

FABRIZIO DERIU

Antibiografia di una nazione. Un dittico di spettacoli di Fabrizio Gifuni da Gadda e Pasolini

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FABRIZIO DERIU

Antibiografia di una nazione. Un dittico di spettacoli di Fabrizio Gifuni da Gadda e Pasolini

Antibiografia di una nazione è il titolo dato da Fabrizio Gifuni al dittico composto da due spettacoli di cui è autore e interprete (con la collaborazione del compianto Giuseppe Bertolucci per la regia): *‘Na specie de cadavere lunghissimo* (2004, da P.P. Pasolini e Giorgio Somalvico) e *L’ingegner Gadda va alla guerra, o la tragica storia di Amleto Pirobutirro* (2010, da C.E. Gadda e William Shakespeare). Sul piano tematico il progetto, scrive l’autore, «è nato dal desiderio di organizzare un grande racconto sulla trasformazione del nostro paese. Su ciò che eravamo, su ciò che siamo diventati o su ciò che in fondo siamo sempre stati. [...] Quello che ne è venuto fuori, a distanza di anni, è un doppio sguardo sulla nostra storia del Novecento, feroce e inesorabile». Sul piano delle forme e dell’organizzazione dello spettacolo, le due produzioni rappresentano un interessante e originale esperimento di riscrittura come ‘passaggio di genere’, dove affiora in tutta la sua complessità e in tutto il suo fascino l’elaborazione drammaturgica intesa, in senso stretto, come lavoro dell’attore sul materiale verbale di partenza. In entrambi gli spettacoli, infatti, nemmeno una frase è frutto di scrittura di Gifuni, ma tutto proviene da testi (narrativi, poetici o saggistici) dei quattro autori menzionati. Tuttavia nessuna delle fonti utilizzate è in origine un testo teatrale, concepito e redatto in vista di una qualche ‘messa in scena’. L’intervento potrà mostrare (naturalmente in termini non esaustivi ma solo come esemplificazione) la densità e l’intelligenza dell’operazione di (ri)scrittura scenica compiuta dall’attore, sia per quel che riguarda la selezione e il montaggio dei brani sia per quel che riguarda la ‘messa in verticale’ dei testi, cioè a dire la costruzione della partitura fisica e vocale mediante la quale gli artigiani del teatro permettono ai segni sulla carta di ‘traslocare’ in azioni sulla scena.

Questo intervento non presenta il risultato di una ricerca già conclusa, né ne fa il punto a un avanzato stadio di svolgimento. Intende, al contrario, costituirne in qualche modo l’esordio: una sorta di atto inaugurale di un lavoro ancora da fare che, da studioso di teatro e spettacolo (non italianista, quindi), mi fa molto piacere avvenga proprio nell’ambito di un convegno di italianisti. Oggetto dell’intervento, in conformità con il punto di vista appropriato alla mia area disciplinare di appartenenza, non sarà un autore o un’opera letteraria né un qualche ‘materiale verbale’ in sé, ma un ‘fatto spettacolare’ nella sua totalità, comprendente cioè il prodotto finito e composto da una pluralità di materie espressive (linguaggio, gestualità, sonorità, movimento, ritmo, ecc.), nonché il lavoro di preparazione che precede lo spettacolo come fenomeno visibile e udibile. Ciò nonostante, come spero potrà apparire presto con chiarezza, mi sembra che la pertinenza dell’argomento rispetto al tema del convegno, e del presente *panel* in particolare, sia fuor di dubbio.

Il titolo dell’intervento, *Antibiografia di una nazione* corrisponde di fatto al titolo attribuito dall’attore Fabrizio Gifuni al dittico composto da due spettacoli di cui è autore e interprete (con la collaborazione del compianto Giuseppe Bertolucci per la regia), che lo impegnano in teatri e festival italiani e non da circa dieci anni a tutt’oggi. I due spettacoli sono *‘Na specie de cadavere lunghissimo* (che ha debuttato nel 2004 e utilizza testi da Pier Paolo Pasolini e di Giorgio Somalvico) e *L’ingegner Gadda va alla guerra, o della tragica storia di Amleto Pirobutirro* (presentato per la prima volta nel 2010, con testi da Carlo Emilio Gadda e William Shakespeare)

Sul piano tematico il progetto nasce

[...] dal desiderio di organizzare un grande racconto sulla trasformazione del nostro paese. Su ciò che eravamo, su ciò che siamo diventati o su ciò che in fondo siamo sempre stati. Per capire cosa è accaduto, come sia stato possibile arrivare a tutto questo [...]. Quello che ne è venuto fuori, a distanza di anni, è uno sguardo sulla nostra storia del Novecento, feroce e inesorabile.¹

¹ F. GIFUNI, *Gadda, Pasolini e il teatro. Un atto sacrale di conoscenza*, in F. GIFUNI-G. BERTOLUCCI, *Gadda e Pasolini: antibiografia di una nazione* (libro+doppio DVD), Roma, Edizioni Minimus Fax, 2012, 6.

Uno sguardo doppio, dunque, a partire da due autori enormemente distanti ma che si ritrovano sul terreno comune di «un amore furioso verso il proprio paese, partendo dalla loro personale tragedia privata. Due uomini che si conquistano sul campo la possibilità di poter esprimere un giudizio su ciò che li circonda, solo dopo aver fatto a pezzi se stessi».²

Sul piano della forma spettacolare le due produzioni costituiscono un esperimento decisamente interessante e piuttosto singolare in cui affiora in tutta la sua complessità e il suo fascino quel tipo di lavoro scenico che suole definirsi *elaborazione drammaturgica*, intesa però in senso teatrale (piuttosto che letterario) come il lavoro attraverso il quale l'attore 'dà corpo' al materiale verbale di partenza. Questi spettacoli presentano infatti alcuni elementi peculiari e qualificanti. In primo luogo, non una frase che Gifuni pronuncia è frutto di sua scrittura, ma tutto proviene da testi (narrativi, poetici, saggistici) dei summenzionati autori. In secondo luogo, nessuna delle fonti utilizzate è in origine e propriamente un testo teatrale, concepito e redatto in vista di una qualche sua messa in scena (eccezion fatta per gli stralci dall'*Amleto* ne *L'ingegner Gadda va alla guerra*, che tuttavia si presentano come incursioni frammentarie e appaiono spesso accuratamente mimetizzati, cioè a dire non immediatamente riconoscibili e riconducibili all'opera shakespeariana).

Cade opportuna una sintetica descrizione dei due spettacoli. Entrambi sono classificabili, formalmente, come monologhi: un attore solo in scena, dall'inizio alla fine. Inoltre, come ha lucidamente notato Giuseppe Bertolucci, entrambi presentano una struttura drammaturgica simile: una prima parte più riflessiva e descrittiva, ma che gradualmente vira verso un registro drammatico; una seconda parte dove invece esplose apertamente un «retroscena grottesco e delirante».

L'allestimento scenico per *Na specie de cadavere lunghissimo*, a seconda delle caratteristiche architettoniche del luogo in cui viene messo in scena, può prevedere diverse soluzioni, ma necessario ed essenziale è uno spazio sufficientemente ampio e sgombro per ospitare una dozzina circa di tavoli metallici, neri e circolari, ai quali vengono fatti accomodare gli spettatori (circa sei per tavolo; mentre i restanti occupano platea, palchi, gradinate, ecc.). Quando il pubblico inizia ad affluire, la sala è in luce e Gifuni occupa una sedia a uno dei tavoli; egli assiste calmo e in silenzio all'ingresso degli spettatori e quando tutti hanno preso posto lascia ancora trascorrere qualche minuto, osservando attentamente i suoi prossimi interlocutori, prima di dare il via all'azione. Quindi si alza e, rivolgendosi ad uno degli spettatori scelto tra coloro che siedono ai tavoli inizia un lungo discorso con queste parole: «Tu dici che io rimpiango l'Italietta – l'Italietta...». Il discorso, proposto come se si trattasse della risposta di Pasolini in una conversazione in atto, è un montaggio di brani del poeta di Casarsa, dapprima tratti soprattutto da articoli e saggi (*Scritti corsari*, *Lettere luterane*) poi miscelandovi anche frammenti di poesie, romanzi, sceneggiature. Questa parte iniziale, durante la quale l'attore si muove attraverso il reticolo dei tavoli, prende dunque l'aspetto di un 'ragionamento socratico', condotto letteralmente in mezzo al pubblico, sulla trasformazione dell'Italia dai primi anni Sessanta alla prima metà degli anni Settanta.

La sezione centrale, che funge da transito alla seconda parte dove il registro muterà radicalmente, si svolge invece verso il fondo della scena, dove è visibile una specie di camerino (nel quale l'attore si è cambiato d'abito). Interviene ora la lettera a *I giovani infelici* (redatta agli inizi del 1975), «in cui – osserva Gifuni – il poeta dichiara il suo sentimento di condanna verso i giovani che aveva fino a quel momento amato, su cui

² Ivi, 7.

aveva riposto molte speranze e da cui si sentiva in un certo senso tradito».³ Appena dopo, lo spettacolo approda a un drastico punto di torsione. Come gli stessi autori spiegano, si apre ora infatti una «sorta di agone tragico tra un Padre e un Figlio, vissuto in scena da un solo corpo e una sola voce che de-genera, senza soluzione di continuità, da vittima a carnefice».⁴ Gifuni, che dava voce a Pasolini nella prima parte, si tramuta ora nel suo assassino; e questa specie di ‘controcanto’ è affidata agli endecasillabi in romanesco del poemetto *Il Pecora* di Giorgio Somalvico, poeta e pittore milanese contemporaneo: assistiamo qui a un ‘delirio ritmato metricamente’, in cui si racconta l’incosciente e non ancora del tutto chiarita scorribanda notturna di quel 2 novembre 1975.

Nel caso de *L’ingegner Gadda va alla guerra* il luogo scenico è invece utilizzato in modo decisamente più convenzionale: gli spettatori siedono in platea e l’attore agisce sul palco. L’attrezzatura scenografica è estremamente semplice: una sedia di legno. C’è però un intervento attivo delle luci, che illuminano, alternandosi, due distinti spazi d’azione: uno per l’Amleto e l’altro per il *Gaddus*, ovvero Amleto Pirobutirro. Spiega Gifuni:

L’idea che percorre lo spettacolo è quella di riconoscere in Gadda le stigmate di un Amleto novecentesco (di qui le citazioni della celeberrima tragedia), nemico a un mondo che gli è nemico, lucidamente consapevole della propria estraneità, proprio come il protagonista de *La cognizione del dolore*, Pirobutirro, nei confronti dell’odiata Pastrufazio.⁵

Nell’*incipit* Gifuni entra in scena trascinando la sedia, quindi traccia a terra con un gesso due linee, un asse delle ascisse e uno delle ordinate, le quali marcano il confine tra i due spazi che le luci, come accennato, attiveranno alternativamente. Inizia quindi la prima parte (come già sappiamo più descrittiva e riflessiva), composta da due sezioni: *I diari* e *La cattura e il ritorno*. Il testo è appunto una selezione di brani dai *Diari di guerra e di prigionia*, ma punteggiato con brevi e fulminanti interferenze dall’*Amleto*. Il passaggio alla seconda parte (quella ‘grottesca e delirante’) è qui segnato da un netto stacco mimico-musicale, così descritto nel copione dello spettacolo:

Parte una terrificante canzonetta razzista di epoca fascista, cui farà seguito una breve pantomima tragicomica del nostro. Il dado è tratto: sparire dietro una lingua fuori dall’ordinario, scatenando il suo lessico fantasmagorico, sarà il suo nuovo modo di comunicare col mondo. Fingere, come il principe di Danimarca, di essere affetto da una particolare forma di follia sarà l’unico modo per sopportare la sua ‘morte in vita’.⁶

La seconda e conclusiva parte si avvale infatti del crepitante e folgorante trattato di psico-patologia erotica del fu presidente del consiglio Benito Mussolini, scritto da Gadda in un finto ma esilarante fiorentino antico e intitolato *Eros e Priapo: da furore a cenere*. Data la sconcertante e preoccupante attualità di quel libello rispetto ai tempi (si ricordi che lo spettacolo ha debuttato nel 2010 ed è stato proposto in moltissime città italiane per le due stagioni seguenti) un apposito cartello affisso all’ingresso delle sale avverte il pubblico, con efficace sarcasmo, che il testo è *integralmente* tratto da opere di Shakespeare

³ F. GIFUNI, *Recitare la storia attraverso la poesia*, intervista di N. Bultrini, «Poesia», CCLIX (aprile 2011).

⁴ Dal programma di sala di *‘Na specie de cadavere lunghissimo*, rassegna «Monografie di scena» dedicata a F. Gifuni, Roma, ETI-Teatro Valle, novembre 2010.

⁵ Dal programma di sala de *L’ingegner Gadda va alla guerra, o la tragica istoria di Amleto Pirobutirro*, rassegna «Monografie di scena» dedicata a F. Gifuni, Roma, ETI-Teatro Valle, novembre 2010.

⁶ *L’ingegner Gadda va alla guerra, o la tragica istoria di Amleto Pirobutirro*, drammaturgia originale di F. Gifuni (da Carlo Emilio Gadda e William Shakespeare), in GIFUNI-BERTOLUCCI, *Gadda...*, 56.

e Gadda. Si potrebbe, in conclusione, osservare anche che la partizione doppia dello spettacolo può essere in qualche modo messa in relazione con la dicotomia in uso nella critica gaddiana tra il filone del ‘dolore’ e quello del ‘pasticcio’.

Essendo il tema di questo *panel* la trasposizione di testi teatrali (tra Ottocento e Novecento), mi sembra da escludere qualsiasi perplessità circa la pertinenza dei due esempi di cui qui si discute. E tuttavia non è di semplice soluzione il problema del collocamento degli spettacoli dell’*Antibiografia di una nazione* nella cornice delle questioni e delle casistiche enumerate dalla declaratoria. Il *panel* intende infatti mettere a fuoco la *mutabilità* dei generi come prassi diffusa nella letteratura teatrale contemporanea, suggerendo in particolare l’analisi della *riscrittura teatrale* nelle sue varie ‘forme drammaturgiche’: «a) la riscrittura di un testo teatrale classico o moderno; b) la riscrittura di un evento storico o di un fatto di cronaca realizzata attraverso il ricorso a documenti quali lettere, diari, interviste-testimonianze; c) la riscrittura di miti, leggende e favole; d) la riscrittura di un testo come passaggio di genere, in cui il procedimento più frequente è la trasposizione dalla novella al teatro, ma esempi interessanti e numerosi si registrano anche nell’elaborazione drammaturgica di opere teatrali derivate dalla forma romanzo».

A rigore, tuttavia, né l’uno né l’altro dei due spettacoli rientra con precisione in alcuna di dette categorie. Ciò non accadrebbe perfino se considerassimo solo ed esclusivamente il copione (il ‘materiale verbale’, così come possiamo avvicinarlo in quanto testo scritto), vale a dire senza considerare la dimensione propriamente teatrale e attorica (come invece intendo fare). Neppure la quarta categoria, che è quella che pure presenta rispetto alle altre un più ampio margine di movimento grazie, per così dire, a una definizione ‘a maglie larghe’, consente in realtà di discernere una corrispondenza plausibile, ad esempio perché molti dei testi di partenza utilizzati da Gifuni non sono narrativi (come lo sono invece novelle, romanzi, diari, ecc.), e inoltre perché il testo d’arrivo non è diventato dialogico (come richiederebbe la ‘forma letteraria teatrale’ in senso proprio, soprattutto quando si considera il ‘passaggio di genere’ da forma narrativa a drammaturgica).

In ultimo, non sembra poter aiutare neanche la specificazione, relativa a questa quarta specie di trasposizione, delle tre principali macro-tipologie di *riscrittura*: la ‘riscrittura-rifacimento’ che rielabora profondamente il materiale di partenza; la ‘riscrittura-riduzione’, che opera soprattutto per tagli, sottrazioni e sunti; la ‘riscrittura letterale’, che lascia invece il testo di partenza privo di modifiche strutturali rilevanti (ma magari ne altera o ne trasforma il contesto). Stando a tale classificazione i due spettacoli risulterebbero da catalogare come una forma ibrida derivante dalla combinazione delle due ultime categorie (‘riscrittura-riduzione’ e ‘riscrittura letterale’). Eppure questa osservazione mi sembra contenere ben scarsa informazione e significato critico.

Il quadro cambia, però, se si modifica anche solo leggermente la prospettiva, evitando di intendere in senso esclusivamente letterario la nozione di *elaborazione drammaturgica*. Che questa possibilità sia consentita lo suggerisce implicitamente, peraltro, la stessa declaratoria quando afferma poco oltre che, in aggiunta a quanto fin qui contemplato, il *panel* «si propone anche di esaminare il ‘quasi-genere’ della ‘riscrittura teatrale’ nei suoi vari sottogeneri, particolarmente diffusi nella letteratura teatrale del primo decennio del Duemila, quali adattamenti, traduzioni, *reading* e *recital*». Tale estensione risulta decisiva non solo per l’aspetto cronologico, col permettere di superare rispetto al titolo il limite superiore del passaggio di secolo, ma soprattutto perché introduce riferimenti a forme testuali (adattamenti, *reading* e *recital*) la cui stessa

definizione non può prescindere dall'interessare e presupporre la loro concreta dimensione esecutiva e spettacolare. Il fatto è che le categorie di 'trasposizione' e 'riscrittura' sin qui impiegate chiamano in causa una *mutabilità* (per riprendere precisamente il termine usato nella declaratoria) di carattere 'orizzontale', che opera cioè entro il dominio del materiale verbale (nei termini delle nozioni di narratologia riprese da Genette: transito dal racconto diegetico puro o misto al mimetico, eventualmente organizzato in forma di dialogo), mentre l'operazione di fondo compiuta da Gifuni nei due spettacoli in questione è di diverso ordine. Al livello del materiale verbale, rimane infatti inalterato lo stato letterario (anzi perfino letterale: non c'è rielaborazione né modifica); mentre modifiche, trasformazioni e *mutazioni* intervengono su un piano che può essere definito 'verticale'.

L'idea è dello stesso Gifuni il quale, da artista di teatro, insiste giustamente su questo. Nella sua impresa, Gadda e Pasolini sono due delle tessere di un mosaico che va a comporre (come accennato all'inizio) quel racconto intorno al come siamo diventati quello che siamo oggi in Italia (e qui c'è un significativo riconoscimento all'intelligenza degli scrittori), ma la sfida per l'attore sta nel modo in cui si dà corpo e suono alle parole degli scrittori:

Perché convocare le persone in un teatro per riferirgli le parole di Gadda quando possono comodamente leggersele a casa in santa pace? Per convocare le persone è necessario mettere in campo qualcos'altro e il teatro ti obbliga mettere in campo qualcos'altro. [...] Soltanto dandogli un corpo – carne, sangue, umori e schifezze – è possibile fare questo processo di staccare Gadda dalla pagina scritta, dalla dimensione orizzontale e metterlo in verticale, far suonare le parole e liberare i significati e i significanti portandosi che le parole contengono.⁷

Si tratterebbe a questo punto di entrare nel corpo del 'testo spettacolare' di queste due produzioni e mostrare cosa accade ai testi di Pasolini, Gadda, Somalvico nel trattamento scenico di Gifuni e Bertolucci. Purtroppo, a differenza di quel che accade nelle discipline letterarie, è molto difficile sviluppare per iscritto adeguate analisi critiche dei 'testi spettacolari' nell'impossibilità materiale di citarli attraverso la sola parola.⁸ È possibile tuttavia segnalare almeno alcune delle questioni critiche principali. Sul piano metodologico individuo tre elementi, che l'analisi può distinguere a patto però di non dimenticare l'intreccio e l'interazione costante e reciproca di ciascuno con gli altri due.

Il primo elemento è l'operazione di *selezione* dei brani da utilizzare, a partire dalla totalità dell'opera degli autori considerati. Qui entra in gioco la sensibilità artistica e autoriale di Gifuni nell'individuare i brani che sono non solo più chiari e potenti dal punto di vista linguistico, ma anche e forse soprattutto più densi di potenzialità performative. Oppure, detto altrimenti, di potenziale *performatività* – intendendo con questo termine, tra le sue molte possibili accezioni, la capacità della lingua scritta di captare e catturare il magma del pensiero e della comunicazione orale, per iscriverlo all'interno di un'architettura letteraria da cui si possa, però, muovere – o a volte ritornare – al gesto e all'azione, vocali e corporei. Il risultato, quando riesce, è spesso una lingua tutt'altro che 'libresca' (e di non facile lettura, come in genere è la lingua di Gadda), ma dotata di una enorme *teatralità*. La speciale predilezione che Gifuni

⁷ F. GIFUNI, *Seminario sulla lingua di Gadda al Teatro Valle Occupato*, 2/8/2011, nei contenuti extra del DVD *L'ingegner Gadda va alla guerra...*, in GIFUNI - BERTOLUCCI, *Gadda...*

⁸ In occasione del *panel*, in luogo di questo capoverso, è stato mostrato e brevemente commentato un frammento dello spettacolo *L'ingegner Gadda va alla guerra, o la tragica storia di Amleto Pirobutirro*, estratto dalla terza parte *Eros e Priapo: da furore a cenere*.

dimostra, tra gli autori italiani, per Gadda trova a mio parere una delle sue più fondate giustificazioni proprio in questo carattere letterariamente spurio dell'opera dell'ingegnere, che non a caso ha a lungo faticato prima di essere tolto dall'angolo nel quale certe correnti della critica letteraria italiana lo avevano marginalizzato. Vale la pena, per concludere questo punto, precisare che con 'oralità' qui non si designa soltanto lo stato parlato del linguaggio, ma un fenomeno che, come hanno peraltro sottolineato con forza gli studiosi dell'oralità a cominciare da Walter Ong e Paul Zumthor, investe il corpo, la voce e l'espressione fisica nella loro interezza e perfino eccedenza rispetto alla lingua.⁹

Il secondo elemento è rappresentato dalla logica di *montaggio* dei brani. Una volta individuati i brani, una volta estratti e per così dire 'smontati' dal loro contesto d'origine, si tratta di riordinarli e metterli in sequenza secondo un disegno drammaturgico giusto, preciso ed efficace – anche qui non tanto da un punto di vista meramente narrativo quanto precisamente teatrale (e nel caso di una operazione sperimentale, dal punto di vista drammaturgico, come quella tentata in queste due produzioni, la resa scenica, che è sempre una scommessa fin quando lo spettacolo non incontra il pubblico, deve esserlo stata doppiamente). Nei due spettacoli dell'*Antibiografia*, Gifuni affronta l'impresa di prendere per mano lo spettatore e condurlo, nell'arco della durata dello spettacolo, attraverso un percorso da lui stesso costruito, allo scopo di far risaltare l'intelligenza e la lucidità poetiche e civili degli autori ai quali si è rispettosamente rivolto. Decisamente persuasivo, in merito, è il commento del regista Giuseppe Bertolucci: «[...] il lavoro di Fabrizio sui testi, severo e paziente, ha consentito di rispettarne l'integrità e quindi di valorizzare, di fronte a platee teatrali incantate e incredule, le eclatanti contiguità tra il passato e il presente (in Gadda) e l'abbagliante visione anticipatrice (in Pasolini)». ¹⁰ Questa osservazione è preziosa e deve essere compresa intimamente (serve inoltre a introdurre al terzo elemento dell'analisi). Bertolucci attribuisce al lavoro «severo e paziente» (cioè, come possiamo immaginare: lungo, lento, scrupoloso e accurato) fatto dall'attore sui testi l'aver consentito di rispettarne l'*integrità*: ma perché? In linea generale non occorrono impegno speciale e qualità straordinarie (per un attore) per rispettare l'integrità di un testo nella sua trasposizione scenica: è sufficiente memorizzarlo con accuratezza *ad verba*, cioè parola per parola. Ma come ogni (buon) attore sa, questo non basta a fare un buono spettacolo teatrale, e ancor meno a rendere giustizia alla qualità e al valore (che sia storico, letterario, poetico, politico, e via dicendo) di testi, a maggior ragione quando non prodotti per essere messi in scena.

Il fatto importante sul quale Bertolucci cerca di indirizzare la nostra attenzione è in effetti quell'aspetto del fare teatrale che non risulta visibile al pubblico dello spettacolo e che è costituito dal complesso processo attraverso il quale l'attore elabora, costruisce e compone la *partitura* (fisica e vocale) della sua interpretazione, vale a dire quel lavoro mediante il quale gli artigiani del teatro permettono ai segni sulla carta di 'traslocare' in azioni e suoni sulla scena. Ovvero di muovere dallo stato 'orizzontale' dei segni sulla pagina per andare 'in verticale'.

⁹ Cfr. W. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982 (trad. it. di A. Calanchi, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986); P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 (trad. it. di C. Di Girolamo, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984).

¹⁰ G. BERTOLUCCI, *Il percorso di un attore*, in GIFUNI- BERTOLUCCI, *Gadda...*, 14.

L'analisi circostanziata della partitura di Gifuni nei due tempi dell'*Antibiografia* è estremamente interessante, ma non è possibile svolgerla in questa sede (è di fatto il progetto di quella ricerca che in questa occasione, come ho detto all'inizio, desidero inaugurare). Essa promette comunque di rivelare la presenza da un lato di una gamma plurale e differenziata di 'fonti' attoriche (echi da Gassman, Paolo Poli, Carmelo Bene, cliché da recitazione accademica ma torti ad altro effetto o parodiati, ecc.) e dall'altro di invenzioni originali, grazie alle quali Fabrizio sta costruendo un personale, riconoscibile e già riconosciuto *modus operandi* nel panorama del teatro contemporaneo, italiano e non solo. Occorrerebbe poi aprire un nuovo capitolo, di carattere più contenutistico per così dire, per prendere in considerazione l'aspetto 'civile' dei due spettacoli. Anche per questo non posso che rimandare allo svolgimento futuro della ricerca, senza però tralasciare di segnalare la specifica consapevolezza che Gifuni ha dell'imprescindibile *engagement* del suo 'fare teatro':

Sono sempre più convinto che i teatri, oggi più che mai, siano il luogo dove poter giocare una battaglia fondamentale per i destini culturali del nostro paese. Non mi vengono in mente tanti altri luoghi, come il teatro, dove una comunità possa continuare a ritrovarsi, liberamente, per condividere uno spazio di pura conoscenza emotiva. [...] Il teatro è anche uno degli ultimi luoghi dove si esercita ancora l'arte della memoria. Intesa sia come mnemotecnica (gli attori sono gli ultimi depositari di questa disciplina) sia come serbatoio di una coscienza storica collettiva. Per questo il teatro oggi fa più paura al potere.¹¹

Si è poco sopra menzionato Carmelo Bene e un riferimento specifico al suo genio di attore-autore è doveroso, anche in considerazione del fatto che Gifuni lo considera tra i suoi principali 'maestri'. Ciò nonostante, al di là dell'ammirazione che l' 'allievo' gli porta, l'operazione teatrale di cui l'*Antibiografia* è testimonianza sembra lontana (se non quasi agli antipodi) rispetto all' 'opera' di Bene. Del resto, dopo sua la radicale operazione di decostruzione/smantellamento del teatro, è tempo di andare oltre. Ha dichiarato in proposito Gifuni che dopo aver così a lungo guardato le macerie sente finalmente oggi la possibilità di costruire: mi sembra molto positivo e vitale che l'esempio che da lui personalmente viene si affidi con scelta così forte e determinata al patrimonio della migliore letteratura italiana del Novecento; e operi precisamente nel segno di un rinnovato incontro e di una rinsaldabile alleanza tra il mondo del teatro e quello della letteratura.

¹¹ GIFUNI, *Gadda...*, 5. Sulle arti performative come strumenti espressivi e cognitivi fortemente legati all'esercizio di 'saperi incorporati' mi permetto di rimandare al mio *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.