

parol

quaderni d'arte

La dimensione cognitiva dell'arte

František William Galan, *Praga tra le due guerre: controllo visivo di una teoria*

Franco Ballardini, *Lettera sul significato nella musica*

L'arte necessaria

Mario Ramous, *Elogio dell'«avidità»*

Raffaele Crovi, «*Ariosto sì, ma anche Sue*»

Il dolore di Onoria

da un *poemetto* di Pina D'Aria

Teatro infinito

Su *Tristana* (adattamento e regia di Giuseppe Liotta). Interventi di A. Picchi, M. Prosperi, L. Lorenzi, E. Frattaroli e G. Rocca

Nel tempo col tempo

Scritture per Franco Bovani di A.B. Del Guercio, M. Carboni, L. Meneghelli, E. Bargiacchi, O. Calabrese, N. Menetti e G. Cardazzo

7

marzo 1991



Teatro infinito

su *Tristana* * (adattamento e regia di G. Liotta)

1. *La memoria*

I.

Praticare la memoria per poter ricordare ogni cosa nei minimi dettagli, se si comincia col pensare che ognuna è portatrice di un'irripetibile epifania, di un gesto unico, la cui perdita sarebbe irreparabile. Oppure no; oppure essere liberati, anzi, liberati da sé, e poter trascurare, poter lasciar perdere anche i gesti più pesanti, quelli di lunghe conseguenze, che risuonano perpetuamente; dimenticare tutto, dato che non si può — ovviamente — salvare tutto, o scusare tutto, perché ci sono gesti che non si possono scusare, e tenerli a mente salva chi li tiene a mente, ma non dà possibilità di remissione a chi li ha commessi. La Storia è peraltro sicuramente sacralizzata dalle esclusioni; c'è qualcosa di agghiacciante nella memoria; lo scudo di Atena ha la testa di Medusa inchiodata proprio nel suo mezzo (ma è il volto di Medusa appena decapitata; ma da qualche parte, non ricordo, non c'è

* *Interpreti:* Carmen Esposito e Uliana Cevenini. *Aiuto regista:* Loredana Lorenzi. *Luci:* Cecilia Bellinato. *Costumi:* Silvana Viali. *Assistente alla regia:* Alba Barbato. *Direttore di scena:* Vito Candela. Il quadro in scena è di Stefania Erriquez. *Produzione:* Trame Perdute/Teatro Presenza. *Prima rappresentazione:* 20 febbraio 1990, Teatro Politecnico - Roma.

forse una Medusa di limpidissima bellezza, adolescente, *ancora viva?*). Anche se questi atti di decapitazione e di dono e di ostensione sono capitati quando noi non c'eravamo, per noi ora c'è sempre davanti la testa della Gorgone che copre questa vergine senza madre. Massimo dell'obbligo e massimo dell'innaturalità è la memoria. È un gesto sempre carico di rimorso; vuole la fatica del cambio di prospettiva sull'immobilità del passato; noi che ci spostiamo e cerchiamo di vedere da un'altra angolazione — magari ruotata di 360° — l'immagine che bene o male un tempo è stata fissata; è il solito giochetto: manipolare al computer un'immagine, p. es. della Duse, cercare di girarci intorno con l'occhio elettronico: si tratta di una svalutazione, di una sconfessione del punto di vista che a suo tempo, come che fu, si assunse come il migliore; per questo dico rimorso: pentirsi di non avere avuto allora gli occhi di adesso. Insomma, sono sempre soltanto *sul punto di ricordarmi meglio*; ma non si risolve mai (c'è sempre una rigidità, o un fuori fuoco nel punto di vista nuovo che adesso mi servirebbe prendere); ricordo solo il punto in cui il Padre sta per abbassare la maniglia della porta nella casa d'appuntamenti di Madama Pace. Bella pace davvero, poi, con questa fissità, questo sguardo giallastro della memoria. Quello era l'araldo della sventura. Perché non dimenticarsene, scaricarla, una volta per tutte? - e mandar via il Padre per le vie della città, anonimo e libero come un passero? Niente da fare: questa è la Gorgone; mi impietrisce; resto fermo e mi concentro inutilmente su quella mano che non so smuovere da quella maniglia, non so vedere chi altro ci sia in quella stanza, se qualcuno non spii da dietro un tenda.

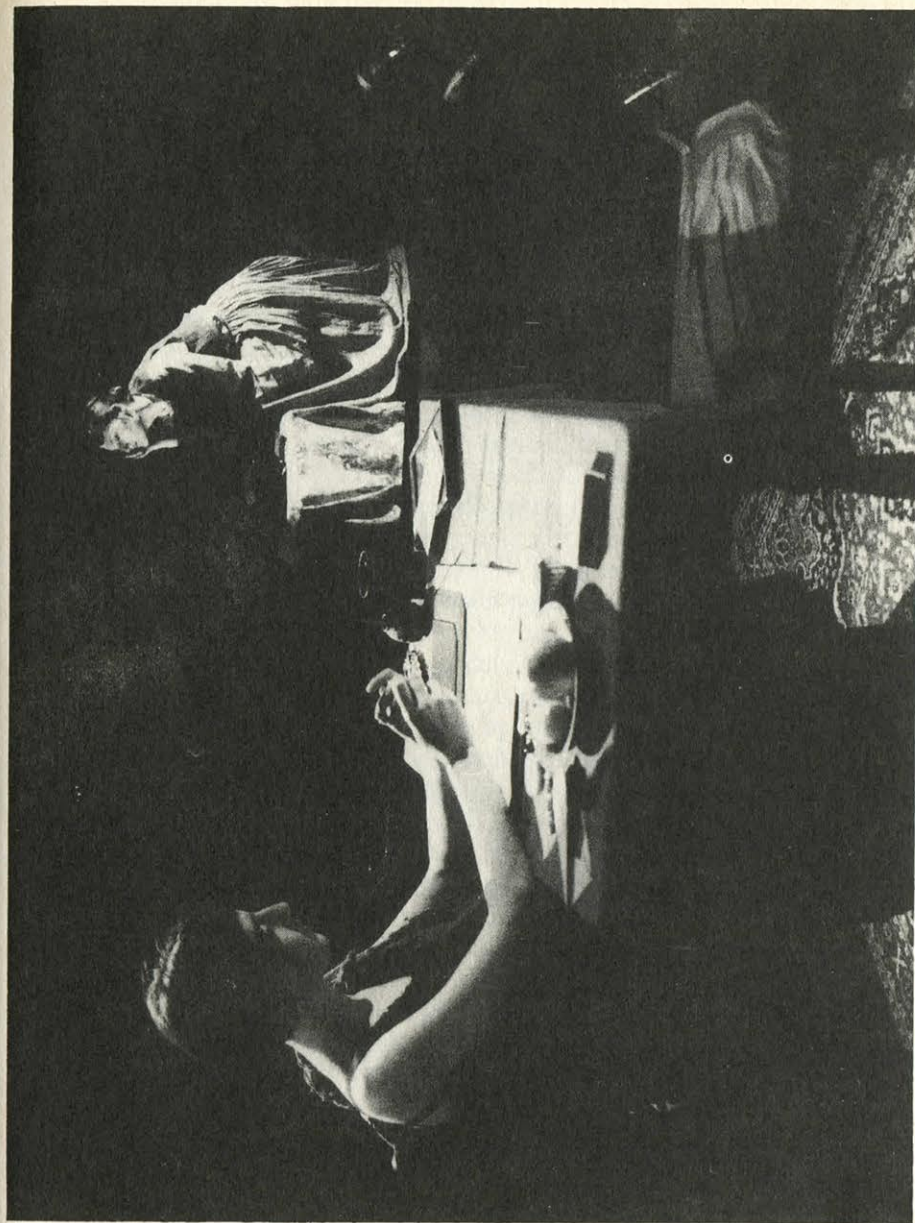
Ma pare proprio che niente possa essere perduto volontariamente, che di memoria ce ne sia in sovrabbondanza. In ogni caso sul tessuto dei fatti si rilevano alcuni dettagli speciali, certe singolarità; e ciò forma la memoria *plateale*: dalle migliaia, centinaia di

migliaia di eroici giocatori di scacchi viene in primo piano la bellezza cristallina, conseguente e armonica del gioco di Paul Morphy, che fu paragonato a Mozart; tra tutti i *jongleurs* l'eccezionalità di Rastelli; il talaltro è il quasi leggendario, il più grande di tutti i tempi, maratoneta, Jim Thorp, il pellerossa (ma non anche chiamato Murphy?); il confronto è perenne, ossessivo, è una fornace che consuma; a rigor di ragione non si potrebbe neppure cominciare. Si può ricostruire la storia di un gioiello, o di una pietra. Anzi, questo è spesso sensibilmente più facile — pensare al cammeo di Augusto — che provandocisi con la vicenda di un uomo, magari di un buon falsario; perché di un autunno trascorso nella disperazione delle mosche, o con il conforto di un'immagine perfetta non resta mai una traccia, neppure minima: masse di dati possono restare tenacemente inerti, come inutili. In un altro punto lo stesso trascurato gesto può improvvisamente splendere, o essere costretto a farlo, e inaugurare una dinastia regale; un fatto piccolo piccolo diventa la sostanza da cui germoglia un'epopea. Ricordarsi di ciò che Georges Duby ha fatto, ne *La domenica di Bouvines*, col prototipo degli eventi che la *nouvelle histoire* detesta: la battaglia. Questi gesti si assumono per speciali nel loro gruppo — sul loro filo? — e usati per fabbricare: per il loro tramite in quella particolare categoria di eventi seguiamo il rilievo, sulla pianura, la cresta dei rilievi montagnosi; grumi, coaguli del tempo che invece si stende e conserva la forma della sua anonimità — la forma della sua lentissima rivoluzione — nell'estesa plaga delle terre basse, a giro d'orizzonte. Non ho neppure un briciolo di coraggio necessario per considerare il fanatismo micidiale, omicida che governa questo spazio/tempo, impregnato di martiri e di preghiere e di ipocrite buffonate, non appena è organizzato e solidifica in sistema. Tutte le passioni hanno un prezzo:

bisogna considerare la memoria per quel che è: una linea di produzione industriale.

Ma forse già così è concederle troppo. P.es. la memoria di cui dispongo per i fatti teatrali cui non sono stato presente dipende dall'attenzione, o dalla generosità o dalla pochezza o dalle varie censure cui sottostava l'uomo che ne testimonia; seppure non vi sono inclusi rancori o compromissioni tra lui e gli allestitori dello spettacolo. Se quindi con questa particolare miscela di veleno, bugie e bramosia di sopravvivere, c'è da fare i conti, se non proprio di una guarigione dalla memoria potremo almeno interessarci di una bonifica della memoria; e per spiegar meglio cosa intendo con questo faccio subito un esempio con un testo di Antonio Porta, *La lotta di Tobia con l'angelo e della capra con il lupo*, uscito, se non sbaglio, nel 1980, su *Alfabeta*.

Questa di Tobio e l'Angelo è una storia così celebre, e di diramazioni così intricate - tra Sacra Scrittura, Andersen e *Turandot*, tra ex-voto di mercanti fiorentini per figlioli mandati via in lunghi viaggi d'affari e fronda antimedicea della Compagnia di Raffaele (v. in proposito il capitolo sull'argomento nel Gombrich di *Immagini simboliche*), che non è questo il luogo per riparlarne. Ma non tanto per l'esempio che aveva scelto ho ricordato Porta, quanto per la tecnica di composizione dell'esempio; per la fusione, la commistione tra diversi racconti che Porta ha operato per fabbricarsi la delicata e forte arma che gli serviva, e giocando appunto sull'uso di una memoria sfuggente, nel momento in cui si ritrasforma in volontà. Non è infatti Giacobbe che ha a che fare con Raffaele e col pesce, con la medicina e con gli enigmi, o con la fanciulla sepolcrale, così come non è Tobia che lotta al fiume per tutta una notte, sino all'aurora, con uno sconosciuto, che poi si saprà essere il Signore, e che lo lascerà sciancato, marcato da re (come tanto piace a Graves; p.es. *Jesus Rex*). È che Porta mescola



i due episodi: non parrebbe possibile, tanto sono distanti l'urto, la violenza dello scontro tra Giacobbe e il suo avversario, in un luogo che poi diverrà *omphalos*, e l'amichevole, quasi fraterno andar per strada di Tobio e Raffaele, che sarà insieme storia di una pietà e materia per l'invenzione della figura dell'Angelo custode, dell'Angelo bianco. Leggevo Porta come nella vertigine di un ricordo che pensavo sicuro e che invece ora sfuggiva ovunque. Poi ho immaginato un trucco; così che, alla fine, non ho potuto che rallegrarmi per l'abilità con cui l'amico manovrava dentro le due storie, tenendole insieme separate e fuse. Diciamo: quella sera al guado con la sua gente e i suoi armenti Giacobbe incontra Raffaele; oppure: alla riva del Tigri Tobia cattura il pesce magico con l'aiuto di un compagno bugiardo, pronto a storpiarlo appena si sia distratto, o di un Dio vaneggiante per il proprio potere di mescolare episodi e tempi, generazioni. Tobio e Giacobbe sono la stessa persona? La stessa persona il ragazzo col cane, il patriarca e il vagabondo di Andersen? Perché no. Non voglio spiegarmi le ragioni di Porta; mi basta godere la forte amabilità con cui agendo su alcuni dettagli ha incrociato le due storie, rimuovendo i chiodi della memoria, in una sola aperta parabola della solidarietà (tra le altre cose). Per me è una conferma a ciò che faccio abitualmente aprendo una regia: una storia è sempre due storie: dato il fatto; il gesto A, ne trarrò uno B scrivendomi ciò che ricordo, a distanza di un certo tempo, di A; B è cioè formato dai dettagli di A che mi sono rimasti in mente; tra la presenza di A e l'agglomerarsi dei dettagli che formano B ci passa il tempo che mi basta a dimenticare; poi A e B devono incontrarsi. La domanda cui devo ora rispondere è questa: com'è stato che di A ricordo solo B? Per la regia significa anche dare per scontato che lo spettatore conosca bene A, se si vuole mostrargli la manovra, la caccia che si sviluppa a ritroso a partire da B. L'obiezione è radicale solo nel

caso si prenda al suo più basso livello il fattore mercato che il termine spettatore porta con sé; e quindi l'adeguato modo di produrre allestimenti scenici. Ma data la rilevante specializzazione che si attua considerando «tale il genere tale il pubblico», questa obbiezione può essere lasciata cadere.

II.

Arrivo ora a dare uno sguardo a ciò che ha dato origine a questa nota: l'allestimento di *Tristana*, che Giuseppe Liotta ha disposto a partire da un testo di Pérez Galdós e da un film di Buñuel. Ho assistito a una sua replica quest'inverno, al Testoni di Casalecchio. Ricordo bene il percorso in autobus che ho fatto per arrivare fino al teatro; alcune fermate lungo il portico di S. Luca; due donne che chiacchieravano fitto accanto a me; un giovane che è sceso con una grande borsa da ginnastica, forse per andare in palestra; era l'ora in cui la città rifluisce nelle sue periferie, come un lago. Sono sceso qualche fermata prima — ero un po' in anticipo — e ho fatto a piedi il ponte sul fiume.

Di là ho trovato Liotta e Groppali. Abbiamo perso tempo in un caffè davanti al capolinea delle linee urbane per Bologna. Groppali, con un impermeabile chiaro, era appena arrivato da Milano. Abbiamo parlato un po' andando verso il teatro, poco distante. Nel foyer varie facce note. Poi in platea; grande, semi-vuota - o quasi vuota; mi sono seduto in una poltrona di centrale verso il fondo, per conto mio. Davvero poca gente; forse all'avvio 30-50 persone, teatro vuoto. Ma è una cosa molto comune. Quando lo spettacolo è cominciato — non so dire se sia partito da sipario chiuso o aperto. Forse chiuso?

In scena due ragazze. Forse anche un uomo - ma può essere

che fosse un cappotto appeso a un attaccapanni sul fondo; in mezzo alla scena un tavolo, un po' sghebo, un po' ruotato incontro alla destra della platea; vari oggetti sui lati e sul fondo; non li ricordo; ma erano oggetti poveri, polverosi. Il colore complessivo è nero marrone; le luci insignificanti e se possibile entrano per banalizzarle; ogni cosa è come predisposta per il buio; un buio greve e torbido, marrone e grigio; non è cioè un buio cristallino, aperto, piuttosto un buio organico, intanato. Eppure è come se dietro e attorno a questo spazio ci sia la luce di un terribile pomeriggio estivo, meridionale. Che ci fossero delle musiche *alla spagnola*? Poi dalle facce sbiadite, consumate, solarizzate delle attrici viene questo sgocciolio di parole, impendibili, con storie e memorie che proprio non danno alcun appiglio per farsi prendere non dico a cuore ma almeno in considerazione, per una ragione qualsiasi, fosse pure per semplice sonorità. È invece l'inerzia di un borbottio, eppure non devono essere tante, queste parole. Forse ci sono lunghi silenzi. O addirittura le voci inframmezzate da un ron ron di radio? Una delle due figure in scena è zoppa.

Non c'è alcuna tendenza a costruire una tensione; ci sono battute da dire e attraverso questo mezzo le due attrici trascorrono l'una nell'altra. Tutta la vitalità di una è nel bastone che l'aiuta a camminare. Ma forse neppure zoppica, da un certo punto in poi, se ne sarà dimenticata — o sarà una sorpresa? Ma si muore di stento, in questa continua pronuncia senza esito; erano più vicine le due donne sull'autobus; della azione in scena era più insistito e cadenzato il ponte sul Reno? Che ci sia di mezzo una radio? Che posso dire: non trovo niente: è come se mi avessero dato da imparare tutti i manifesti di chiamata alle armi appesi in una stazioncina di campagna. Nella mia memoria non trovo niente. Eppure ricordo bene cose viste in scena molto prima; p.es. nella *Faerie Queen* a Boboli, per il Maggio Musicale, due anni fa (o di più?)

l'incontro degli innamorati, fatto con venti carrozze con pariglie di cavalli, e gli imperiali che saltavano via tutti insieme e loro due a braccia tese a incontrarsi - manifestazione di giubilo infrenabile. Ma che dico? Perché la mia memoria mi sta spingendo qui, a confrontare un sogno con un altro; che cosa allora c'è in comune, e si rinforza nella fusione?, il modo più efficace di dire *innamorati*? Che ogni desiderio, progetto di incontro attinga a un'unica situazione — e che basti produrne una che tutte le altre arrivano? Questo è l'effetto?

Adesso si vede la prima attrice che passa, o si fa prendere il bastone dall'altra; ed è questa ora a zoppicare; e lo fa più vistosamente - direi con più fermezza. Capisco che è il declinare del primo nel secondo tempo, o momento, come pure che questo gesto esaurisce ogni possibilità drammatica, che può equivalere a un finale: non può seguirne che una *partie* uguale alla prima; non resa più forte dalla simmetria, o da una specularità; solo uguale; solo qualche leggera personalizzazione. C'era anche un attore, forse all'ultimo momento? Proprio non ricordo; ma molto chiara mi torna in mente la percezione che in quel momento ebbi della geometrica bellezza, della trasparenza, conseguente e armonica, di ciò che le due attrici andavano completando in scena con grande pazienza (e sangue freddo?). Era inevitabile che le parole che si dovevano dire si riducessero a un segnale di presenza, come tra insetti, tra una donna e l'altra, e per questo era meglio due attrici; che dovessero compenetrarsi e aggrumarsi, di necessità, l'uno nell'altro i colori; e come la banalizzazione delle luci corrispondesse in realtà a una rima (sia pure infantile, sempre una sola rima) con i movimenti delle mani, o sui colletti di finto pizzo; per scorrevolezza e per impaccio. In scena si stava procedendo a una descrizione senza fondo, senza un dietro, di nuovo trasparente di fronte a ogni nuovo fondale. Si mentiva la recita come recita; che

tutto si risolvesse nell'inspiegabilità di essere *presenti*. Era lo scambio di bastone tra le due attrici, quel precipitare di un ruolo nel successivo, uguale, il suo essere eccessivo, troppo, sbagliato, per quel rischio di elegia, dio scampi, che indicava i margini, il brevissimo limite su cui si stava tentando; che *Tristana*, questa che ricordo, si doveva risolvere in pura astrazione di tensioni tra tempi e tra pesi; che in essa fosse tutto l'architettura, l'organizzazione del tempo, e quasi niente i materiali, semplice riempimento, perché in scena, in fondo, ciò è - se ci si deve andare. Si arrivava, quindi, all'aut-aut: un happening araldizzato o il naturalismo più ipocrita, melodrammatico, parrocchiale, di cartone. Le due cose erano ben bilanciate nel medesimo istante, in ognuno degli istanti. E c'era pure un sorridere, nei gesti degli attori, riuscendo la destrezza. Non ricordo le reazioni del pubblico; ma era in larga parte formato da attori (o aspiranti tali).

Arnaldo Picchi

2. L'ipocrisia

Il teatro è il luogo in cui l'attività «proiettiva» da attività inconscia diviene consapevole «gioco» di un autore.

I personaggi o «persone» del «dramma» sono maschere messe da un unico «ipocrita», che può sdoppiarsi per attivare un processo speculare.

Questo procedimento, che per i fondatori greci era il cuore dell'evento drammatico, ha sofferto di un appannamento in epoche più ideologico-letterarie, nelle quali la narrativa, il soggetto, il plot pretendevano di sostituire quell'antico sortilegio misterioso. Abolita la maschera, ecco sorgere al posto del santo ipo-

crita, e del suo doppio, l'usurpatore, la «star», l'ottusa, orribile sovrapposizione tra maschera e volto, tra «persona» e persona.

Questo breve cenno teatralogico mi serve per entrare nel merito del lavoro analitico di Giuseppe Liotta, che intraprende sulla scena un'operazione di smontaggio dell'oggetto drammatico.

Ecco due attrici in scena, una longilinea, bruna, dal profilo tagliente e dal pallore ascetico, dai movimenti misurati e maestosi, l'altra più carnale, bionda, dall'incarnato roseo e dai movimenti aggraziati.

Rispettivamente, Carmen Esposito e Uliana Cevenini.

Queste due donne sono due «ipocrite», una specchio dell'altra, pertanto una unica «persona» del dramma, ma incarnano anche le altre «persone» che l'attività proiettiva moltiplica: i «ruoli».

L'unica «persona» è tratta dal romanzo *Tristana*, di Pérez Galdós, dal quale Buñuel ha tratto uno dei film più belli del suo periodo spagnolo.

Lo stesso Buñuel ha offerto nel film *L'oscuro oggetto del desiderio* (nel cinema è grave trasgressione) l'esempio di una «persona» sdoppiata in due attrici.

Liotta dal cinema prende solo il modo di illuminazione, che separa i luoghi e dettaglia analiticamente le azioni; ma si addentra, direi, a ritroso, nel procedimento drammatico primario, verso il luogo misterioso in cui una «persona» è ancora unica, non scissa, dove le proiezioni non la moltiplicano, non la dialettizzano; alla ricerca cioè di un teatro delle proiezioni di un solo «io», il suo, di cui già le due attrici sono «proiezioni», che a loro volta esercitano ciascuna sul suo doppio un'attività proiettiva. Così si formano finalmente tutte le «persone del dramma», non potendo però disporre che di *due* corpi.

Il processo rappresentato è una trasformazione: la trasformazione di Tristana, da splendida verginale potenzialità in stilizzata,

raggelata icona, attraverso la mutilazione, che è il momento sacrificale: la perdita di una gamba che è, per traslato, l'ala di una esistenza nota per essere integra.

La trama è così sinteticamente riassumibile: Tristana resta orfana dei genitori e viene adottata da un amico di suo padre, come lui viveur e libertino. Il tutore seduce Tristana e la lega a sé, nella sua volontà ancora acerba, con un nodo che essa non riuscirà più a sciogliere, nel quale il vizio si salda al ricordo dei genitori, e una giovane vita si mutila con ciò del suo slancio, si destina ad un immobilismo nella sicurezza, sotto l'ombrello piccolo-borghese del tutore amante, a cui Tristana non sa sottrarsi, nemmeno quando l'amore di un giovane pittore, Horacio, sembra averne destato le forze vitali.

Vivendo con questo giovane Tristana si ammala di cancro ad una gamba e questa le viene amputata.

Il pittore la riporta in questo frangente al tutore, che Tristana finirà per sposare; chiudendo così il ciclo della sua esistenza con un ex-padre che, ormai vecchio, le diventa figlio.

Con tale storia da raccontare, le due attrici sono dunque sulla scena. C'è un set teatrale denunciato come tale. Luoghi fisici che sono anche luoghi della memoria. Un cappello da uomo, una tela dipinta, una sciarpa sono segni di un «assenza» maschile colmata dalla proiezioni di ruoli maschili che le attrici alternamente assumono.

Un'attrice prova la voce. Si tratta di un tempo solitario, interamente sottratto alla pubblica scena, prima o dopo una prova: l'attrice chiama il personaggio e il personaggio chiama l'attrice. Si definisce materializzandosi, in questo rapporto, la *voce*.

La «persona» al suo punto terminale, già inaridita ed affilata icona, si incontra con la memoria di sé più giovane; gravitano insieme in un tempo sottratto al divenire storico, che è il tempo sospeso del dramma; nel quale la memoria si analizza, e tutti i fatti

sono come in sospensione attorno a un «buco nero», dove ha sede il rimorso, la colpa originaria, il «non essere» di un'esistenza, il nucleo dolente senza conoscere il quale non vi è «identità» (la psicoanalisi non è che una iniziazione consistente nell'identificare il rimorso).

Le traiettorie delle due attrici non collidono mai in modo stridente se non quando vengono in contatto con un oggetto-simbolo che investe tutto il passato, tutta la memoria e tutto il rimorso della unica «persona» che rappresentano: si tratta delle lettere che Horacio ha scritto a Tristana. Lì, di fronte a quel documento di un amore che avrebbe potuto essere lo stimolo decisivo per il cambiamento, i due volti di Tristana sono divisi da un conflitto irriducibile: il volto rivolto all'indietro giustifica la fedeltà al «peccato», il consenziente accomodamento con la seduzione, e la sottomissione alla figura succedanea del padre; il volto rivolto in avanti spasima sentendosi precludere l'aspirazione a soddisfare il suo desiderio di riscatto e di libertà. Ma quelle lettere contengono anche la contraddizione. Horacio infatti non corrispondeva al desiderio, ne era solo un'esca; scegliere di segare per lui tutti i nodi del passato era finalmente impedito da una non detta soluzione che dolorosamente riguardava *lui*.

Ma questo contenuto non altera l'aspetto strutturale del dramma come agone tra «persone» che sono proiezioni e doppi di un'unica persona originaria.

Di questa ricerca lo spettacolo *Tristana* di Giuseppe Liotta presenta una meditata documentazione, con l'avvertenza di lasciare che il nucleo più segreto appartenga alla dinamica psichica di ciascuna attrice, che in quanto «ipocrita» asseconda non il suo disegno ma quello dell'autore, ma lo asseconda *secondo se stessa*.

Mario Prosperi

3. Il «sé»

L'attrice sulla scena gioca col personaggio di Galdòs e dà vita a quel finale del film di Buñuel che era un montaggio di flash back in rapida dissolvenza. Al centro della scena seminata di oggetti, ella ripercorre quella storia che comincia «nel popoloso rione di Chamberì» dove viveva un cavaliere «di bell'aspetto e di illustre prosapia» e dove Tristana «agli occhi dei vicini, non era né figlia né nipote né moglie né nient'altro del gran don Lope: non era nulla ed era tutto». Eccola sulla scena, dunque: un nulla ad evocare un tutto: tutto un universo di storie, personaggi, luci, colori, suoni che ci fanno piombare al centro della storia, nel cuore del personaggio Tristana, attraverso le parole del romanzo a cui Tristana pare vincolata come ad una condanna senza possibilità di scelta. Così come quell'altra Tristana che non è tanto il suo doppio, quanto la materializzazione di quello che in termini psicoanalitici si definisce «Io». Questa seconda Tristana è difatti quell'insieme di pensieri, percezioni, sensazioni e ricordi che si contrappongono alla prima Tristana che potremmo definire come «Sé» e cioè quel complesso di modalità con cui un individuo reagisce di fronte a se stesso, percepisce, pensa e valuta se stesso e come, attraverso azioni ed atteggiamenti, cerca di stimolarsi e difendersi.

Attraverso le parole del romanzo entriamo anche in quel vortice di illusione e realtà in cui vive Tristana fin dall'inizio, e al torpore dell'ambiente in cui la tragedia si sviluppa. Questa donna è già di per sé un essere senza una precisa identità (e il suo enunciare di volere fare l'attrice forse non è un caso) e, di fatto, ella evoca tutti i personaggi del dramma come se il padre, la madre, don Lope, Saturna ed Horacio fossero tante identificazioni, quasi a ripercorrere uno schema di personalità ancora infantile o preadolescenziale. E tornando al concetto del «Sé» che indica la per-

sona come soggetto distinto dal circostante mondo di oggetti vediamo Tristana percepire anche le proprie sensazioni, le emozioni e addirittura il suo corpo come un oggetto, in quella che comunemente viene definita l'immagine del Sé. Immagine che a sua volta si costruisce in prima istanza attraverso l'immagine corporea che Tristana ripetutamente cerca in una serie di specchi non a caso opachi, deformanti o in frantumi. Ella è come incapace di distinguere nettamente gli oggetti esterni fra di loro e vive nella difficoltà di delimitare il proprio sé dagli altri: le follie e le manie dei genitori, la severità e semplicità della serva, ma soprattutto la sottile fantasia da illusionista di don Lope che cambia continuamente ruolo «in un alternarsi osceno di io padre, io marito, io fratello». Non è un mistero che rapidi cambiamenti nella situazione di vita come i cambiamenti dello status sociale o le malattie richiedono enormi modificazioni del concetto di sé e costituiscono una severa minaccia all'identità personale. Questa personalità imperfetta, quest'identità frammentaria si costruisce via via sulla scena attraverso un continuo esercizio di camaleontismo. Tristana e gli oggetti della scena: basta uno scialle per essere Saturna, un taglio di luce per parlare come don Lope, una porzione di spazio dove apparire ancora giovane, una poltrona dove sedersi senza più speranza e priva di quella gamba che forse solo un processo psicosomatico ha potuto portare all'amputazione. Perché non potesse fuggire più, perché rimanesse come lo spirito di un'anima in pena intrappolato in una vecchia casa, fra i meandri di una mente folle ed insonne, coatta a ripercorrere un dramma che non ha soluzione né catarsi e da cui si può solo uscire smettendone i costumi, riponendo gli oggetti e sfuggire dal buio della scena: un venire alla luce, una sorta di nuova nascita.

Loredana Lorenzi



4. *La logica*

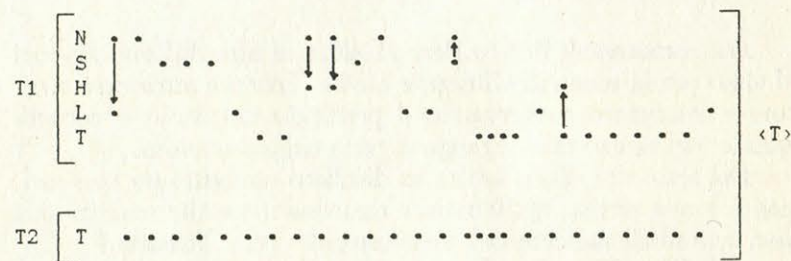
Le annotazioni che seguono concernono i rapporti meta-testuali e meta-teatrali che il testo di Liotta intrattiene con il romanzo e con la sua realizzazione scenica, vale a dire, il nucleo progettuale e le strategie soggiacenti alla ri-composizione del testo di partenza in vista della riscrittura di scena. Le poche righe non pretendono, naturalmente, di esaurire il discorso, ma solo di isolare alcuni elementi che ci sembrano caratterizzare il lavoro di Liotta.

Doppio Canto

Dal romanzo di Benito Pérez Galdòs al film di Louis Buñuel al testo per la scena di Giuseppe Liotta, *Tristana* attraversa scritture e riscritture conservando il privilegio del titolo e conquistando, nel nostro caso, il rango di personaggio assoluto.

Dal testo di Galdòs Liotta ha distillato un *duetto per voci pari*, una colonna verbale in 50 battute rigorosamente alternate fra due voci femminili indicate nel testo-copione come *Tristana I* e *Tristana II* (T1 e T2 nel grafico). L'alternanza nell'enunciazione del testo non risponde ad una struttura dialogica del discorso teatralizzato: le due voci, in realtà, procedono parallelamente, come strumenti che hanno facoltà di attraversare monologhi e montare dialoghi, scambiarsi testi o entrare in risonanze. Non sono personaggi ma istanze vuote che *assumono* voci e parole di altri personaggi. Se la seconda voce costituisce un *basso continuo*, un pedale fermo, costantemente *intonato* sulla voce di *Tristana*, la prima si muove intonando altre voci: le riflessioni del narratore, i dialoghi di Saturna o le lettere di Horacio, i bruschi interventi don Lope o

i voli e le cadute di Tristana. [Rispettivamente N, S, H, L, T nel grafico]. Talvolta il discorso di un personaggio è evocato attraverso il discorso di un altro [. → . nel grafico]. In ogni caso ogni personaggio, compresa la stessa Tristana, risulta sempre come evocazione delle due voci. È il cambio di *frequenza enunciativa* di T1 a determinare variazioni nella forma del discorso: generalmente dialogica se T1 assume la voce di Saturna o di don Lope, monologica se assume la voce del Narratore o di Horacio. Dal momento in cui le due voci coincidono in Tristana non ci sono che scambi, echi o risonanze intorno ad uno stesso testo. La plurivocalità iniziale cede il posto all'omofonia di un *pedale* costante.



Amputazione

Liotta, sulla base di una ricostruzione citazionale, fortemente ellittica delle vicende, disegna un percorso mirato di pochissimi eventi. Ne risulta una sequenza discorsiva stringente, una parabola tesa che procede costantemente e inesorabilmente verso una conclusione già nota ma ottusa, inaccettata. Ciò che si consuma, e forse si ripete, sulla scena, è un rituale ossessivo che riassume e

condensa l'acme del senso in un solo ed unico evento: l'esecuzione del gesto, reale e simbolico, dell'amputazione. Amputazione, vale a dire costrizione, impotenza, rinuncia, stasi, mancanza, vuoto.

Il gesto si staglia lungo il corso della storia come una costellazione infausta che destina Tristana, fin dalle prime parole, sul limite del vuoto segnato dall'amputazione.

Nella riscrittura di Liotta la storia non procede, come in Galdòs, verso il rovesciamento di don Lope e l'ammutilamento finale di Tristana. Si ferma sull'eco sospeso di quell'evento che continua a risuonare nel corpo mutilato di lei. E forse il segreto di ciò che rimane della sua vitale energia è proprio nella sua muta incomprendimento.

Vuoto

Tristana non è mai in scena come personaggio unitario e concluso: la plurivocalità non la costituisce né come risultante *positiva* di un flusso, né come ricomposizione di uno sdoppiamento della coscienza. La sensazione netta, ascoltando le due attrici in scena, è che il punto di vista da cui Tristana ricostruisce la storia non coincida mai con il loro, ma sia posto come dietro di esse, o forse davanti, comunque altrove. Anche se il punto di vista di T1 appare «ulteriore», nella coscienza e nel tempo, a T2; anche se T2 raggiungerà alla fine quel punto di vista e quel tempo, il *fuoco* della coscienza a cui soggiace tutto il discorso non appartiene a loro, ma ad un'istanza a cui tutta la rappresentazione rinvia.

Tristana è fuori testo e fuori scena. Non la vediamo, ma possiamo avvertirne la presenza nel buio dello spettatore o nella penombra dei tecnici, intenta a osservare, secondo il punto di vista e

di ascolto di un virtuale *metteur en scène*, la rappresentazione della propria memoria e coscienza.

Tristana, forma cava degli eventi, delle voci e dei discorsi evocati, non poteva avere migliore chiusura:

«No, non ci credo ai caratteri. Non ci sono che i fatti, gli accidenti. La vita degli altri è lo stampo della nostra stessa vita, l'impronta delle nostre azioni.»

È la voce della vittima-ora-carnefice Tristana (T1) che intona i pensieri del carnefice-ora-vittima don Lope.

Ma se don Lope è lo stampo di Tristana, Tristana è la forma vuota del suo stampo.

Allora, lo spettacolo è don Lope?

Enrico Frattaroli

5. La soggettività

La rappresentazione teatrale, che Giuseppe Liotta, ha tratto dal romanzo di Benito Pérez Galdòs e la versione cinematografica di Luis Buñuel del '70 (la cui fruizione è oggi resa domestica dalla diffusione delle moderne tecnologie elettroniche) offrono una buona occasione per riflettere su come la civiltà multimediale stia ormai imponendo un ampliamento della nozione di «testo» e la necessità di mettere a punto adeguate metodologie filologico-comparative. Si potrebbe, così, riflettere sulle conseguenze espressive dei diversi «supporti» di queste tre Tristane, fatte una di parole, una di immagini e una di presenze; oppure le si potrebbe considerare in funzione della loro riproducibilità, osservando, per esempio, che la forma dell'opera filmica è immutabile anche in assenza di spettatori, la forma di quella cartacea muta, a

seconda del lettore, nei ritmi, nelle intonazioni, ecc., e la forma di quella teatrale varia a secondo dell'attore, da replica a replica.

L'intervento, che Liotta, operando di bisturi, attua nel caso sul testo di Galdòs, è sicuramente cruento per almeno quattro ragioni: 1) perché castra un «plot», con tre apici particolarmente avvincenti (il quasi-incesto di don Lope; il triangolo don Lope/Tristana/Horacio; l'amputazione della gamba di Tristana), vanificando l'azione; 2) perché asporta via, fisicamente, dalla scena i due co-protagonisti maschili, destituendo Tristana dei rapporti interpersonali che la definiscono; 3) perché impone una sorta di strabismo alla narrazione, storcendone il punto di vista dall'autore (che nel romanzo si fa testimone della vicenda) a Tristana, che tutta la interiorizza; 4) perché mutila l'opera di ogni rimando storico-nazionale, deprivando il «decor» di quel colore locale, cui l'autore affidava tanta parte del senso dell'opera.

Qual è, dunque, la logica di questo procedere, a tutta prima masochista, che pare negare alla sceneggiatura (e alla conseguente «messa in spazio») del testo il suo stesso statuto drammaturgico?

Va detto, innanzitutto, che l'adattamento di Liotta ubbidisce a motivazioni squisitamente critiche. Sacrificando e scarnificando la pagina di Galdòs, egli vuole metterne a nudo due tendini fra i più vitali. Uno è il «flusso di coscienza» di Tristana, alla quale si restituisce quella totale centralità, che il titolo promette e che il romanzo sembra non mantenere (come nota anche la Bianchini quando dice che avrebbe dovuto chiamarsi Tristana e don Lope).

Questa è la conseguenza di due premesse: 1) i «fatti» sono solo il riflesso delle nostre pulsioni, così come anche 2) gli altri sono le immagini proiettate dalla lanterna magica del nostro desiderio (vedi nel romanzo il personaggio di Horacio, così inadeguato all'idea «assoluta», che se ne fa Tristana, e vedi la frase che Liotta pone a chiusura del suo copione: «La vita degli altri

è lo stampo della nostra stessa vita, l'impronta delle nostre azioni»).

La risposta al terzo punto è, dunque, che nulla è oggettivo e tutto accade dentro di noi. Con questo, Liotta, mentre recide il cordone ombelicale, che rapporta (per via di metafora) l'opera di Galdòs alla Spagna del pre-«desastre» (vedi il quarto punto), annoda, invece, i fili, che congiungono il grande autore spagnolo a quanto di più nuovo stava accadendo nell'Europa di quello scorcio di secolo.

E giova, forse, ricordare a questo punto che il 1892 è l'anno di *Una vita* di Svevo, di *Pélleas et Mélisande* di Maeterlinck, della *Comunicazione preliminare sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici* (risultato della collaborazione del giovane Freud, con J. Breuer sulla terapia dell'«abreazione», cioè dello sblocco di una carica emotiva rimossa) e che in quella data si sono già avuti alcuni dei frutti più maturi del teatro di Ibsen e di Strindberg. È soprattutto a questi nordici che Liotta rapporta (anche visivamente) il suo spettacolo, che pare raccontato tutto per primissimi piani, sul filo, come dicevamo, di un lungo monologo interiore, a indagare l'irrimediabile destino di ogni coscienza, che conoscendo deforma. E qui la lettura di Liotta indica un altro filo coevo a cui si deve allacciare *Tristana*, e cioè la ricerca di Henry James (nato, tra l'altro, nello stesso anno di Galdòs, 1843). In particolare, tagliando e cucendo tutta la sua riduzione sulla misura di due sole attrici (di volta in volta, Saturna e Tristana o sdoppiamento di quest'ultima), Liotta pare tener presente soprattutto *Il Giro di vite*, che contrappone la «tremenda capacità di immaginare» dell'Istitutrice (io narrante) al placido realismo della Signora Grose.

Il destro gli è offerto da dati testuali: la natura monologante di Tristana, la consapevolezza prima dell'onnipotenza e poi della dannazione della propria immaginazione, espressa in più luoghi.

«... Andò svanendo la persona stessa di Horacio, sostituita da un essere ideale, parto temerario del suo pensiero: un essere in cui si riassumevano tutte le bellezze visibili e invisibili... Di quel bel fantasma Tristana veniva facendo la verità elementare della sua esistenza, poiché viveva solo per lui, senza rendersi conto che tributava il suo culto a un dio, che aveva creato lei stessa. E questo culto si manifestava in lettere infocate, vergate con mano tremante, nell'anormale eccitazione dell'insonnia e della febbre...»¹

E questa lunga citazione mostra molto bene il secondo «tendine», che la lettura critica di Liotta vuole evidenziare nel romanzo. Ancora dentro e già fuori dal positivismo, Galdòs come James, si interroga continuamente sulla natura (quasi freudiana «ante litteram») dell'arte, come febbricitante proiezione di una soggettività «separata», in dissidio con la «realtà» oggettiva. L'opera, per i due autori coetanei, si configura spesso come autodefinizione, come occulta dichiarazione di poetica.

Tristana è identificata da due rapporti: di qua il «conquistador-burlador», di là l'artista. Oggetto di ambedue, ella in realtà, è il punto di vista, che interpreta entrambi, cercando di capirli, di succhiarne l'«élan vital», al quale imprimere poi il colpo di sferza del suo prepotente bisogno di un «alibi» di vita. Da don Lope assorbe il desiderio proteso e il senso dell'autorappresentazione in maiuscolo, che spinge in avanti, mentre nel vecchio «la conquista» e l'«immagine» stanno precipitando oltre il punto di catastrofe. Da Horacio apprende il mezzo per rilanciare la propria proiezione esaltata verso l'assoluto e per questa via continua, mentre il giovane, come deprivato della sua linfa da un parassita o da un vampiro, si spegne sempre più nella banalità. A tarpare le ali di questo desiderio (assai più di un «Kunstwollen», potremmo

¹ B. P. Galdòs, *Tristana*, Milano, Mondadori, 1975, p. 135.

dire, perché Tristana è l'arte stessa nel suo inscindibile legame con l'esistenza e le sue pulsioni), interviene il bisturi del dottor Augusto Miquis e l'arte, lentamente, si svela per quello che è: religione e culinaria, arte del grande e arte del piccolo vivere, ma entrambe tentativi patetici di dare, se non gioia, almeno rimedio al dolore insensato del vuoto (non a caso Horacio si sofferma a meditare sul verso di Leopardi «E discoprendo, solo il nulla s'accresce»; notiamo, del resto, come il senso del vuoto e, conseguentemente, della banalità sia materia poetica anche per James).

A questo punto vorrei riservarmi l'ultima considerazione, che il confronto tra «media» diversi mi suggerisce. Si può definire lo «stile» di un'opera (ed è questa un'altra grande lezione di James) anche in relazione al punto di vista — «colui, che dice io» —, nel quale essa predispone il suo fruitore. *Tristana* fin dall'inizio individua questo punto di vista nell'autore stesso, che si introduce nella vicenda, testimoniando in prima persona, intervenendo continuamente con le sue impressioni, i suoi commenti (narratore omodiegetico o drammatizzato o intrusivo, in termini più tecnici, i quali, tra l'altro, ci imporrebbero qui di parlare di «stile valutativo»).

La vivacità dell'aggettivazione e delle frasi idiomatiche; l'ironia; l'uso frequente del tono esclamativo; la predilezione per quella funzione, che Jakobson chiama «emotiva»; la scelta di un registro linguistico, che travalica la pagina e tende a farsi oralità; tutto questo determina una lunghissima, ininterrotta battuta: una battuta lunga per quant'è lungo il romanzo, che connota l'«io parlante», come un vero e proprio personaggio, mimandone tempi, peso scenico, orizzonte culturale e psicologico. È un «io», che rivela a tutta prima una forte carica di aderenza ai «fatti». Ma questa oggettività di visione (ricordiamo che siamo nel punto più cri-

tico del post-impressionismo), man mano percepisce e svela il paradosso insostenibile insito nel suo stesso assunto: ogni oggettività presuppone una soggettività ed è solo da essa che gli deriva valore e senso. Lungo il romanzo di Galdòs corre una sorta di secondo romanzo segreto. In superficie, l'autore sembra descrivere la vicenda di Tristana; ma sotterraneamente sentiamo che l'occhio osservante, mano a mano, si compromette con il suo oggetto e racconta, in realtà, la sua stessa avventura. E l'avventura è quella dello «stile» del narratore, che individua nel dialogo, la resistenza da superare per la propria affermazione. Il dialogo è, per lo scrittore, quello che la figura è per il pittore: sono le prove della referenzialità del reale, contro la quale in quell'epoca particolarmente si accaniva la ricerca artistica.

Ora, questo «Tristana c'est moi» dell'autore, si perde, senza rimedio, nel passaggio dalla forma epica a quella drammatica. L'opera è una totalità. Una sua riduzione, un suo adattamento, una regia... possono solo essere una guida, che fa strada in una foresta. Quando Liotta (per tornare alla domanda che ci facevamo più sù) abdica a tutte le potenzialità della forma drammaturgica, pare voglia ricordarci appunto questo, che ogni lettura rinviava al testo e non lo esaurisce. Un'affermazione, insomma, di deontologia critica.

Giuseppe Rocca