



AMOR DI LONTANO

PRESENTAZIONE

Letta da Enrico Frattaroli prima della rappresentazione dell'opera al Teatro di Documenti, il 17 marzo 2001, nell'ambito della manifestazione: EUROPA UNITA, EUROPA DELLE MINORANZE, EUROPA MEDITERRANEA NELLA POESIA E NELL'ARTE DEL NUOVO MILLENNIO / ciclo di 7 incontri a Roma con scrittori e artisti del bacino mediterraneo.

Astro dei giorni di notte rischiari la luna...

In base alla precessione degli equinozi, ogni diecimila e cinquecento anni, le posizioni delle stagioni sull'orbita che la Terra percorre intorno al Sole si trovano esattamente agli antipodi. In altre parole, tra diecimila e cinquecento anni, la Primavera cadrà nel punto in cui oggi cade l'Autunno, l'Estate nel punto in cui cade l'Inverno.

Ogni diecimila e cinquecento anni, quindi, un ideale amante d'*Amor di lontano* si troverebbe ad enunciare le stagioni del proprio percorso amoroso in punti opposti dell'orbita che il suo discorso descrive intorno al proprio oggetto d'amore.

È lo stratagemma concettuale che mi ha permesso di concepire la mia scena d'*Amor di lontano* come descrizione astronomica di stagioni còlte, contemporaneamente, in questi due estremi del tempo. Ovvero, di rappresentare nello spazio non i luoghi, ma i tempi in cui Jacqueline Risset articola il suo discorso amoroso. In altre parole, di far orbitare gli attori sulla scena come due corpi astrali: due voci agli antipodi, eppure nella stessa stagione d'amore. Due voci, ma voce di un solo soggetto: la voce del soggetto amante. Soggetto non diviso, ma in risonanza con se stesso: soggetto flesso, rifratto, diffratto di una medesima scrittura.

**C'è un momento che dice
«sono il primo»
ma non c'è un primo...**

...il primo momento del mio amor d'*Amor di lontano* risale alla prima lettura del testo originale. Al primo contatto, quindi, col suo corpo linguistico francese, nel corso del quale registrai, per la prima volta, una vaghezza, un presagio di scena. Ma, quando mi fu data occasione di realizzare il presagio, sulla scena non portai la versione francese, bensì la versione italiana forgiata dalla stessa autrice: un altro corpo linguistico originale, quindi, un secondo primo momento.

Nel 1992, l'anno della prima redazione scenica, il poema non era ancora stato pubblicato da Einaudi, lavorai, quindi, sulla versione che Jacqueline mi consegnò in formato dattiloscritto. Il testo apparve nelle librerie l'anno successivo, nel 1993. Era un altro testo, molte delle soluzioni dattiloscritte non figuravano più nella versione tipografica. Minime variazioni, piccoli slittamenti – ma a miriadi – avevano mosso la superficie del poema.

Ripresi il lavoro nello stesso anno e nel 1994 e – com'è mio solito – lo modificai ad ogni ripresa, ma non scelsi di sostituire il vecchio testo con il nuovo, il 'provvisorio' con il 'definitivo'. Quella prima versione – che era stata per l'autrice solo una variante traduttiva, un corpo di passaggio, tante delle cui forme aveva tralasciato nelle redazioni successive – io la conservai. *Fedele d'amore*, continuai ad amare quella prima traduzione transitoria che, forse in virtù di un suo primo momento, era diventata per me imprescindibile dal corpo perfetto del poema. Un corpo che continua ad esistere solo nel mio lavoro, che ne conserva le tracce pur nella transitorietà per eccellenza del suo statuto teatrale.

Due annotazioni non proprio a margine

Nella versione italiana di Jacqueline Risset, non era cambiato solo ciò che in genere cambia nella traduzione di un testo, era cambiata, e in modo significativo, oltre e più che la versificazione, la tipografia: il modo in cui il testo si estende sulla pagina, il modo in cui ramifica le nere arborescenze d'inchiostro sul bianco della carta. E questo non accadeva in presenza di particolari nodi espressivi, ma anche laddove la traduzione era lineare, dove il testo rimaneva immutato nel passaggio da una lingua all'altra.

Cito solo questo aspetto, per dare la misura di quanto l'autrice volesse che il testo, nel passaggio da un corpo linguistico all'altro, assumesse una fisionomia propria, ed esattamente in ciò che lo sguardo percepisce prima ancora di leggere: la sua immagine, la cui variazione s'inscrive e si mostra nel divario immediato fra i due testi a fronte. La pagina di destra rinvia alla sinistra, la sinistra alla destra, in un rapporto non lineare, ma complesso. Rapporto di oscillazione fra due scritture che non coincidono, nessuna delle quali, una volta istituite, può esaurire o ridurre l'altra al silenzio.

Così, nella mia lettura del poema, continuavo a ondeggiare tra la versione pubblicata, la versione dattiloscritta, l'originale francese. E non solo. Si erano aperte delle distanze, dei vuoti nel testo, degli spazi di risonanza in cui le diverse versioni riecheggiavano l'una con l'altra in un contrappunto di scritture in abisso. E che richiama-vano altre scritture.

**Amor che m'hai fatto?
strano strano oggetto
l'eccesso di amore in cui mi hai messo
si estende ormai al di fuori di te
si estende quasi ovunque
si contrae in altri punti
di quasi nulla**

echi o venti

anche: su altri corpi...

Nella messa in voce di questo poema, io non mi sono limitato a far risuonare il testo in se stesso – ma ho voluto far risuonare in esso altri testi: innanzitutto, altra poesia d'amore della stessa Risset, nel caso specifico *Piccoli elementi di fisica amorosa*. Un altro corpo, testuale e linguistico, tradotto in privato, amato in segreto, le cui fibre s'intendono, silenziosamente, con le fibre di *Amor di lontano*.

Ma una più importante risonanza io ho inteso porre in atto, con un corpus testuale al cui oggetto di canto – *l'amor de loing*, la *fin'amor* – Jacqueline Risset è risalita per comporre i suoi versi: i testi degli antichi trovatori provenzali. Ancora altri corpi linguistici, altri dialetti poetici, non semplicemente l'antico provenzale, infatti, ma l'antico provenzale di Daniel, De Peitieu, Rudel, De Ventadorn.

Mettere in risonanza il testo con se stesso, in se stesso, per me vuol dire, in concreto, eseguire un'operazione di natura topologica: uscire dalla linearità della lettura e far insistere nello stesso luogo, coinvolgendoli in uno stesso atto enunciativo, luoghi più o meno distinti, più o meno distanti del poema. Io l'ho brucato e ri-brucato, ne ho scelto intere unità poetiche o tratti, anche singoli versi, e li ho distribuiti su due linee diverse. Due diverse parti – nel senso teatrale e musicale del termine – che talvolta restano ferme, talaltra si scambiano i ruoli, talvolta si muovono sole, più spesso insieme.

Quando parlo di risonanza, io non parlo di un fenomeno concettuale, ma di un fenomeno fisico. Risonanza con gli antichi provenzali non vuol dire ispirazione, evocazione astratta, ma presenza concreta, fisica, e quindi effettivo mescolamento di versi e di fibre, di fibre poetiche.

Un testo si iscrive nell'altro, un nuovo testo si scrive

Tutta l'operazione che sto esponendo avviene, evidentemente, attraverso un lavoro poetico che mi appartiene, entro le cui coordinate il poema di Jacqueline Risset s'iscrive e riscrive, e che conduce a un nuovo testo, a un testo trasfigurato. Un corpo poetico imprescindibile da me quale soggetto amante e imprescindibile dal testo della Risset quale oggetto amato.

Ed ecco il corpo scenico del 'mio' *Amor di lontano*: un corpo liscio e insieme variegato, unico eppure plurale; un corpo mosso, perturbato, increspato, marezzato di turbolenze testuali, linguistiche, sonore, vocali. Potrebbe essere descritto come un corpo armonico, nel senso verticale, musicale del termine, con i suoi particolari gradi di risonanza testuale. Ma è, più esattamente, un corpo sparso, come il corpo amato, esteso a occupare altri corpi, intere regioni di spazio.

Enrico Frattaroli