericolo più grande e deve essere attivamente combattuto lungo tutto la strada. Si deve ricordare: cosa stavo facendo e a chi? Questo "a chi" è la chiave."⁸

Jerzy Grotowski ha continuato la ricerca di Stanislasvskij sulle azioni fisiche e l'ha sviluppata. Stanislasvskij lavorando sulle azioni fisiche ha superato ma anche prolungato la sua idea della "memoria emotiva". Lui domandava all'attore che cosa faresti se si trovassi nelle circostanze date della parte: l'età, il tipo, la corporalità, un certo genere di esperienza. Grotowski non pensa che l'attore cerchi nel campo della "memoria emotiva" né del "sé", ma fa appello alla propria vita. Si rivolge al corpo-memoria, dunque si rivolge alle esperienze che sono state per lui veramente importanti. Per Grotowski in quel momento l'attore "si libera sempre da ciò che non è fissato consapevolmente, ciò che è meno afferabile, ma in qualche modo più essenziale dell'azione fisica. E ancora fisica e già pre-fisica. Questo lo chiamo "impulso". Ogni azione fisica è preceduta da un movimento

sottocutaneo che fluisce dall'interno del corpo, sconosciuto, ma tangibile. L'impulso non esiste senza il partner. Non nel senso del partner nella recitazione, ma nel senso di un'altra esistenza umana. O semplicemente: di un'altra esistenza. Perché per qualcuno può trattarsi di un'esistenza diversa da quella umana: Dio, il fuoco, l'Albero. Quando Amleto parla di suo padre, dice un monologo, ma è in presenza di suo padre. L'impulso esiste sempre in *presenza di*.⁹ Questo a mio giudizio ci riporta alle cose dette prima: la voce della foresta, il gruppo, ... Ma noi, nella nostra sequenza, abbiamo utilizzato l'impulso" o abbiamo fatto dei movimenti? Lascio questa domanda aperta.

L'importante, ai miei occhi, era di non perdere l'anima della nostra foresta. Questo è un problema, rispetto a tutto ciò che ho detto, perché la questione è questa: avevamo o non avevamo la possibilità di conservare l'anima della nostra foresta in un incontro con un'altra foresta che aveva la sua propria anima?

Bibliografia.

- TOPORKOV, Vasilij O., *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubaldini, 1991.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S., *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1989.
- RICHARDS, Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*, Milano, Ubaldini, 1993.
- WIESEL, Elie, *Les portes de la forêt*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1985.

⁹ GROTOWSKI in STANISLAVSKIJ, p.192.

=====

TESTO : "Sogno di una notte di mezza estate"

-W. Shakespeare

=====

- UNA FORESTA MI CIRCONDA. Una foresta di corpi, fantasmi, presenze sconosciute, magie. Attorno a me forme e rumori. Giro su me stessa in un vortice. Il mio respiro si fa pesante - perdo l'equilibrio - cerco di controllare i movimenti del mio corpo. Vorrei dimenticare chi sono, entrare in quello che mi circonda. Inizia il VIAGGIO ALLA SCOPERTA DELLO SPAZIO: questo spazio sarà per me "luogo di sperimentazione autentica della persona". (1)

Una conoscenza attiva: "l'insegnamento deve essere ricevuto ma la maniera per l'apprendista di riscoprirlo, di ricordarsi, è personale. Può capire solo se fa. Fa o non fa. La conoscenza è questione di fare." (2)

Non voglio però che diventi l'analisi scientifica di quello che vedo e che sento e delle sensazioni che provo. Voglio assumere le fattezze del viandante che durante il suo vagabondaggio coglie le immagini senza scrutarle, "si lascia volentieri ingannare da trame di luce e giochi di colore", non vuole analizzare e dunque non cerca di possedere. Piuttosto lascia che sia il mondo circostante a possederlo. (3)

Inizia un VIAGGIO TEATRALE, reale e mentale insieme. So che i nostri corpi in movimento, le mie emozioni, le mie paure sono reali ma il mondo che mi accingo ad attraversare, creandolo (o scoprendolo?), è mentale. ("Viaggi mentali, altrove della fantasia, più universali e ambigui di ogni spostamento reale") (4)

- MI CIRCONDA IL BUIO. La luna non è ancora sorta. Non vedo nulla ma so che il buio può contenere tutto. Una paura vaga mi pervade - non posso controllare quello che non conosco. La proposta di viaggio è appena accennata, il sentiero nel bosco non è ancora tracciato. L'unico riferimento concreto è un testo teatrale, mappa condivisa e tuttavia ambigua. ("Il testo [...] rappresenta una virtualità o piuttosto infinite virtualità di teatro e non ne definisce nessuna.") (5)

Accanto a me avverto la presenza dei compagni di viaggio; non procederemo in fila indiana, ma ognuno proverà a tracciare la sua strada personale, vedrà cose da punti di vista diversi, incontrerà immagini differenti, ascolterà i passi dei compagni per mantenere una direzione comune. ("Chi conduceva il gruppo conosceva bene i luoghi e certe regole fondamentali della drammaturgia del vissuto. Ma vi era davvero qualche cosa di imprevedibile, una libertà possibile, l'offerta di osare al di là delle proprie abitudini, oltre i limiti autoassegnati, fuori dai confini delle paure radicate; e anche una forma di socialità concreta e semplice nel cercare la sorpresa.") (6)

Testo: "Sopra il mio nome la terra esisterà"
- L. G. G. G.

- UNA FORESTA DI RIMBOMBI. Una foresta di conifere, fatiscente, pressante
sconosciute, magre. L'eterno è in forme e in nomi. E in se stessa in
un vertice. Il mio pensiero si muove - verso l'infinito - verso
il controllare i movimenti del mio corpo. Vorrei dimenticare chi sono,
entrare in quello che mi circonda. Inizia il VIAGGIO ALLA COOPERAZIONE DEL
LO SPALIO: questo spazio sarà per me "luogo di sperimentazione esistenziale"
di della persona".
- (1) Una conoscenza attiva: "l'insediamento deve essere rifatto ma la parte
tra per l'apprendimento di psicologico, di psicologico, e personale. Può da
più solo se si. La o non si. La conoscenza è questione di tempo."
- Non voglio dire che diventi l'analisi scientifica di quello che vedo e
che sento e dello sensazione che provo. Vorrei sapere la funzione del
visuale che ritorna in una visione che è la stessa senza
contenere. "La lascia volutamente ingannare da una discesa, fucile di
colore", non vuole esaltare e dunque non cerca di possedere, fucile
sta lascia che sia il mondo circostante a possederlo.
- Inizia un VIAGGIO TANTO. Forse è meglio iniziare. So che i nostri
corpi in movimento, le mie emozioni, le mie parole sono realtà in il mondo
che mi accino ad attraversare, oroscopo (o orecchio?), è naturale.
- (2) ("Vivere mentali", ritrovo della fantasia, con universalità e audacia di o-
gni spostamento reale")
- MI CIRCONDA IL SUO. La mia non è ancora scritta. Non vedo nulla ma
so che il mio può contenere tutto. La mia vista mi sorride - non può
so controllare quello che non conosco. La proposta di viaggio è sempre
accennare. Il sentiero nel bosco non è ancora tracciato. L'unico rifugio
senza concreto è un testo scritto. Mi pare conosciuta e tuttavia sconosciuta.
- (3) ("Il testo [...] rappresenta una virtualità e piuttosto infinita virtual-
ità di testo e non ne definisce nessuna.")
- Accanto a me avverto la presenza del compagno di viaggio; non procediamo
in fila indiana. Da ognuno proviene a trascinare la sua strada personale.
Vedo cose da tutti di vista diversa, incontro immagini differenti, a-
scendo i passi del compagno per mantenere una direzione comune.
- (4) ("Conosceva il gruppo conosceva bene i luoghi e come regole, forse
sentiva della drammaticità del viaggio. La vita davvero qualche cosa
di imprevedibile. Una libertà possibile. L'offerta di essere al di là del
lo spazio esistenziale, oltre i limiti autoconservati, fuori dal controllo
della paura esistente; e anche una forma di socialità concreta e sensibile
nel cercare la sorpresa.")

("Trovare qualche cosa dentro di sè e nelle interazioni con gli altri, costruire tempi forti, energie visibili, evidenze di rapporti, scoprire una qualche verità personale, una qualche bellezza essenziale della semplicità. Doveva avvenire, da sè ma grazie al lavoro di tutti.") (7)

- SONO UN ALBERO FRA ALBERI. Per la prima volta provo la gioia di esercizi. Solida, proiettata verso l'alto, vibrante; la dimensione del respiro si amplia, la corteccia robusta della quercia mi protegge senza impedirmi di vedere e di ascoltare. Elemento essenziale della foresta, partecipo senza scoprirmi. Sono legno dentro questo legno. Per un attimo ho varcato la soglia della dimensione fatata. Il bosco si anima di presenze magiche. La magia, forza vitale originaria, anima il bosco. La follia si oppone alla ragione; il mondo adolescenziale di Oberon a quello adulto di Teseo. La ragione, apparentemente trionfante, si fonda sul potere magico, origine dell'energia vitale. L'apparente disordine del mondo magico, garante in realtà dell'ordine naturale delle cose, contrappone alla rigidità dell'ordine precostituito il principio dell'innovazione e del cambiamento, alla direzione univoca nelle scelte la possibilità di muoversi in più direzioni. Il messaggio è rivoluzionario.

("E' l'impotenza e l'invidia dell'adulto saggio di fronte al disordine sconfinato della sessualità adolescenziale, che comporta per lui un invincibile bisogno di rappresentare pubblicamente il proprio trionfo gerarchico [...]. Il suo desiderio gli suggerisce solo la rigidità di una repressione violenta dell'autonomia emergente della nuova generazione, che prelude però [...] a una sconfitta inevitabile come l'età.") (8)

L'energia vitale del magico diviene vita attraverso il "fatus" (respiro): il fatato è il respiro della magia. Il respiro è parola e quindi la poesia è magia. Il parlato inserito in questa dimensione diventa poesia, prendendo corpo, diventando immagine fra le altre immagini.

Questa dimensione si fonda però su equilibri molto delicati, difficilmente permane durante tutto il corso del viaggio; più spesso si snoda lungo un percorso ondulatorio.

Mi rendo conto di quanto sia faticoso liberarsi dal proprio peso corporeo. Avverto il disagio, l'impaccio, la costrizione di membra troppo lente nel rispondere al volere della mente. Mi chiedo se l'immagine mentale del mio corpo corrisponda alla sua realtà visibile. Cerco di sottermetterlo alla volontà ma precipito in una lotta personale che finisce per isolarmi dal contesto collettivo. Preoccupata di quanto si può vedere dall'esterno, dimentico il mondo interiore del bosco; il dispendio di energia si rivela così uno spreco vero e proprio e non è finalizzato invece all'"amplificazione dell'azione, della comunicazione, ma soprattutto della presenza, del semplice esserci". (9)

Lentamente, allentando il controllo mentale, il corpo scopre il suo ritmo naturale segnato dal respiro e dal battito cardiaco. Mi pongo in una situazione di ascolto e il corpo prosegue autonomamente.

(V) "Trovarsi qualche cosa dentro di sé e nella interazione con gli altri, costruire tutto fuori, energie vitali, evitare di nascondere, scoprire, e una qualche verità essenziale, una qualche bellezza essenziale della semiotica. Doveva avvenire, da sé, grazie al lavoro di tutti."

- FINE DI ALBERTO ALBERTI. Per la prima volta provo la gioia di essere solidi, protetto verso l'alto, vibrante; la dimensione del re-
stare al centro, la convulsione rotante della ricerca mi protegge senza
meditare di vedere o di ascoltare. Il tutto essenziale della forma,
caratteristico senza scoprirlo. Sono legato dentro questo corpo. Per un attimo
non ho veramente la voglia della dimensione futura. Il posto si anima di
pressioni magnetiche. La magia, forma vitale originaria, anima il corpo.
La follia si oppone alla ragione; il mondo adolescenziale di Opaton a
quello adulto di Tesco. La ragione, soprattutto trionfante, si fonde
di un potere magico, origine dell'energia vitale, l'energia discorde
del mondo magico, genera in realtà dell'ordine naturale delle cose;
comprende alla radice dell'ordine preesistente il principio del-
l'innovazione e del cambiamento, alla direzione nuova della società
la possibilità di muoversi in ogni direzione. Il messaggio è rivoluzio-
nario.

(6) "L'improvvisazione è l'invito dell'adulto a un gioco di fronte al disordine
continuato della sessualità adolescenziale, una condotta per lui un
irriducibile bisogno di rappresentazione. Il proprio corpo
genera [...]. Il suo destino più urgente solo la richiesta di
una regressione violenta dell'attualità emergente dalla nuova genera-
zione, che prima non [...]."
L'energia vitale del magico diviene vita attraverso il "ritmo" (respiro):
il ritmo è il respiro della magia. Il respiro è ritmo e quindi la pos-
sibilità è magia. Il respiro inserito in questa dimensione diventa poesia,
prendendo corpo, diventando immagine che fa altre immagini.
Questa dimensione si fonde però su equilibri molto delicati, difficilmen-
te potremo durante tutto il corso del viaggio più spesso si trova lungo
un percorso oscillatorio.

La tendenza di questo sia l'attacco liberato dal proprio peso corpo-
reo, rivolto al disaggio, l'impulso, la costruzione di mondo troppo
lento nel rispondere al volere delle menti. Mi chiedo se l'immagine non-
tale del mio corpo corrisponda alle sue realtà vitali. Carco di sotto-
bottiglie alla volontà mi precipito in una lotta personale che rifiuta
per isolarmi dal contatto collettivo. Trovandomi di nuovo al mio valore
dall'esterno, dimando il mondo interiore del corpo: il dispendio di es-
sere al livello così non spreco vero e proprio e non è rifiutato inva-
ce all'"amplificazione dell'azione, della comunicazione, un sostanziale
della presenza, del semplice esserci".

Infine, allentando il controllo mentale, il corpo scopre il suo ritmo
naturale segnato dal respiro e dal battito cardiaco. Il corpo in una si-
tuazione di ascolto e il corpo prosegue automaticamente.

("Dev'essere bloccata in qualche modo la mente discorsiva e bisogna far agire da solo il corpo o il suo «sapere» . [...] Si tratta cioè di creare delle condizioni di silenzio e di confidenza in cui non è necessario pensare a quel che si fa, ma l'azione lungamente preparata viene, per così dire, da sé. Tutto ciò non vuol dire che le varie tecniche del corpo [...] mirino all'inconsapevolezza, all'oblio o alla pura vertigine. Al contrario [...] puntano a una condizione privilegiata di lucidità e consapevolezza che però non sia mentale, nel senso di verbale. [...] Risultato di queste tecniche non è dunque di isolare il corpo ma di integrarlo in un progetto complessivo che comprende la coscienza, e la distribuisce per così dire nell'organismo.") (10)

Corpo e mente proseguono allora su strade parallele senza più soffocarsi a vicenda; la mente è libera di inseguire immagini e fantasie che il corpo le suggerisce. Figure si concretizzano davanti agli occhi; gli occhi guardano per vedere.

- DIVENTO LUNA NOTTE FIORI COLLI FONTI PIANTO BOSCHI PARCHI RUGIADA GHIANDE
RIVI GIUNCOSI RAGNI USIGNOLI FATE INNAMORATI. Le immagini si susseguono e suscitano ricordi, impressioni, emozioni; la loro presenza crea un "eccesso di senso" che riempie lo spazio. In questi momenti l'esecuzione non è più meccanica ma si arricchisce di mistero. Si avverte la presenza di qualcosa di inespresso da parte di chi rappresenta, che attiva la produzione di immagini personali in chi osserva. L'attore "non può dirsi né darsi tutto, non deve esaurire il fondo né di sé stesso né del suo personaggio. Deve conservare un non detto, un terigno mistero, perché qualche cosa di reale avvenga intorno a lui." (11)

- ESCO DAL BOSCO. Provo sensazioni ambivalenti: sollievo e nostalgia, distensione e smarrimento, appagamento e insoddisfazione. Mi sono liberata dalla presenza costante del bosco nella mia vita, dalla tensione provocata dal conflitto tra il voler essere presente e il voler fuggire. Mi sento arricchita dalla scoperta di nuove dimensioni di ricerca e di conoscenza della mia persona. Avverto anche la nostalgia per una dimensione che ho appena iniziato ad esplorare e una certa insoddisfazione per i timori che mi hanno a volte impedito di vivere l'esperienza in tutti i suoi aspetti. Il bosco è stato il luogo di un incontro autentico con me stessa; mi ha posto domande e mi ha messo di fronte alle mie paure, mostrandomi come si possa anche giocare con e su queste cose. In questo modo, la fine del viaggio intrapreso non si risolve nel nulla, ma crea la possibilità di iniziare nuovi viaggi che nascono dalle scoperte del viaggio precedente. Come nel rito di "iniziazione", la morte è il presupposto necessario della rinascita, la conclusione di una fase è il fondamento di esperienze successive. Sarà forse un caso che il nostro viaggio si sia svolto proprio dentro una foresta? (12)

(10) ("Quest'essere filosofico in qualche modo ha mente discorsiva e discorsiva far
sarebbe solo il corpo o il suo "essenza". [...] Si tratta cioè di
essere delle condizioni di sviluppo e di condizioni in cui non è neces-
sario pensare a quel che si fa, ma l'azione intenzionale presuppone
per così dire, da un punto di vista che la mente presuppone del
corpo [...] prima all'impersonalità, all'odio o alla pura verità.
Al contrario [...] piuttosto una condizione privilegiata di libertà e
consapevolezza che però non sia limitata nel senso di verità. [...] Si-
gnifica di questa tecnica non è dunque di sapere il corpo ma di inte-
grarlo in un progetto complessivo che comprende la coscienza, e la si-
gnifica per così dire nell'organismo.")

Corpo e mente presuppone allora strutture parziali senza più sostanziali
e viceversa la mente è libera di integrare immagini e fantasmi che il cor-
po la suggerisce. Figure si concretizzano davanti agli occhi; gli occhi
guardano per vedere.

- DIVINIZIONE IN UNO DEI FIORI CUMI FIORI POCCHI PAROLE MURCHIA GRIMBY
- L'AVI GIUNGOSSI E' UNO DEI FIORI CUMI FIORI POCCHI PAROLE MURCHIA GRIMBY
gioco e spaccato ricorri, impressioni, emozioni; la loro presenza crea
un "accanto di senso" che riempie lo spazio. In questi termini l'essenza
azione non è più necessaria ma si arricchisce di valore. Si avverte la
presenza di qualcosa di inespresso da parte di chi rappresenta, che av-
vi la produzione di immagini personali in cui osserva.
L'attore "non può dire tutto, non deve esitare il fondo ma di
se stesso nel delirio necessario". Deve conservare un non detto, un ter-
zino mistero, perché qualcosa non si rivela interamente a lui."

- ESPO-DEL-POCCHI - PROVO ESSENZIALMENTE EQUIVALENTE: SOLI-VO E MURCHIA-
distinzione e smarrimento, appagamento e insoddisfazione.
In sono indispensabili presenza costante del corpo nella vita, della
tensione provocata dal conflitto tra il voler essere presente e il voler
fuggire. In senso antichità della scoperta di nuove dimensioni di ricor-
sa e di conoscenza delle sue persone. Avverto anche la nostalgia per una
dimensione che ho appena iniziato ad esplorare e una certa insoddisfazione
per i limiti che mi fanno a volte impedire di vivere l'esperienza in
tutta la sua essenza.

Il gioco è stato il luogo di un incontro autentico con me stesso: mi ha
posto domande e mi ha messo di fronte alle mie paure, mostrandomi come si
possa anche giocare con le cose stesse.
In questo modo, la linea del viaggio intrapreso non si risolve nel nulla,
ma crea la possibilità di iniziare nuovi viaggi che passano dalle scopre-
te del viaggio precedente. Come nel rito di "iniziazione", la morte è il
presupposto necessario della rinascita. La copiazione di una fase è il
fondamento di esperienze successive.
Sarebbe forse un caso che il nostro viaggio si sia svolto proprio dentro
una foresta?

(11)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

=====

- (1) U. VOLLI. "La quercia del Duca", Milano, Feltrinelli, 1989; p. 42.
- (2) U. VOLLI. Id. ; p. 42.
- (3) U. VOLLI. Id. ; p. 9.
- (4) U. VOLLI. Id. ; p.122.
- (5) U. VOLLI. Id. ; p. 97.
- (6) U. VOLLI. Id. ; p. 47.
- (7) U. VOLLI. Id. ; p. 48.
- (8) U. VOLLI. Id. ; p.160.
- (9) U. VOLLI. Id. ; p.146.
- (10) U. VOLLI. Id. ; pp. 149-150.
- (11) U. VOLLI. Id. ; p.111.
- (12) V. PROPP. "Le radici storiche dei racconti di fate", Torino, Boringhieri, 1972 (cap. III, "La foresta misteriosa").

RIEPIANIMENTO BIBLIOGRAFICO

- (1) U. VOLPI. "La guerra dei Turchi", Milano, Feltrinelli, 1982, p. 42.
- (2) U. VOLPI. Id. : p. 43.
- (3) U. VOLPI. Id. : p. 44.
- (4) U. VOLPI. Id. : p. 45.
- (5) U. VOLPI. Id. : p. 46.
- (6) U. VOLPI. Id. : p. 47.
- (7) U. VOLPI. Id. : p. 48.
- (8) U. VOLPI. Id. : p. 49.
- (9) U. VOLPI. Id. : p. 50.
- (10) U. VOLPI. Id. : p. 51-52.
- (11) U. VOLPI. Id. : p. 53.
- (12) V. PROPP. "Le radici storiche dei racconti di fate". Torino, Boringhieri, 1978 (cap. III, "La foresta misteriosa").

Relazione sul corso di Drammaturgia II

anno A.A. 1994-95

"Camminando da bosco a bosco"

di Colzani Luisa

n. Matr. 1208 26275

Descrizione per punti:

- Lavoro sulla partitura fisica, sequenza di figurazioni o mosse di kung-Fu, elaborate da G. Anzini partendo dal Sogno di una notte di mezz'estate : ad ogni elemento della sequenza c'è un richiamo del testo;
- Lettura del testo insieme con il confronto tra varie traduzioni, riflessioni sulla pregnanza delle singole parole;
- Ricerca del ricorrere di alcuni elementi del testo come: moon, wood, silver;
- Riflessione sul wander, sul girovagare nei boschi: il bosco;
- Riflessione sulla parola fata e sugli elementi folclorici nella commedia. Puck e lo spirito dei boschi "Silvanello". Lettura di Fate, gnomi, folletti di Kathrine Briggs;
- Il tema del mariazzo, il Sogno è una commedia di nozze;
- La commedia dentro la commedia: gli artigiani;
- Lavoro di traduzioni personali del testo a partire dalle traduzioni nelle edizioni disponibili;
- Si mettono in musica alcuni canti e versi del testo;
- Il problema del ritmo nei testi, la metrica;
- Ricerca dei riferimenti nel testo della "Grande Frase"
- La ricerca di una memoria collettiva, mettere tutto in memoria per andare oltre la memoria;
- Il problema dell'unione tra partitura fisica e verbale: quale delle due deve prevalere;
- Andare oltre le partiture, il volare;

- Elaborazione del bosco personale;
- Riassunto in versi della commedia;
- Shakespeare e la poesia, come dare dimora ad un eterico nulla;
riflessioni sulla poesia- atto V, scena I;
- Incontro con la struttura del bosco di Arden .

Durante il corso di Drammaturgia II, tenuto dal professor G.Scabia si é svolto uno studio sul "bosco" attraverso l'analisi della commedia Sogno di una notte di mezz'estate di William Shakespeare.

In questa nostra ricerca é stata utilizzata come chiave di lettura una sequenza di movimenti di Kung-Fu, rielaborati da Gianfranco Anzini. Ogni gesto é infatti, un diretto richiamo di parti del testo letterario.

Le prime lezioni sono state dedicate alla realizzazione del luogo fisico della commedia: IL BOSCO.

In un secondo momento ci siamo soffermati sulla struttura specifica del testo analizzando i diversi tipi di personaggi:

quelli folclorici come Titania, Oberon, Puck, le fate e gli elfi;

quelli mitici: Teseo, Ippolita e quelli degli artigiani che presentano l'aspetto farsesco del testo ovvero " la commedia nella commedia".

Si é messo inoltre in luce, con la vicenda dei quattro amanti, la presenza della componente del mariazzo, intreccio di più baruffe amorose che si concludono con la riappacificazione e celebrazione delle nozze.

Oltre alla sequenza fisica e alla struttura della commedia si é analizzato la partitura verbale, lavorando tanto sul fiato che sul racconto che questo bosco in movimento doveva esprimere.

Attraverso letture trasversali, sono stati inoltre analizzati

- ben precisi aspetti ricorrenti nel testo, come wood, moon, silver -
e sono stati condotti studi etimologici su parole chiave come per
il termine selva.

In una fase successiva, partendo dal testo inglese sono state
approntate traduzioni declamabili che avessero ritmo e agilità
nel dire; ci si è quindi soffermati sullo studio della metrica
e sono stati elaborati testi personali come riassunti o componi-
menti sulla commedia o parti di essa, arrivando anche, a musicare
versi e canzoni.

Il confronto e l'analisi delle differenti traduzioni a noi dispo-
nibili hanno richiesto particolare attenzione.

Si è quindi ricercato una memoria collettiva che riunisse al
proprio interno il lavoro individuale.

Ognuno ha difatti, messo al corrente il gruppo del proprio ope-
ratore creando così una sorte di "zibaldone" in cui viene raccolto
tutto il materiale disponibile, lasciando a ciascuno libertà di
di gioco: mettere tutto in memoria per andare oltre la memoria.
Si è proceduti infine a far integrare ed assimilare le due parti-
ture, quella fisica e verbale, in modo da creare quel luogo pre-
ciso dove dare "forma piena ad un nulla fatto d'aria" ovvero crea-
re quel "bosco del Sogno", che fosse in grado di raccontarsi.

Questo momento ha rappresentato la parte più delicata del nostro
cammino, in quanto bisognava stabilire se la subordinazione di
una delle due parti fosse o meno necessaria e quale di esse.

dovesse prevalere sull'altra.

Nelle ultime lezioni del corso ci si é interrogati su come far dialogare i due boschi: quello di Come vi piace e quello del Sogno di una notte di mezz'estate cercando di generare un testo nuovo e singolare che rispettasse le peculiarità di ogni bosco. Sarà utile ed interessante soffermarsi sugli ultimi giorni del corso per vedere quali esiti, quali risposte e quali nuovi interrogativi sono sorti.

Nella tradizione folclorica dei nostri progenitori ed in generale, in tutta la cultura della razza ariana europea, ha avuto grande importanza il "culto degli alberi", non é un caso di fatti, che venissero applicate condanne severissime nei confronti di coloro che li maltrattavano.

Così, ad esempio, in Germania le leggi prescrivevano il taglio dell'ombelico a chiunque osasse strappare la corteccia di un albero e la conseguente morte del colpevole.

Alberi e piante venivano considerati veri e propri esseri umani dotati di anima e spirito ed in diversi paesi quando necessitava abbattere un albero, era usanza chiedergli scusa in modo da evitare che l'ira silvestre generasse catastrofi e morte. Questa concezione animista ^{SORTAVA} fra l'altro a considerare gli alberi come maschio e femmina.

Secondo una credenza più tarda l'albero ^{costituiva} non ~~era~~ il corpo, ma solo la dimora dello spirito silvestre.

Si é passati quindi da una concezione animista ad una politeista. Si riteneva comunque che questi spiriti avessero poteri benefici, come quelli di far piovere, splendere il sole, moltiplicare le mandrie e rendere feconde le donne.

E' facile ^{così} comprendere che per propiziare queste qualità, si siano sviluppate all'interno di feste popolari usanze come il palo di maggio o il verde Giorgio.

Lo spirito silvestre assume quindi un'importanza determinante e quasi vitale nelle varie culture popolari.

A questo proposito é interessante notare la presenza nella com-

media Sogno di una notte di mezz'estate di chiari riferimenti alla tradizione folclorica e di quell'alone leggendario e sacrale che investe il mondo silvestre.

Fin dai primi versi il "bosco" è calato in una atmosfera d'incanto argenteo e quasi disumano.

Questo effetto è creato dalla ripetizione quasi angosciante della parola luna e della sua freddezza appollinea.

L'immaginario che ne deriva è arricchito da fate, folletti, diavoli e streghe che contribuendo alla creazione di un mondo misterioso rivelano l'impossibilità di sottrarsi agli incantesimi e ai trucchi del bosco. Nasce quindi un paesaggio arcano, frutto di immagini, voci e movimenti che, racchiuse nei versi di Sogno di una notte di mezz'estate, sono state simboleggiate dai membri del gruppo di studio attraverso gesti di kung-fu, canti² e testi personali.

Si è infatti ricreata l'atmosfera misteriosa del bosco, luogo comune a cui tutti approdano in modo diverso e del tutto singolare.

L'entrata e l'uscita di ogni membro del gruppo, dal "bosco" erano dettati infatti dal proprio sentire, dal proprio essere in condizione di condividere quest'esperienza.

Ed inoltre le emozioni e sensazioni di ciascuno hanno condotto di volta in volta al raggiungimento di uno stato subliminare del tutto personale. Si è creato quindi un rapporto individuale col bosco, dettato dalle proprie aspettative e dalla disponibilità ad ascoltare ed ascoltarsi. Così come il ruolo che il

bosco ha giocato sulle emozioni dei protagonisti della commedia
é stato diverso a seconda della predisposizione di ognuno di
essi, ugualmente il lavoro di rappresentazione svolto all'in-
terno del gruppo ha avuto per ciascuno di noi esiti differenti.
Analizzando gli effetti dell' incantesimo sui quattro aman-
ti si nota , come messo in evidenza da Ugo Volli in "La quercia
del Duca", come essi abbiano vissuto una notte penosa, dove
non sono mai riusciti ad unirsi secondo il loro volere.
I comici invece, che non avevano mitizzato il bosco , nonostante
siano stati temporaneamente coinvolti in questo mondo incantato,
non ne sono stati attaccati definitivamente.
Tuttavia l'individualità di ogni singola esperienza non ha
infranto la sfera magica che avvolgeva il "bosco", facendo
ogni suo elemento parte di un continuum di sogni ed emozioni.
Nella nostra sequenza s'è cercato di raggiungere questa unici-
tà di sentimenti e l'immedesimazione di ognuno di noi con un
aspetto del bosco insieme ad un temporaneo straniamento dalla
partitura fisica del testo ^{che} , ha così generato un tuttuno ,
permettendoci di vivere e sentire il Sogno di una notte di
mezz'estate.

BIBLIOGRAFIA

Frazer James G. , Il ramo d'oro , Torino, Bollati Boringhieri,
1990, cap. 9, 10, 11

Volli Ugo, La quercia del duca, Milano , Feltrinelli, 1989.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA
CORSO DI DRAMMATURGIA 2
PROF. G. SCABIA

CAMMINANDO NEL BOSCO
del
"SOGNO DI UNA NOTTE
DI MEZZA ESTATE"
di Massimo Carosi

A. A. 94/95

Il corso si è proposto di analizzare come, attraverso una partitura fisica fissa ed una partitura vocale organizzata come una sorta di zibaldone, possa nascere un racconto capace di essere autonomo dal testo drammatico da cui si è avviato il lavoro, ovvero il "Sogno di una notte di mezza estate" di W. Shakespeare.

L'esperienza è iniziata camminando per i boschi letterari, per smarrirsi in essi, poiché il bosco è un luogo sacro di iniziazioni e di riti ovvero di passaggio verso una dimensione altra; se pensiamo poi che il teatro all'origine era un rito per la fertilità dei campi o per il culto dei morti vi troviamo un'importante interconnessione; per di più in moltissime culture la foresta è il luogo, l'origine della fiaba. Dunque quale luogo migliore per far avvenire il racconto?

Così si dà corpo e voce alla foresta del "Sogno". Il ripetersi infinito della sequenza fisica dà una solida base al racconto, un senso di straniamento, di altrove ovvero crea l'illusione di un bosco di nomi. Soltanto la precisa conoscenza della sequenza, il valore di ogni gesto da parte di ciascuno permette di creare una coesione, un'unità, le "radici" e i "fusti" del bosco. Ma ad essa manca un elemento che gli consenta di essere realmente "bosco": una motivazione all'azione fisica; ecco dunque il racconto verbale, ovvero il fiato, il ritmo, le "fronde" della foresta.

Perché dalla partitura vocale non fissata nei tempi e nei modi possa poi scaturire il racconto è necessario che non si creino sovrapposizioni e dissonanze; ma per ottenere una corallità, per creare uno zibaldone della commedia stessa occorre una lettura comune del testo e quindi un lavoro per una memoria collettiva, aspetto fondamentale di questo viaggio che permette di dare sempre "linfa" a questo bosco che altrimenti risulterebbe asfittico, privo di vita. E per un bosco che vuole essere teatrale la mancanza di "mag" (linfa), di magia sarebbe una mancanza assoluta.

Il laboratorio non finalizzato alla messinscena di uno spettacolo, ma ad una lettura della commedia per interrogarsi sulla drammaturgia del testo e dell'attore ha avuto come esito gli incontri finali in cui si è cercato il riscontro del lavoro di creazione, studio e ricerca svolto. Quindi si è consentito a tutti i partecipanti di essere attori e fruitori allo stesso tempo, in modo che possano dalle diverse prospettive interrogarsi e riflettere. Inoltre è consentito di intervenire a proprio piacimento nell'azione; i confini tra il teatro e il rito sembrano così confondersi. E' chiesta, infatti, la partecipazione di tutti e la loro presenza anche nei momenti di inattività, ma, allo stesso tempo, essi sono spettatori ovvero fruiscono dell'azione drammatica che si svolge dinanzi. Il risultato degli incontri, perciò, non sarà mai

uguale, ma cambierà aspetto, forma.

La difficoltà maggiore da superare, al di là della conoscenza e del buon integrarsi delle due partiture, è il far avvenire il racconto, consentire che viva di forza propria, avvenga insomma la magia. Ovvero il "mag", la memoria collettiva, la linfa porti energia vitale a chi cerca di essere bosco. Così è possibile raggiungere quello stato di straniamento, di assenza che è il teatro, così come Zeami lo intendeva.

Un altro importante proposito del corso è stato studiare come far nascere il dialogo tra il bosco del "Sogno di una notte di mezza estate" e il bosco di "Come vi piace" per creare un insolito racconto. Si fanno interagire le due strutture evitando che tendano a perdere la loro specificità, la propria qualità di energia verso l'uniformità. Si lascia per lo più al senso teatrale di ciascuno il succedersi e l'evolversi dell'azione. Così si scoprono anche le diverse nature dei testi drammatici di partenza e le differenti qualità di energia, e quindi di emozioni, che trasmettono; ed ancora, aspetto importante, si scoprono momenti teatrali intensi generati dal caso.

Qui il percorso termina, anche se questo racconto si può dire essere solo all'inizio. Il corso di drammaturgia non si proponeva, infatti, di realizzare uno spettacolo, ma investigare una delle strade possibili verso il teatro.