

Su “Dimora unica” di Sandro Dell’Orco

Il rapporto tra il testo e la scena

1. *La dimora unica* di Sandro Dell’Orco è un testo crudele. Lo è, innanzitutto, per il lettore, chiamato a un surplus di impegno per decifrarne le allegorie; e lo è, ancora di più, per l’attore eventualmente chiamato a dare corpo alle parole. Appartiene a quei rari testi che, pur nascendo per il teatro, se ne distaccano radicalmente; e infatti niente, nella sua struttura, lo apparenta alla drammaturgia contemporanea, oggi stretta nella forbice tra l’impegno civile e il nulla da dire. Dimora unica è, in questo senso, un testo irrapresentabile. E quindi, almeno per me, particolarmente interessante. Il rimando a *Finale di partita* è esplicito (e Dell’Orco è anche ottimo conoscitore di Beckett): l’incombente di un “fuori” catastrofico, l’apparente semplicità del linguaggio, la riduzione ai limiti dello zero delle azioni sceniche ... Una scena, come osserva giustamente nell’introduzione Muzzioli, “per niente mimetica” (al sottoscritto è venuta in mente la scrittura drammaturgica di Michele Perriera, visionaria e allegorica in modo molto simile a quello di Dell’Orco). Francamente, non vedo come possa essere accolto dal teatro contemporaneo. Un testo irrapresentabile, appunto. Un attore contemporaneo, abituato a recitare con stilemi para-televisivi, si limiterebbe a ripeterne la superficie di significato, nascondendo, e con ciò stesso violentandolo, il suo “significato secondo”. Questo testo ha bisogno di una recitazione quanto mai straniata, del tutto innaturale, ad esempio di-

cendo le battute velocemente, interrompendo le frasi solo per prendere fiato; tonalità molto alte, quasi strozzate, e con appunto interruzioni non dipendenti dalla punteggiatura o dal significato, ma dal fiato che finisce, dal corpo che reclama un altrove. Solo così potrebbe funzionare il testo di Dell'Orco, solo esaltandone la sua intima irrepresentabilità.

2. Parodia, allegoria, rifiuto della mimesi, narrazione (e spazialità) bloccata, crisi della lingua (e del senso): tutto ciò che traspare dalla pièce di Dell'Orco conduce, e direi programmaticamente, al fallimento. Sembra proprio che l'autore rinunci a ogni euforia salvifica della parola, evidenziandone piuttosto i limiti. E in ciò, magari involontariamente, smerda in un colpo solo le mode teatrali del momento, dalla linearità consolante del "teatro di narrazione" (o "civile" che dir si voglia) al chiacchiericcio inconcludente del para-televisivo. E proprio in ciò sta il suo fallimento: nella quasi matematica certezza che resterà una trasgressione solo cartacea, dal momento che il teatro contemporaneo non può accoglierne le istanze. Insomma, credo che *La dimora unica* potrebbe essere risolto felicemente in corpo-voce solo da attori cointeressati all'ipotesi di "trasgressione" che la anima; altrimenti ... Altrimenti verrebbe fatto rientrare in quel "diluvio di incultura" che è il teatro contemporaneo. Solo sul palco può essere verificata la sua forza espressiva. Ma il palco, ahimè, e oggi più che mai, risente dello scadimento culturale, e davvero non riesco a vedere sbocchi positivi per quest'opera. Siamo, davvero, dentro quel tragitto che porta irrimediabilmente al fallimento ... Ma anche questo è tema prettamente beckettiano

3. Ci vogliono decine di prove prima di trovare una giusta modalità recitativa, e non basta, non può bastare, l'atto della lettura, che non è ancora teatro. Ora, essendo un convinto assertore del fondamento corporeo e non letterario della scena (in teatro *il corpo mette a morte la parola*), posso solo ribadire che ciò che determina il senso di un'opera è la struttura del rito scenico, ovvero come i segni sono disposti sul palco.

Questo è un presupposto per me irrinunciabile. Dopodiché, scelto un materiale-testo, si declina quel presupposto estetico in relazione ad esso. E qui si apre un mondo. Come rendere vivi i fantasmi che abitano il testo di Dell'Orco? Sulla base di quanto colgo dalla lettura punterei tutto sulla rottura della naturalità. Le possibilità espressive sono tante. Si potrebbe, ad esempio, pensare la dimora come uno spazio immenso, con i personaggi lontani rispetto al pubblico, quasi impercettibili alla vista, e amplificati (in questo caso la naturalità del dire è incrinata, oltre che dallo stesso impianto scenico, dall'intervento timbrico dell'elettronica collegata al microfono); o si potrebbe, al contrario, realizzare uno spazio scenico della grandezza di una stanza reale, ma con il pubblico parte integrante della stessa, e quindi circondato dal "grigio piombo": tutto si farebbe più intimo, anche i toni, e nessuna neutralità sarebbe resa possibile (qui basterebbe giocare sulle micro-variazioni ritmiche, ad esempio rompendo l'unità di alcune parole e giustificandole non più "psicologicamente" ma "musicalmente"). Ecco, se dovessi pensare di realizzare la "dimora" di Dell'Orco esalterei più di ogni altra cosa la crisi del linguaggio di cui parla Muzzioli nella sua introduzione, operando nella direzione di una interferenza tra significato e significante (nella parola, ma anche nel gesto) ... Ma, davvero, l'unica verifica di questa ipotesi può avvenire solo sul palcoscenico. Il resto sono solo esercizi di dialettica e non ancora teatro. Dirò di più: se mi limitassi a tradurre scenicamente il testo, senza cioè farlo entrare in contraddizione col mio corpo-voce, ricadrei nella "rappresentazione". Solo la resistenza dell'attore può agire quella "ultimativa trasgressione" presente nel testo.

4. Da anni non faccio più l'attore "scritturato". Se decido di trasformare in spettacolo un testo è perché quel testo, in un certo qual modo, mi appartiene; l'universo di senso che apre agevola l'affermazione, e con ciò stesso la trasformazione, della mia particolare "poetica". Da questo punto di vista, la mia scelta è basata sulla condivisione di fondo di al-

cune delle istanze che il testo pone. Un atto di rispetto, più che di demolizione.

La pretesa dell'autore di rispetto totale delle didascalie e delle battute pone problemi di natura squisitamente semiotica. Che cos'è il teatro? Per me la risposta è semplice, persino banale: il teatro è *la relazione tra la scena e la platea*. Il testo drammaturgico è uno degli elementi della scena, e neanche il principale. Certo che il testo, come affermi tu, ha una sua "forma autonoma". Ma quella forma, a rigor di logica, non è teatro; è, al limite, letteratura drammatica. Diventa teatro quando entra in gioco l'attore. La verità del teatro è proprio in quello che accade sulla scena.

Questo non è "dogmatismo" o il frutto di una esagerazione personale; è il risultato di un secolo di sperimentazioni e di studi sulla questione, che non a caso hanno puntato a fare emergere il concetto di "scrittura scenica" di contro a quello di "messa in scena". Ma è anche il risultato inevitabile della pratica. Le didascalie, se non proprio disattese, non possono che essere distorte, e allo stesso modo il significato di alcune frasi o di interi periodi. E ciò perché il teatro è un linguaggio diverso (iconico?) da quello verbale. Ogni trasformazione scenica è, quindi, *interpretazione*. E come tale presuppone l'atto di attraversare un linguaggio mediante un altro; presuppone il tradimento. L'autore ipotizza, per il suo testo, un attore modello che sia in grado di ripetere sulla scena le strategie insite nella pagina. Ma questo attore non esiste. Non può esistere: è umanamente impossibile.

Il teatro è l'arte del qui-ed-ora; la sua contingenza è la sua essenza. Tra dieci anni il testo verrà letto con occhi diversi, perché diversa sarà la nostra contingenza storica e culturale. Potrebbe non essere diversa la sua realizzazione scenica? La filologia, a teatro, è una puttanata. Ma anche la mia contingenza attuale è diversa da quella dell'autore, sono diversi i punti di riferimento, i modelli, le sensibilità. Per quanto possano trovare un punto d'unione nel testo, il fraintendimento fa parte del gioco, e non è detto che l'idea dell'autore del personaggio "Arturo",

poniamo, sia più corretta della mia; e anche se coincidesse il modo di intenderlo, il suo precisarsi scenico sarebbe un'altra cosa da quello scritto o da quello pensato: sarebbe proprio un altro universo di senso. Capisco che Dell'Orco voglia, da autore, salvaguardare la totalità della sua opera; è legittimo. Metta nel conto, però, se vorrà davvero farlo uscire dalla lettera, il suo stravolgimento. Il teatro funziona così.

5. La precisione delle didascalie e delle battute de *La dimora unica*, che c'è ed è evidente, non è trasferibile sul palcoscenico così come sono scritte. Testo e scena sono due linguaggi diversi. Quale traduzione non implica tradimento? Mi si chiede di dimostrarlo ... Chiedo:

* Si è così certi che il testo abbia un senso univoco, facilmente individuabile?

* Non esiste differenza tra lo "spirito" del testo e la sua "lettera"?
Quale spettacolo su testo di Beckett, ad esempio (autore che richiedeva fedeltà alle didascalie), emerge con forza negli ultimi anni? la fedeltà alla lettera di Branciaroli o la creatività irriverente di Robert Wilson o Peter Brook?

* Come mai dell'Amleto shakespeariano ne esistono migliaia di realizzazioni differenti, una per ogni attore che l'ha recitato?

Capisco l'ortodossia dell'autore ... Il seme, però, non è l'albero.

6. Il malinteso è nel considerare la tradizione drammaturgica come un'insieme di progetti autoriali conclusi. A noi arrivano fissati su carta, dati una volta per tutte, e ciò a dispetto delle innumerevoli prove di non finitezza degli originali. Né la tragedia greca né il teatro di Shakespeare, tanto per fare due esempi clamorosi, erano fondati su testi autonomi dalla scena; erano "copioni", ovvero partiture da verificare. La volontà di documentare il teatro ha condotto alla fissazione su carta

di eventi che in realtà erano molto più complessi (d'altronde non esistevano possibilità diverse di registrazione).

L'idea di teatro come messa-in-scena di un testo che precede l'evento è tutta dell'età industriale, e da noi prende luogo agli inizi del Novecento con l'affermarsi della figura del regista in quanto professione staccata dall'attore (prima c'era il capocomico, attore egli stesso). Antonio Gramsci, nelle sue cronache teatrali, descrive molto bene questo processo di "industrializzazione del teatro". In questa progressiva omologazione al mercato, l'attore diventava non più autore della performance, ma semplice trasmettitore (dello "spirito" e della "lettera" del testo), che gli arrivava filtrato dall'interpretazione del regista. In questo contesto assume rilievo particolare l'autore.

Nella tradizione italiana, l'autore non corrisponde alla figura del dramaturg tedesco. Brecht, ad esempio, non solo riconosceva il posto decisivo nella creazione all'attore, ma elaborava i testi in stretto contatto con la compagnia, spesso adattando le battute alle voci particolari dei suoi collaboratori e altrettanto spesso modificandole raccogliendo i loro suggerimenti. In Italia, invece, a parte rari casi, l'autore è fuori e sopra la scena, al vertice del triangolo dove le due figure della base sono il regista e l'attore.

Ora, per non farla troppo lunga, dov'è il punto debole del ragionamento di Dell'Orco? Nel confermare quel triangolo autoritario, ponendo per l'appunto l'autore al di sopra di tutto. L'autore "indica al regista il percorso", al quale sono certo permesse delle "libertà", ma solo "quelle esplicitamente concesse dal testo". Qui viene meno uno dei fondamenti del teatro, quello che lo rende lavoro d'arte collettivo e comunitario. Se l'autore vive a stretto contatto della compagnia, allora può ricevere suggerimenti, correzioni, e anche scoprire sensi inaspettati presenti a sua insaputa nel testo; se si pone al di fuori del processo o, peggio, al di sopra, potrà contare solo sulla forza della "produzione": chi mette i soldi sceglie un regista che non deve andare oltre la "lettera", il quale sceglie poi gli attori che dovranno fedelmente eseguire le sue ipotesi sceni-

che (e così via gli scenografi, i musicisti, etc.). Ovviamente, in questa condizione ogni interpretazione alternativa a quella dell'autore non sarebbe possibile.

7. Il mio intervento polemico si riferisce all'idea dell'autore come elemento scatenante della scena. Prendo di mira l'idea del meccanismo teatrale che trasmette l'autore, che è certo, almeno per me, sbagliata, oltre che impossibile da realizzare al di fuori di un approccio meramente "produttivo", dove i diversi agenti "obbediscono" all'autore per dovere professionale. Mi riferisco, in particolare, a questo tuo passo:

"Dove l'oggettività del testo d'autore indica al regista il suo percorso, non ci possono essere per lui altre libertà se non quelle esplicitamente concesse dal testo e dalle necessità TECNICHE di trasferimento del testo sulla scena."

Ebbene, credo che sia impossibile avere una interpretazione univoca del senso di un testo. L'oggettività certamente esiste, ma è sempre relativa, e dipende da tutta una serie di "competenze" che esulano dall'autore. Altrimenti non si spiega perché su un testo apparentemente semplice come *Aspettando Godot* si svolgono immensi dibattiti? Il conflitto delle interpretazioni su Beckett è ampio e vitale ... I suoi sono testi precisi, anche radicalmente autonomi rispetto alla scena, eppure diversamente interpretabili a seconda, appunto, di chi li affronta.

Ecco, se dovessi tentare una sintesi, direi che, al di là delle consonanze tra le due idee di teatro, che certo ci sono, quella di Dell'Orco è una fuori-uscita LETTERARIA dal canone, insomma una presa di distanza testuale, mentre io ne tento una scenica. Qui non è in questione la natura de *La dimora unica*, ma l'essenza di ciò che è o non è il teatro.

8. L'esempio della *Hamletmaschine* è perfetto. La versione curata direttamente dall'autore, che si fece regista di se stesso, è la peggiore pos-

sibile, noiosa, monotona, eppure, allo stesso tempo, l'unica che ne rispetta la "lettera": gli attori si limitavano a leggere il testo, senza implicazioni corporali di alcun genere (con "voce impersonale"). Il dettato dell'autore viene rispettato, ma il teatro scade a litania. Lo stesso Mueller si dovette ricredere dopo avere assistito ad una versione "energica" del suo *Filottete*; nell'occasione scrisse della necessità, per l'attore, di fare resistenza al testo.

9. Chiamare "letteraria" un'opera non è ridurla, è solo metterla in una casella diversa da quella della "performance". Come ho già scritto, sono due linguaggi differenti. Non è questione di quale è meglio e quale peggio, ma appunto di segnare delle differenze strutturali: differenze di sistema. Si possono incontrare? Certo, e lo fanno regolarmente, a più livelli. Per così dire, risuonano una nell'altra modificandosi a vicenda ... Io trovo persino banale che un testo, per quanto "preciso", venga decifrato servendosi di un codice diverso da quello di chi l'ha scritto; il testo (mi servo di Jurij Lotman) è sottoposto a una nuova codificazione: per quanto "grandiosa o aberrante sia la decodificazione [del lettore], la responsabilità finale del significato e della coerenza di ciò che costruisce è sua". Per quanto il "lettore", regista o attore che sia, possa essere competente o familiarizzare con l'humus dell'autore, "non c'è mai perfetta coincidenza tra i codici" di chi scrive il testo e i codici di chi lo interpreta. Le cose si complicano ulteriormente nella traduzione scenica, e quindi corporale, del testo. Ma ho già detto molto sull'impossibilità FISICA, e quindi OGGETTIVA, di rispettarne la "lettera" ... In fondo, se il discorso drammatico fosse auto-sufficiente già nel testo, la performance sarebbe del tutto superflua ...

E comunque il problema non è che l'attore si creda demiurgo od altro; il problema è che sulla scena ci sta l'attore e nessun altro. Possibile che questa "semplicissima verità" non dia da pensare? Dove sta scritto che l'attore deve limitarsi a interpretare il testo dell'autore? In quale manuale di storia del teatro, in quale saggio di semiotica, in quale studio?

Il teatro è il regno dell'attore. Tutto il resto è accessorio; può esserci come non esserci ...

10. Per verificare un mio pensiero sulla resa scenica della “dimora” di Dell’Orco, oggi mi sono preso lo sfizio di far provare la lettura ad alta voce di una parte del testo. Il risultato conferma la mia idea iniziale, ovvero la necessità, per mettere in luce lo “spirito” allegorico del testo, di straniarne la realizzazione. Vediamo se riesco a spiegarmi.

Tutti quelli che si sono cimentati nella lettura traducevano il testo secondo le elementari regole della pronuncia, colorando le battute quel che basta per darne una interpretazione recitativa. Affrontavano il testo come un qualsiasi altro testo drammaturgico: data la situazione di contesto e i personaggi, dato per assodato il carattere vincolante delle indicazioni autorali, e tenendo in considerazione le regole minime della recitazione, ne hanno proposto una ipotesi interpretativa. A tutti, me compreso, veniva da leggere con molta naturalezza, direi proprio naturalisticamente. Tutti i tempi, le micro-variazioni tonali, le pause, risolvevano il testo nella piena coincidenza del significato col modo di portarlo sonoramente. D'altra parte, non c'è scampo; una sequenza del genere

ARTURO Non insistere Sergio, io sono buono e comprensivo, ma se tu, invece di aiutarmi, mi complichì la vita, potrei anche decidere di fare a meno di te.

SERGIO (In tono sicuro) Non avresti mai il coraggio di farlo.

ARTURO (Dopo una breve pausa di riflessione) E' vero, ma tu non approfittarne, potrei sempre metterti in punizione.

SERGIO (Ironico, aprendo le braccia a indicare l'assenza di altri luoghi oltre la stanza) E dove?

ARTURO (Serio, indicando l'angolo sinistro del palcoscenico, verso il fondo) Magari laggiù, in quell'angolo, a faccia al muro. Lo sai che ne sono capace.

SERGIO E io ci andrei secondo te? Non sono mica il tuo servo.

ARTURO (Irritato) Se non ci andassi ti ci porterei a forza, e a calci nel sedere! (Pausa. In tono più calmo) Ma non litighiamo, e vediamo invece di collaborare... Senti, ti piace questa stanza?

una sequenza del genere, dicevo, non si presta a fraintendimenti e la sua esecuzione non presenta eccessive difficoltà. Mi sono allora posto un problema: tutto il testo è giocato su dialoghi di questo genere; benché ci siano, ogni tanto, segnali allegorizzanti, tali da permetterne una lettura non mimetica, questi si perdono però nella miriade di parole di cui è composto il testo. Ora, alla lettura, senza cioè le azioni, la durata si avvicina alle due ore; lo spettacolo intero durerebbe sulle due ore e mezza abbondanti. Per i meccanismi percettivi e di attenzione degli spettatori, è normale che si perdano dei passi anche importanti per la comprensione dell'insieme. Ascoltare in platea non è come leggere seduti in poltrona. Ribadisco: la lettura è venuta spontaneamente di tipo "psicologico" ...

Non si può contare, ai fini della comprensione del tutto, sulla struttura claustrofobica immaginata. Questo non perché non sia efficace, ma perché è familiare allo spettatore di teatro contemporaneo. *Il ritorno* di Perriera, ad esempio, presenta una struttura analoga, con il diluvio, tre superstiti su una zattera (uno si scoprirà essere Dio), la voglia di scendere a terra, etc.. Ma anche il Mueller citato in precedenza, in *Quartetto*, prevede un'ambientazione dentro un bunker dopo la catastrofe nucleare, così come alcuni drammi di Schwab; *I manoscritti del diluvio* di M. M. Bouchard, per finire questa carrellata casuale, presenta forti analogie con la "dimora", anche in sede di struttura scenica con funzione di "metafora allargata". Ecco, sì, FAMILIARE è il termine corretto, con tutte le implicazioni brechtiane del caso ...

Insomma, per quanto mi riguarda confermo le mie prime impressioni: solo una messa in tensione straniante può rendere efficacemente que-

sto testo. Questo risponde ai vincoli posti dall'autore? Non lo so; ma se ho compreso bene cosa scritto da Dell'Orco, direi di no.

La domanda a questo punto è: come si stabilisce qual è l'ipotesi più sensata? Io, nella mia cocciutaggine, direi PROVANDO SUL PALCO-SCENICO. Ma io, come s'è ormai capito, sono solo un attore ...

11. Certo che l'attore si confronta col testo, ma chi ha mai detto il contrario? Io metto in dubbio che i VINCOLI posti dall'autore siano rigidamente rispettabili. Tutto qui. Ed essendo io quello che va in scena, se permetti un po' di voce in capitolo la posso anche avere ... Comunque, per me il rapporto tra testo e scena è di RECIPROCA RISONANZA. Quando vengo messo di fronte a vincoli così forti, inizialmente, se stimolo l'autore, faccio notare l'insensatezza, dopodiché, se l'autore conferma la rigidità saluto tutti e amici come prima ... E si tenga presente che, in teatro, l'autorialità non si misura sulle "intenzioni dell'autore", ma sulla manipolazione creativa dei materiali secondo una data consapevolezza tecnica. E allora, per me e non solo per me, autore dello spettacolo non è quello che scrive il testo ma chi gestisce la performance.

12. Forse, a leggere bene le note di regia di Dell'Orco, si potrebbe dedurre che recitare è agire, sul palcoscenico, nelle condizioni imposte dalle didascalie e dalle battute. Il processo che porta l'attore a questo risultato è una sorta di psicotecnica: togliere se stessi, spurgarsi completamente del proprio Io, per donarsi completamente allo "stato d'animo" del personaggio. Una sorta di possessione. O, se colgo bene il senso di quanto scritto da Dell'Orco, una sorta di stato di trance dove l'attore sospende la coscienza, così come avviene negli sciamani. Non a caso Dell'Orco chiude citando la "preistoria" e gli "animali", dove la reazione agli eventi è condotta non già (non ancora) dalla razionalità ("logos" e "memoria"), ma dalla spinta emotiva nata in risposta alle imposizioni del medium ("gli stati d'animo imposti dal testo"). Arretrare da se stessi per abbracciare "un altro Io" ... Ora, qui risiede l'essenza

del lavoro dell'attore, che sempre si fa, in un certo senso, possedere da un altro da sé; sempre svanisce nel personaggio (che è l'insieme delle didascalie e delle battute). Fa quindi bene, Dell'Orco, a tirare in ballo il concetto di *immedesimazione*, ch  proprio questo   il nome che storicamente   stato dato al processo di annullamento dell'Io dell'attore dentro un Io che gli   esterno. Qui, per , almeno per me, cominciano le differenze, dal momento che la storia del teatro ci ha consegnato anche un altro modo di diventare posseduti: possedere a propria volta. Possedere l'altro ed esserne posseduto. Questa   la dialettica dello *straniamento*, ed   anche il programma del "doppio" di Artaud. Dov'  la differenza? Che in questa visione "distaccata" della recitazione lo stato di trance   *finto*; tutto avviene lucidamente, e l'attore mette in gioco, nel processo, sia il logos che la memoria. In sede di prova, esistono delle tecniche appropriate per raggiungere quello stato particolare di sospensione della coscienza, lasciando il corpo libero di reagire alle sollecitazioni esterne; solo che il processo teatrale prevede, trovata l'azione adeguata, la fissazione in partitura e, successivamente, la ripetizione. Il processo, insomma, non pu  essere condotto senza l'intervento della razionalit . Solo questo, almeno per me, rende difficoltoso accogliere interamente le note di regia di Dell'Orco. Si pu  "essere nessuno"? Si pu , cio , cos  come scrive Dell'Orco, essere "senza pensiero" durante il compimento dell'atto teatrale?

13. Nel *Minetti* di Thomas Bernhard   presente una sintesi di quello che   il rapporto tra attore e autore:

"L'attore si accosta allo scrittore
e lo scrittore distrugge l'attore
esattamente come l'attore distrugge lo scrittore".

Questo   teatro. Il resto   produzione di spettacoli.

14. Un'altra citazione, per sintetizzare cos'è, nella realtà, il rapporto testo-scena:

“Certo la pagina scritta non è (non può essere mai) la stessa cosa del teatro: il teatro è azione qui e ora, la scrittura è azione che può essere avvenuta o che può avvenire. In altre parole, la scrittura scenica è sempre un'epigrafe. Ne consegue che se il mio spettacolo è un labirinto, il mio teatro scritto è un criptogramma. Se dunque il mio spettatore ideale ha il cervello del navigatore (dell'esploratore), il mio lettore ideale ha il cervello dell'archeologo. Ho già detto altrove che il mio teatro somiglia, in senso laico, a una seduta spiritica. Posso aggiungere ora che il mio teatro scritto – con le sue minuziose didascalie, che non sono accessori ma forme dell'evento scritto – somiglia al libro nero della magia: contiene cioè le “istruzioni” e le “parole magiche” in grado di evocare, nel rito scenico, i fantasmi della coscienza e della storia. E certo ognuno sa che la seduta spiritica è cosa assai diversa dal libro nero. Se, quando metto in scena un mio testo, lavoro anche contro il testo, è perché sto cercando di rendere presenti e attivi i fantasmi fossilizzati nella scrittura. Ma senza una “scrittura scenica” non è possibile alcun vero teatro: perché il teatro è presentificazione di un evento misterioso “scritto – fossilizzato – nella mente di una civiltà. E la scrittura conserva a sua volta la possibilità di rivelare fisicamente (nello spettacolo) i profondi dilemmi di un'epoca e i dubbi vitali di tutte le epoche.”

Michele Perriera, regista e drammaturgo (e narratore)

*Questo scritto mette insieme, leggermente modificati, diversi miei interventi fatti nella discussione attorno al dramma *La dimora unica* di Sandro Dell'Orco che si è svolta su *Nazione Indiana*.*