

Chiara Elefante  
Un'immersione "pneumatica" nel teatro di Pascal Rambert

*Deux amis*, pièce scritta tra la fine del 2019 e il 2020<sup>1</sup>, è stata rappresentata per la prima volta in Francia, presso la Scène Nationale di Châteauvallon, nel mese di luglio 2021, e successivamente ripresa dal Théâtre des Bouffes du Nord di Parigi e dal Théâtre National di Strasburgo. Viene ora proposta in Italia, sempre interpretata da Stanislas Nordey e Charles Berling, nella messa in scena dell'autore stesso del testo.

La presenza di Rambert nei teatri italiani non è inedita. Molti ricorderanno la versione di *Clôture de l'amour* proposta nel 2012; *Prova* (tratta dalla pièce francese *Répétition*) nel 2016; *L'arte del teatro* (da *L'Art du théâtre*) nel 2018; più di recente *Architecture*, messa in scena la vigilia del primo lockdown, la pièce multilingue *3 annunciazioni* presentata a Milano nel 2021 e infine *Sorelle* (versione italiana di *Sœurs*), debuttata nel 2021 con una ripresa in tournée nei primi mesi del 2022.

Data l'estensione cronologica e l'estrema poliedricità dell'esperienza artistica e teatrale di Pascal Rambert, la critica ha spesso tentato di tracciare una suddivisione in periodi della sua attività di drammaturgo e regista, basandosi, più che sulle tematiche affrontate o sulle diverse modalità di lavoro adottate con gli attori e le attrici, sul suo rapporto con il testo e sull'oscillazione tra teatro drammatico e performance. Rambert, invitato a riflettere sull'evoluzione della sua visione di teatro, risponde che ha l'impressione di fare da sempre la stessa cosa, vale a dire "interessarsi al linguaggio<sup>2</sup>"; cionondimeno è indubbio che tra l'inizio degli anni Novanta e i primi anni Duemila l'autore ha vissuto un lungo periodo in cui, opponendosi alla tradizione francese che a suo dire "feticizza il testo<sup>3</sup>", ha voluto che i suoi scritti per la scena non venissero pubblicati e ha fondato laboratori di scrittura fisica, orale e plastica, nel tentativo di sviluppare forme di creazione fluida, aperta al reale e alla sua estemporanea manifestazione. *Clôture de l'amour*<sup>4</sup>, rappresentata nel 2011 al Festival d'Avignon, sancisce il ritorno a una scrittura teatrale sempre e solo pensata perché diventi parola nel corpo di chi la interpreta, ma anche l'atto di riconciliazione con i testi; di questi ultimi oggi Rambert auspica la pubblicazione non solo in lingua francese, ma anche in traduzione, affinché possano incontrare altre voci, superando identità e frontiere che da sempre l'autore, perennemente in viaggio tra paesi e continenti, desidera abbattere.

Il primissimo impulso alla scrittura della pièce *Deux amis* arriva a Rambert a fine ottobre 2018, in una serata in cui, a Città del Messico, è appena andata in scena *Clôture de l'amour* con Audrey Bonnet e Stanislas Nordey. Quest'ultimo comunica a

---

<sup>1</sup> Il testo è stato pubblicato in Francia nel 2021: Pascal Rambert, *Deux amis suivi de Toi*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2021.

<sup>2</sup> Frédéric Vossier, "Pascal Rambert, continuum", *Parages* n. 7, juin 2020, p. 11. D'ora in avanti, laddove verrà citato Rambert o un contributo critico redatto in francese, la traduzione in italiano sarà la mia.

<sup>3</sup> Laurent Goumarre, *Rambert en temps réel*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 15.

<sup>4</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Rambert “ho voglia di lavorare con Charles Berling<sup>5</sup>”, e lo invita, sapendo di poterlo fare, a scrivere qualcosa per loro due. Nordey, che dirige dal giugno 2014 il Théâtre National di Strasburgo, ha d'altronde coniato per l'attività di scrittura di Rambert la calzante espressione “pour et par<sup>6</sup>”, alludendo alla peculiarità dell'autore di scrivere pensando al corpo, alla voce e al vissuto dell'attore o dell'attrice che lo porterà sulla scena – non per nulla i personaggi assumono lo stesso nome degli attori – ma anche alla sua grande capacità di ascolto durante le prove, quando il testo scritto viene attraversato in profondità dagli interpreti per cui è stato creato. Nella fase precedente la rappresentazione, il testo viene estratto dalla pagina scritta per diventare parola-corpo, in vista di rappresentazioni in cui la regia sarà frutto di un lavoro collaborativo e la messa in scena verrà, se non abolita, ridotta all'osso.

Le tre parole chiave che ritornano senza posa nella riflessione della critica e dello stesso Rambert sulla sua creazione sono “realtà”, “lingua”, “attori”<sup>7</sup>. Con la prima si evoca la volontà di far spazio, sulla scena, a ciò che l'autore capta, registra per strada, nei suoi viaggi, nei teatri, ma anche nel mondo e nella sua sempre più complessa realtà geopolitica, la capacità di cogliere la realtà nel momento in cui si manifesta e di riportarla sulla scena con la stessa intensità e immediatezza, “in tempo reale”. Con la seconda ci si riallaccia all'oggetto della scrittura di Rambert, non tanto una storia o una precisa situazione drammatica, quanto la lingua stessa; quest'ultima è sempre valorizzata nella sua carnalità, oralità e ritmo, nella sua aspirazione a una dimensione lirica, e al contempo nella sua chirurgica precisione e capacità di assumere registri e livelli polarmente lontani, eppure vicini nella facoltà di dare forma visibile e sonora al movimento dei nostri pensieri. Con il terzo concetto cardine viene chiamata in causa la passione dell'autore che non ha uno sguardo aprioristico sulle sue pièce, ma chiede a sé stesso, agli attori e di conseguenza agli spettatori, di ritrovare sulla scena uno stato di incredulità, entusiasmo e massima curiosità rispetto al mondo e ai paesaggi soggettivi dei suoi personaggi.

*Deux amis*, esemplificativo della poetica basata su “realtà”, “lingua” e “attori”, contiene, fin dall'incipit, una “mise en abyme” teatrale, una riflessione sull'arte del teatro e un omaggio all'amico e maestro Antoine Vitez. Stan e Charles, una coppia di artisti che vive e lavora assieme da trent'anni, decide infatti di riproporre sulla scena l'ormai mitico spettacolo di Vitez *Quatre Molière*; quest'ultimo venne messo in scena per la prima volta nel 1978 al Festival d'Avignon con una dozzina di giovani attori che recitavano nelle quattro pièces *La Scuola delle mogli*, *Don Giovanni*, *Tartufo* e *Il Misanthropo*. Il ciclo molieresco fu proposto da Vitez in una scenografia che potremmo definire minimalista, unicamente abitata da un tavolo, due sedie e un bastone, atta a riaffermare il primato della recitazione e della teatralità. Su quegli stessi elementari

---

<sup>5</sup> Laure Adler, Pascal Rambert, *Mon cœur mis à nu*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019, p. 40.

<sup>6</sup> Stanislas Nordey, “Écrire pour et par”, *Parages* n. 7, cit., p. 54. L'espressione “pour et par” contiene letteralmente le preposizioni “pour”, utilizzata per indicare un destinatario o un obiettivo, e “par”, utilizzata per introdurre un complemento d'agente o di mezzo.

<sup>7</sup> Cf. Frédéric Vossier, “Éditorial. Les Cœurs de Rambert”, *Parages* n. 7, cit., p. 5.

oggetti si apre la pièce di Rambert e il serrato dialogo tra Stan e Charles che, da prospettive diverse, si interrogano sulla scelta degli oggetti di scena e sul modo migliore di dare a vedere, attraverso di loro, una molteplicità di segni. L'apertura metateatrale sottolinea le affinità tra Vitez e Rambert "registi", capaci entrambi di aprirsi alla magia del teatro e di abitare lo spazio di coloro che non fanno<sup>8</sup>, ma rappresenta anche e soprattutto un omaggio da parte di Rambert a colui che considera, assieme a Patrice Chéreau, Claude Régy e Jean-Pierre Vincent, tra le persone che hanno maggiormente contribuito al suo percorso artistico. L'autore aveva assistito nel 1979, a Nizza, a tutte le rappresentazioni dei *Quatre Molière*, rimanendone colpito, tanto da decidere di seguire, tra il 1982 e il 1983, sei mesi di corsi tenuti da Vitez presso la scuola del teatro di Chaillot. In quei sei mesi, ammette lo stesso Rambert, al tempo anche attore, da Vitez non ha imparato tanto i trucchi del mestiere, bensì un qualcosa che ancora oggi pretende di vedere sul palcoscenico, vale a dire "un pensiero in movimento, la verità spettacolare del pensiero"<sup>9</sup>. Non è un caso allora se oltre a Molière, nella pièce sono presenti, in "abyeme", anche alcuni dialoghi del film in bianco e nero di Éric Rohmer *La mia notte con Maud*, in cui Vitez aveva interpretato il ruolo di Vidal, professore universitario di filosofia che spiega all'amico Jean-Louis (Trintignant) l'attualità della scommessa di Pascal. L'estratto del film interpretato da Stan e Charles è funzionale a ricordare un giovane Vitez, ancora molto presente nell'immaginario teatrale francese malgrado la precoce scomparsa, e a valorizzare il potere della sua parola e del suo pensiero contro quelle sovrastrutture intellettuali che una certa critica dell'epoca aveva rimproverato a Vitez.

Un ultimo tema sviluppato nella pièce anche grazie alla presenza "tutelare" del regista dei *Quatre Molière* è l'importanza dello sguardo sugli attori: Rambert ammette infatti che quando aveva solo diciassette anni Vitez è stato uno dei primi a dirgli "certo che posso passare un pomeriggio con lei a guardarla lavorare"<sup>10</sup>, facendogli intuire quell'importanza dello sguardo che nella pièce Stan ribadisce a più riprese, in particolare in un monologo a parte di grande liricità.

Ancora sulla visione del teatro e sul classico dilemma se esista o meno il modo "giusto" di interpretare un testo, la pièce *Deux amis* si interroga, per arrivare alla conclusione che si tratta di una domanda insensata, perché gli attori si lasciano dirigere "solo dal respiro e dalla tensione dei muscoli per diventare come fronde, come fionde di parole".

Arriviamo così al nucleo centrale della pièce, a quell'urlo interiore dei personaggi cui da sempre Rambert vuole dare libero spazio, opponendo alla lingua della comunicazione, che il più delle volte con la sua fissità e ristrettezza abbrutisce il mondo, la lingua carnale dei sentimenti, dell'amore, del desiderio e della gelosia. Stan e Charles si amano, vivono verbalmente l'intensità del loro sentire e della loro

---

<sup>8</sup> Cf. Laurent Goumarre, *Rambert en temps réel*, op. cit., p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> Laure Adler, Pascal Rambert, *Mon cœur mis à nu*, op. cit., p. 20.

sessualità, come stanno a testimoniare i monologhi in cui la loro parola si sovrappone mimeticamente all'atto, ma toccano anche con mano la finitudine del loro esistere, che può deragliare in qualunque momento per un banale "incidente" del reale. La contingenza esplode nella pièce a causa di un sibillino sms che arriva sul telefono di Stan, dando luogo a una lunga serie di malintesi, a un *agon* verbale di grandissima potenza. La gelosia di Charles appare bulimica, travolge l'altro in un delirio esplosivo, in cui ogni singola parola appare tagliata su misura da Rambert per accelerare, dopo le scene di intimità, l'allontanamento dei due uomini. Una distanza che, si capirà poi, i due avevano già scavato tra loro nel periodo degli "scioperi"<sup>11</sup>, quando a sorpresa si erano trovati a divergere sull'opportunità o meno di un coinvolgimento diretto del teatro nelle questioni socialmente e politicamente sensibili. Il carattere gratuito, finanche futile della gelosia di Charles, cui Stan non sa opporre altro che la razionalità e un non-detto distruttivo, sarà rivelato solo alla fine, quando un altro "accidente esistenziale", ben più grave, arriverà a far luce sulle profonde emozioni dei due uomini.

La pièce è interamente avvolta da un sentimento diffuso, esteso nel finale anche a personaggi prima semplicemente evocati, più volte derisi, quali critici e giornalisti teatrali, vale a dire un amore dissennato per il teatro, che non giustifica economie di sforzi o di energie e non conosce ragioni, se non quelle dello smisurato piacere di "provare di mattina, provare di pomeriggio e recitare la sera".

Toccando il tema del piacere, non posso esimermi da qualche considerazione finale sul senso di pienezza trasmesso dalla traduzione del testo *Deux amis*, un'esperienza che ho vissuto personalmente, aderendo anzitutto all'ascolto della materialità sonora del testo, da sempre raccomandato da Rambert e cui è rimasto fedele Antoine Vitez, nella sua ricca vita di traduttore dal russo e dal greco antico e moderno<sup>12</sup>. Superando la visione binaria che troppo a lungo ha caratterizzato i *Translation Studies* tra attenzione alla lettera *versus* attenzione al senso, così come l'opposizione che nell'ambito degli studi sul teatro ha distinto le traduzioni che lasciano piena libertà ai futuri registi da quelle che assimilano la traduzione a una messa in scena già pienamente presente nel testo tradotto, ho scelto da tempo di seguire la riflessione esperienziale di quanti, come Henri Meschonnic, Michel Déprats o lo stesso Antoine Vitez, si concentrano sull'attenzione al ritmo, alla voce, al respiro e all'energia del testo. Una scelta peraltro obbligata dalla decisione assunta a monte

---

<sup>11</sup> Se da un lato è impossibile non pensare, quando i due attori parlano del periodo degli scioperi, alle manifestazioni del 2019 sulla riforma pensionistica in Francia, dall'altro Rambert omette, come è sua consuetudine, ogni esplicito riferimento cronologico o spaziale che consenta una precisa identificazione degli eventi storici e politici, consentendo così agli spettatori di proiettare eventualmente sulla scena altri eventi, altre realtà provenienti da mondi e periodi storici diversi.

<sup>12</sup> Non è un caso se intorno alla grande figura di Vitez traduttore è stata creata, nel 1991, all'indomani della sua scomparsa, la "Maison Antoine Vitez", con sede dapprima a Montpellier, oggi a Parigi, che riunisce autori teatrali, registi, linguisti, editori, traduttori, desiderosi di contribuire alla traduzione teatrale da una molteplicità di lingue e di fondare una sorta di "internazionale dei traduttori di teatro" (definizione tratta dal sito della Maison Antoine Vitez <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/historique.html>).

da Rambert di scrivere omettendo qualunque segno di punteggiatura: “Non scrivo *delle pièces* – ammette l’autore – da sempre scrivo *un’unica pièce*. Mai la stessa. Ma sotto forma di *un’unica frase* che non si ferma mai<sup>13</sup>”. Tradurre un testo che neppure nella sua forma di libro pubblicato scandisce attraverso i convenzionali segni tipografici le pause, le accelerazioni, o al contrario il movimento lungo della frase, significa affidarsi anzitutto alla lettura ad alta voce, perché è la voce che, come ha sempre sostenuto Yves Bonnefoy parlando della traduzione poetica, “rappresenta il primato dell’indicibile sul dicibile<sup>14</sup>”. Significa seguire la lingua di Rambert e l’organizzazione della sua parola nella spinta e nell’energia dettate unicamente dalle associazioni verbali, dal respiro delle battute e dei dialoghi, da una ritmica profonda che non ha bisogno di sovrastrutture esterne, perché è tutto già lì, nelle parole. Ogni aggiunta in direzione del senso, ogni tentativo verso una più immediata leggibilità rischia di interrompere il movimento del testo spezzandone il respiro. Per questo dopo la prima versione di getto della traduzione dei testi di Rambert lavoro sempre “per forza di levare”, ricercando soprattutto il ritmo, il che non vuol dire certo calcare le sonorità della lingua francese, ma esplorare le possibilità che la lingua italiana offre di ricreare una musicalità “pneumatica”, suscitata dallo “pneuma”, dal respiro. Se ne troverà traccia, è questo il mio auspicio, nella traduzione del messaggio sibillino che si illumina sul telefono di Stan: è diventato un novenario in italiano, non ricercato, ma emerso in maniera sorprendente dalla voce del testo, cui ho prestato l’orecchio e un’entusiastica adesione. Quel novenario conferma l’idea del drammaturgo e traduttore Éloi Recoing quando afferma: “l’opera esiste agli occhi del traduttore, così come a quelli dell’autore, solo nella misura in cui riescono, reciprocamente, a sorprendersi<sup>15</sup>”.

Il fatto di rimanere, o cercare di rimanere vicini alla fisicità della lingua non esime, quando si traducono i testi di Rambert, dalla precisione lessicale e da una quasi maniacale ricerca del registro e del tono giusti: è necessario essere pronti a scavare nella memoria lirica italiana, così come a esplorare l’idiomaticità della nostra lingua senza mai trascurarne l’aspetto gioioso e giocoso.

Una parola, infine, sulla provvisorietà della traduzione teatrale, sottolineata a più riprese da Antoine Vitez: è molto importante riflettere sull’atto del tradurre come processo piuttosto che sul testo tradotto come prodotto finito, tanto più quando si lavora su un testo, come quello scenico, in continuo divenire. Per la prima italiana dello spettacolo questa traduzione di *Deux amis* sarà funzionale alla preparazione dei sovratitoli o rappresenterà la possibilità di lettura per quanti amano ritrovare il testo teatrale anche nelle pagine di un libro; ma la medesima traduzione potrebbe sollecitarne altre, domani, su cui lavorare per la voce e il corpo di altri attori. E chi traduce è cosciente che in una traduzione per il teatro il punto finale non esiste.

---

<sup>13</sup> Laure Adler, Pascal Rambert, *Mon cœur mis à nu*, op. cit., p. 38. I corsivi sono di Rambert.

<sup>14</sup> Yves Bonnefoy, *L’autre langue a portée de voix*, Paris, Seuil, 2013, p. 21.

<sup>15</sup> Éloi Recoing, “Poétique de la traduction théâtrale”, *Traduire* n. 222, 2010, p. 10.