



IL TAMBURO DI FUOCO

per recitanti, soprano e percussione

di **Enrico Frattaroli**

dal "dramma africano" di **F. T. Marinetti**

NOTE DI REGIA

Il Tamburo di fuoco debutta al Teatro Verdi di Pisa l'11 maggio 1922. Il 10 dicembre dello stesso anno è presentato, in lingua ceca, allo Stavovské Divadlo di Praga. Successivamente viene tradotto (ma non rappresentato) in lingua francese dallo stesso Marinetti.

A più di settant'anni dal debutto, ho riconfigurato questo «dramma africano» di Marinetti come una grande partitura per voci recitanti, soprano, percussione e luci. Non come una messinscena, quindi, ma come una messa in concerto in cui il testo si trascrive quale orchestrazione drammaturgica di voci-personaggio, voci-suono, voci-luce, voci-colore.

La riconcezione del dramma in forma di concerto ha prodotto un'elaborazione necessariamente nuova, sia del testo drammatico che della sua rappresentazione storica.

Il dramma

Kabango, Mabima, Bagamoio e Lanzirica sono in fuga nel deserto. Fuggono da Nicassa, a cui Kabango ha rapito la figlia Mabima, e da Lungebungo, a cui era stata promessa.

Questo è soltanto l'"alibi" dell'inseguimento, la vera colpa di Kabango è di aver voluto realizzare il SINRUN, il suo ambizioso sogno di riscatto dei popoli africani (il Sinrun è un progetto di 'riconcezione globale' che investe la struttura sociale e il territorio, le leggi e l'economia, i costumi e la religione, la morale e l'estetica, e i cui segreti sono gelosamente custoditi in 22 pelli scritte).

Kabango ha osato svegliare i suoi popoli dal letargo, dal torpore in cui vecchie abitudini, vizi e superstizioni li mantenevano. Egli ha osato proporre loro la scienza dei bianchi e li ha incitati a usarla secondo il «modo dei negri». Con il sostegno del fratello, il legislatore ha iniziato una vigorosa opera di convincimento ma i capotribù amici, che credeva di aver conquistato alla sua causa, al dunque l'hanno tradito.

Dopo varie peripezie tra deserti e foreste tropicali, raggiunto infine dagli amici ormai nemici, Kabango si lascerà strategicamente uccidere per distrarre la loro attenzione dal fedele Bagamoio in fuga con le «sacre pelli» del Sinrun.

Il lavoro sul testo

Il testo è stato brucato: seguito passo passo nel suo procedere, scelto o omesso, presentato nelle sequenze o addensato nelle sovrapposizioni simultanee dei segmenti più o meno estesi prelevati dal tessuto mono-dialogico dei discorsi.

Mi sono avvalso delle versioni italiana, ceca (originale del 1922) e francese (dello stesso Marinetti) per muovere il dramma nella sua dimensione plurilinguistica. Le tre lingue entrano in risonanza esclusivamente attraverso il discorso di Mabima, la cui enunciazione è quasi sempre il risultato di sovrapposizioni, distribuzioni, messe in sequenza di uno stesso segmento di testo o di tarsie fra segmenti diversi nelle diverse lingue. Essendo anche il soprano un'istanza vocale di Mabima, il discorso del personaggio femminile scorre attraverso tre lingue e tre voci.

Alla divisione in tre atti del dramma corrisponde la scansione in tre movimenti della partitura scenica. Ogni movimento è una diversa sintesi dell'atto che sottende. Diverso, infatti, è il trattamento del testo nelle tre parti.

– Nel primo movimento, il sogno delirante di Mabima – che nel dramma emerge alla fine del primo atto – scandisce fin dall'inizio, con il suo fluire e rifluire, il tempo del discorso di ogni personaggio. Questo flusso pluridiscorsivo di Kabango, Bagamoio e Lanzirica,

ritmato dal discorso ondivago e incosciente di Mabima, fornisce allo spettatore un viluppo di dati concernenti gli antefatti, lo status quo e i possibili sviluppi della storia.

– Diversamente dal primo movimento – che procede per microsegmenti e sovrapposizioni temporali – il secondo avanza per grandi blocchi e nel rispetto della logica degli eventi: fascinazione e passione d'amore di Lanzirica verso Mabima, discorso di Kabango al popolo della foresta, morsicatura di Kabango da parte di un serpente, medicazione poetico-fascinatoria di Lanzirica, reazione di Kabango, notte d'amore di Kabango e Mabima, invasione dei serpenti e conseguente fuga dalla foresta.

All'inizio del secondo movimento il soprano esegue la *Canzone di Mabima*, il tema musicale di Pratella che Marinetti prevede l'interprete intoni in due momenti del secondo atto. Nello spettacolo il tema non viene eseguito a parte (come da testo), ma simultaneamente all'enunciazione di altri personaggi o di Mabima stessa, come parte integrante, quindi, del suo discorso.

– Il terzo movimento è una sorta di *cantus firmus*, un'attesa tesa ed estenuante che non procede, ma cambia di frequenza secondo gli scarti della texture ritmica e la sequenza degli eventi: tradimento e uccisione di Lanzirica, confessione di Mabima, strategie per salvare il Sinrun, notte di morte, morte di Kabango.

La scena

La forma-concerto implica l'esclusione della scena rappresentata. Gli interpreti non si muovono/agiscono nei luoghi simulati di una scenografia, ma si configurano all'interno di uno spazio neutro e funzionalmente concepito in base a una disposizione che geometrizza la distribuzione dei musicisti in un'orchestra. Questa configurazione – risultante dalla postazione degli attori e dalla disposizione degli strumenti percussivi – può essere intesa come forma concertistica della scena.

La luce – che nel *Tamburo di fuoco* si inferisce debba giocare un ruolo importante come avvolgimento cromatico totale della scena

– viene assunta come forza-colore, ma variata e scandita, sia cromaticamente che dinamicamente, in interazione diretta con il movimento delle voci e dei suoni. Il luogo scenico non si costituisce come descrizione di spazi in termini di luoghi e di cose, ma in termini di movimento, ritmo e colore.

La partitura

È nel tessuto ritmico e prosodico della partitura che gli attori, in quanto interpreti/concertisti, trovano trascritti i rapporti e i valori drammaturgici dei personaggi. Nella partitura, le relazioni tra i personaggi, pur nel rispetto delle alternanze dialogiche, si arricchiscono di nuove dimensioni veicolate proprio dalla scrittura chiamata a regolarne i rapporti. La recitazione degli attori passa, quindi, dalla dizione in situazione 'naturale' prevista dalla scrittura drammaturgica, ad una prassi interpretativa complessa, 'non naturale', che esige l'ascolto simultaneo delle diverse voci non solo in quanto altre istanze di discorso, ma anche come veicolo di espressione della propria stessa istanza (è il caso di Mabima). Sul piano tecnico-esecutivo, il ritmo, la prosodia, la dinamica degli enunciati, e soprattutto i rapporti verticali istituiti dalla scrittura concertante, diventano per gli attori strumenti primi di espressione e di interpretazione.

La concertazione in partitura è stata da me assunta per spingere il progetto marinettiano di «drammatizzazione lirica del rumore sulla scena mediante immagini, musiche, luci e [...] intonarumori» nella direzione di una percezione simultanea di tutti gli elementi del dramma. Nelle intenzioni di Marinetti, infatti, il rumore assume valenza lirica e drammaturgica attraverso un procedimento compositivo intercodico – se non sinestetico – che coinvolge, oltre al rumore vero e proprio, non solo la musica (il suono 'educato'), ma anche la luce e l'immagine, qualcosa che non appartiene al dominio dell'acustica.

Ho fatto mio questo progetto lavorando a una 'composizione teatrale' in cui non solo la luce, il colore, le voci, i suoni e la musica, ma anche i personaggi, le diverse versioni linguistiche, la trama dell'opera fossero soggetti allo stesso principio di interazione temporale. Ponendo sullo stesso piano tutti quegli elementi che nella rappresentazione storica dovevano giocare separatamente (distribuiti e distinti in base alle diverse funzioni che la rappresentazione del «dramma impressionista» necessariamente assegnava loro), ho reintrodotto quei principi di simultaneità e di sintesi che Marinetti aveva lasciato intravedere nelle intenzioni, ma che aveva espunto dall'opera realizzata considerandoli incompatibili con il principio dello sviluppo teatrale.

Il Tamburo di fuoco di Marinetti è un lavoro tardo (per non dire post) futurista in cui l'autore – strategicamente abbandonate le sue «ultra-sintesi» a vantaggio di una più convenzionale forma di «dramma impressionista» – mette in scena una battaglia perduta nella paradigmatica lotta tra Passato (come tradizione) e Futuro (come progresso). Strana battaglia postuma del padre nostro futurista, in cui il futuro cede al passato per rimandare ad altro futuro la propria vittoria.

Il 'mio' *Tamburo di fuoco* non è – non voleva esserlo – un'opera 'filologica' né, tanto meno, museale (tentazioni passatiste, direbbe il Nostro, di molti nostalgici futuristi d'oggi), bensì una riscrittura d'autore tanto strategicamente legata al testo di Marinetti quanto alla mia poetica teatrale. In questa prospettiva, le scelte di Marinetti e le strategie del dramma sono alla base della struttura drammaturgico-musicale del mio progetto, matrici di un processo in essere, in quanto posto in essere.

Enrico Frattaroli