

saggi

## Mimesi e diegesi nei *performers* solisti: il “teatro di narrazione” e il *seul en scène* di Philippe Caubère

*Silvia Gualtieri*

«Ce que nous ne pouvons pas jouer nous le racontons, ce qu’il ne suffit pas de raconter nous le jouons.»

A. Vitez, *Vendredi ou la vie sauvage*, 1973

**ABSTRACT** Mimesis and diegesis in solo performers: the “teatro di narrazione” and the *seul en scène* of Philippe Caubère

The article focuses on the peculiar relationship between mimesis and diegesis that characterizes (with different effects) two kinds of theatrical solo performance. The first example is the Italian “teatro di narrazione”, in which different acting techniques are utilized within the frame of a narrative-based structure. The second example is constituted by the *seul en scène* shows of Philippe Caubère, a French author and actor who creates a sort of “mimetic storytelling”, where the diegetic aspect underlies the mimetic one.

**KEYWORDS** Teatro di narrazione, Philippe Caubère, mimesis and diegesis.

Le nuove tipologie performative sviluppatesi a partire dagli anni Settanta hanno contribuito a ridefinire e fluidificare il rapporto tra mimesi e diegesi nel campo teatrale. Benché la componente diegetica non sia mai stata completamente esclusa dal genere drammatico (si pensi alla funzione narrativa dei prologhi o ai monologhi dei messaggeri nella tragedia antica), per molto tempo le due categorie sono state viste come assicuranti compartimenti separati: da un lato il racconto, dall’altro la rappresentazione.

In un saggio del 1981, *Narratologia e teatro*, Cesare Segre rilevava come:

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’insieme per le varietà possibili del teatro<sup>1</sup>.

Parafrasando, si potrebbe dire che tra la mimesi e la diegesi assoluta vi è tutto un mondo di forme miste, individuabili anche all’interno di un *medium* paradigmaticamente mimetico come quello teatrale.

1. C. Segre, *Narratologia e teatro*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di G. Ferroni, Liguori, Napoli 1981, p. 18

Nel suo recente libro *A viva voce: percorsi del genere drammatico*<sup>2</sup>, anticipato nel capitolo conclusivo de *Il tempo a Napoli*<sup>3</sup>, Piermario Vescovo ha posto l'accento sulla contaminazione mimetico-diegetica nel dramma, ripercorrendone storia e modalità sotto il profilo delle pratiche orali e della lettura ad alta voce. Le riflessioni di Vescovo – sulla scorta di alcune preziose indicazioni metodologiche di Gérard Genette<sup>4</sup> – trovano il proprio punto di partenza nel terzo libro della *Repubblica* di Platone e nella *Poetica* di Aristotele e, attraversando i secoli sino ad arrivare alla contemporaneità, evidenziano come le coppie antinomiche “mimesi” e “diegesi”, “drammatico” ed “epico”, “narrazione” e “rappresentazione”, non siano sempre in reale contrapposizione tra loro, ma presentino spesso confini labili, in una perenne mescolanza di forme. Particolarmente rilevante diventa quindi la teoria della tripartizione delle forme di dizione, desunta dalla *Repubblica* di Platone, che, nella prima parte del suo studio, l'autore mette in relazione con il concetto di *mimesis* aristotelica<sup>5</sup>. Nel celebre passo contenuto nel terzo libro della *Repubblica*<sup>6</sup>, Socrate distingue tre forme di dizione: diegetica, mimetica e mista, ovvero una forma data dalla compresenza delle due precedenti, nella quale la parola dell'autore convive con la parola dei personaggi. È, quest'ultima, la forma dell'*epos*, utilizzata dagli aedi/rapsodi per comporre i loro canti. Analizzando, poi, la radice del rapporto tra *epos* e dramma, Vescovo sottolinea come, in origine, Aristotele non vedesse un'opposizione tra queste due forme, ma considerasse il dramma come originato dall'*epos* privato della sua componente diegetica<sup>7</sup>. In quest'ottica, assume un interesse particolare anche un'altra considerazione aristotelica: «è possibile, infatti, imitare gli stessi oggetti con gli stessi mezzi, sia narrando, diventando qualcun altro come fa Omero o rimanendo se stesso e non trasformandosi, sia che quelli che imitano siano tutti quanti come agenti imitatori»<sup>8</sup>. La citazione si riferisce alla possibilità di chi narra di trasformarsi, assumendo i ruoli dei personaggi attraverso l'imitazione.

La *performance* solistica offre un buon terreno per indagare le varie sfumature del rapporto tra mimesi e diegesi, in particolare quando i *performers* sono anche autori del proprio materiale, e dunque portati a ricercare soluzioni innovative in tutte le fasi di creazione dello spettacolo. In Italia un contributo da questo punto di vista è stato dato dal teatro di narrazione che, come suggerisce l'accostamento dei due termini “teatro” e “narrazione” si presenta come modalità performativa squisitamente mista di mimesi (teatro) e diegesi (narrazione)<sup>9</sup>. Gli spettacoli di

2. P. Vescovo, *A viva voce: percorsi del genere drammatico*, Marsilio, Venezia 2015.

3. P. Vescovo, *Il tempo a Napoli: durata spettacolare e racconto*, Marsilio, Venezia 2011.

4. Cfr. G. Genette, *Figure III*, Éditions du Seuil, Paris 1972 (ed. italiana: G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976).

5. Vescovo, *A viva voce*, cit., pp. 9-10.

6. Platone, *La Repubblica*, 392d-394c.

7. Vescovo, *A viva voce*, cit., p. 93.

8. Aristotele, *Poetica*, trad. di Diego Lanza, Rizzoli, Milano 2012, p. 9.

9. Appunto in virtù di questo carattere “misto”, Guccini e Meldolesi hanno teorizzato che il teatro di narrazione e altre forme ad esso simili potessero essere rappresentati da una più ampia categoria,

«narratori»<sup>10</sup> come Marco Paolini, Laura Curino, Marco Baliani e Ascanio Celestini, sono infatti caratterizzati non solo dalla presenza di un narratore, ma anche dal fatto che questo narratore possa all'occorrenza *diventare attore*, facendosi interprete, in maniera più o meno mimetica, dei personaggi del racconto<sup>11</sup>. In un articolo del 2016, Pasqualicchio individuava, a questo proposito, come i narratori e i loro spettacoli esprimessero diversi gradi in tale rapporto, quasi a collocarsi su una sorta di *continuum*, dove da un lato si ha una narrazione quasi puramente diegetica e dall'altro una narrazione che lascia ampio spazio alla componente attorica e all'interpretazione dei personaggi<sup>12</sup>. Se però nella narrazione la componente mimetica sembra restare subordinata a quella diegetica, vi sono altre forme di *performance* solistica che, pur condividendo molti stilemi e tecniche dei narratori, sembrano presentare un ribaltamento nella prevalenza delle due componenti, ovvero una stratificazione diegetica sottostante ad un impianto apparentemente mimetico. Un'esperienza unica da questo punto di vista è quella di Philippe Caubère, artista eclettico che, dopo un iniziale e fruttuoso periodo al Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine nel corso degli anni Settanta, sceglie di intraprendere un percorso di ricerca autonomo, dedicando il resto della sua carriera a realizzare una monumentale serie di spettacoli *seul en scène*<sup>13</sup>. Mediante una tecnica particolaris-

definita *performance* epica e destinata ad includere le sempre più varie «modalità recitative impiegate allo svolgimento narrativo dell'eloquio». G. Guccini, C. Meldolesi, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in «Prove di Drammaturgia», X, 1, 2004, p. 3. Cfr. anche N. Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliani. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, in «Zibaldone. Estudios Italianos», IV, 1, 2016, pp. 216-229.

10. Il termine è proposto da Nosari in P.G. Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in «Prove di Drammaturgia», 10, 1, 2004, pp. 11-14.

11. Cfr. *ibid.*

12. Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliani*, cit.

13. Philippe Caubère nasce a Marsiglia nel 1950 e già da giovanissimo desidera diventare autore di teatro. Dopo un'iniziale esperienza presso il Théâtre d'Essai d'Aix-en-Provence, nel 1971 entra a far parte del Théâtre du Soleil diretto da Ariane Mnouchkine. Al Théâtre du Soleil, Philippe Caubère prende parte alla creazione di *1793* (1972) e de *L'Age d'or* (1975) e assimila le tecniche che saranno fondamentali per le sue creazioni successive: la scrittura a partire da improvvisazioni, l'uso del corpo, le suggestioni della Commedia dell'Arte. Diventato uno degli attori di punta della troupe di Ariane Mnouchkine, nel 1977 Philippe recita la parte del protagonista nel film *Molière* e l'anno successivo cura la regia per il *Dom Juan, ou le Festin de Pierre* di Molière. Le critiche feroci ricevute da *Molière* al Festival di Cannes deteriorano però il rapporto tra Philippe e Ariane, già teso durante le riprese per il film, e Caubère lascia definitivamente il Théâtre du Soleil. Trascorre un breve periodo in Belgio presso l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve e nel 1980 inizia a lavorare al suo primo spettacolo *seul en scène*, che debutta a Bruxelles l'anno successivo, con il titolo *La Danse du Diable: histoire comique et fantastique*. Sotto lo pseudonimo di Ferdinand Faure, Caubère intrattiene il pubblico per quasi tre ore con aneddoti fantastici tratti dalla propria esperienza personale, dall'infanzia fino all'incontro con Ariane, rappresentando da solo tutti i protagonisti di ogni scena. Il successo (tanto sperato quanto significativo) di questo primo *seul en scène* permette a Caubère di lanciarsi in un'impresa artistica fatta di scrittura, improvvisazione e messa in scena, che lo porterà, negli anni successivi, a realizzare una "epopea teatrale" sulla sua giovinezza. Nel 1986, Caubère presenta i primi spettacoli di quello che diventerà *Le Roman d'un Acteur: épopée burlesque en onze épisodes*: un ciclo autobiografico di undici *seul en scène*, che raccontano la vita di Philippe-Ferdinand dal suo ingresso al Théâtre du Soleil fino alla decisione di lasciare Bruxelles e scrivere da solo i propri spettacoli. Il completamento

sima, basata sull'interpretazione a ritmo vertiginoso di una miriade di personaggi, nei suoi spettacoli Philippe Caubère rende il pubblico partecipe del suo percorso di vita e del suo rapporto con il teatro, dall'infanzia fino al momento in cui decide di iniziare a rappresentare da solo i propri testi. Nonostante gli spettacoli abbiano, sulla carta, una forma dialogica, presentano in realtà moltissime somiglianze con quelli dei narratori. Si può dire che Caubère costruisca una "narrazione mimetica", dove mediante l'utilizzo di tecniche simili a quelle dei narratori, perviene a risultati di segno apparentemente opposto per quanto riguarda la mescolanza dei fattori mimetici e diegetici.

Prenderemo, dunque, in considerazione diverse particolarità stilistiche e formali che accomunano Caubère ad interpreti del teatro di narrazione italiano, con un focus sulla mescolanza degli aspetti mimetici e diegetici e sul diverso peso ad essi attribuibile.

### **Performance mista a prevalenza diegetica: il "teatro di narrazione"**

Dalla fine degli anni Ottanta, il "teatro di narrazione" è venuto configurandosi come una modalità teatrale in cui un attore, invece di rivestirsi dei panni di un singolo personaggio, assume per sé, in prima istanza, il ruolo di narratore, facendosi portatore di «un teatro che, come la musica, non rappresenta, ma è se stesso»<sup>14</sup>. Come sottolinea Guccini:

La narrazione, infatti, non simula la presenza dei referenti drammatici (l'azione e i personaggi in sé), ma li fa vivere attraverso il narratore, il quale, a sua volta, non è una

del *Roman* richiede sette anni di lavoro, dal 1986 al 1993. Seguono poi altri due cicli: *Le Sud*, dedicato a opere di scrittori in stretto legame con Marsiglia (sua città Natale), e un nuovo ciclo autobiografico di otto spettacoli, *L'Homme qui danse ou la vrai danse du diable*, creato a partire dalle improvvisazioni originarie della *Danse du Diable* e per la cui lavorazione impiega altri sette anni, dal 2000 al 2007. Più recenti sono, infine, la ripresa della versione originale de *La Danse du Diable* (2014) e due spettacoli sviluppati a partire da improvvisazioni precedenti, slegati dai "cicli", ma concepiti come coronamento del lavoro di una vita: *Le Bac 68* (2015) e *Adieu Ferdinand !* (2017). Tutti gli spettacoli di Caubère sono costruiti a partire da lunghe sessioni di improvvisazioni, da cui viene poi ricavato il testo della pièce. Caubère recita sempre solo in scena, incarnando tutti i personaggi presenti negli spettacoli. Oltre a scrivere, recitare e mettere in scena le proprie opere, Caubère ne cura anche l'edizione, in due diversi formati: quello "dell'autore" (l'edizione a stampa dei testi) e quello "dell'attore" (i film realizzati da Bernard Dartingues a partire dalle riprese degli spettacoli). Si vedano: P. Caubère, *Le Roman d'un Acteur: épopée burlesque. Tome I, L'Age d'or*, La Comédie nouvelle, Paris 2003; P. Caubère, *La danse du diable: histoire comique et fantastique texte intégral*, La Comédie nouvelle, Paris 1988; P. Caubère, A. Olive, *Philippe Caubère*, Éditions LaBelleBleue, Marseille 2009; P. Charvet, *Conversation avec Philippe Caubère*, L'Insolite, Paris 2006; M. Consolini, *L'autore/performer in Francia: una fertile eccezione*, in «Prove di Drammaturgia», XVIII, 1, 2013, pp. 30-33; E. Noiraud, J. Danan, *De l'intime à la scène: la parole familiale au théâtre (dans le seul-en-scène autofictionnel chez Philippe Caubère, Gérard Potier, Guillaume Gallienne)*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2013.

14. G. Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Audino, Roma 2005, p. 12.

funzione spettacolare (come il personaggio), ma un'identità biografica (come lo sono le persone dell'attore e dell'autore). Il suo fine è produrre "un tessuto di esperienze" che include e talvolta modifica la memoria dello spettatore<sup>15</sup>.

Il narratore ha, dunque, il compito di traghettare lo spettatore attraverso le varie tappe di una storia, che non è rappresentata sulla scena, ma viene riportata al pubblico dal narratore stesso, che ne descrive gli ambienti, i personaggi e gli avvenimenti come se si stessero svolgendo davanti ai suoi occhi in quel preciso momento. Analogamente a quanto avviene nel racconto scritto o nel romanzo, il narratore può parlare in prima o in terza persona, ed essere esterno alla storia (un narratore quindi extradiegetico)<sup>16</sup>, oppure interno alla storia (ovvero, essere uno dei protagonisti della storia che racconta: è ciò che si verifica, ad esempio, nel caso della narrazione autobiografica)<sup>17</sup>.

A differenza di quanto avviene in un'opera letteraria, però, la traccia narrativa, il "testo" del narratore, viene qui trasportato in un contesto di spettacolo dal vivo, che presuppone la presenza fisica, sia di chi racconta, che del pubblico di ascoltatori. Come sottolinea Benjamin in riferimento alla narrazione popolare: «la narrazione, nel suo lato materiale, non è già opera della voce sola. Nell'autentico narrare interviene bensì anche la mano, che coi suoi gesti, sperimentati dal lavoro, sostiene in cento modi le parole»<sup>18</sup>. Analogamente, il narratore sulla scena non può limitarsi ad essere voce narrante, ma deve necessariamente farsi «corpo narrante»<sup>19</sup>; corpo interamente partecipe della storia raccontata e il cui obiettivo è indirizzare questa storia ad altri corpi che, analogamente partecipi, si fanno «corpi in ascolto»<sup>20</sup>. Benché, nella maggior parte degli spettacoli di narrazione, il *performer* resti per tutto il tempo in piedi, oppure seduto su una sedia o un altro supporto, il corpo riveste, dunque, un'importanza fondamentale. «Il racconto – precisa Marco Baliani – non è soltanto regolato dalla voce, ma anche dalla mimica facciale, dall'uso delle mani, dal respiro, dai tempi e dalla sonorità, tutti elementi per cui esistono tecniche molto concrete, che fanno parte del bagaglio e dell'esperienza dell'attore»<sup>21</sup>. Appunto l'utilizzo, da parte dei narratori, di tecniche proprie del bagaglio attoriale fa sì che questi "racconti di scena" si

15. *Ibid.*

16. Cfr. Genette, *Figure III*, cit., pp.239-241.

17. Un esempio di teatro di narrazione autobiografica è la serie degli *Album* di Marco Paolini: cfr. O. Ponte di Pino, *Quella diga che travolse l'audience*, in «Hystrio», XVIII, 1, 2005, pp. 20-23 e V.M. Oreggia, *Archivio di voci: Incontri di teatro con Marco Baliani, Gabriella Bartolomei, Ascanio Celestini, Pippo Delbono, Mandiaye N'Diaye, Moni Ovadia, Marco Paolini, Luca Ronconi, Serena Sartori e Giuliano Scabia*, RCS Libri, Milano 2014, pp. 142-143.

18. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1992 (I ed. 1962), p. 273.

19. M. Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune, Assessorato istituzioni scolastiche, Ufficio studi, Genova 1991, p. 16.

20. *Ibid.*; cfr., inoltre, P. Bologna (a cura di), *Il teatro di narrazione di Marco Baliani*, in «Primafila», 115, 2005, p. 61.

21. Cfr. Oreggia, *Archivio di voci*, cit., p. 24.

arricchiscano di elementi mimetici, particolarità che ne costituisce uno degli aspetti più affascinanti.

Il “teatro di narrazione” si caratterizza, infatti, per la compresenza di due diversi piani o livelli: quello del narratore e quello del personaggio. Solitamente, in un primo momento, il narratore si presenta come narratore esterno. Inizia la storia collocandola nello spazio e nel tempo, descrive gli ambienti, introduce i personaggi. Poi, a mano a mano che il racconto procede, mentre i personaggi svolgono le azioni, prende ad “incarnarli”, ovvero ad assumerne mimeticamente caratteristiche fisiche e caratteriali e a svolgerne le azioni. A livello di resa scenica, il pubblico ascolterà la voce del «narratore» che racconta (solitamente in terza persona) l’azione di un personaggio, e contemporaneamente vedrà, nel suo immaginario, “evocato” dal narratore, il personaggio compiere le azioni. L’abilità che si richiede al narratore è dunque quella di continuare a descrivere le immagini mentali che vede in qualità di narratore, agendo al tempo stesso da personaggio all’interno di quelle stesse immagini (o racconti).

Il «narratore», infatti, passa continuamente da un livello narrativo-diegetico, in cui è guida, narratore, comunicatore in diretto contatto con il pubblico, ad un livello rappresentativo-mimetico, in cui mette la propria interiorità a servizio dei personaggi della storia, per dar loro corpo e voce sulla scena<sup>22</sup>. Il lavoro di immedesimazione fatto dal «narratore» si distingue, però, da quello che viene operato da un attore in un contesto, per esempio, di teatro di prosa e, anche tra i «narratori», vi sono diverse modalità con cui tale immedesimazione può avvenire. Una prima distinzione, valida per tutti, è relativa alle dimensioni spaziali e temporali di questa immedesimazione. Infatti, a differenza del teatro di prosa, il teatro di narrazione ha tempi e spazi molto più ristretti da dedicare alle capacità mimetiche dell’attore. Silvia Frasson, una narratrice e attrice toscana, esprime questa differenza tra i tempi del racconto e quelli del teatro di prosa:

Quando dico di «diversa dimensione rispetto alla prosa», intendo proprio questo: che magari si hanno cinque, sette secondi per assumere quel personaggio. Si ha solo un gesto, solo uno sguardo. A volte, veramente, solo uno sguardo. Quello sguardo, però, racconta tutto di quel personaggio<sup>23</sup>.

Il tempo limitato del racconto e la presenza di molti personaggi diversi, oltre naturalmente al personaggio del narratore, obbliga l’interprete ad una velocità di passaggi elevatissima. Il corpo, a sua volta, nella narrazione è costretto a rispettare i canoni imposti dalla necessità di focalizzare tutta l’attenzione dell’ascoltatore sul racconto. Per quanto il corpo sia sempre interamente partecipe, la caratterizzazione fisica del personaggio si concentra soprattutto nei gesti, nella mimica del viso,

22. Cfr. Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., pp. 26-28.

23. Intervista a Silvia Frasson, in S. Gualtieri, *Mimesi e diegesi nei performers solisti tra Francia e Italia*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, 2018, relatrice prof.ssa Anna Scanapico, p. 117.

nei toni della voce. Anche da qui deriva la necessità di esprimere tutta l'interiorità di un personaggio attraverso un solo sguardo. A volte, può essere anche solo l'espressione di un'emozione a fare indovinare al pubblico il personaggio che sta agendo in quel momento.

Un altro aspetto particolare, che caratterizza i passaggi tra "narrazione" e "rap-presentazione" della storia, è il grado di immedesimazione e di approfondimento dell'interpretazione, ovvero quale peso ha, per ogni singolo «narratore», la componente mimetica rispetto a quella diegetica e viceversa. Ogni esponente del teatro di narrazione, infatti, si rapporta a queste due componenti in maniera differente, privilegiando l'una oppure l'altra, in generale o a seconda delle necessità dello spettacolo, ma realizzando sempre una mescolanza delle due. Ad esempio, per Silvia Frasson, la componente "incarnativa", di resa psicologica del personaggio, ha un'importanza fondamentale. Sebbene i suoi testi siano sempre raccontati in terza persona e il flusso della narrazione lasci pochissimo spazio alle battute dei personaggi o ai dialoghi, la narratrice opera sui suoi personaggi un lavoro di tipo "stanislavskiano", di grande approfondimento psicologico<sup>24</sup>. Di segno opposto è invece l'approccio di Ascanio Celestini, il quale, lavorando in particolar modo sulle reiterazioni, sulla costruzione "rapsodica" del racconto e sui suoi aspetti epici e legati alla tradizione popolare, lascia meno spazio per l'approfondimento del personaggio e della componente mimetica e anzi tende a limitarne la presenza nei suoi racconti: «Il personaggio sarebbe dannoso al mio lavoro se a un certo punto prevalessse la sua psicologia [...]. Nello stesso tempo, devo dire che i personaggi a me servono: se no come faccio a dare concretezza alla storia?»<sup>25</sup>. A questo proposito, rifacendosi al concetto di straniamento brechtiano<sup>26</sup>, Baliani sottolinea come una certa distanza dai personaggi sia funzionale al mantenimento del giusto rapporto con il pubblico:

Il racconto deve sempre ricordare che c'è qualcuno che sta raccontando. L'empatia totale non deve mai aver luogo, perché altrimenti si smarrisce la funzione etica del narratore. L'osservatore, pur soffrendo o emozionandosi, ha la consapevolezza che davanti a lui c'è un essere umano che gli racconta qualcosa<sup>27</sup>.

Sempre Baliani, in relazione al suo lavoro di costruzione sull'interiorità dei personaggi, di derivazione "stanislavskiana", mette in luce la difficoltà che comporta tenere in equilibrio le due componenti di azione e narrazione. Parlando dello spettacolo *Kohlbaas* e del momento in cui si commuove vedendo morta la moglie del protagonista, dice:

In quel momento non stai più dentro un racconto, stai dentro un dramma. Il problema è come uscirne e rientrarci. L'interessante è proprio questo: io piango – ma piango ve-

24. Cfr. *ivi*, p. 118.

25. E. Garampelli, *Lettere in tuta blu*, in «Hystrio», XVIII, 1, 2005, p. 36.

26. B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, pp. 54-65.

27. Oreggia, *Archivio di voci*, cit., p. 24.

ramente – e un attimo dopo sono il narratore; questo crea sia in me sia negli spettatori una sorta di risveglio: sono commossi anche loro, e io so che di lì me ne devo andare, perché se resto dentro il dramma faccio teatro. In questa fase il problema è quanta parte di dramma si può tener dentro a una struttura epico-narrativa. Questa è la sfida<sup>28</sup>.

Appare dunque chiaro come, anche nelle parole degli stessi narratori, la compresenza dell'istanza interpretativa e di quella narrativa si mantenga in un delicato e fluido equilibrio. È possibile quasi immaginare una sorta di *continuum* dove da un lato prevale nettamente la componente diegetica, e dall'altro la componente diegetica sottostà alla componente mimetica. Negli spettacoli di Celestini viene così lasciato uno spazio risicatissimo per la mimesi, che avviene soprattutto attraverso gesti misurati e trattenuti. All'altro estremo si collocano invece spettacoli quali *Olivetti* o *Passione* di Laura Curino, autrice per la quale l'imitazione ha un ruolo importantissimo anche in fase di costruzione dello spettacolo<sup>29</sup>. Nei «monologhi dialogati»<sup>30</sup> che punteggiano i segmenti narrativi dell'autrice, infatti, trovano spazio moltissimi personaggi, ognuno dei quali viene costruito partendo da suggestioni ricavate da persone reali. Nelle narrazioni di Paolini emerge, invece, una grande attenzione alla mimesi facciale, con la costruzione di maschere particolarmente espressive. Di segno ancora diverso è la componente mimetica che si innerva nei racconti di Marco Baliani, a cui si è già accennato per la componente emotiva e «stanislavskiana» dei personaggi narrati. Pasqualicchio rileva a questo proposito come la componente interpretativa del teatro di narrazione possa essere ascritta a processi di «micro-mimesi», così definiti per la loro durata brevissima e «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»<sup>31</sup>. Così, è possibile evocare un personaggio o il suo stato d'animo attraverso un solo gesto, un solo sguardo e ricreare in rapidissima successione l'immagine di personaggi diversi o addirittura di oggetti o di luoghi. Questa particolare tecnica è molto utilizzata anche da Philippe Caubère per la realizzazione dei suoi vertiginosi *seul en scène*.

### La narrazione “mimetica” di Philippe Caubère

Il primo problema che ci si trova ad affrontare analizzando l'opera di Caubère è il modo in cui inquadrarla a livello teorico. Vedendo per la prima volta uno spettacolo di Caubère, si è immediatamente portati a richiamarlo ad una sfera monolo-

28. O. Ponte di Pino (a cura di), *Il racconto, conversazione con Marco Baliani*, in <http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm>.

29. Cfr. G. Guccini, M. Marelli (a cura di), *Stabat Mater: viaggio alle fonti del “teatro narrazione”*, Le ariette-libri, Castello di Serravalle 2004.

30. I lavori di Laura Curino sono così definiti da Michela Marelli, si veda ad esempio: M. Marelli, *Una per tutti, tutti per una*, in «Hystrio», XVIII, 1, 2005, pp. 27-29.

31. Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliati*, cit., p. 223.

gica, per via del fatto che egli è l'unico attore in scena e l'unico interprete di tutti i personaggi, che incarna, a volte, anche per un tempo molto lungo. Eppure, chi invece leggesse dapprima i testi delle opere di Caubère, senza alcuna informazione aggiuntiva, e solo in seguito prendesse visione dello spettacolo, probabilmente si stupirebbe vedendo entrare in scena un solo attore: i testi a stampa delle *pièces* sono impaginati come testi teatrali canonici e presentano un'implacabile alternanza dei vari personaggi<sup>32</sup>.

Caubère viene spesso definito l'«*homme-théâtre*», un soprannome che gli viene attribuito non solo per il soggetto “teatrale” dei suoi spettacoli (la sua personale formazione teatrale), ma anche per la sua capacità di dare voce e corpo ad una straordinaria varietà di personaggi, oltre che ad oggetti, canzoni ed elementi scenici, che compongono quella che potremmo definire la “scenografia” verbale dei suoi spettacoli. Tra i “protagonisti” della sua opera troviamo (solo per citare alcuni esempi) «la moto di Ferdinand, dotata di un'anima»<sup>33</sup>, «un telefono»<sup>34</sup>, «un disco triste»<sup>35</sup>. Tutti questi elementi sono, appunto, personificati e resi, come del resto i personaggi, con una grandissima abilità mimica e una recitazione “burlesca” che ricorda, a tratti, quella di Dario Fo. Per ottenere questi effetti, Caubère non cambia quasi mai costume, ma si sposta liberamente sul palcoscenico, rapportandosi ad esso come se si trovasse all'interno di una vera scenografia (che è, però, totalmente assente). Tuttavia, ad ogni personaggio non corrisponde una diversa posizione nello spazio scenico: una delle cifre stilistiche di Caubère è appunto la capacità di rappresentare più personaggi in rapidissima successione, anche senza spostarsi fisicamente. È Jean-Pierre Tailhade<sup>36</sup>, durante il lavoro di preparazione per *La Danse du Diable*, il primo a far comprendere a Caubère che non è necessario occupare diverse posizioni per interpretare diversi personaggi: «Il suffit que tu changes de personnage dans ta tête [...] pour qu'on le voie dans ton corps, sur ton visage»<sup>37</sup>. Fondamentali in questo senso sono, anche per Caubère, le immagini mentali, che fungono da guida al discorso e la cui chiarezza nella mente del *performer* permette al pubblico di “vedere” ciò che egli vede durante l'esecuzione sul palco. Tale libertà di interpretazione gli è possibile, paradossalmente, proprio grazie al fatto di essere solo in scena su un palco nudo, inserito in uno schema che permette al suo pubblico di essere sempre consapevole del fatto che è Caubère ad assumere di volta in volta i diversi personaggi. La stessa componente di rapporto diretto con il pubblico è molto presente, ed è spesso il personaggio di Claudine, la

32. Cfr. Caubère, *Le Roman d'un Acteur*, cit.

33. Ivi, p. 396

34. *Ibid.*

35. Ivi, p. 19

36. Jean-Pierre Tailhade, attore e regista tra i fondatori del Théâtre du Soleil, ha un ruolo molto importante nella nascita del primo spettacolo di Caubère. Cfr. Gualtieri, *Mimesi e diegesi nei performers solisti tra Francia e Italia*, cit., pp. 68-73.

37. «Basta che tu cambi di personaggio nella testa perché si veda nel tuo corpo, sul tuo viso». Charvet, *Conversation avec Philippe Caubère*, cit., p. 19.

madre di Ferdinand<sup>38</sup>, a farsi portatrice dei suoi “messaggi al pubblico”. Ad esempio, nella prima scena de *68 selon Ferdinand*, intitolata, appunto, *L'Annonciatrice*, Caubère entra in scena nei “panni” di Claudine e si lancia in un lungo discorso metateatrale al pubblico, in cui arriva persino ad auto-commentare, ironicamente e provocatoriamente, le proprie scelte artistiche:

Tandis que là, regardez-moi, ça: une chaise, un tapis, quelqu'un qui n'est pas là... Quel ennui ! Mais quel ennui !<sup>39</sup>

È proprio questa complessità a proiettare Caubère in una forma teatrale mista, in cui la componente mimetica prevale nettamente su quella diegetica, che, tuttavia, rimane comunque presente.

Nel *Dictionnaire du théâtre* di Patrice Pavis<sup>40</sup>, si fa riferimento a Caubère in due punti. Il primo è alla voce «*théâtre autobiographique*»<sup>41</sup>, in cui l'opera di Caubère viene citata come esempio di «*récit de vie*», sottogenere nel quale «le comédien-auteur raconte avec les moyens de la scène sa vie passée, en faisant référence à des événements et des personnes réels»<sup>42</sup>. Come si evince dalla definizione, questo primo inquadramento si riferisce principalmente agli argomenti trattati nell'opera di Caubère, ovvero la storia della sua giovinezza e della sua formazione teatrale. Significativa è la sua definizione come «*comédien-auteur*», «attore-autore». Il secondo punto è, invece, alla voce «*conteur*», in cui si afferma quanto segue:

Lorsqu'il raconte des histoires *autobiographiques* [...], le conteur ressemble au *performer* [...]. Tous les rapports de la parole avec le locuteur scénique sont imaginables; tous les moyens sont bons pour théâtraliser le récit, en introduisant des personnages qui prennent la parole et la gardent (ainsi Ph. Caubère dans le Roman d'un Acteur joue tous les personnages et non pas seulement son double, Ferdinand, le héros)<sup>43</sup>.

38. Ferdinand Faure è lo pseudonimo con il quale Philippe Caubère fa riferimento a se stesso in tutte le sue opere. Claudine identifica invece la madre di Caubère. Cfr. nota 13.

39. «Mentre qui, guardate un po' questo: una sedia, un tappeto, qualcuno che non c'è... Che noia ! Ma che noia !» Ph. Caubère, *68 selon Ferdinand*, Joëlle Losfeld, Paris 2002, p. 16.

40. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Colin, Paris 1996 (I ed. 1980).

41. Il «*théâtre autobiographique*» è definito come «le récit en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»; ovvero come: «il racconto in prosa che qualcuno fa della sua propria esistenza, quando pone l'accento principale sulla propria vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità». P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Colin, Paris 1971, p. 14 (cit. in Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, cit., p. 361).

42. «L'attore-autore racconta per mezzo della scena la sua vita passata, facendo riferimento ad avvenimenti e persone reali». Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, cit., p. 362.

43. «Quando racconta delle storie autobiografiche [...], il *conteur* assomiglia al *performer* [...]. Tutti i rapporti della parola con colui che si esprime in scena sono immaginabili; tutti i metodi sono buoni per rendere teatrale il racconto, introducendo dei personaggi che prendono la parola e la conservano (così Ph. Caubère in *Le Roman d'un Acteur* recita tutti i personaggi e non soltanto il suo “doppio”, Ferdinand, il protagonista)». Ivi, p. 68.

Caubère viene, quindi, inquadrato nella vasta compagine dei *conteurs*, benché all'interno di una sottocategoria (quella del *conte* autobiografico) per la quale viene sottolineata la somiglianza tra *conteur* e *performer*.

Philippe Caubère stesso ha ammesso l'influenza del *conte* sulla sua opera, riconoscendo una personale affinità con il ruolo di *conteur*. Si vedano, in particolare, le seguenti affermazioni dell'autore:

C'est exactement ça l'idée: on passe du monologue (c'est-à-dire le récit à la première personne, de l'acteur qui est là, qui raconte, du «conteur», comme on dit) au dialogue; juste en jouant, en incarnant les personnages. [...] ce ne sont pas des monologues. Le secret, c'est le passage du monologue au dialogue, et aux multiples dialogues<sup>44</sup>.

Emerge dunque un'affinità anche concettuale con i modi della forma mista mimetico-diegetica.

Tuttavia, in un'altra dichiarazione, riferita alla struttura della *Danse du Diable* (che ha inizio con una piccola favola, raccontata attraverso lo sguardo di un narratore extradiegetico), Caubère precisa che lo spettacolo ha in realtà il suo vero inizio nel momento in cui “sveste i panni” di narratore, per indossare quelli di un personaggio:

le spectacle commence quand j'arrête d'être conteur et que je deviens acteur, c'est-à-dire quand je joue ma mère. [...] ça commence quand je suis acteur, quand je compose un personnage<sup>45</sup>.

Le produzioni teatrali dell'opera di Caubère sembrano essere, quindi, inquadrabili solo nel registro della *performance*, con particolare riferimento alla varietà di forme e di esperienze contenute nell'«arcipelago della *performance* epica»<sup>46</sup> teorizzato da Guccini e Meldolesi. Anche nel caso di Caubère, la connotazione solistica della *performance* è imprescindibile: è infatti soltanto grazie alla forma solistica che Caubère ha potuto realizzare un *corpus* di opere di tale complessità ed è appunto tale forma a costituirne una delle caratteristiche più eccezionali.

44. «È proprio questo il concetto: si passa dal monologo (ossia dal racconto in prima persona, dell'attore che è lì, che racconta, del cosiddetto “*conteur*”) al dialogo; solo recitando, incarnando i personaggi. [...] non sono dei monologhi. Il segreto è il passaggio dal monologo al dialogo e ai dialoghi multipli». Intervista a Philippe Caubère in Gualtieri, *Mimesi e diegesi nei performers solisti tra Francia e Italia*, cit., p. 83.

45. «lo spettacolo comincia quando smetto di essere narratore e divento attore, ossia quando interpreto mia madre. [...] comincia quando sono attore, quando compongo un personaggio». Ivi, p. 101.

46. Cfr. nota 9.

## Tecniche comuni sul piano mimetico-diegetico

Sia Caubère che i «narratori», quindi, sembrano potersi collocare in una dimensione di *performance* solistica caratterizzata da un misto di mimesi e diegesi, ottenuta grazie a tecniche simili. Gli spettacoli di Caubère e quelli dei «narratori» di prima generazione sono costruiti attraverso sessioni di improvvisazione e poi consolidati nel corso delle repliche tramite un rapporto costante con il pubblico. Un ruolo centrale in questo procedimento è ricoperto dalle “immagini mentali”, dalla rappresentazione visiva della storia che scorre nella mente del *performer* in azione. Questo fa sì che l'improvvisazione che il *performer* produce sia la descrizione di quell'immagine e la sua traduzione (attraverso il “corpo narrante”) in una partitura emotiva, gestuale e verbale. Caubère esprime questo concetto in rapporto alla memorizzazione degli spettacoli:

Si je n'ai pas l'image, je ne peux pas me rappeler du texte. [...] Je ne peux pas mémoriser si je ne joue pas: je suis obligé de jouer. C'est-à-dire, de jouer avec tout mon corps; même si je ne joue pas autant que sur la scène, il faut que l'image surgisse, qu'elle revienne dans ma tête; la vraie image, celle de l'origine, le souvenir...<sup>47</sup>

84 La mimesi sembra entrare, quindi, nel lavoro dei «narratori» come una necessità cinematografica: il *performer* vede nella sua mente le azioni dei personaggi e le loro caratteristiche e presta il suo corpo, la sua voce e le sue emozioni perché gli spettatori possano vedere e sentire quello che lui stesso vede e sente. Come sintetizza efficacemente 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<sup>48</sup>.

Il pubblico ha un ruolo centrale in questo senso, sia nello sviluppo degli spettacoli da parte dei *performer*, sia nella realizzazione vera e propria del momento performativo. Lo spettatore, infatti, è costretto ad assumere un ruolo attivo: non si limita a guardare passivamente, ma contribuisce concretamente alla realizzazione dello spettacolo, principalmente in due modi. Il primo modo, che assume partico-

47. «Se non ho l'immagine, non posso ricordarmi del testo. [...] Non posso memorizzare se non recito: sono obbligato a recitare. Voglio dire, a recitare con tutto il mio corpo; anche se non recito come sulla scena, bisogna che l'immagine scaturisca, che ritorni nella mia mente: la vera immagine, quella originaria, il ricordo». Gualtieri, *Mimesi e diegesi nei performers solisti tra Francia e Italia*, cit., p. 105.

48. N. Pasqualicchio, S. Azzoni, *Conversazione con Ascanio Celestini*, in N. Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 157-164: 161.

lare rilevanza nel contesto della «*performance epica*»<sup>49</sup>, è costituito dall'interazione emotiva col *performer*: la commozione, le risate, le emozioni del pubblico vengono infatti recepite dall'interprete, che ne trae materiale per modulare la narrazione, attraverso sospensioni, accelerazioni o frasi rivolte direttamente al pubblico. Il secondo modo, da cui dipende il fatto che *performer* e pubblico reagiscano per così dire all'unisono alle vicende della storia, è quello di immaginazione attiva: perché lo spettacolo funzioni, il pubblico deve poter "vedere" la storia, riprodurla nella propria mente, in maniera non differente da quanto avviene quando si legge un libro. Riprendendo le affermazioni di Celestini, il *performer* non mostra fedelmente le cose, ma utilizza varie tecniche per portare il pubblico ad immaginare la storia; il pubblico è quindi costretto a completare il racconto, a dedurre le informazioni mancanti da quello che il *performer* riesce a mostrare in scena.

Da ciò deriva il ruolo dello spettatore come co-creatore dello spettacolo, sottolineato non solo da Guccini con riferimento ai «narratori»<sup>50</sup>, ma anche da Caubère in relazione alla sua opera:

Le public est co-auteur des spectacles. [...] Le public invente le spectacle avec moi, parce que quand je fais les lieux et même les personnages, il faut qu'ils y croient. Il faut qu'ils construisent tout ça dans leur tête... Moi, mes spectacles, c'est jamais que la moitié. Même pas la moitié. [...] C'est le public qui les invente, qui les imagine, c'est le public qui travaille. Le public travaille avec mes spectacles, tout le temps<sup>51</sup>.

Questo fenomeno è stato da più voci ricondotto a una qualità cinematografica del teatro di narrazione, in particolare alla metafora della mente dello spettatore come uno schermo, su cui si proiettano le immagini evocate dal narratore<sup>52</sup>. Per permettere al pubblico di vederle, è necessario che il narratore segua il ritmo delle immagini che vede, che, come ben descrive Caubère, si inserisce in una dimensione temporale che non è quella del teatro, ma quella del pensiero e della vita:

C'est pour ça que ça va vite, mes pièces, parce que c'est la vitesse de la pensée. Ce n'est pas la vitesse du théâtre, ce n'est pas le rythme du théâtre, c'est le rythme de la vie. La pensée, ça va vite<sup>53</sup>.

Per Pasqualicchio è questa velocità di esecuzione a rendere impossibile la completa immedesimazione mimetica nei personaggi:

49. Cfr. nota 9.

50. Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p. 12.

51. «Il pubblico è co-autore degli spettacoli. [...] Il pubblico inventa lo spettacolo con me, perché quando faccio i luoghi e anche i personaggi, bisogna che ci credano. Bisogna che costruiscano tutto questo nella loro mente... Io, i miei spettacoli, non siamo che la metà. Neppure la metà. [...] È il pubblico che li inventa, che li immagina, è il pubblico che lavora. Il pubblico lavora con i miei spettacoli, sempre». Gualtieri, *Mimesi e diegesi nei performers solisti tra Francia e Italia*, cit., p. 95.

52. Cfr. Vescovo, *A viva voce*, cit., pp. 339-365.

53. «È per questo che sono veloci, i miei spettacoli, perché la velocità è quella del pensiero. Non è la velocità del teatro, non è il ritmo del teatro, è il ritmo della vita. Il pensiero va veloce». Ivi, p. 108.

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<sup>54</sup>.

Nel caso di Caubère, la velocità di esecuzione e il senso di vertigine da essa provocato non solo non rendono possibile un’immedesimazione completa con il personaggio, ma rendono anche evidente la presenza del narratore e la diegesi sottostante allo spettacolo.

Negli spettacoli di Caubère, infatti, l’aspetto mimetico predomina su quello diegetico, sia a livello di esecuzione, che a livello di composizione del testo (in forma dialogica). Il carattere “epico” delle sue *performance* emerge, però, attraverso la scomposizione dei diversi livelli in cui sono strutturate: scomposizione resa possibile dall’effetto di straniamento che l’alternanza implacabile dei personaggi ispira nel pubblico. Analogamente a quanto può accadere nel romanzo, l’epopea autobiografica di Caubère è strutturata su tre livelli sovrapposti. Il primo livello, quello immediatamente evidente, è il livello dei personaggi, incarnati sulla scena da Caubère ad un ritmo elevatissimo, che provoca nello spettatore quasi un senso di vertigine. Ad un secondo livello, si colloca il “narratore” omodiegetico delle *pièces*, ovvero il personaggio di Ferdinand, doppio di Caubère che rappresenta il “punto di vista” sugli avvenimenti rappresentati. Infine, l’ultimo livello è quello dell’autore, ossia di Caubère stesso, che non a caso rivendica per sé il ruolo di «*montreur des marionnettes*»: «[Ferdinand] C’est le narrateur et c’est mon double, celui qui me représente dans toute mon histoire. Moi, je suis le “*montreur des marionnettes*”, le *deus ex machina*»<sup>55</sup>. Incarnando i vari personaggi secondo la prospettiva di Ferdinand, l’autore Caubère realizza in scena un vero e proprio romanzo teatrale, la cui struttura è rivelata grazie alla natura solistica ed autobiografica della *performance*. Infatti, l’incarnazione da parte del *performer* di moltissimi personaggi in rapida successione, unito alla presenza di un “protagonista” costante e di diverse battute dei personaggi indirizzate direttamente al pubblico, rende possibile, per lo spettatore, riconoscere in Caubère la figura autoriale che tiene le fila di tutto il racconto. Alla luce di queste considerazioni, possiamo, dunque, affermare che anche nell’opera di Caubère la relazione tra la componente mimetica e quella diegetica si presenta molto più complessa ed articolata di quanto non appaia. Se i «narratori» si situano, sulla scena, all’interno della dimensione del “racconto teatrale”, a Caubère spetta la dimensione del *roman*.

54. Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliani*, cit., p. 221.

55. «[Ferdinand] è il narratore e il mio doppio, colui che mi rappresenta durante tutta la mia storia. Io sono il marionnettista, il *deus ex machina*». Cfr. Gualtieri, *Mimesi e diegesi nei performers solisti tra Francia e Italia*, cit., p. 102.