



# ET CHORUS

## La tattilità della parola

Presentazione di **Maurizio Grande**

### Programma di sala

Ci sono almeno due modalità del «trattare» la parola a teatro a seconda di come la si pone in rapporto con la scena. C'è la parola che viene affidata alla scena e c'è la parola che genera la scena. Quando la parola appartiene al personaggio, ha il compito di definirne la posizione nell'intreccio e di delinearne l'azione, per cui si può parlare di parola-azione o di parola che «provoca» l'azione. In questo caso, la parola coincide con il «ruolo» dell'attore poiché ne disegna il rapporto con il personaggio, enuncia la fisionomia della situazione e il conflitto drammatico nel momento in cui si espone alla scena. Quando la parola non appartiene al personaggio, è parola che architetta un immaginario che «sfonda» i limiti della scena e espande le risonanze al di là di ogni identificazione fra suono e significato.

Nel caso di Maurice Maeterlinck abbiamo a che fare con una parola che «in scena» un alone di senso irriducibile alla «puntualità» della denotazione, una parola che è scenografia più che drammaturgia, che è «paesaggio» più che azione drammatica. Dinanzi a questo tipo di produzione verbale, la regia non può fare altro che ricordare la virtualità interiore, inespressa, della parola, alle sue potenzialità di scrittura spaziale e temporale; in altri termini, non può fare altro che rivestire di coordinate spaziali e temporali l'atmosfera «sensazionale» della parola.

Nella messa in scena di *Les Aveugles* di Maeterlinck, Enrico Frattaroli ha lavorato sugli aloni di senso della parola piuttosto che sulla situazione nella quale è calata. Alla parola è affidata una teatralità

che tiene in sospensione l'azione, sia pure l'agire mentale della immobilità come allegoria della impotenza e della inibizione al «fare». Lo spettacolo di Frattaroli è centrato sulla differenza (invisibile, non detta) fra parlare e non parlare, fra dire e non dire, fra pronunciare l'indicibile e il tacerlo. La forma-concerto consente di produrre un tipo di teatralità esposta «a vista», dove ciò che conta sono le intonazioni e le pause, le altezze e i valori cromatici della parola, lasciando pencolare lo spettatore nel vuoto dei riferimenti ed eccitandone il senso di sbigottimento dinanzi alle alterazioni d'ambiente e alla mutevolezza delle atmosfere innescate dalla parola.

La «sensazionalità della parola» consiste nell'insinuare l'opacità di un esterno che fascia queste larve di personaggi, i quali risultano emulsionati nella proiezione fisica della vocalità, nella illusione spaziale riverberata da quello strumento fonico che è l'attore. Gli attori, attraverso la modulazione della parola, non fanno che scrutare un ambiente che è assoluta esternità senza appigli o ripari, che è prigionia infinita e aperta; minaccia, panico e perdizione per chi non sa dove si trova e tenta di identificare (o suscitare?) rumori, odori, variazioni di temperatura, nella fissità di un'attesa che è azione teatrale enunciante l'impossibilità dell'azione.

La condizione dell'essere privi di vista è la condizione di chi ha perduto non solo la facoltà più importante di raccordo con l'esterno, ma la facoltà di coordinare i portati di tutti i sensi; poiché la vista regola e «istruisce» l'orientamento tramite la definizione dello spazio sulla base del rapporto fra collocazione degli oggetti e posizione del vedente. Qui, la situazione d'ombra, l'essere fasciati da una densità inestesa, la impercettibilità dello spazio e il fluire del tempo vengono «edificati» da una parola che trasforma l'ambiente in «camera d'ascolto», in uno spazio virtuale di pencolamento nel vuoto o di ricezione del nulla (esistenziale e cosmico) come fenomeno acustico.

Il testo di Maeterlinck invita alla indagine estetica dei rapporti fra ascoltare e vedere, dove la parola produce una sensazione di vita senza la precisione dei sensi, sostituita dalla ipertrofia di una « sensazione della sensazione » che deve inscenare il quadro spaziale e tracciare il tessuto del tempo. La tonalità della perdita di riferimenti diventa in tal modo « calore » che rimpiazza la precisione affilata della luce; calore aggiunto alla freddezza dei tagli di luce che indicano le alterazioni percettive di chi non può vedere (i personaggi), ma che servono soprattutto a resecare le articolazioni dell'ambiente come contrappunto al surplus di sensazioni senza vista dei personaggi. La messa in scena è scrittura di un « calore della parola » che rimpiazza un mondo negato alla vista nello snocciolarsi di osservazioni, notazioni, commenti allarmati di parole-puntello (nel senso spaziale) e di parole-eco (nel senso di temporalità interiore) che scandiscono la situazione di questi relitti umani vaganti nella notte dell'ignoto, dove solo la parola può illudersi di dare corpo a ciò che non si può vedere.