

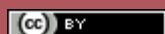
## La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi

---

Nicola Pasqualicchio

Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Verona, Italia  
nicola.pasqualicchio@univr.it

Artículo recibido el 18/01/2016, aceptado el 29/01/2016 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** L'articolo analizza il teatro di narrazione italiano, approfondendo in particolare i casi di Marco Baliani e Ascanio Celestini, alla luce del peculiare rapporto tra diegesi e mimesi che caratterizza questo genere spettacolare. L'intento è quello di dimostrare come entrambi i procedimenti siano sempre attivi in questo teatro, pur in diverse proporzioni, e come il procedimento mimetico vi si attui con modalità specifiche, diverse o contrapposte rispetto alla mimesi del tradizionale teatro drammatico, basata sulla "piena" imitazione del personaggio.

**Parole chiave:** Teatro di narrazione, racconto orale, diegesi, mimesi

]

**ABSTRACT:** *The article focuses on the Italian "teatro di narrazione", with a particular emphasis on Marco Baliani and Ascanio Celestini, in the light of the peculiar relationship between diegesis and mimesis which is characteristic of this performative genre. The aim of the article is to demonstrate that both diegesis and mimesis are always present in this kind of theatre, even if in various blends, and that mimesis in particular adopts here some specific strategies, far from the imitation of characters of the traditional drama.*

**Keywords:** *Teatro di narrazione, Oral narrative, Diegesis, Mimesis*

Tra i non pochi meriti ascrivibili al teatro di narrazione com'è venuto configurandosi nel panorama spettacolare italiano a partire dall'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, vi è quello di aver costretto la critica a riaffilare alcuni strumenti teorici per riflettere, non astrattamente ma sul campo e in concreto, sugli ampliamenti o le risistemazioni della nozione di teatro che il nuovo genere sembrava esigere. L'espressione stessa "teatro di narrazione" (non del tutto pacificamente, ma secondo noi opportunamente, impostasi) ha tutta l'aria di un ossimoro, in quanto pare apertamente contravvenire a una distinzione risalente ad Aristotele e poi fatta propria come un'evidenza dalla cultura occidentale: quella tra l'epica, fondata sulla diegesi, cioè sulla narrazione di una storia, e la tragedia, consistente invece nell'imitazione, nella mimesi, dei personaggi e delle loro azioni. Narrazione epica e teatro, insomma, hanno entrambi la funzione di presentarci delle storie, ma con modalità diverse e, almeno all'apparenza, inconciliabili. Che poi questa inconciliabilità non si dia come assoluta, lo si sa da sempre: ospitando discorsi diretti, il racconto si apre a una componente mimetica; e contenendo, oltre ai dialoghi, anche lunghe narrazioni pronunciate da uno o più personaggi, l'arte drammatica offre spazio alla diegesi. Non sono questi casi, però, a mettere in forse le buone ragioni della dicotomia aristotelica. I dialoghi contenuti in un racconto sono pur sempre gestiti dall'istanza narrante, che li subordina a sé; e, parallelamente, il racconto contenuto in un dramma è comunque parola di un personaggio interno a esso, e dunque parte integrante dell'imitazione dell'azione cui quel personaggio contribuisce. Non c'è vera infrazione dei rispettivi statuti, e diegesi e mimesi rimangono saldamente padrone dei loro rispettivi campi.

Ma questo ragionamento sembra funzionare appieno solamente all'interno della logica di una civiltà della scrittura, che ha perso di vista le caratteristiche e le problematiche delle culture orali. E in effetti, ciò che il recente teatro di narrazione ha stimolato è anche un ricorso a criteri di lettura che tengono conto degli studi novecenteschi sulla narrativa delle civiltà orali<sup>1</sup> che si erano esercitati fino a quel momento sulle origini della letteratura occidentale (Omero) o su culture tradizionali, anche recenti, meno distanziate dall'oralità pura; criteri che, per contro, non sembravano avere ragioni di applicarsi al teatro, fintantoché non gli si riconoscesse un rapporto più duttile e non semplicemente oppositivo nei confronti del racconto. Ora, proprio il teatro di narrazione giunge a costituire un esempio, occidentale e contemporaneo, di una diversa calibratura di questo rapporto, e ridiscute dunque l'equazione assolutista che ha identificato l'arte scenica con il dramma, aristotelicamente inteso come mimesi di un'azione<sup>2</sup>; e offre la possibilità di osservare modalità vive e attuali di un teatro che presenta una storia a degli spettatori senza rappresentarla in modo imitativo. Sono proprio le scoperte e le riflessioni sulle culture orali, a questo punto, a legittimare come non ossimorica l'idea di un "teatro di narrazione" e a permetterci di ravvisarne l'identità e comprenderne la peculiarità. Solo al racconto scritto, infatti, può essere attribuita una purezza diegetica alla quale risultino estranee componenti mimetiche (come abbiamo visto,

<sup>1</sup> Si vedano, in particolare: Lord (1960); Havelock (1963); Parry (1971); Ong (1982); Zumthor (1984).

<sup>2</sup> Si tratta di una discussione molto più radicale di quella ravvisata da Peter Szondi (1956) negli sviluppi della crisi novecentesca del dramma, che porta a forti iniezioni di epicità nel corpo malato del teatro "aristotelico"; la drammaturgia che intraprende questa via, e che ha in Brecht il suo rappresentante più importante, adotta antidoti di carattere diegetico contro l'illusionismo mimetico del dramma, senza cessare tuttavia di garantirgli una struttura fondamentale rappresentativa, basata sull'azione conflittuale di personaggi, e sull'affidamento di ciascuno di questi a un attore, per quanto straniato e distanziato rispetto al ruolo egli possa essere.

la presenza dei dialoghi, se relegati nella pagina, rimane una sorta di stratagemma pseudo-mimetico della diegesi, anche quando essi adottino in modo accentuato le caratteristiche del discorso orale, o distinguano in modo fortemente caratterizzato –per lessico, sintassi, eventuali innesti dialettali– il parlato dei diversi personaggi). Il racconto orale, invece, per il semplice fatto di rendere necessaria la presenza fisica del narratore, si rende disponibile alla mimesi, e, consapevolmente o meno, ne è sempre in qualche misura "intaccato". Laddove poesia e narrazione sono interamente affidate all'oralità, "il teatro resta presente in ogni esecuzione, come una virtualità pronta a trovare immediata realizzazione" (Zumthor, 1984, p. 255). Benché appartenente a una cultura ben distante dall'oralità primaria, il teatro di narrazione recupera le potenzialità del racconto orale, esplicitandone la virtualità teatrale. In tal modo, esso si fa riconoscere come una "terza via" rispetto al dualismo teorizzato da Aristotele, e nasce dalla possibilità di incrociare e fare una cosa sola delle altre due<sup>3</sup>. La mimesi, dunque, non è assente dal teatro di narrazione, e anzi vorremmo sostenere che è l'elemento che davvero lo "teatralizza"; solo che essa non si dà qui come piena imitazione di un'azione e dei personaggi che la rendono possibile: questo non ne è altro che il caso-limite, dotato tuttavia di una forza culturale tale da essersi imposto fin quasi a cancellare la visione teorica delle altre possibilità mimetiche del teatro. Se la mimesi in senso aristotelico ha costituito la tradizione ufficiale del teatro occidentale, non è mai mancato un meno riconosciuto movimento alternativo di "antitradizione", come abbiamo avuto occasione di chiamarla con riferimento particolare al teatro degli attori solisti (Pasqualicchio, 2006), in cui le relazioni tra attore e personaggio, tra attore e pubblico, tra mimesi e diegesi si declinano secondo modalità alternative.

Date queste premesse, ciò che qui vorremmo tentare di mostrare, riferendoci ad alcuni esponenti del teatro di narrazione, e riservando tra essi a Marco Baliani e Ascanio Celestini un valore paradigmatico, è come questa particolare compenetrazione dell'elemento diegetico e di quello mimetico trovi realizzazione all'interno dei loro spettacoli.

Partiamo da una considerazione preliminare: l'attore del teatro di narrazione (o "narratore", come Pier Giorgio Nosari ha proposto di chiamarlo) "non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia [...] Nel corso della narrazione egli può anche *diventare* attore, nel senso di rappresentare, per un momento, un dato personaggio: le cesure tra i due registri – quello narrativo e quello rappresentativo – restano tuttavia ben visibili" (Nosari, 2004, p. 11). La mimesi nei confronti del personaggio è, per così dire, facoltativa. Vi è chi, come Celestini, tende a rifiutarla recisamente, ritenendola la parte più obsoleta e, ai suoi occhi, meno affascinante del teatro (Bologna 2007, p. 88); e lo dice con ironia liquidatoria:

<sup>3</sup> Qualche anno prima della nascita del teatro di narrazione, Cesare Segre individuava nella pura diegesi narrativa e nella pura mimesi teatrale due polarità estreme, fra le quali era sicuramente possibile cogliere una serie di posizioni intermedie e di diverse combinazioni tra narrazione e rappresentazione imitativa, suggerendo che soprattutto in ambito teatrale si potevano ancora aprire interessanti prospettive di analisi in tale direzione: "Fra gli estremi del narratore «oggettivo», magari «onnisciente» e dominatore, oppure della pièce in cui solo gli attori parlano, esprimendo, come se fosse in forma autonoma, pensieri e sentimenti, vi è una gamma amplissima che per la narrativa è già stata studiata, mentre manca sinora di sistemazioni d'assieme per le varietà possibili del teatro" (Segre, 1981, p. 18).

Così il lavoro che io faccio non è quello di imparare a memoria un testo, ma di ricordarlo ogni volta. E raccontarlo con le parole che sono le mie, con la mia lingua, la mia voce: mie di Ascanio Celestini, perché nei miei spettacoli non ci sono personaggi, o ci sono solo in un certo modo. Io posso anche dire le parole che dice una donna al figlio morto, ma le dico con la mia barba, mica me la posso togliere. È questa la differenza rispetto a un altro tipo di teatro, perché anche Ugo Pagliai va in scena con il proprio gomito, mica si può mettere quello della moglie. Eppure quando andrà in scena farà di tutto per andarci non con il suo gomito, ma con quello, poniamo, del Mercante di Venezia. (Pasqualicchio & Azzoni, 2006a, p. 159).

Celestini ci mostra qui un'icastica quanto netta contrapposizione tra due tipi di performer: l'interprete mimetico, cioè l'attore tradizionale (qui rappresentato, a mo' d'esempio, dal noto attore di prosa Ugo Pagliai), immedesimato "fino al gomito" con il suo personaggio, e il performer diegetico, che con i suoi personaggi non coincide mai, e quando ne restituisce parole e azioni si preoccupa di non occultarsi, anche solo momentaneamente, dietro di essi: "[...] bisogna smontare il cardine più evidente del teatro e spogliare il personaggio, abbattere il muro o spostare il dito dietro al quale si nasconde l'attore" (Celestini, 2005, p. 34). Questo, come cercheremo di dimostrare più avanti, non elimina del tutto nemmeno dai suoi spettacoli la componente mimetica, che viene semmai indirizzata verso altri obiettivi, risultando così meno immediatamente riconoscibile.

In genere l'estromissione del personaggio, però, non è così radicale. Vi è per esempio chi, come la Laura Curino di *Passione* e di *Olivetti* o il Marco Paolini degli *Album*, e molti altri a seguire, da Davide Enia ad Andrea Cosentino, ama entrare e uscire da una folla di personaggi, giocando a differenziarne le personalità con pochi tratti mimici o vocali, sulla falsariga del Dario Fo di certe polifoniche "giullarate" del *Mistero buffo*. Curino, in particolare, è maestra nell'animare e far dialogare moltitudini di persone fittizie, mettendole e togliendole di scena con la rapidità virtuosistica di un burattinaio senza burattini<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> La metafora del burattinaio senza burattini per l'attore di narrazione non è rara. La impiega Celestini: "L'attore [...] porta in scena se stesso evocando i personaggi come un burattinaio, ma senza burattini" (Celestini, 2005, p. 34); e Fernando Marchiori la adatta a Paolini: "Talvolta si ha l'impressione che la micronarrazione facciale stia alla scena mentale creata dal racconto teatrale negli spettatori quasi come un teatrino di burattini all'interno di un grande spettacolo di prosa" (Marchiori, 2003, p. 46). Pierpaolo Piludu, a sua volta, ha impiegato la metafora del burattinaio per spiegare la dialettica di immedesimazione/presa di distanza dai personaggi dei narratori popolari sardi che lo hanno ispirato, riconoscendovi appunto "un lavoro simile a quello del burattinaio: lasciavano andare un po' il burattino, per poi ritirarlo, ricordando che sono sempre loro a farlo parlare" (Acca, 2004, p. 46). Non è tra l'altro da dimenticare che, benché celato dietro la pluralità dei propri attori di legno, il burattinaio è generalmente un performer solista, come la quasi totalità degli attori-narratori. La vicinanza e a volte l'interscambiabilità tra burattinaio e contastorie, frequentemente rintracciabile nelle forme di teatro popolare, trova una nota variante, nella tradizione siciliana, nella contiguità tra pupari e cuntisti (Venturini, 2003). E non è casuale che un innovatore della tradizione dei pupi e del cunto come Mimmo Cuticchio abbia esercitato influssi non irrilevanti non solo sul conterraneo Enia, ma anche su Baliani, che confessa di dovere all'artista siciliano un'idea risultata fondamentale per la riuscita artistica del suo *Kolhaas*: "[...] quando ho visto Mimmo Cuticchio fare i suoi "cunti" siciliani, ho imparato che il corpo può suonare. Avevo raccontato per due anni *Kolhaas* indossando delle espadrilles di stoffa, poi ho visto Cuticchio e ho deciso di mettermi delle scarpe di cuoio. E da lì lo spettacolo è cambiato in modo decisivo, perché adesso ha come un'orchestra incorporata, che coi piedi fa il ritmo di tutta la storia" (Pasqualicchio & Azzoni, 2006b, p. 171).

In *Passione* compaiono trentacinque "personaggi parlanti", in *Olivetti* venticinque, ne *L'età dell'oro* ventiquattro più una 600 Fiat. Ognuno di questi personaggi è caratterizzato da una sua maschera fonica, verbale e gestuale [...] Il "monologo dialogato" di Laura Curino trasferisce di fatto in modalità narrativa una drammaturgia compiuta e recupera il dramma come vicenda agita. Intrecciando il dialogo con momenti di narrazione utilizza una costruzione del racconto molto vicina al romanzo (Marelli, 2005, p. 28).

Michela Marelli mette qui bene in evidenza la commistione che si realizza negli spettacoli di Curino tra elementi diegetici e mimetici, sul crinale in cui romanzo orale e dramma narrato si toccano e si identificano. Se la "pesca" nella realtà preliminare allo spettacolo riguarda per Celestini soprattutto elementi diegetici (raccolta di storie, memorie, di cui la traccia mimetica relativa alle facce e alle pronunce si riassorbe e si omogeneizza nella narrazione che ne fa l'attore), per Curino essa si rivolge in particolare a volti, espressioni, cadenze, toni, che l'attrice-autrice tende espressamente a copiare dal vero, da persone reali, conosciute o fuggevolmente incontrate e osservate; oppure da immagini artistiche, come nel caso del *Compianto* di Niccolò dell'Arca come modello gestuale per la recita di *Maria alla croce* di Fo all'interno di *Passione* (Marelli, 2005, pp. 27-28).

Ma questa propensione mimetica, che arriva alla vera e propria immedesimazione nel caso di personaggi come Camillo Olivetti (Marelli, 2005, p. 29), non può né vuole pervenire a risultati simili a quelli della tradizionale rappresentazione teatrale a più attori. Nel caso di Curino, come del Fo affabulatore solitario, del Paolini più polifonico e di tutte le altre narrazioni solistiche che danno voce a più personaggi, è il passaggio stesso, continuo e repentino, da una "maschera" all'altra a impedire allo spettatore l'identificazione dell'attore con uno, foss'anche il più importante e centrale, dei personaggi presentati. Al di là dei processi, anche molto differenziati, con cui gli attori narratori giungono a dar forma ai loro personaggi, ciò che appare al pubblico sono silhouette consegnate a pochi rapidi gesti o espressioni, ripetitivi per permetterne l'immediato riconoscimento, dotati della vivacità esteriore dell'abbozzo, non dello spessore psicologico del ritratto; anche se in alcuni casi, in Curino soprattutto, la stilizzazione delle figure non va a scapito del conferimento di tratti di profonda umanità. È un'arte, quella della costruzione rapida, sintetica, vivida del carattere teatrale, tipica dei performer solisti dell'antitradizione, che gli attori narratori condividono con i comici della piazza, dell'avanspettacolo, della satira politica. La logica costruttiva, per economia dei tratti e necessaria rapidità degli effetti, è la stessa che porta alla creazione di una macchietta o di un'imitazione satirica. Ma la finalità è del tutto diversa: la creatura del comico resta isolata, ha senso in sé, mentre il personaggio del narratore assume il suo pieno significato appunto dall'appartenenza a una storia, che lo include e lo trascende.

Sarà allora possibile assegnare un valore generale a ciò che Fabrizio Fiaschini ha detto benissimo a proposito di Marco Baliani, e cioè che nel teatro di narrazione "prevale sui percorsi di interiorizzazione l'urgenza epica di tradurre rapidamente le emozioni profonde in immagini ed azioni che facciano procedere il racconto. Stati d'animo, psicologia e carattere dei personaggi sono pertanto condensati nella vivida concretezza di pochi gesti subito consegnati alla corrente impetuosa della voce narrante" (Fiaschini, 2005, p. 25). Ma proprio su Baliani e sul suo trattamento del personaggio vale ora la pena di soffermarsi brevemente, per coglierne alcuni aspetti originali, ma capaci al contempo di stimolare riflessioni di una

qualche rilevanza su un piano più generale. Semplificando un po', si potrebbe collocare Baliani in una posizione intermedia tra la refrattarietà di Celestini e la disponibilità di Curino a dar voce ai personaggi. L'ammissione di semplificazione si riferisce anche al fatto che di spettacolo in spettacolo la prospettiva del narratore e la posizione dei personaggi mutano in maniera anche considerevole: per citare solo tre esempi tra i più noti, *Kolhaas* è una narrazione in terza persona, che dà voce anche diretta a numerosi personaggi; *Corpo di stato* è una riflessione memoriale il cui io narrante non è né un narratore neutro né un personaggio fittizio, ma lo stesso autore-attore, autobiograficamente coinvolto; *Lo straniero* è invece la narrazione in prima persona di un personaggio fittizio, Meursault, il protagonista del romanzo di Camus da cui lo spettacolo è tratto. In quest'ultimo caso, la totale coincidenza del testo pronunciato con il soliloquio interiore di Meursault esclude la presenza di un narratore esterno al personaggio, e porterebbe a identificare *Lo straniero*, più che con un esempio di teatro di narrazione, con un più convenzionale e immedesimato monologo drammatico. La mimesi, insomma, sembrerebbe qui avere completamente espunto la diegesi. Eppure, anche in un caso-limite come questo, Baliani non ha inteso confinarsi nella pura dimensione mimetica, e, per quanto glielo concedeva la completa sovrapposizione del testo detto con i pensieri del personaggio, ha lavorato in modo da evitare l'interpretazione psicologica e conservare all'enunciazione una patina diegetica (Pasqualicchio & Azzoni, 2006b, p. 168; Bottiroli, 2004, pp. 33-34).

Nessun dubbio, invece, sorge a proposito della struttura diegetica di quello che, oltre a essere considerato il punto d'inizio ufficiale del teatro di narrazione, ne costituisce anche, a tutt'oggi, uno dei risultati più compiuti. *Kolhaas* è un racconto in terza persona, come si è detto, in cui, per di più, il narratore prende all'inizio una distanza dagli avvenimenti maggiore di quanto non facesse Heinrich von Kleist nel racconto omonimo da cui lo spettacolo deriva: non una collocazione temporale precisa, come nell'*incipit* kleistiano, ma un quasi fiabesco "tanti anni fa". A questo si aggiunga la posizione sempre seduta dell'attore e la sobrietà con cui la diretta manifestazione vocale dei personaggi viene a inserirsi nel flusso narrativo, rendendosi da questo appena distinguibile per caratteristiche tonali e ritmiche. Tuttavia, in un impianto così rigorosamente diegetico, la corda mimetica è tutt'altro che assente. La si sente vibrare, per esempio, in momenti di particolare commozione, di intenerimento o di sdegno, perché, "nonostante la voluta strategia straniante nel ruolo di narratore, Baliani non si priva di intrusioni emotive" (Puppa, 2010, p. 175). Così come inietta antidoti diegetici a costrutti spettacolari fondamentalmente mimetici (*Lo straniero*), Baliani si preoccupa, in spettacoli come *Kolhaas*, di riscaldare e vivificare la diegesi attraverso l'impiego di strumenti mimetici.

Il primo, ma non l'unico, di questi strumenti è, come si è appena accennato, una certa dose di adesione emotiva ai personaggi, e principalmente al protagonista *Kolhaas*, ma sempre rigorosamente contenuta e frenata dall'istanza diegetica che la sottende: sicché il racconto risulta "governato da una voce epica che sa tuttavia continuamente aderire empaticamente alle emozioni e ai sentimenti dei personaggi" (Fiaschini, 2005, p. 25), dando vita a un "gioco continuo di entrata e uscita dalla prospettiva di ciascuno dei personaggi, che abitano di volta il corpo e la voce del raccontatore, senza però spezzare mai la cornice epica custodita dall'io narrante" (Bottiroli, 2004, p. 32). Ma questo gioco di entrate e uscite non è paragonabile a quello di Fo, di Curino, di certo Paolini, perché, come si è detto, Baliani non ricorre alla caratterizzazione esteriore del personaggio attraverso variazioni foniche o mimiche e non fa momentaneamente scomparire la sua voce e il suo volto di narratore dietro

la maschera fugace e stilizzata del personaggio. Ciò che distingue il momento mimetico dal momento diegetico è l'avvertibile trascorrere di un'emozione di un personaggio nella voce e nel volto del narratore: Baliani non mima i tratti di riconoscibilità esteriore del personaggio, ma ne imita, più in profondo, le reazioni emotive agli snodi fondamentali della vicenda. Sono così dei frammenti di verità interiore del personaggio quelli che trapelano qua e là nel tessuto diegetico dello spettacolo, per realizzare i quali è necessaria una certa dose di immedesimazione, un momentaneo abbandono della distanza richiesta dall'atteggiamento diegetico.

[...] ci sono anche momenti in cui sono coinvolto emotivamente, mi commuovo. In particolare in *Kolhaas* ci sono pezzi in cui mi è capitato di provare una forte emozione, e non è l'esibizione di un sentimento falso, qualcosa a cui si arriva attraverso l'applicazione di una tecnica teatrale. Prova ne è che non sempre in quei momenti l'emozione scatta, non è uguale tutte le sere. C'è in particolare il momento in cui prendo la mano di mia moglie Lisetta che sta morendo, e quella mano è ovviamente la mia, non ci sono altri attori; mi prendo la mano di Lisetta e mi dico quanto è piccola, la mano di una bambina. In quel momento posso commuovermi e piangere, perché a volte quel gesto mette in moto delle immagini della mia vita, mie cose private; ma come ho detto non è una commozione assicurata, certe volte non viene. [...] Però il racconto deve andare avanti, e io so che se anche lì piango, un attimo dopo le lacrime devono finire, non posso indurre gli spettatori a diventare pietosi nei confronti del racconto (Pasqualicchio & Azzoni, 2006b, pp. 169-170).

Queste dichiarazioni di Baliani a proposito dell'episodio della mano di Lisetta (sul quale si veda anche Puppa, 2010, p. 175, e Guccini, 2004, p. 17) sono particolarmente interessanti per più di un motivo. Chi ha visto lo spettacolo, sa che davvero, se il "miracolo" dell'immedesimazione avviene, il pubblico assiste a un momento di teatro di forte, commovente intensità. Lo spettatore coglie in quel momento, nel corpo e nella voce del narratore, l'affiorare di un vero sentimento del personaggio: si immedesima, per qualche istante, in *Kolhaas*, perché partecipa dell'immedesimazione dell'attore stesso. Ma per quest'ultimo il gioco è più complesso, dato che passa attraverso due diverse immedesimazioni. La prima, la più singolare, è quella di una parte del proprio corpo con la corrispondente parte del corpo di Lisetta morente; toccando la propria mano con l'altra, la fantasia dell'attore deve agire in modo mimetico, in modo da sentire la mano toccata non più come sua, ma come appartenente al personaggio femminile. A quel punto, grazie a un processo di trasformazione immaginaria, la mano dell'attore "imiterà" quella piccola, fragile di Lisetta al punto di ingannare la mano che l'afferra, che proprio in virtù di questa illusione diventerà "davvero" la mano di *Kolhaas*. Nel corpo di un unico attore un doppio processo mimetico, per una parte tattile, per l'altra emotivo, attraverso il "semplice" contatto tra le due mani, innesca la trasformazione del narratore in personaggio e la trasmette al pubblico.

Siamo qui in presenza di processi che potremmo chiamare di micro-mimesi, non solo perché la loro durata dev'essere programmaticamente breve ("il racconto deve andare avanti", e il pathos dell'immedesimazione deve durare quel tanto che gli impedisca di prendere il sopravvento sulla diegesi), ma a maggior ragione perché mostrano di funzionare sulla base di un principio sineddochico, che non richiede l'imitazione del (o l'immedesimazione col) personaggio a trecentosessanta gradi, ma si limita a coglierne un frammento emotivo, o persino corporeo, se esso rappresenta – parte per il tutto – un



momento significativo della sua storia, come la percezione della mano di Lisetta che ne racchiude la morte. Baliani recupera prontamente Brecht, da lui esplicitamente riconosciuto come riferimento poetico e operativo, in qualità di antidoto ai rischi di un debordamento della mimesi e dei suoi effetti d'immedesimazione; ma vi è al contempo un atteggiamento stanislavskiano nel momento in cui condivide un sentimento del personaggio e lo nutre di immagini e momenti della propria vita. Ma di Stanislavskij non c'è la pretesa di cogliere l'intero, di costruire un'identità psicologica. Ci si accontenta di meno, di una parte per il tutto, di un istante di verità affiorante e poi riassorbita nel racconto. E, visto che di sineddoci stiamo parlando, non è forse peregrino recuperare qui la scherzosa e un po' surreale immagine di Celestini, che poco sopra abbiamo citato, del "gomito di Ugo Pagliai". Celestini la usa, come abbiamo visto, per criticare l'abitudine dell'attore-interprete di nascondersi dietro il personaggio, di non porsi in scena con il proprio corpo e con la propria voce. Ma, alla luce di quanto abbiamo appena visto a proposito di Baliani, potremmo utilizzare la metafora per mostrare come, nella sua irrinunciabile ricerca d'inezza, l'attore tradizionale non potrebbe evitare lo sforzo di costruire e trascinarsi dietro tutto il personaggio anche quando ci fosse bisogno di "imitarne" solo il gomito; cosa che invece, per assurdo, sarebbe possibile all'attore narratore, come è stato possibile a Baliani per la mano di Lisetta e il dolore di Kolhaas.

C'è, in un narratore come Baliani, una sorta di speciale attenzione e ricettività nei confronti del materiale diegetico, che lo porta

a stare concretamente in presenza delle cose e dei fatti della storia, a respirare con loro, senza preoccuparsi di analizzarli e spiegarli. Uno stato psicofisico di ipersensibilità e di empatia che l'attore realizza lavorando su esperienze inscritte nella propria memoria psicofisica, ma anche ricreate come pura invenzione percettiva. Senza tuttavia favorire meccanismi introspettivi di immedesimazione. Non si tratta di rivivere flussi di coscienza ma di sentire organicamente influssi e modificazioni del corpo (Fiaschini, 2005, p. 25).

In tal modo, quando è il momento, un particolare della narrazione può essere investito di un'energia mimetica che non ha bisogno di sostanzarsi di un precedente processo immedesimativo nei confronti del personaggio. Ma questo comporta altresì che la tensione empatica nei confronti di ciò che è raccontato e le sue conseguenze sul piano mimetico non riguardino solo e necessariamente i personaggi, ma tutti gli elementi della storia: gli spazi, i suoni, gli oggetti, gli animali<sup>5</sup>. Ciò che nel teatro rappresentativo si incaricano di imitare le scenografie e gli strumenti sonori, lasciando agli attori il solo impegno mimetico nei confronti dei personaggi, qui passa interamente attraverso il corpo dell'attore, che, anche in questo caso per tratti selettivi e operando per sineddoci, diventa spazio mimetico dell'intera storia. In *Kolhaas*, rumori di galoppo o di battaglia, impennate di cavalli e governo delle briglie, definizione degli spazi e delle distanze attraverso gesti e sguardi, la visione e la sonorizzazione di un'intera storia si realizzano nella performance fisica dell'attore sempre seduto su una sedia, nella precisione e nel ritmo dei movimenti, nell'efficacissima partitura

<sup>5</sup> Dipende da questo una sorta di tendenza "animistica" spesso rilevabile nel teatro di narrazione soprattutto nella forma della mimesi di oggetti (si pensi, tra tanti esempi possibili, all'imitazione dinamico-sonora delle diverse imbarcazioni veneziane nel *Milione* di Paolini).

sonora delle scarpe che percuotono il pavimento. L'attore interprete imita, identificandovisi, un personaggio dentro una storia; l'attore narratore, con tratti rapidi ed efficaci, ma non necessariamente superficiali, imita la storia stessa. E lo fa proprio nel momento in cui la racconta, impiegando al contempo la voce e il corpo. Nel teatro di narrazione la parola alterna due funzioni: quella diegetica del racconto e quella mimetica, che riproduce in modo imitativo o empatico i dialoghi dei personaggi<sup>6</sup>. Ma il corpo, in controcanto, svolge sempre una funzione mimetica (anche laddove, lo vedremo tra poco nel caso di Celestini, sembri scegliere il grado zero di espressività). Il corpo non racconta mai, se non in senso metaforico; escludendo il caso di linguaggi gestuali di tipo convenzionale, come quello dei sordomuti, che, in quanto dotato di segni arbitrari, può raccontare come la parola, il corpo comunica tramite segni imitativi. Il corpo è sempre mimetico, perché, appunto, "mima" azioni, persone, cose. La presenza del corpo di chi racconta è sempre garante, anche contro le intenzioni del narratore, di un livello almeno minimo di "teatralizzazione" del racconto. In più, essa rende presente, in senso temporale, l'azione, che il racconto fa sempre pensare come avvenuta nel passato. Se nel teatro rappresentativo si dà solo il tempo presente, a cui appartengono tanto le parole quanto i gesti dei personaggi, e se nel romanzo il tempo-base è il passato (anche quando indicato dal presente storico), eventualmente inframmezzato dagli inserti al presente dei dialoghi, nel teatro di narrazione passato e presente possono darsi contemporaneamente, perché la mimesi corporea può agire contemporaneamente alla diegesi verbale: mentre Baliani racconta il viaggio a cavallo di Kolhaas verso il mercato, il presente di questo viaggio ci è messo davanti agli occhi dai movimenti del corpo dell'attore. E l'impennata dei cavalli di fronte all'improvviso ostacolo, mimata dal narratore, è una brusca irruzione di presente nel "c'era una volta" del racconto.

Abbiamo visto come il procedimento di "mimesi per sineddoche" della storia caratterizzi il teatro di narrazione (e alle sue spalle le forme tradizionali di racconto orale), in contrapposizione alla "mimesi piena" del personaggio che è prerogativa del teatro rappresentativo. Ora intendiamo, per concludere, rintracciare come tipico di alcuni attori narratori un ulteriore procedimento mimetico, ancor più distanziato dai processi imitativi del teatro d'interprete, e che ci sembra essere regolato da un meccanismo metonimico. Si tratta non di un'imitazione dei personaggi, delle azioni o di altri elementi presenti nella diegesi, ma dell'espressione della reazione emotiva, da parte del narratore, a questi stessi elementi, come se gli passassero veramente davanti agli occhi. La causa (gli eventi della storia) è presentata attraverso il suo effetto (le reazioni del narratore-testimone): in tal senso si può parlare di metonimia. È, questo, un procedimento che accomuna, sia pur contestualizzandosi diversamente nelle rispettive poetiche, Baliani e Celestini. Dice a questo proposito di Baliani Gerardo Guccini:

specie quando narra partendo da storie scritte, si immedesima nel lavoro percettivo dell'autore e mostra quindi, con l'atteggiamento e le espressioni del viso, che lui, il narratore, sta vedendo quanto lo scrittore ha descritto e che ora viene detto a voce [...] Il mondo diegetico si dilata in cerchi concentrici, che, nati dalla percezione del

<sup>6</sup> Anche la parola diegetica, extra-dialogica, può tuttavia accogliere in sé una coloratura mimetica, quando, pur raccontando in terza persona, rispecchia, tramite rallentamenti, pause, tremori o variazioni di volume, sentimenti appartenenti al personaggio narrato. In certi casi questo è il segnale di una vera e propria trasformazione della narrazione in terza persona in discorso indiretto libero.

narratore, diventano spettacolo e in questa forma raggiungono lo spettatore [...] la percezione diretta s'impone con forza al corpo del narratore contagiando il pubblico (Guccini, 2004, p. 17).

Facendosi parola, o forse ancora prima di farsi parola, la storia da raccontare si riflette nello sguardo del narratore, vi si imprime come atteggiamento di stupore, sgomento, rabbia, e da lì passa al pubblico. Quando non ha ancora iniziato a mimare coscientemente elementi della storia, il corpo dell'attore comunica allo spettatore il sentimento che essa suscita, e che già disegna sul suo corpo il sostrato emotivo su cui gesti e parole si appoggeranno. Prima di raccontare e imitare la storia, il narratore imita, non tanto studiatamente, quanto per una sorta di reazione spontanea alle immagini che si pone davanti per raccontarle, la risposta emotiva esteriore di un testimone di quelle azioni. Imita in anticipo, si può dire, nello stesso tempo in cui comincia a provarle, le reazioni del pubblico al suo racconto.

L'idea di raccontare guardando le immagini della storia passare davanti agli occhi è fatta propria in modo ancor più deciso da Celestini:

Io non sono lo spettacolo da vedere, ma anch'io vedo lo spettacolo, e raccontando faccio in modo che assieme a me lo veda il pubblico. Anche il personaggio non è sulla scena: se io dico una frase che ha detto mia madre, non cerco di imitarla, ma dico quella frase mettendo nella mia voce il ricordo di mia madre che la dice, guardo mia madre e la riascolto, e faccio in modo che anche lo spettatore si costruisca dentro una voce e un'immagine simile a quella che io ricordo in quel momento (Pasqualicchio & Azzoni, 2006a, p. 161).

La differenza di Celestini rispetto a Baliani è che nel suo caso ciò che si vede concretamente sul palcoscenico non sembrerebbe avere alcuna funzione, se non di ospitare la parola attoriale, il cui compito è provocare la ricostituzione nella mente dello spettatore delle immagini che appaiono allo sguardo immaginario del narratore. La mimesi delle reazioni del narratore come testimone della propria stessa storia sembrerebbe esercitarsi su un piano puramente fonico, senza coinvolgere il corpo dell'attore. In realtà il linguaggio corporeo dell'attore Celestini non è azzerato come le sue stesse dichiarazioni e un'osservazione superficiale della sua recitazione parrebbero suggerire. È, piuttosto, estremamente misurato e trattenuto, in modo tale che i pochi gesti che lo caratterizzano risultino ancora più preziosi e carichi, più che di significato, di energia, come ha esattamente rilevato Annalisa Canfora: "La qualità più evidente dell'agire scenico di Celestini è il lavoro sul gesto trattenuto. L'attore, sul palco, sembra apparentemente fermo, quasi immobile: Celestini castra ogni impulso al movimento, blocca ogni tentativo del corpo di descrivere un'immagine" (Canfora, 2005, p. 182). Ma, in realtà, "la continua tensione a un corpo scenico non descrittivo si traduce in un'incantevole partitura di movimenti [...] dà vita a geometrie astratte che l'attore crea con il proprio corpo attraverso un sapiente dosaggio di forze contrapposte" (Canfora, 2005, p. 183).

Certo, è difficile negare in Celestini un atteggiamento corporeo vicino all'impassibilità; ma questo non ha nulla a che fare con l'inespressività, e, anzi, particolarmente espressivo risulta proprio il contrasto tra l'estremo risparmio gestuale e l'inarrestabile profluvio di parole che quasi prodigiosamente esce dalla sua bocca. La velocità affabulatoria e l'horror

vacui verbale sembrano essere la resa mimetica, sul piano vocale, di una sorta di sovrabbondanza del reale, di quell'affollamento di storie e persone che è il mondo come appare a Celestini; mentre la fissità del corpo corrisponde forse, sul piano mimetico, a una sorta di stupore, di incantamento di fronte a tanta ricchezza diegetica, magica e sorprendente anche quando incrocia il dolore o s'imbatte nella morte. A conferma che, quando è in scena un grande narratore, anche un corpo vicino al silenzio dei gesti inietta la propria energia mimetica nel tessuto della diegesi.

**Riferimenti bibliografici:**

- Acca, F. (2004). L'attore: un ladro di storie. Conversazione con Pierpaolo Piludu. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 42-46.
- Bologna, P. (2007). *Tutte storie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*. Milano: Ubulibri.
- Bottioli, S. (2004). Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 31-34.
- Canfora, A. (2005). Il gesto assente. In A. Porcheddu (cur.), *L'invenzione della memoria* (pp. 175-184). Pozzuolo del Friuli (UD): Il principe costante.
- Celestini, A. (2005). A che cosa serve la memoria. In A. Porcheddu (cur.), *L'invenzione della memoria* (pp. 19-51). Pozzuolo del Friuli (UD): Il principe costante.
- Fiaschini, F. (2005). Giorni d'erba e giorni di paglia. Il tempo e l'arte del racconto. *Hystrio*, 18(1), 24-26.
- Guccini, G. (2004). Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 15-21.
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge (Ma.): Harvard University Press.
- Lord, A. (1960). *A Singer of Tales*. Cambridge (Ma.): Harvard University Press.
- Marchiori, F. (2003). *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*. Torino: Einaudi.
- Marelli, M. (2005). Una per tutti tutti per una. *Hystrio*, 18(1), 27-29.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove di Drammaturgia*, 10(1), 11-14.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy*. London and New York: Methuen.
- Parry, M. (1930). Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I, Homer and the Homeric Style. *HSCP*, 43, 1-50.
- Pasqualicchio, N. (2006). Il solismo come antitradizione. In N. Pasqualicchio (cur.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 9-25). Roma: Bulzoni.
- Pasqualicchio, N., & Azzoni, S. (2006a). Conversazione con Ascanio Celestini. In N. Pasqualicchio (cur.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 157-164). Roma: Bulzoni.
- Pasqualicchio, N., & Azzoni, S. (2006b). Conversazione con Marco Baliani. In N. Pasqualicchio (cur.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 165-174). Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Segre, C. (1981). Narratologia e teatro. In G. Ferroni (cur.), *La semiotica e il doppio teatrale* (pp. 15-26). Napoli: Liguori.
- Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Venturini, V. (2003). *Da Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Dino Audino.
- Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino. (ed. or. (1983): *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil).