

Gao Xingjian

T E A T R O

Il sonnambulo ● Il mendicante di morte ● Ballata notturna

cura e traduzione di Simona Polvani

postfazione di Antonietta Sanna

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Opera pubblicata con il contributo
dell'Ambasciata di Francia/B.C.L.A.
e del Ministero degli Affari Esteri francese*

*Quest'opera ha beneficiato del sostegno
dei Programmi di aiuto alla pubblicazione
dell'Institut français/Ministère français des affaires étrangères et européennes*

Ballade nocturne © Gao Xingjian
Le Quêteur de la mort © Éditions du Seuil, Paris 2004
Le somnambule © Lansman Editeur, Carnières/Morlanwelz (Belgique) 1995

© Copyright 2011
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673068-8

INTRODUZIONE

Il Teatro Onnipotente di Gao Xingjian

Simona Polvani

The artist cannot be the Creator and create a new world, but he is capable of forming his own unique understanding of the world and moreover of find a suitable form for presenting it.

GAO XINGJIAN, *The Potential of Theatre*¹

Lei, L'Attrice, il Sonnambulo, Parlatore A, Parlatore B, il Senzatetto, il Ragazzo, la Ragazza, il Nottambulo, l'Uomo, un Musicista, la Prostituta, la Danzatrice Dinamica, la Danzatrice Malinconica, un Viaggiatore, l'Uomo senza volto. Sono alcuni dei personaggi che popolano con la loro presenza enigmatica, ironica, beffarda, fragile, laconica, poetica, cinica, inquietante, minacciosa, grottesca, i testi teatrali *Il sonnambulo*, *Il mendicante di morte* e *Ballata notturna* di Gao Xingjian, proposti in questo volume. Si tratta di opere create tra il 1993 e il 2007, quando Gao già si trovava in Francia, scelte tra le diciassette pièces scritte finora dall'autore cinese.

Tali opere compongono una sorta di trilogia ideale, che si sviluppa attorno a un elemento notturno, una notte come stato mentale oltreché reale, una notte addormentata ai bordi di un incubo, una notte di veglia ai bordi della vita. Esse sono tra gli esiti più compiuti dell'estetica teatrale di Gao, che si definisce attraverso peculiari scelte drammaturgiche. Relative alla composizione e al funzionamento del testo e della scena, queste sono il

¹ Gao Xingjian, *The Potential of Theatre*, lectio tenuta presso la National Taiwan University, 2007 (inedito).

frutto di una profonda riflessione teorica, legata alla pratica teatrale e da essa alimentata, confluita nel poderoso saggio in forma di dialogo *Lun xiju* (Sul Teatro)² pubblicato nel 2010. Gao sviscera qui nei dettagli le sue teorie, che lo collocano a buon diritto al centro della ricerca teatrale contemporanea. Prendendo le mosse dalla lezione di alcuni dei grandi maestri del teatro dell'ultimo secolo, l'artista cinese ha elaborato una propria visione incentrata sull'arte della recitazione, proponendo una sintesi del pensiero orientale e occidentale. Gao cita in particolare due forme teatrali come suoi punti di riferimento: la commedia dell'arte italiana e l'opera tradizionale cinese, di cui esalta peculiarità e consonanze pur tenendo presenti le loro differenze. Incentrate sulla capacità performativa dell'attore e fondate su una forma particolare di improvvisazione, valorizzano entrambe l'interrelazione con il pubblico, che non è solo "spettatore" – la quarta parete è infatti annullata – e hanno tra le loro vocazioni quella di divertire. Gao sottolinea spesso che il teatro, per trasformarsi in esperienza capace di coinvolgere in modo profondo e fecondo sensi e mente, non deve annoiare, e il registro della commedia, con l'ironia e il grottesco, può essere una chiave di volta.

Come altri esponenti della ricerca teatrale, Gao prende le distanze dal teatro naturalistico partecipando al superamento del principio di imitazione, e sebbene ne sia stato senza dubbio influenzato, non colloca la propria opera neppure all'interno di alcune avanguardie, di esperienze di non-teatro come è stato considerato ad esempio il teatro dell'assurdo.

Che cosa è la teatralità in un testo o in uno spettacolo? Gao rilancia questa domanda per giungere a definire la propria concezione del teatro. Per quanto non intenda essere rivoluzionaria – come egli stesso precisa – poiché non abbraccia il principio fondante di ogni rivoluzione, ossia la distruzione del preesistente, è tuttavia innovativa.

² Gao Xingjian e Gilbert C.F. Fong, *Lun xiju* (Sul teatro), Taipei, Linking Publishing Co., 2010.

Muovendosi all'interno della storia del teatro, Gao si fa ricercatore di un nuovo punto di vista, che delinei uno scarto di prospettiva e permetta di far emergere nella scrittura di un testo, che ha l'ambizione di essere scenico e non letterario, nuove forme estetiche e linguistiche in un'accezione non semplicemente logico-fonetica. Queste devono essere inoltre strutture organiche di contenuti che attengono alla natura dell'uomo, al suo essere ontologicamente pensante e senziente, cogliendolo nel suo modo di articolarsi di fronte alla complessità e contraddittorietà della realtà contemporanea.

Alla questione della teatralità, Gao risponde in questi termini: non è teatrale un teatro concepito solo come azione, che si sviluppa attorno all'idea di movimento, necessita di un plot narrativo e si risolve in un conflitto tra personaggi attraverso una serie di incidenti tesi a costruire un climax. Sono fondati su questi principi ad esempio i testi teatrali dell'antica Grecia, l'opera tradizionale Cinese e il teatro Nō e Kabuki giapponese. È invece teatrale, e ciò contribuisce in modo essenziale all'elaborazione della sua teoria, il teatro come processo. Introdotto in Francia da Artaud, che rimase affascinato dal teatro Balinese, fu enfatizzato successivamente da Grotowski e Kantor.

Il punto di vista adottato in questi casi era quello di una drammaturgia della scena, ossia di una scrittura che si costruisce sulla scena. Gao trasla tali esperienze dal piano della scrittura sulla scena alla scrittura per la scena. In *The Potential of Theatre* scrive: «In realtà, ogni movimento osservato al rallentatore o ingrandito, sarà un processo. Se un testo teatrale è scritto solo su un certo processo, non ci sarà bisogno di creare conflitti o costruire eventi, e anche sottili attività psicologiche – per il tempo in cui il processo di tali attività può essere rappresentato sulla scena – possono costituire teatro».

Alla luce di tale analisi Gao elabora la sua idea di “teatro onnipotente”, che non deve essere accomunato al teatro totale per quanto possa avere dei tratti comuni, essendo quest'ultimo rimasto per molti artisti più un ideale cui aderire che una realizzazione compiuta, mentre Gao ha dato corpo alla sua idea. Il

“teatro onnipotente” è un teatro che non si limita alla parola, ma combina in un unico spettacolo varie tecniche performative: dalla recitazione alla danza, dal canto all’acrobazia, dall’uso delle maschere alla prestidigitazione, dal mimo alla clownerie, all’uso delle marionette, tutte unite nella creazione di un dispositivo scenico complesso, di carattere performativo, dinamico, per certi versi mirabolante, in grado di sollecitare e coinvolgere lo spettatore, attraverso l’affermazione e la trasparenza del principio di finzione. Ed è proprio per questa capacità di giocare con la finzione, come se fosse realtà, pur non imitandola o scimmiettandola, che per Gao il teatro è onnipotente. Ciò cui state assistendo – ci dice il suo teatro – non è la realtà, né vuole esserne una riproduzione.

Per questo tipo di teatro è necessario non un semplice attore, ma un “attore onnipotente”. Un performer dalla solida formazione e pratica, un virtuoso delle varie tecniche performative della scena, che possa gestire la trasparenza della finzione attraverso una consapevolezza acuta del rapporto tra attore e ruolo. «Se l’attore è capace di stabilire in scena una fede reale nel personaggio che rappresenta, raggiunge la piena libertà, il falso diventa vero, ecco così che è onnipotente» leggiamo nel saggio *De l’art du jeu sur la scène*³.

Da Diderot a Stanislavsky, a Brecht, la questione di tale rapporto ha interessato la riflessione teorica e la pratica della recitazione e dello statuto dell’enunciato scenico. Se, come è noto, secondo il metodo Stanislavsky all’attore è richiesto di vivere il suo ruolo fin nei minimi dettagli, nel metodo espressionista, che raggiunse con Brecht una sorta di perfezione, in base al principio di straniamento, si domanda all’attore sul palco di recitare il proprio ruolo dichiarando il ruolo stesso. Attore e personaggio non devono necessariamente coincidere, l’attore non deve annullarsi nel personaggio e questo è possibile attraverso una serie di strategie performative.

³ Gao Xingjian, *De l’art du jeu sur la scène* (inedito).

Gao precisa la sua idea della recitazione. La chiama “tripartita natura della recitazione”. In essa rende esplicito e valorizza tra attore e ruolo lo stato intermedio dell’attore neutro. Se questo stato, che esiste in ogni performance attoriale, rimane per lo più nascosto nel metodo naturalistico, diventa manifesto osservando il training di un attore dell’opera tradizionale cinese, al quale Gao si rifà. Prima di entrare nel proprio ruolo, l’attore deve purificarsi da ciò che è nella vita quotidiana, in modo da entrare nello stato d’animo dell’attore neutro, per passare poi al ruolo una volta salito sul palco di fronte al pubblico.

Lo stato intermedio è estremamente importante nella concezione di Gao perché assicura all’attore il massimo controllo della propria performance. Esso permette all’attore di gestire l’uscita e l’entrata nel ruolo, di variare le condizioni del rapporto con esso e con il pubblico. «Se lo stato di attore neutro si afferma sulla scena [...] la coscienza di se stessi è trasformata in un terzo occhio che osserva e modula la recitazione dell’attore che è diventato, e così egli acquista grande libertà in scena. Questo stato è come quello del narratore che in ogni momento può entrare nel personaggio di cui sta parlando e immediatamente recitare il ruolo nel libro. In un attimo può poi ritornare al suo stato di narratore, con grande libertà» (*The Potential of Theatre*).

L’estrema libertà che dà all’attore il possesso di una piena coscienza e gestione dello stato neutro apre prospettive inedite per il drammaturgo che, valorizzando al massimo la possibilità dell’attore di entrare e uscire dal ruolo, di stabilire un dialogo con il pubblico e riconoscendogli la necessità di un ampio spazio psicologico, può comporre un testo in grado di fornire tale spazio alla performance. È costretto e insieme ha possibilità così di porsi nuove questioni relative ai metodi drammaturgici e ai metodi della performance.

Questo riguarda precisamente lo specifico della cifra stilistica ed estetica dei testi di Gao. In un testo teatrale, un personaggio si costruisce a partire dalle parole che proferisce, che sono veicolo del suo pensiero e ragione della sua presenza. È proprio su questo piano che Gao innova. Sfruttando al massimo l’attore

onnipotente e il suo terzo occhio, egli costruisce un meccanismo formale unico.

Partendo dalla dimensione versatile e cosciente dell'attore onnipotente per il quale scrive, compone una partitura capace di far emergere distintamente il paesaggio interiore dei personaggi e disegna un viaggio nel loro mondo psichico e emotivo.

Sappiamo che il pronome personale designa il soggetto e, convenzionalmente, chi parla, sia nella vita reale che in letteratura, utilizza la prima persona singolare, se è un soggetto individuale, oppure la prima persona plurale nel caso di un soggetto collettivo.

Gao rompe con questa convenzione e in molte parti dei suoi testi teatrali e interamente ne *Il sonnambulo*, *Il mendicante di morte* e *Ballata notturna* sostituisce alla prima persona Io la seconda Tu e la terza Lei. In particolare, nel *Sonnambulo* il personaggio del Sonnambulo si esprime interamente attraverso la seconda persona, e così avviene nel monologo spurio *Il mendicante di morte* dove entrambi i personaggi, Parlatore A e Parlatore B – in realtà lo stesso personaggio fotografato in due fasi diverse della vita – si esprimono e dialogano tra loro con la seconda persona Tu, mentre in *Ballata notturna*, altro esempio molto sofisticato di finto dialogo, i personaggi de *L'Attrice* e quello di Lei, usano la terza persona singolare Lei.

Queste scelte producono effetti rilevanti. L'uso della terza persona introduce a livello drammaturgico un processo narrativo: l'attore interpretando il ruolo narra il ruolo, un monologo e un dialogo diventano narrazioni teatrali – da non confondere con il teatro di narrazione. Si stabilisce in questo modo una distanza tra attore e ruolo, che è la condizione che permette all'attore di entrare e uscire dal ruolo, avere ampio spazio per la performance, esaltare il meccanismo di finzione del teatro e interpellare il pubblico. L'attore diventa così una sorta di marionettista che tiene i fili e muove il ruolo, la marionetta.

L'utilizzo della seconda persona Tu produce un'ulteriore cambio di prospettiva. Dialogo e monologo sono trasformati in una sorta di finto dialogo tra attore e ruolo, internamente al

ruolo e tra ruoli, quando invece ciò che si produce è uno sdoppiamento o duplicazione e il Tu diventa un partner simbolico che in realtà è una proiezione: il ruolo parla con se stesso. Attraverso questo processo Gao rivela le esperienze del mondo interiore del personaggio, facendo emergere sul palco come azioni visibili attività psicologiche solitamente invisibili, che vengono trasformate in immagini. In effetti quando l'attore ricorre al Tu il personaggio esprime i propri pensieri davanti agli spettatori, che sono in questo modo sollecitati, coinvolti direttamente, e in un certo modo obbligati a entrare nel dispositivo scenico, attraverso l'assunzione della prospettiva del personaggio, sperimentando ciò che il personaggio sta sperimentando in quello stesso momento.

Nell'aver sviluppato questo sofisticato dispositivo drammaturgico, Gao si è basato su principi psico-antropologici: «La tripartita natura della performance – dal sé allo stato di attore neutro al personaggio – si declina nei tre pronomi poiché i tre pronomi sono costruiti in base ai tre livelli della coscienza umana. La coscienza si forma attraverso l'articolazione del linguaggio, e questi tre livelli riflettono le strutture profonde della coscienza. Solo attraverso questi tre livelli la coscienza umana diviene percepibile [...], il discernimento diviene chiaro. Altrimenti lo stato del pensiero interiore sarebbe solo caos, non esisterebbe alcuna possibilità né di discernimento né di narrazione e una persona ignorerebbe se stessa»⁴.

Lo status di attore neutro permette la sostituzione del personaggio con i tre pronomi e questi a loro volta permettono la trasparenza sul palco dei tre livelli della coscienza umana, livelli che solitamente costituiscono un substrato inespresso nella performance, la cui intercettazione e interpretazione in genere è affidata solo alla sensibilità dello spettatore.

Se il teatro da sempre esplora la complessità dell'animo umano, nell'opera di Gao questa vocazione pone nuove domande e

⁴ Gao Xingjian, *The Potential of Theatre*, cit.

produce nuove risposte. I suoi testi teatrali, e i tre proposti in questo volume, pur sviluppandosi all'interno e attorno ad un fatto realistico, un viaggio in treno nel *Sonnambulo*, l'essere rimasto chiuso dentro un museo di arte contemporanea nel *Mendicante di morte*, una passeggiata di una donna nella notte in *Ballata notturna*, mettono in scena il flusso di stati d'animo, pensieri, ricordi, apparizioni, immagini che si muovono e formano il mondo interiore dei personaggi, scandagliando in profondità e portando alla luce le fragilità e le debolezze di uomini e donne contemporanei.

Questo dispositivo drammaturgico ha tuttavia ulteriori e interessanti esiti. La distanza che l'uso del pronome di seconda e terza persona singolare inducono tra attore e personaggio e la narrazione posta in atto provoca una dilatazione del tempo. L'azione, per quanto nel qui ed ora, risente di un intervallo, che la connota come già avvenuta, nel momento in cui l'attore parla di qualcosa che avviene, ma nel tempo in cui ne parla essa si pone come inevitabilmente passata. Proviamo così una sensazione di estraniamento, come se assistessimo a un tempo che si solidifica e contemporaneamente fluisce via dalle nostre mani, presente, passato e inafferrabile.

Gao appare realizzare una sorta di *rifigurazione incrociata del tempo*, trasladando al tempo della rappresentazione teatrale la teoria del tempo del racconto narrativo e storiografico formulata da Paul Ricœur nel saggio *Tempo e racconto*⁵, con la sua aporetica del tempo. Il tempo – sostiene Ricœur – diventa tempo umano solo per mezzo del racconto, risposta poetica alle aporie del tempo, alle lacerazioni che produce nell'animo umano e nella realtà. Nel suo intento di non raccontare le cose della vita, ma la vita così come è, e lo spazio tra le cose, più che le cose stesse, il processo psichico e emotivo, più che le azioni, di cogliere e restituire la natura ontologica dell'uomo e non solo quella fenomenologica, il teatro di Gao non si limita a configu-

⁵ Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, 3 voll., Milano, Jaka Book, 1986-1988.

rare il tempo, ossia a dare ordine al senso del tempo, ma si impegna ad immaginarlo, a perlustrare ed esibire il lavoro dell'immaginazione (lo schematizzare libero e quello subordinato all'innesto di una coerenza narrativa).

I suoi personaggi, scandagliati e rivoltati fino al fondo, fluttuano in una finzione che è restituzione feconda delle dinamiche dell'animo umano, messa in scena prismatica dell'universo parallelo costituito dall'universo psichico, che dispiega qui il senso della sua potenza immaginifica, creatrice di realtà.