

# I Quaderni del Battello Ebbro

## POESIA TEATRO DRAMMATURGIA

a cura di Giacomo Martini  
introduzione di Luciano Nanni

ARABAL ADRIATICO CARDILLO DE BERARDINIS DEL SERRA  
ENGELBRECHT FRABOTTA FRATTAROLI GIUDICI  
GOZZI GRANDE GUALTIERI LIOTTA LUZI MAGRELLI  
MUSSAPI PICCHI PIERI PORTA RAFANELLI  
RANDAZZO SANGUINETI SCABIA SCALISE TACCA



12-13

Giugno 1993

---

ENRICO FRATTAROLI

## Ποησις IN CAMPO VIRTUALE

Il teatro è, generalmente, un luogo inospitale per la poesia, che vi rimane presa nei numerosi impigli della messinscena. La condizione necessaria perché la poesia trovi in teatro il suo *humus*, è che il teatro lavori poeticamente, vale a dire come Musica e non come Rappresentazione.

In teatro rinunciare alla Rappresentazione (ovunque e in qualunque forma vi si annidi) vuol dire rinunciare non solo alla messa in scena, ma soprattutto al personaggio, che si nasconde -in quanto soggetto posto a fondamento ontologico del linguaggio - dietro ogni testo che enuncia, e di cui la poesia non sarebbe che la "battuta", il monologo.

La poesia non può essere "recitata" in teatro, tutt'al più "eseguita" oppure, se di teatro si tratta, deve essere, dal mio punto di vista, teatralmente ri-concepita, ri-scritta.

La mia "scrittura di scena" (il termine non definisce l'opera teatrale quale oggetto incontaminato dal testo letterario, ma, al contrario, distingue una scena che *lavora testualmente*, da una scena che *rappresenta, mette in scena* anche in assenza di testo) tende ad essere sempre, di per sé, una scrittura poetica *della* scena teatrale. Vale a dire: una scena a funzionamento testuale i cui processi poetici non mutano se l'oggetto di ri-scrittura è, nelle diverse occorrenze, poetico (l'*Amour de loin* di Jacqueline Risset in *Amor di lontano*) prosastico (l'*Ulisse* di James Joyce in *Fluidofiume*) drammaturgico (l'*Oidipous Tyrannos* di Sofocle in *Opera*).

Concepisco il rapporto tra opera teatrale e opera letteraria come una relazione simmetrica di ri-scrittura. Un rapporto tra un universo testuale dato e un altro che si costituisce muovendo da/intorno/oltre di esso; tra una scrittura che parla e una scrittura che ascolta e impara a parlare la prima - ma con voci proprie- per reinventarla e lasciarsi re-inventare; un rapporto erotico, fra due universi poetici, tra due corpi scritturali che, sulla scena, si cambiano scambiandosi -nell'assoluta coerenza/libertà, fedeltà/infedeltà- *piacere testuale*.

### LA PAGINA NERA DELLA SCENA

Ogni mio lavoro ha inizio con la configurazione di uno spazio assunto quale *grado zero* della scena: spazi di enunciazione e scrittura orchestrale di *voci*, luoghi atopici, autoreferenziali che si differenziano per la qualità delle relazioni e delle configurazioni enunciative che numero, postazione e qualità di rapporto dei punti microfonici consentono.

Ogni spazio è strutturalmente coerente con il flusso testuale che vi si produrrà, che vi si (in)scriverà: la "camera di concertazione" di *Fluidofiume*, la "macchina microfonica

d'enunciazione e d'ascolto" di *Opera*, lo "spazio orbitale e di gravitazione vocale" dell'*Amor di lontano*: la scrittura crea ad ogni occorrenza la pagina da cui sarà, simmetricamente, creata a sua volta.

Ogni spazio assume come scena teatrale una "situazione di concerto" che non è luogo neutro, indifferente alla scrittura che vi si produce (gli spazi non sono intercambiabili); né, tantomeno, spazio rappresentato (unico e specifico).

È uno spazio determinato e indeterminato al tempo stesso:

-determinato in quanto l'azzeramento della rappresentazione, portando la scena all'autoreferenzialità di una sala da concerto o di uno studio radiofonico, ne fa un universo a sé, chiuso nella costrizione/libertà delle sue leggi *fisiche*;

-indeterminato in quanto non si identifica -interazione testuale in atto- con nessuna delle costellazioni virtuali che attualizza, con nessuno dei flussi testuali che ha possibilità di produrre e nei quali si dissolve.

È la matrice vuota, il processo generativo dal quale, con un minimo di leggi, si produce una pluralità di configurazioni visive (laddove una stessa configurazione cambia valore col mutare degli altri livelli testuali con i quali, di volta in volta, si concerta).

È uno spazio "oratoriale" che non rinvia a nessun'altra scena di cui si elegga ad assenza. La dizione "in forma di oratorio" si attribuisce a un'opera lirica eseguita rinunciando alla messa in scena a vantaggio esclusivo dell'ascolto. Nel mio lavoro è a partire da questa rinuncia che si costituisce la dimensione teatrale della scena. La forma concerto, invece, di designare l'assenza della scena, diventa qui la sua affermazione, la sua *presentia in absentia* (la forma oratoriale del mio lavoro è l'ascolto radiofonico puro).

La perdita di rappresentazione (di luoghi, personaggi, rapporti) è ri-compensata dall'aumento di possibilità di evocazione spaziale, dalla complessità della dimensione plurale a cui viene destinata la *poiesis* di ogni luogo, personaggio o rapporto. Lo spostamento dalla rappresentazione al testo, dalla determinazione di un luogo all'indeterminazione di spazi, passa attraverso una perdita, una rinuncia. Come la dimensione frattale di una costa non ci informa sulla lunghezza ma sulla qualità, sul grado di complessità della curva (complessità di una costa intesa quale linea di confine risultante dall'interazione tra acqua, terra e vento) così la perdita, per esempio, di rappresentazione scenografica, è recuperata dalla pluridimensionalità -sonora e vocale, oltre che visiva- dello spazio evocato.

La luce, infatti, nelle sue forme, tempi e variazioni cromatiche, procede di concerto con le voci degli attori: testualmente, come un'altra voce. Lo spazio -inscindibile dalla luce- diventa *testuale*, spazio della scrittura "presa" nella sua dimensione teatrale: un luogo *atopico*, ma tale da attualizzare spazi virtuali (contenuti in potenza) attraverso il concorrere o il tacere- istante dopo istante- della voce, del suono e della luce dalla cui sinergia è creato. Si acquista in *testualità* quanto si perde in *rappresentazione*.

## SCENA COME IPERTESTO

La pagina *nera* della mia scrittura di scena è un sistema *ipertestuale*: spazio vuoto, ma strutturato, da cui si producono configurazioni testuali tramite il concorso dei molteplici livelli *vocali* della scena.

Definisco l'ipertestualità come una dimensione polivocale della scrittura di scena: n-livelli enunciativi, linguistici e testuali (eterogenei tra loro ma consustanzati dallo stesso sistema d'ipertesto) si combinano cooperando alla costruzione di un flusso scritturale complesso. È *voce ipertestuale* ogni istanza enunciativa, dal momento che si conduce nell'ipertesto come -nel senso musicale del termine- una "parte" o "voce": la struttura totalmente polifonica della scrittura di scena comporta un'attitudine all'ascolto anche degli eventi dello spazio e della luce.

L'attore è parte del sistema (come strumento) e della scrittura (come corpo-voce), fuori dal personaggio, dall'imitazione, dalla rappresentazione. Il personaggio scompare come id-entità preesistente al linguaggio, dissolto (come la scena) nelle configurazioni fluide della scrittura polivocale. Al dialogo dei personaggi si sostituisce il dialogismo del testo teatrale le cui parti e livelli si richiamano, risuonano, dialogano: testualmente, polifonicamente: poeticamente.

Il lavoro vocale dell'attore, coerentemente, non è rivolto alla psicologia del personaggio, ma al corpo fisico della scrittura e della lingua: l'attore è un *technites* e, come tale, lavora come un poeta.

Nel mio lavoro ( e coerentemente nella relativa interpretazione attoriale) privilegio quali materie dell'espressione il ritmo e il suono; uso il montaggio e la partitura ritmica come griglie per la scansione, la distribuzione e la sovrapposizione delle voci, ma traggo dal linguaggio, e dalla scrittura, tutti gli elementi per l'elaborazione del ritmo, del suono e dell'intonazione, tutta l'energia (drammaturgica?) necessaria a produrre la mia *poesia o musica teatrali*; nessuna musicalizzazione del testo: la frase (o il verso) non viene intonata musicalmente (né "interpretata" psicologicamente), sono il suono e il ritmo della lingua -nell'"accezione" singolare che ogni testo conferisce ad essa- a fornire il materiale sonoro e il sistema "armonico" per l'elaborazione poetica della scena teatrale.

Digressione:

Se l'ipertesto è un modo di ri-concepire la sintesi dei linguaggi (poesia, musica e danza) che costituiva la *Choreia* nella tragedia greca, l'accento posto sul suono della lingua e sulla voce dell'attore è il modo in cui vorrei evocare, oggi, una concezione *panica*, in senso greco, *dionisiaca* dell'ascolto. L'uso frequente nei miei lavori di lingue oscure o di non immediato accesso (italiano-ai-limiti-dell'italiano di Joyce in *Fluidofiume*, greco antico e linguaggio informatico in *Opera*, antico provenzale in *Amor di Lontano*) va in questa direzione. Mescolate o non all'italiano, esse spostano l'attenzione (il piacere) sul corpo sonoro della lingua oscurando e moltiplicando al tempo stesso il senso. Alla pluralità dei livelli

linguistici nel sistema della scrittura corrisponde la pluralità e la sovradeterminazione dei livelli semantici nel senso.

(La coppia ipertesto/polisemia trova ulteriore corrispondenza nella coppia di due figure mitiche che considero complementari nel sistema dell'arte: Apollo e Dioniso. Nella *poiesis* teatrale, Apollo è il livello matematico (*l'ordo*) e Dioniso il livello fisico (il *corpus*) della scrittura di scena.)

## DIMENSIONE FRATTALE

Il mio lavoro, muovendosi in una dimensione testuale compresa tra poesia, musica e teatro, può essere considerato una *Chimera* (il mostro concepito dai greci come animale sconosciuto, di forma intermedia tra due animali noti). Una *Chimera Acustica* (una *Sfinge?*) che non è il prodotto di una contaminazione, di una mescolanza tra arti diverse (né il compimento di una nuova aspirazione all'opera totale), ma un oggetto a *dimensione estetica complessa* che partecipa di *gradi di libertà* molteplici dell'espressione. Tale dimensione non somma libertà espressive appartenenti a discipline diverse, anzi, ne costituisce una contrazione: il grado di libertà raggiunta non pertiene interamente a nessuna di esse. Come una costa frastagliata non permette di camminare in linea d'aria, né di passare indifferentemente da un punto all'altro del piano terracqueo, ma regala un itinerario che solo la sua configurazione consente, così il mio lavoro non si pone totalmente nei territori della musica, della poesia o della drammaturgia, ma in uno spazio interstiziale, ai confini -infinitamente frastagliati- tra i loro campi d'attrazione.

Tale dimensione estetica, concepita e generata all'interno del teatro, non pone il mio lavoro al di fuori di esso (nessuna rinuncia alle nozioni teatrali di scena, personaggio, discorso, semmai al loro carattere "deterministico"). Tale dimensione estetica (mi concedo l'analogia invocando la clemenza dei matematici) è una dimensione *frazionaria*, compresa tra *interi estetici*, vale a dire: una *dimensione frattale*.

Nel mio lavoro la complessità non si oppone alla semplicità. È la semplicità terribilmente complessa: non si dà semplicità nella semplicità. Un nome: un destino:

### *Erro con i Frattali*

(Le accezioni dei termini presi dal linguaggio informatico e matematico, "ipertesto" e "frattale", sono frutto di una mia interpretazione, relativa e valida limitatamente al mio discorso tecnico-poietico).