

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»*

Raffaale 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. Prospero, 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



Πάνυ γὰρ εὔ τοῦτο εἶρηκας, ὅτι οὐχ ἡμεῖς οἱ ἐν τῷ τοιῷδε χορεύοντες τῶν λόγων ὑπηρεταί, ἀλλ' οἱ λόγοι ἡμέτεροι ὥσπερ οἰκέται, καὶ ἕκαστος αὐτῶν περιμένει ἀποτελεσθῆναι ὅταν ἡμῖν δοκῇ· οὔτε γὰρ δικαστῆς οὔτε θεατῆς ... ἐπιτιμήσων τε καὶ ἀρξῶν ἐπιστατεῖ παρ' ἡμῖν.

Platone, *Teeteto*, 173 c

marzo 1991

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'ammutolimento 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 chiuso: 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