

# CULTURE TEATRALI

studi, interventi e scritture sullo spettacolo

rivista diretta da Marco De Marinis

2/3, primavera - autunno 2000

## QUARAN'TANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO

**Scabia, de Berardinis,  
Societas Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca,  
Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa,  
Le Albe, Sudano, Neiwiller.**

**Arnaldo Picchi**

Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo

**Gioia Ottaviani**

Sul Butó



# **CULTURE TEATRALI**

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO

2/3. primavera-autunno 2000

**Direzione:** Marco De Marinis.

**Redazione:** Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

**Comitato di lettura:** Raimondo Guarino (Università di Bologna), Arnaldo Picchi (Università di Bologna), Nicola Savarese (Università di Roma Ili), Daniele Seragnoli (Università di Ferrara).

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo gruppo di lavoro: Fabio Acca, Roberto Anedda, Marco Consolini, Francesca Migliore, Marta Porzio, Dario Turrini.

Questa pubblicazione è stata resa possibile dai contributi di:

**ERT** (Emilia-Romagna Teatro)

**Coop Adriatica**

Supplemento a "I Quaderni del Battello Ebbro"

C. P. 39 - 40046 Ponetta Terme (Bologna) Fax 051.840346.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 5514 del 10/10/1987

La rivista esce due volte l'anno. Il prezzo di ogni numero è di lire 30.000.

Abbonamento annuo (due numeri) a Lire 50.000.

Conto corrente postale N. 27608405 intestato a "Rivista I Quaderni del Battello Ebbro - Culture Teatrali".

Direttore responsabile: Giacomo Martini.

# S O M M A R I O

## QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO

- 7 Marco De Marinis  
*Presentazione*
- 11 Gerardo Guccini  
*Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*
- 27 Giuliano Scabia  
*Avvicinamento a Dioniso*  
*(Nota, di M. D. M.*  
*Volevo cercar di capire perché Dioniso è il capo del teatro, di G. S.*  
*Il segreto dei nomi di dio, di G. S.*  
*I tre cerchi del dio Ditirambo, di Gianfranco Anzini)*
- 51 Leo de Berardinis  
*Scritti d'intervento*
- 65 Roberto Anedda  
*Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis*
- 101 *I teatri anomali della Raffaello Sanzio*  
A cura di Damiano Paternoster  
*(Su "Genesi", di Romeo Castellucci*  
*Conversazione con Romeo Castellucci a proposito di "Genesi", di D. P.*  
*"Voyage au bout de la nuit". Una sinfonia istantanea, di Romeo Castellucci*  
*La tecnica del sangue. Teatro e infanzia, di Chiara Guidi*  
*Frammenti di un discorso teatrale. Incontro di Romeo Castellucci con gli spettatori del Teatro Duse di Bologna, di D. P.)*
- 129 *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal*  
A cura di Emanuela Dallagiovanna  
*(Nota, di M. D. M.*  
*Conversazioni con Mariangela Gualtieri, di Francesco Scarpelli*  
*Frammenti dal diario di lavoro di "Parsifal", di Mariangela Gualtieri*  
*Poesia come conoscenza. Nell'occhio, nell'orecchio, nei muscoli tesi, di Cesare Ronconi e E. D.*

*A Parsifal: il corpo e la sospensione poetica, di E. D. )*

157 *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*

*(Nota, di Pier Giorgio Nosari*

*Tutte le rivoluzioni dell'attore generale. Conversazione con Marco Isidori, di Christopher Cepemich*

*Scritture per la scena, di Marco Isidori)*

181 *Le Albe alla prova di Jarry*

*(Nota, di Gerardo Guccini*

*Canti spirali, di Marco Martinelli*

*La scena del segno: il pellegrinaggio delle Albe verso Jarry, di Claudia Pupillo)*

215 Fabio Acca

*Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*

243 Marta Porzio

*L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller*

*(con un'appendice di testi di Antonio Neiwiller)*

275 Carlo Infante

*L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*

## **INTERVENTI**

291 Arnaldo Picchi

*Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali*

305 Gioia Ottaviani

*Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Bufò*

# **QUARANT' ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO**

Marco De Marinis

## PRESENTAZIONE

1959-1999. Il passaggio del secolo (e del millennio) e altri più squillanti anniversari hanno lasciato in ombra l'evento che dà il titolo al presente volume di "Culture Teatrali", il secondo, diventato per forza di cose un numero doppio in corso d'opera. Forse non è il caso di rammaricarsene troppo, e del resto non siamo, e non saremo mai, dei patiti delle ricorrenze. E tuttavia, quella dei quarant'anni del Nuovo Teatro Italiano c'è sembrata un'occasione da cogliere, anche perché consentiva di precisare subito meglio la fisionomia e le finalità della nostra neonata rivista, il suo offrirsi innanzitutto - si veda l'Editoriale del primo numero - come uno spazio pluralistico (anche se non agnostico) per incontrare le voci, i pensieri, le visioni degli artisti teatrali.

Agli eventuali dubbiosi o smemorati, ricordo che il 1959 è stato davvero l'anno d'esordio del nuovo teatro in Italia (oltre ad aver costituito un momento estremamente significativo anche a livello internazionale: nascono il Teatr-Laboratorium di Grotowski, in Polonia, e la San Francisco Mime Troupe di Ronnie Davis in California: sempre negli USA debutta [l'Happening con Allan Kaprow ed esplose il Living Theatre con il suo primo grande successo di scandalo, *The Connection*): Carmelo Bene esordisce in un *Caligola* ancora non suo e Carlo Quartucci propone *Aspettanà*) *Godot* di Beckett<sup>1</sup>.

Più interessante, perché molto più controversa, è la questione riguardante la fase attuale e i suoi rapporti con la stagione storica del nuovo teatro italiano: in altri termini, si tratta di decidere se la fase inauguratasi nel '59 si sia conclusa oppure duri ancora, seppur con diversi caratteri. Da tempo chi scrive si è schierato a favore della prima ipotesi, ritenendo che il ciclo del nuovo teatro possa considerarsi sostanzialmente completato negli anni Ottanta, e non soltanto in Italia (non a caso, anche di recente, ci è accaduto di indicare in episodi come la chiusura definitiva del Teatr-Laboratorium di Grotowski in Polonia, nel 1984, o la scomparsa di Julian Beck l'anno seguente, i possibili limiti materiali e simbolici del Novecento teatrale)<sup>2</sup>.

Quindi, dopo le due grandi fasi novecentesche delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie (o seconde avanguardie storiche, come propone Claudio Meldolesi), attualmente saremmo, e non da poco, dentro una *terza fase*, quella che Guccini chiama qui "nuovo teatro post-novecentesco" e che nel primo numero di CT è stata definita del "dopo i Maestri", senza alcun intento sminuente o peggiorativo, senza cioè volerla svalutare a stagione puramente epigonale ma per metterne in rilievo invece uno dei tratti fondamentali e fondanti, e cioè il fatto che essa ha nel Novecento teatrale, e quindi nelle due grandi stagioni di riforma (o d'avanguardia) testé menzionate che lo sostanziano, la sua specifica tradizione: *tradizione del nuovo*.

In realtà, a ben guardare, per il momento teatrale che stiamo vivendo a avallo fra

due secoli (e addirittura due millenni) si può parlare - e non soltanto per l'Italia - di "terza fase" secondo due scale cronologiche e quindi storiografiche diverse:

1) una prima sala, che è quella appena ricordata dell'intero secolo o. più esattamente, dell'intero Novecento teatrale;

2) una scala più ridotta, riguardante il solo teatro del secondo dopoguerra, insomma la seconda metà del Novecento, nella quale ugualmente è possibile operare una tripartizione:

- 1950-1970, fase di avvento e di ascesa del nuovo teatro, caratterizzata da un lavoro di ricerca e sperimentazione limitato a piccoli gruppi e a pochi artisti sparsi per il mondo;

- 1970-1985: fase di diffusione di massa della ricerca e della sperimentazione avviata dai Maestri, con raffermarsi del teatro di base, o di gruppo, chiamato anche ( da Eugenio Barba ) "terzo teatro"<sup>3</sup>;

-1985-2000. terza fase, che manifesta compiutamente solo negli anni Novanta i suoi aratteri di novità e discontinuità rispetto alle due precedenti, con l'avvento di gruppi e di artisti di un'altra generazione, l'ultima per ora (o forse già non più, visto che si parla adesso di Next Generation, generazione Duemila, etc.), per la quale non vale più gran parte delle tensioni ideologiche, etiche ed estetiche che avevano fondato il lavoro dei padri e dei fratelli maggiori e che nel teatro, nella scena, investe altri bisogni, altri valori e un altro immaginario: e tuttavia per essa le ricerche e le acquisizioni del nuovo teatro degli anni Sessanta-Settanta-Ottanta costituiscono - come si diceva poc'anzi - un patrimonio tecnico-espressivo imprescindibile, una vera e propria *tradizione*, appunto.

Decifrare questa terza fase in cui siamo immersi, *tutti*, compresi gli artisti che anagraficamente appartengono a quelle precedenti, a meno di non volerli considerare semplicemente dei sopravvissuti, è compito fondamentale di una critica che non si accontenti di catalogazioni pigre, che sappia e voglia andare oltre le apparenze della cronaca e le lusinghe ingannevoli dello spirito del tempo. E' quello che tentano di fare in questo volume - sia pure con interventi di taglio e consistenza molto diversi tra loro - Gerardo Guccini e Carlo Infante (ma anche gli scritti d'intervento di Leo de Berardinis, o le riflessioni di Antonio Neiwiller riproposte da Marta Porzio, sono estremamente stimolanti in proposito).

Non è certo per caso se, a parte le presenze doverose e graditissime di alcuni dei padri fondatori della prima generazione (riconosciuti, come de Berardinis e Scabia, o nascosti, per loro stessa scelta, come Rino Sudano), la parte monografica di questo numero doppio di CT è monopolizzata proprio da artisti e gruppi emersi nel corso del decennio cruciale e spartiacque degli Ottanta: da Ravenna Teatro ( prima Albe di Verhaeren ), con Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, alla Sorietas Raffaello Sanzio di Romeo Castellucci, Claudia Castellucci e Chiara Guidi; dal Teatro della Valdoca, di Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri, ai Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, di Marco Isidori, Maria Luisa Abate e Daniela Dal Cin, allo stesso Antonio Neiwiller, tuttavia nato artisticamente molto prima.

Ma adesso è venuto il momento di dire a chiare lettere che, nel comporre questo vo-



lume, non siamo mai stati animati da alcuna pretesa di completezza e che quindi alle assenze vistose e numerose (da Carmelo Bene e Carlo Cecchi ai Magazzini di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, da Giorgio Barberio Corsetti a Mario Martone e ai Teatri Uniti, da Remondi&Caporossi a Claudio Morganti e Alfonso Santagata, da Laboratorio Teatro Settimo, di Gabriele Vacis e Laura Curino, a Marco Baliani, da Enzo Moscato a Pippo Delbono - e non vorrei dimenticare una presenza regionale interessante come Teatro Due Mondi di Faenza, guidato dal regista Alberto Grilli) non bisogna conferire alcun significato particolare. Semplicemente, si è preferito dare molto spazio a pochi artisti e gruppi piuttosto che fare l'inverso. Panoramiche e schedature più o meno esaustive dell'esistente non mancano (per tutti citerò il recente lavoro di Stefania Chinzari e Paolo Ruffini<sup>4</sup>, oltre ovviamente all'annuale *Patologo* di Franco Quadri, che con il XXII volume ha reso il doveroso omaggio al Novecento, ma a suo modo, arrestandosi ai 1977). Coerentemente con la natura di strumento di documentazione, studio e approfondimento, che desideriamo sia propria di CT, abbiamo preferito ospitare contributi ampi, a volte molto ampi, fossero di giovani ricercatori o di registi affermati.

La generazione dei Novanta ( da Lenz Rifrazioni a Masque Teatro, da Motus a Teatrino Clandestino, da Accademia degli Artefatti a Fanny & Alexander, da Teatro Reon a Le Belle Bandiere ) finisce così per mancare del tutto, se si eccettuano le fuggevoli menzioni di Guccini e Infante: ma ad essa la rivista ha intenzione di dedicare un'attenzione specifica e costante in futuro ( come del resto ha cominciato a fare, fin dal primo numero, con il contributo sui Teatri Invisibili ).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 47-49-

<sup>2</sup> M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma, Bulzoni. 2000, p. 11.

<sup>3</sup> M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983-

<sup>4</sup> S. Chinzari e P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, con una prefazione di Goffredo Fofi, Roma, Castelvocchi, 2000.

Gerardo Guccini

**TEATRI VERSO IL TERZO MILLENNIO:  
IL PROBLEMA DELLA RIMOZIONE STORIOGRAFICA\***

*"E solo ciò che fuggitivo dura"*

*Q'E\WO*

1. La conoscenza di quanto sta attualmente avvenendo nell'area del nuovo teatro italiano è ostacolata da un fenomeno che possiamo definire come "rimozione storiografica degli anni '80". Anni tacciati di essere "micidiali", "di omologazione", "di restaurazione", "di stagnazione". A seconda delle espressioni, "un buco nero" o "una parentesi", che sarebbe stata chiusa soltanto dalle affermazioni generazionali e artistiche del decennio seguente.

Sia chiaro: simili prese di distanza si sono verificate anche in altri contesti artistici e nazionali, e, probabilmente, riguardano gli anni '80 in genere. Fra questi ricorrenti atteggiamenti di negazione esplicita o censura, la "rimozione" del teatro presenta però conseguenze e caratteri suoi propri. Mentre nel caso della musica o della letteratura abbiamo assistito a *revivals* accompagnati da imponenti operazioni commerciali, in quello del teatro non si è infatti verificato né si può verificare niente di simile. E ciò perché i fenomeni culturali e gli eventi artistici del teatro non lasciano dietro di sé oggetti suscettibili di ulteriori "ritorni" e commercializzazioni, e tendono anzi a permanere - quanto meno, nella memoria comune dei teatranti - nella forma loro impressa dal gesto che li ha archiviati.

Le realtà teatrali "rimosse" non si sono ovviamente dissolte, ma hanno lasciato in eredità - oltre al pulviscolo di invenzioni e possibilità, che costituisce in modo ormai stabile l'atmosfera del nuovo teatro italiano - anche il velo che le ha coperte e, con esso, un senso di vacuità, di dubbio e confusione; l'impressione che si sia prodotto un vuoto tanto più palpabile e drammatico, quanto più determinanti e attive si fanno le sue conseguenze artistiche e materiali. Anche per questo, gli effetti della "rimozione storiografica degli anni '80" si prolungano nel presente, dove, di fatto, invalidano e rendono quasi impraticabili le letture fondate sullo studio degli antecedenti, delle fonti, delle modalità di attuazione e degli sviluppi. E cioè, in una sola espressione, delle letture di carattere "storico". Il che, a ben vedere, inaridisce il gusto del confronto e l'esercizio della memoria, e, fra le varie realtà del teatro, indebolisce proprio quelle che continuano a richiamarsi all'esigenza del "nuovo", privandole di parametri, di criteri, di oggettivi riscontri d'identità.

È fondato pensare che la "rimozione degli anni '80" continui a modellare o, più esattamente, a *ritoccare*, se non la viva sostanza delle nuove proposte teatrali, la loro rappresentazione mentale; e che la lacerante discontinuità che ne è stata prodotta agisca anche direttamente sugli artisti, alimentando originali e oscure percezioni del proprio *io* - che, in questo stato di cose, sembra identificarsi con le facoltà generative della sola matrice ed

escludere l'apporto di inseminazioni esterne. Vediamo ora di individuare, quantomeno per indizi, le possibilità di conoscenza che scaturiscono dal reinserimento dei famigerati anni '80 nell'innegabile, oggettivo *continuum* dei fatti teatrali.

2. È significativo il fatto, che, per indicare le costellazioni di nuove realtà teatrali venute recentemente alla luce, si siano riprese metafore un po' irrigidite dall'uso e, oltre a ciò, poco aderenti ai caratteri della situazione descritta. Si è infatti parlato di "terza ondata", quando la natura dell'onda non corrisponde a un fenomeno teatrale principalmente costituito da casi isolati e, talvolta, in reciproca relazione: punti emergenti, più che onde, poiché dell'onda manca loro l'essenziale proprietà coesiva che unisce, solleva, travolge, unendo in un unico organismo in movimento la cresta e la massa. Vale a dire, tornando al senso metaforico dell'immagine, le avanguardie e i sovvertimenti generali. Ondate, in questo senso, furono quelle degli anni '60 e degli anni 70. La prima anticipò la frattura antropologica del '68 inventandosi teatri contrapposti all'ufficialità degli schemi. La seconda adeguò il sociale alle esigenze d'una cultura alternativa che richiedeva nuove strutture e nuovi modi di aggregazione, e, nei far ciò, mantenne alti sulla cresta - in veste di padri e di modelli - i protagonisti del decennio precedente.

La "prima ondata", per riprendere la distinzione di Claudio Meldolesi, fu di sovvertimento delle cose teatrali e va dagli anni '60 a metà degli anni 70, la "seconda" fu di rafforzamento, da parte di questo nuovo teatro, dei territori conquistati.

Se ci fosse stata una "terza ondata", caratterizzata anch'essa, come le precedenti, da una relazione dinamica fra le creste e la massa, questa avrebbe potuto rappresentare, secondo la pessimistica previsione espressa da Leo de Berardinis al convegno su "Teatro ed emergenza" (Bologna, 1987), "la vera e propria integrazione".

Si può discutere se e in che misura ci sia stata o meno una "terza ondata" nel senso negativo dell'espressione, e cioè una sorta di inversione di mentalità che "esorcizzando gli anni Sessanta ha ricostruito qualcosa di analogo agli anni Cinquanta" (Leo de Berardinis); mentre mi sembra difficilmente sostenibile l'uso in senso positivo di questo termine di "ondata", poiché le realtà teatrali degli anni '90, non solo soffrono per l'assenza di quella circuitazione, che, in altre circostanze, ha fatto interagire le avanguardie e i fenomeni di massa, ma ne sono in qualche modo caratterizzate, incise.

E anche la diffusa nozione di "generazione", riferita ai "gruppi 90", corre il rischio di rivelarsi una metafora poco pertinente esattamente come "ondata". Le età dei membri di tali formazioni presentano infatti forti oscillazioni, per cui, in molti casi, i "nuovi" sono coetanei degli artisti-guida degli anni '80. Di organico all'idea di "generazione", non c'è, nei "gruppi 90", che il carattere simultaneo e talora collettivo delle loro apparizioni, che coincidono con un fiorire di iniziative e rassegne volte ad appurare le novità sommerse.

Ricordiamo almeno il premio "Opera prima" di Rovigo, il "Premio Scenario", le attività promozionali dei "Teatri invisibili" e le tre edizioni del festival "Teatri '90. La scena arditata dei nuovi gruppi", a cura di Antonio Calbi (Milano, 1997, 1998, 1999).

3. Se le realtà teatrali di recente formazione vengono collocate dalla "rimozione storiografica degli anni '80" in un vuoto dove - niente di meno - si chiede loro di riattivare l'obliterato meccanismo del nuovo, gli artisti di più consolidata esperienza si vedono negare da questo stesso fenomeno la possibilità di riconoscersi nei processi dell'elaborazione culturale. Lo specchio che rifletteva il divenire artistico si è come incrinato e non rimanda che frammenti.

Le cause del dislivello che separa la crescita artistica dei teatranti dagli interessi del sistema critico-informativo, sono senz'altro numerose e di diversa origine, ma, almeno in parte, dipendono dalla mancata elaborazione mnemonica di quest'ultimo ventennio della nostra storia teatrale.

La povertà delle connessioni storiografiche rende infatti difficile spostare il pensiero da un punto all'altro dei fatti del teatro, e porta inoltre ad enfatizzare le singole realizzazioni, gli eventi particolari e di successo, convalidando una logica che piega l'osservazione critica e l'atto della conoscenza storica alle esigenze e ai modelli dell'informazione di massa, per i quali esiste solo ciò che appare e l'esistenza dell'artista viene ridotta a sfondo o a contenitore - quasi a vassoio - delle sue realizzazioni pubbliche, che, opportunamente citate, possono servire ad agghindare la presentazione dell'ultimo prodotto.

Vorrei ricordare un episodio che mi pare particolarmente indicativo. Il 9 ottobre 1997 la seconda rete della televisione italiana ha trasmesso un lungo monologo di Marco Paolini sulla tragedia del Vajont, che, oltre trent'anni prima, il 9 ottobre del 1963, aveva causato migliaia di morti lungo la vallata del Piave. Cos'era successo? A seguito della costruzione d'una ardita diga a doppio arco in una zona geologicamente inadatta a sostenere l'enorme pressione delle acque, il monte Toc era in gran parte franato nel sottostante bacino artificiale sollevando un'ondata gigantesca, che riversandosi in valle aveva spazzato via interi paesi. Per quasi tre ore Paolini ha raccontato, spiegato, evocato, fatto vedere attraverso un'espressione o un gesto i personaggi e i paesaggi della storia. E così facendo ha emozionato e fatto ridere il suo pubblico, perché, anche in prossimità d'una tragedia, gli uomini con le loro passioni, caratteri, mentalità, sono profondamente divertenti, e il teatro, quand'è grande, ama costruire un mondo che li contenga, suscitando l'illusione d'una globalità interamente ricordata, tramandata, salvata. Risultato: tre milioni e mezzo di telespettatori incollati al piccolo schermo, un successo clamoroso che, francamente, nessuno si aspettava. Allora è nato il "caso", e sulle pagine dei quotidiani si sono moltiplicati articoli che, esaurite le considerazioni sugli eventi in primo piano - quello storico, del '63, e quello televisivo, del '97 -, mostrano una chiara difficoltà a capire e a spiegare, innanzi tutto, chi è Marco Paolini. "E chi è Marco Paolini? - si chiede Umberto Folena sulle pagine dell'"Avvenire" (11 ottobre 1997) - Un ottimo attore, ma come certo ce ne sono tanti in Italia. Un ottimo attore, ma non un divo". E Gualtiero Peirce sulla "Repubblica", stessa data: "(è) un attore capace di affabulare - grazie a una partitura linguistica straordinaria - intorno alla storia di una tragedia annunciata e sofferta 34 anni fa". Luciano Rispoli, spiegando l'attore, sembra invece intuirne la teatralità sconosciuta e quasi esotica: "Paolini, severo e furente, [...] da solo, in uno scenario naturale di rara suggestione, illustra le

ragioni della sciagura. Lo fa con una tecnica teatrale perfetta e non si irritino i cultori di un teatro formalmente ineccepibile. L'attore ha qualche limite, ma possiede un vigore morale e un'idea religiosa del teatro che gli farebbero perdonare ben altro che le piccole incertezze".

Fra i cronisti, poi, molti risolvono il problema facendo riferimento all'età, e parlano di un "attore di quarant'anni", espressione buona per un titolo di romanzo, ma priva di riflessi esplicativi.

In nessun caso, dunque, le impressioni e le conoscenze sugli eventi del *Vajont* hanno interagito con una, seppure vaghissima, coscienza dei valori e dei percorsi attivati dal nuovo teatro nel corso di questi ultimi vent'anni. Nella storia di Paolini c'è l'azione politica, il teatro di gruppo, la lezione dei Maestri (da Grotowski a Barba), il teatro ragazzi, l'animazione. Ci sono le tentazioni dell'intrattenimento, le pratiche dei circuiti alternativi, il dissolvimento del proprio gruppo teatrale, la solitudine, la scoperta che si può fare la regia di se stesso, incontro con il dialetto tragico di Luigi Meneghello e la poetica narrativa di Teatro Settimo. Ci sono, insomma, scelte, svolte e fasi di apprendimento dissimulate nel flusso delle attività creative. F.d è proprio ciò che l'informazione non immagina né desidera acquisire, poiché la processualità lenta del teatro, il modo in cui questo si costruisce ed esiste, corre il rischio di dilatare - e quindi di ritardare - la percezione diretta dei fatti, spostandola al termine di percorsi ellittici, che, a tratti, dimenticano i propri punti di partenza.

4. La "rimozione storiografica degli anni '80 ci consegna una teatralità parziale, composta da opere avulse dalla propria genesi e da artisti senza passato, o meglio, con un passato dato genericamente per neutrale e indifferente alle opere. Quanto detto per Paolini potremmo infatti ripeterlo per le evoluzioni di Mario Mattone fra teatro e cinema, di Enzo Moscato fra Eduardo e Artaud, di Cesare Ronconi fra figurazione e teatro dell'attore, di Marco Martinelli fra drammaturgia aperta e forma-commedia, di Marco Baliani fra laboratori creativi e narrazione. E non si tratta che di pochi esempi, ai quali potremmo aggiungere numerosi altri. In tutti i casi, riscontriamo il ripetersi d'un medesimo schema di "mancato incontro": da un lato, lanista di teatro è una specie di "punto in movimento" (Peter Brook), che, di momento in momento, contiene ed arricchisce il senso del percorso; dall'altro, il livello critico-informativo privilegia il confronto fra gli esiti alla scoperta delle dinamiche o, più brutalmente, presenta gli eventi in una strumentale prospettiva di richiamo.

Contro questo dislivello, si stanno spendendo molte energie. Nuovi spazi si aprono nella stampa locale e nelle radio (e anche nelle televisioni, con alcune sperimentazioni e con le prospettive dei canali tematici); nascono nuove riviste ("ARTo", "Scena<e>", "Culture Teatrali", "La porta aperta") e riviste già consolidate si rinnovano e allargano la sfera dei loro interessi ("ETlinforma", "Prove di drammaturgia" e altre); l'Associazione Nazionale Critici di Teatro promuove la formazione di osservatori intellettuali e capaci di analisi a tutto campo; il "Palalogo" continua ad essere un importante momento di documenta-

zione e osservazione del presente; e - fatto indicativo d'un clima - gli artisti stessi lottano contro la dispersione delle proprie opere avvitandole le une alle altre (penso agli "Album" di Paolini; a *Teatro di guerra* di Martone, un film sullo spettacolo; ai numerosi *Lear* di Leo de Berardinis).

Tuttavia, su queste vitali iniziative, continua a persistere l'ombra d'una mancanza. Ne rinvengo traccia anche nella parte più ottimistica e festosa del programma di rilancio critico tracciato da Massimo Marino, uno degli intellettuali più attivi e coinvolti nel processo di rinnovamento deU'analisi spettacolare. Dopo essersi chiesto se la critica teatrale non sia "un'arte in via di estinzione", Marino risponde dicendo che "ha un senso imparare a guardare lo spettacolo, analizzarlo. *Ha un senso provare a capire profondamente le ragioni degli artisti, ricollegandole agli avventurosi percorsi del teatro del Novecento*" (il corsivo è mio).

Mi sembra che, per quanto riguarda il teatro, il concetto di "avventura" possa efficacemente racchiudere e sostituire quello di "storia", che, del resto, ne è anche sinonimo. Che cos'è, infatti, il teatro del Novecento? Un infinito intreccio di avventure che esprimono l'imprevedibilità e la logica degli esseri umani, consegnando ai loro testimoni - e anche i lettori diventano tali allorché condividono il senso della scrittura - un patrimonio di miti (e cioè di racconti, di "avventurosi percorsi") cui confrontare altre vicende e altre storie, per trarne suggerimenti, indicazioni o, come suggerisce Marino, "approfondimenti" definitivi.

Ma se per due decenni e oltre, le avventure, che pure continuavano a svolgersi, non sono più state narrate e decantate in "miti" comuni, a quali riferimenti immediati potremo mai agganciare l'atto di "capire profondamente"?

5. Riepiloghiamo. Le realtà del nuovo teatro coesistono, da un lato, con un sistema informativo che non ne riconosce le identità e le esigenze, dall'altro, con una storiografia che tende ad inquadrarle in un'area epigonale, dove le grandi rivoluzioni, gli eventi epocali e i "miti" paradigmatici, quelli che narrano e *sono* la storia, si sarebbero già verificati una volta per tutte. Volendo fare una graduatoria dei rischi implicati dalle incomprensioni fra questi tre livelli - del teatro esistente; dell'informazione; della riflessione storica - mi sembra che il punto focale della crisi risieda soprattutto nei rapporti fra il primo e il terzo. È infatti comprensibile che gli organi di informazione tendano a confrontarsi con le aspettative dei propri fruitori, ancor più che con le qualità intrinseche degli argomenti affrontati<sup>1</sup>. Mentre è preoccupante che la riflessione storiografica converta le straordinarie conoscenze acquisite sul teatro del Novecento in paradigmi culturali, che, applicati alle manifestazioni del presente (un presente che dura da più di vent'anni), diano alimento a strategie riduttive e volte alla rimozione.

Intendiamoci, non è che il conflitto fra il teatro materiale e la cultura specialistica sia di per sé un dato sorprendente: il riformismo dei letterati settecenteschi ha svalutato la cultura professionale dei Comici; così come, in anni più recenti, il modello registico ha dissolto l'arte della concertazione praticata dalle compagnie capocomicali.

Ciò che nelle attuali circostanze dà qualche motivo d'inquietudine è l'esistenza d'un rapporto di sostanziale contiguità culturale fra gli eventi e i personaggi che hanno contribuito a rifondare i metodi e le prospettive dello studio del teatro e quelle realtà dello spettacolo, che, passate al vaglio di questi stessi metodi e prospettive, sono state emarginate nella periferia temporale dell' *avvenuto dopo*. Assistiamo insomma a una sorta di tacita faida familiare che contrappone l'organizzazione storica del Nuovo teatro novecentesco ai successivi sviluppi delle sue manifestazioni.

6. "Troppe volte in questi anni - scriveva il critico Gianni Manzella in un intervento del 1986 - si è avuta la tentazione di un azzeramento, di fare ogni volta tabula rasa e ripartire magari con una nuova generazione teatrale"<sup>2</sup>. L'osservazione resta valida ancor oggi con l'importante differenza che il lungo protrarsi di questa "tendenza ad azzerare" induce ormai il sospetto che *l'essere al di fuori della Storia* (e cioè al di fuori di un insieme di eventi concatenati in strutture portatrici di senso.) *sia un connotato fondante e stabile del nostro nuovo teatro*.

È un'indicazione suggestiva, dalla quale procede una nuova possibilità di confronto fra le generazioni dei teatranti, che proprio perché presentano salti di sensibilità, trasformazioni e varianti, possono venire rapportate le une alle altre in quanto esempi della relazione fra il divenire individuale e quello collettivo.

I Maestri degli anni '60, ad esempio, condividono con la loro epoca di trasformazioni la percezione d'un tempo sociale in divenire e, agendo all'interno di questo orizzonte di speranze, riformulano il linguaggio e la natura etica del fatto teatrale vivendo i superamenti come fatti necessari. In loro, la consapevolezza della tragica fragilità dell'essere umano si coniuga con un senso di identità che li porta ad affrontare le istituzioni del vivere civile da grandezza a grandezza, quasi da potenza a potenza. Scrive Julian Beck, il fondatore del Living: "l'arte deve opporsi allo stato o distrugge la propria forza vitale".

I teatranti venuti alla luce negli anni 70 ereditano invece la percezione personale di questo tempo storico e in divenire. E cioè incarnano il sentimento della storia in società e contesti che se ne stanno allontanando. La cultura del Novecento, assorbita attraverso i Maestri, li ha formati e nutriti facendone i suoi eredi, ma senza poter trasmettere loro quelle originarie possibilità di contrapposizione e fondazione che ne avevano conformato i valori, le tradizioni, i modelli. Convivendo con questi lasciti importanti e grandiosi, i teatranti *venuti dopo* hanno evoluto una complessa dinamica di strategie artistiche e culturali nella quale distinguo due fasi, che presenterò in breve avvertendo però il lettore che la mia analisi si riferisce esclusivamente all'Italia. E questo sia perché il teatro italiano è il principale argomento del mio contributo, sia perché, dopo le ventate planetarie degli anni '60, il "nuovo" si è modellato sui sistemi teatrali dei singoli paesi, sulle condizioni locali, sui retroterra linguistici e culturali.

Nel corso degli anni 70, il delicato meccanismo del tempo storico viene alimentato - o riprodotto - dai fenomeni di tendenza, che - fra l'altro - si contrappongono l'un l'altro sostenendo diverse modalità d'iscrizione dell'artista nella dimensione temporale. Il "terzo

teatro” si riferisce al tempo arcaico e immobile dei principi fondamentali, si riconosce nella stabilità dei teatri orientali, svolge lungo linee di continuità assoluta l’insegnamento dei Maestri (Grotowski e Barba soprattutto), individua nell’emarginazione l’*habitat* dell’artista etico. Il “post-moderno” si riferisce invece alla contemporaneità, intesa più come categoria comportamentale e vitalistica che come esistenza del contemporaneo, e ne assume quindi la frammentarietà, il trasformismo, il sincretismo, la multimedialità e il riconoscersi nel (deflagrante) modello temporale dell’attimo. Ricorda Marco Martinelli in una recente intervista:

C'erano molti scontri, belli e vitali, tra “gli zoccoli e le scarpe da ginnastica”: mentre la post-avanguardia era metropolitana, sesso droga e rock and roll, azzeramento della tradizione e confronto con il computer e l’immaginario televisivo, il Terzo teatro cercava il rito, l’oriente, pochi spettatori per una relazione più vera, viscerale’.

Poi, nel corso degli anni '80 e oltre, il nuovo teatro viene attraversato da un processo di ri-teatralizzazione vissuto come acquisizione ulteriore: la svolta degli anni '60 aveva infatti sospeso la pratica di diverse abilità e retaggi (d’ordine drammaturgico, testuale e recitativo), definendo un’area suscettibile di nuove esplorazioni e ricerche. Intraprendendole, gli artisti teatrali degli anni '80 non hanno restaurato il passato con intenti nostalgici e “passatisti” ma ne hanno raggiunto le funzioni e i segreti - una volta ancora - attraverso “avventurosi percorsi”. I Magazzini avvicinano l’avanguardia alla poesia dei classici lavorando con la vocalista Gabriella Bartolomei. Laboratorio Teatro Settimo incappa nell’esercizio d’una drammaturgia piuriligue e intessuta di elementi letterari, perché le *Affinità elettive* di Goethe avevano cominciato a circolare sui comodini e nelle menti. Martinelli, dopo anni di lavoro e 15 produzioni fatte assieme, incomincia intorno al 1986 a succhiare il dialetto dei suoi attori traendone testi, spettacoli e una poetica della lingua, carnale, concreta, fisica. Cesare Ronconi, che fino all’84 ha lavorato molto sull’arte performativa e viene dal versante delle arti, “dal '90 [...] capisce]” - sono sue parole - “che l’attore è la vera vittima sacrificale del teatro, è il luogo dove si taglia il collo”. La foné dei classici; la drammaturgia di narrazione; il dialetto; la centralità dell’attore: sono tutti fattori che avvicinano i teatri del presente a quelli storici, ma sono anche momenti di scoperta, slancio, cambiamento e crisi nella storia dei gruppi e degli artisti.

È inoltre indicativo del carattere innovativo della ri-teatralizzazione, e del suo rapporto di contiguità con la “visione storia” degli anni '60, il fatto che le opere che ne sono state prodotte non si esauriscano nell’accentuazione dell’aspetto formalistico, ma siano “forme” innervate da contenuti etici che le portano a narrare lo stato dell’uomo nel tempo e, quindi, in primo luogo, lo svuotamento (e il ricominciare) della Storia. È questo il soggetto di fondo della trilogia *Perdita di memoria* dei Magazzini Criminali, e di spettacoli come *Riso amaro* (1987) e *Nel tempo fra le guerre* (1988) di laboratorio Teatro Settimo, e *Ruh. Romagna più Africa uguale* (1988) delle Albe. Ma i secondi anni '80 sono tempo di bilanci epocali anche per la generazione dei Maestri; ricordiamo *11 Vangelo di Oxyrhyncus*



(1985) dell'Odin Teatret e *Novecento e Mille* (1987) di Leo de Berardinis.

Venendo ai giorni nostri, per quanto possiamo vedere da questo scorcio di secolo, le formazioni nate negli anni '90 (e penso soprattutto alla costellazione emiliano-romagnola: Masque, Motus, Clandestino, Fanny & Alexander) non sembrano serbare memoria né del tempo storico né del suo calco morale, e, si direbbe, praticano anni di natura "esistenziale", intendendo per "esistenziale" la condizione di un organismo che non riceve forza dall'esterno, ma "fa da sé" ed è quindi vincolato alla fatica, alle lotte, all'angoscia, ma anche alle trasformazioni, alle soluzioni e alle conquiste (sia estetiche che umane) del proprio autonomismo.

Questo nuovo teatro - ha scritto Marino con una bella immagine -, che si pone il problema dell'interlocutore spesso ignorandolo, si definisce allora in certi casi come torre d'avorio, impenetrabile, ma perciò stesso affascinante e capace di trasformarsi in casa di cristallo, in un nuovo edificio e in nuove pratiche, che non hanno tanto bisogno di programmazione burocratica quanto di capacità di invenzione<sup>4</sup>.

7. Lo storico, dopo aver lungamente ispirato il suo modo di leggere il passato alle sollecitazioni e agli esempi della contemporaneità, si trova ora a rintracciare bandoli di continuità in un mondo non più solcato dalla Storia. In un mondo, insomma, che pur trasformandosi come non mai, non memorizza i suoi stessi mutamenti, non li comprende, non ne ricava senso. Non c'è dunque da stupirsi se il povero storico sembra tergiversare in una condizione di neutralità e debolezza, che, però, per quanto riguarda il nostro argomento, è solo apparente. La storiografia del teatro presenta infatti una ragione di forza che non va affatto sottovalutata.

Gli studi novecenteschi, facendo corrispondere agli eventi del teatro un senso che, come avviene nell'organizzazione della frase, risulta dalla concatenazione delle parti, hanno infatti *scolpito il secolo*. H cioè hanno asportato con gesti chiarificatori (ma reversibili) le parti inerti, isolato le nervature di senso e messo in rilievo i momenti di continuità e di svolta, di gestazione e realizzazione, componendo una struttura che, in quanto espressione di conoscenze acquisite, è definitiva e statica: un monumento, mentre, assimilata in quanto strumento di comprensione e ricerca, risulta organica, vibrante, aperta agli interrogativi e alle sollecitazioni. Per questa ragione appoggerò, con un'operazione che ricorda la sopraelevazione d'una casa, le mie ipotesi di continuità fra le generazioni dei teatranti italiani allo studio di Marco De Marinis: *Il nuovo teatro 1947-1970* (Milano, Bompiani, 1987), che, essendosi posto l'obiettivo di riconoscere ed esporre le fasi di svolgimento del fenomeno indagato, corrisponde per l'appunto all'esigenza di integrare uno stadio ulteriore a quelli già ricostruiti.

8. De Marinis esamina 1) la fase delle *anticipazioni* (1947-1959), ambientata soprattutto in America; 2) la fase *dell'avvento* (1959-1964), contrassegnata da importanti coinci-

denze cronologiche disseminate fra l'Europa e l'America; 3) la fase della *consacrazione* (1964-1968), durante la quale i capiscuola del nuovo teatro - quali il Living, Grotowski, il Bread and Puppet, l'Open Theatre di Joseph Chaikin - "raggiungono il riconoscimento internazionale e producono i loro spettacoli più belli"; la fase della *prima crisi* (1968-1970) durante la quale il processo di fuoriuscita dal teatrale, già insito nelle dinamiche del rivoluzionamento tecnico-linguistico dello spettacolo, "subisce una forte, decisiva accelerazione sotto la spinta degli eventi sociopolitici del Sessantotto",

De Marinis, salvo qualche necessaria anticipazione, si fenna dunque all'inizio degli anni '70, mettendo fra la conclusione del periodo storico esaminato e lo svolgimento del suo studio un salutare lasso temporale di circa di tre lustri, che consente di riconoscere e valutare i rapporti di causa ed effetto. Gli avvenimenti accaduti in questi anni non sono però restati al di fuori delle prospettive dello studioso, che, avendoli conosciuti e seguiti nel corso del loro svolgimento, vi fa spesso riferimento, ora tracciando sintesi indicative e aperte, ora dichiarando le proprie perplessità e disillusioni. Nell'insieme, queste indicazioni sparse costituiscono una preziosa base d'innesto per il mio apporto, poiché evidenziano le ragioni per cui, a partire da un certo punto, la percezione storica dei fatti teatrali si è fatta opaca e quasi colpevole.

Fin dalla *Premessa* De Marinis spiega che il nuovo teatro, al di là del periodo cronologico preso in esame (1947-1970), non si conclude bensì si trasforma in modo così radicale da rendere necessario, per venire adeguatamente esposto, un nuovo studio.

In effetti - scrive De Marinis - dopo la crisi del Sessantotto [...] il nuovo teatro riparte, negli anni Settanta, con caratteri talmente mutati rispetto ai due decenni precedenti (e pur restando i suoi protagonisti in gran parte gli stessi.) da richiedere un discorso molto diverso, impostato su basi e presupposti differenti. Per questo motivo, a conti fatti, non è poi forse un gran male che il periodo posteriore al 1970 resti escluso dalla presente ricerca [„1 e sia rimandato a un eventuale secondo volume<sup>5</sup>.

Questo secondo volume, che, pure, si prestava ad essere una naturale estensione del primo essendo i protagonisti restati in gran parte gli stessi, non è stato realizzato. Il perché lo possiamo ricavare da un brano successivo: un'importante sintesi degli anni 70 che conviene riportare per esteso. Siamo alla parte quarta *La crisi del nuovo teatro* (1968-1970) e De Marinis, prima di affrontare la "messa in discussione globale della forma teatro in se stessa"<sup>6</sup>, che caratterizza per l'appunto quegli anni, getta uno sguardo preoccupato al nuovo teatro uscito da tale periodo di distruzione e di rigenerazione.

Con l'inizio dei Settanta decolla invece un nuovo ciclo, il quale, pur denunciando numerosi e ovvi legami con quello precedente, sviluppa ben presto alcuni caratteri tutti suoi (almeno per quanto concerne le esperienze più interessanti). A volerli riassumere molto in breve, essi riguardano principalmente: a) una crescente dilatazione materiale del fatto teatrale; b) un sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creati-

vo; c) una diffusione di base della pratica del teatro senza precedenti per quantità e qualità; d) una forte esasperazione delle rispettive posizioni e una notevole radicalizzazione dei conflitti (almeno per la prima metà del decennio). Si tratta di una fase che, guardata dalloggi, dopo che già un'altra fase (di segno opposto e pesantemente restaurativa) le è succeduta, presenta meno i caratteri della "svolta epocale" che quelli di una parentesi, piena di utopie e di generosi errori, di grandi intolleranze e di non meno grandi disillusioni; una parentesi, comunque, che da più parti ci si è affrettati a chiudere a doppia mandata, a rimuovere insomma dalla memoria teatrale, e di cui in effetti non sembra di poter cogliere traccia alcuna nell'attuale, stagnante situazione del teatro di ricerca in Italia e all'estero<sup>7</sup>.

Il quadro di De Marinis, da un lato, enuclea alcuni "caratteri" teatrali che nei decenni successivi conosceranno importanti e radicali sviluppi, e, dall'altro, introduce le ragioni storiografiche che, con tutta probabilità, hanno attenuato l'interesse degli intellettuali nei riguardi di queste stesse trasformazioni.

Per ricostruire e descrivere un fenomeno trasversale e molteplice, occorre innanzi tutto poter individuare dei momenti di convergenza etica e operativa, che giustifichino e avvalorino i percorsi dei singoli facendoli sfociare in mutamenti storici oggettivi e nell'affermazione di valori comuni. F. quanto abbiamo visto esaminando le fasi del nuovo teatro fra il '47 e il '70. *L'anticipazione* ricava la propria natura dall'esistenza del successivo *avvento*. *L'amento* viene a sua volta confermato dalla *consacrazione*. E la *consacrazione* si risolve quasi immediatamente in una crisi, che culmina in una serie di fughe dal teatro indicando così nel "divenire" la vocazione essenziale dei Maestri degli anni '60.

Ebbene, gli anni 70 e '80 risultano per l'appunto sprovvisti di questi punti di convergenza o fuochi prospettici che danno ordine e forma a quanto li precede. Mancanza che porta a sospettare che il nuovo teatro, trasformandosi, abbia cessato di essere un fenomeno generale e unitario per quanto complesso.

Anche i Maestri, dopo aver attraversato gli anni 70 con percorsi analoghi perché interessati a rifondare il teatro attraverso i rapporti col mondo esterno, sembrano entrare in ordine sparso, ognuno per proprio conto, nella situazione solo apparentemente stagnante degli anni '80.

Ai caratteri di questo periodo la ricerca intellettuale ha fatto corrispondere numerosi studi monografici che hanno illuminato le attività di Barba, di Brook, del Living, di Grotowski, la linea di documentazione espressa dall'azione editoriale di Franco Quadri e brillanti elaborazioni teoretiche (centrali i nomi di Giuseppe Bartolucci e Ferdinando Taviani), ma non significative visualizzazioni storiche - ammutolite o interrotte da una mancanza di sbocchi comuni e portatori di senso. Le fondamentali idee di Claudio Meldolesi sulla "svolta epocale" degli anni 70\* non sono state in seguito riprese da ricerche e analisi volte a delineare e a circoscrivere la fase avviata da tale mutamento.

Analogamente, il fatto che De Marinis abbia riconosciuto nelle *Azioni di decentramento* di Torino e nelle "azioni a partecipazione" di Giuliano Scabia "l'inaugurazione di una

fase nuova”, non ha prodotto significative filiere di confronti fra questo importante antecedente e il successivo dilagare di esperienze caratterizzate dalle stesse modalità. E cioè di esperienze dove “il teatro si dilata progressivamente nello spazio e nel tempo” e “il processo creativo diventa sempre più ampio sino [...] a porsi, esso stesso, in quanto tale, come spettacolo”<sup>10</sup>.

9. La censura storiografica degli anni '80 è talmente radicale da farci pensare che la sua effettiva ragion d'essere non derivi da un eventuale indebolimento delle abilità e delle proposte, ma dal prodursi d'una realtà teatrale irriducibile per obiettivi, possibilità e tipi antropologici alle ragioni originarie del nuovo teatro, la cui trasformazione sarebbe dunque tale da imporre agli studiosi, oltre che l'adattamento degli strumenti metodologici e d'indagine, anche la riformulazione delle definizioni di base. Il nuovo teatro non è entrato, dopo la sua prima crisi, in un processo di dissolvimento. La sua sorte è stata piuttosto quella di partecipare alla genesi d'un “nuovo” d'altra natura, che, allorché ricerchiamo in esso i caratteri distintivi del “nuovo” precedente, si rende irreperibile: svanisce.

L'idea che il requisito principale delle esperienze del nuovo teatro sia “la ricerca di un profondo, radicale rinnovamento del modo di fare e di concepire il teatro rispetto alle convenzioni cristallizzate della scena ufficiale”<sup>11</sup>, corrisponde infatti alla natura dei movimenti teatrali degli anni '50 e '60, e stabilisce fra loro un pertinente piano di confronto, che aiuta a coglierne le particolarità e i ritmi comuni: ma questa stessa idea non può più venire applicata alle successive esperienze del nuovo, perché, nel frattempo, la realtà alla quale faceva riferimento si è profondamente trasformata e non presenta più le condizioni che ne avevano ispirata l'enucleazione. E cioè: il teatro ufficiale non è più tanto “cristallizzato” o monolitico e si è anzi lasciato pervadere - con un processo, è vero, lento, ma definitivo - dalle proposte formulate dalle altre aree d'esistenza e produzione fino a realizzare cartelloni eclettici e rappresentativi d'una vasta gamma di possibilità (tendenza che nel prossimo futuro non potrà che venire accentuata dalla nomina di un artista di ricerca, come Mario Mattone, alla guida dello stabile romano). Mentre, nel quadro complessivo della nostra civiltà teatrale, il sincretismo delle pratiche creative, l'esistenza di fitti intrecci fra i diversi ambiti operativi e istituzionali, e l'indistinto fermentare di tradizioni antiche e recenti, fanno sì che la realizzazione di un “nuovo” oggettivo e contrapposto al mondo ufficiale sia pressoché impossibile.

Il nuovo a cui, ora come nei bistrattati anni '80, si può fare riferimento è un nuovo relativo agli artisti che lo producono; è un nuovo, insomma, che non si desume dal raffronto con i modelli storici e ufficiali, o dalla sua capacità di negare, svuotare, sostituire, ma dal suo valore di personale (o collettiva) scoperta di possibilità organiche all'espansione della propria identità creativa.

La vocazione dei teatranti di questo nuovo teatro è “essere” piuttosto che “divenire”. Ed “essere”, a fronte delle vertiginose spinte che stanno trasformando il nostro mondo civile in una globalità impermeabile - si direbbe - al mutamento dialettico, è già di per sé un atto di coraggio e di contrapposizione implicita. Certo, al suo interno - come in ogni

organismo vivente - agisce la necessità di "divenire". Si tratta però di un "divenire" assai diverso da quello incarnato dai Maestri. Mentre questi ultimi avevano potuto agganciare le trasformazioni personali a quelle del teatro e a rivolgimenti ancora più estesi, i teatranti *venuti dopo* sembrano aver miniaturizzato le dinamiche del divenire, facendone un lievito di rapporti interpersonali e di processi creativi, dove il nuovo, nell'accezione qui enunciata, non è tanto una scelta di campo quanto una condizione di vita.

10. Ma ve dell'altro. Il "nuovo teatro post-novecentesco" (chiamiamolo così per comodità d'intesa e perché il Novecento, "secolo breve", si chiude prima della sua conclusione cronologica, è tale, e cioè nuovo, anche perché corrisponde a un mondo teatrale originale e senza precedenti, la cui formazione è stata avviata, fin dai primi anni 70, dall'apparizione dun imponente numero di formazioni dedite alla pratica del teatro. In un certo senso, possiamo dire che il "nuovo teatro post-novecentesco", in quanto fatto artistico e culturale, è la decantazione qualitativa d'un fenomeno di radicamento nel sociale che, all'inizio, si era presentato come contraddistinto da fattori prepotentemente quantitativi. Definizione, questa, che può risultare un po' oscura se non si tiene conto che un dato permanente dell'arte teatrale è proprio la capacità di tradurre le contingenze materiali - siano esse strutture operative, spazi, ambiti, relazioni, funzioni e contesti - in necessità poetiche. Così come Goldoni ha convertito i comportamenti quotidiani dei suoi attori in personaggi senza maschera e Verdi ha trasformato le forme musicali chiuse in funzioni espressive del dramma, i teatranti del "nuovo teatro post-novecentesco" (dalla Valdoca alla Raffaello Sanzio, da Teatro Settimo alle Albe, da Baliani a Paolini, da Armando Punzo a Enzo Toma) hanno tradotto le pratiche d'una teatralità aperta al confronto col sociale e punteggiata da momenti laboratoriali e di formazione, in capacità artigiane e facoltà intuitive che, muovendosi a tutto campo nella sfera delle esperienze individuali e di gruppo, *hanno realizzato un teatro composto di identità e parti del mondo vero, e cioè fatto di persone incontrate, di luoghi abitati dal lavoro, di eventi conosciuti e di cui ci rende testimoni raccontandoli*. Per quanto formalmente distanti, il teatro degli spazi aperti, il teatro e handicap, il teatro e carcere e il teatro di narrazione, sono - se ne esaminiamo i casi emblematici - sbocchi di percorsi analoghi, che nascono negli anni 70, si alimentano alla cultura della svolta, scoprono la propria identità attraverso una ri-teatralizzazione che ne amplia i mezzi e poi, condividendo l'idea di un teatro coinvolgente e vitale "come uno spettacolo della natura", dice Pippo Delbono, si servono degli strumenti acquisiti per sfondare e rinnovare con presenze "vere" le categorie del teatrale. È la ri-teatralizzazione che mette il cappello di Arlecchino sulla massiccia testa nera di Morawa Niang, che trova Genet nei carcerati di Volterra, che incarna la poesia di Beckett in uno straziante e umanissimo microcefalo di nome Botò, che scopre negli attori down (penso a Lenz Rifrazioni) i soli equivalenti attuali del "nervo", del "fuoco", dell'energia del grande attore ottocentesco.

Prima di esaminare le caratteristiche di quest'aire, in Italia, conosciutissima e non riconosciuta per nulla, conviene però rievocare i lineamenti e la storia del mondo teatrale

che ne è stato - e ne è - la matrice, il contesto e il materiale di costruzione.

Nel 1978, mentre la moltiplicazione delle realtà teatrali è ancora un fenomeno in pieno fermento e di cui non è dato individuare le linee di sviluppo, Antonio Attisani compila un regesto delle "figure esistenti".

I gruppi di base - scrive - sono oltre cinquecento in Italia e la loro tipologia è molto articolata: il collettivo di animazione osteggiato dalle autorità [L]; l'operaio bibliotecario che lavora da anni con un gruppo di ragazzi L...1; il gruppo metropolitano di un centro sociale occupato [...]; un piccolo gruppo di giovani di una città del sud [...]; il gruppo di giovani e non, che elabora favole politiche e agisce in sintonia con giunte democratiche dei piccoli centri [...]; il gruppo che ricerca le tradizioni popolari della propria zona, riproponendole e trasformandole nel corso delle grandi scadenze festive o di lotta; il gruppo che lavora solo per sé ("noi siamo il territorio"), per conoscersi e modificare il proprio modo di vivere; il gruppo teatrale professionale che vuole definirsi come parte di una comunità<sup>12</sup>.

Questo magma di formazioni, presenze e iniziative, viene, per così dire, irrorato da potenti influenze culturali, che suscitano svolte, legami, aggregazioni: l'animazione teatrale, partendo dalla Torino del sindaco Novelli, crea una nuova figura di teatrante a metà strada fra la ricerca e l'impegno nel sociale; le tournée del Living cambiano la vita di molti teatranti e si pongono, come dice Roberto De Monticelli in una tarda rievocazione dei fatti ("Corriere della sera", 17 settembre 1985), quale "nascita, insomma, delle avanguardie teatrali del secondo Novecento"<sup>13</sup>; poi, i training e le idee di Barba e Grotowski si radicano un po' ovunque confermando la centralità del corpo delittore e gettando le basi del Terzo Teatro; contemporaneamente, è forte anche l'influenza dei gruppi italiani di sperimentazione, fra i quali spicca il Carrozone, poi Magazzini Criminali, poi Magazzini.

All'inizio, i fattori qualitativi e quelli quantitativi si suscitano e stimolano a vicenda, e appaiono indistricabili: è infatti la volontà di sperimentare, di confrontarsi, di agire assieme, di trovare un proprio spazio tanto nelle trasformazioni del sociale che nei processi della creazione teatrale, che fa nascere ed esistere i gruppi. Mentre, d'altra parte, il moltiplicarsi a pelle di leopardo di queste realtà produce a sua volta nuove iniziative di qualità: progetti trasversali, rassegne, circuiti alternativi.

Ma poi, passato il vaglio dei primi anni di esistenza, diviene inevitabile difendere gli spazi conquistati, dimostrare il possesso d'un mestiere, porsi il problema dell'assetto giuridico, farsi assegnare di diritto i compiti svolti di slancio inventandosi un lavoro. Allora, nei rapporti fra le formazioni teatrali e in quelli fra i teatranti e le istituzioni, la quantità prende il sopravvento e assume la guida dei mutamenti. Anche perché quantitativi, in termini di spazi gestiti, spettacoli prodotti e giornate lavorative, sono i requisiti richiesti dalle circolari ministeriali.

A differenza di quanto si è verificato fino agli anni '70, gli eventi portatori di senso del

“nuovo teatro post-novecentesco” non sono un tutt’uno con le fasi evolutive del fenomeno - che coincidono piuttosto con la nascita e l’evolversi dei soggetti istituzionali prodotti dai rinnovamenti del mondo teatrale (Cooperative, Centri, Fondazioni) -<sup>14</sup>, ma si trovano al loro interno, fra le pieghe. Si tratta, in genere, di spettacoli, di progetti e anche di drammaturgie che denotano nei loro artefici l’acquisizione di capacità intuitive e artigiane che non hanno più nulla a che vedere né coi modi della produttività sistematica e seriale radicata dal modello registico, né con la teatralità di fondazione dei Maestri, ma che fanno degli eventi scenici il risvolto estetico e il fulcro di “mondi” fattuali mobili, che si stabiliscono assieme e attorno ad essi. Avendone lo spazio bisognerebbe trascogliere un certo numero di casi significativi ed esaminarli uno per uno<sup>15</sup> ; in questo intervento mi limiterò invece a segnalare alcuni caratteri generali del fenomeno, ricavandoli dalle modalità di raccordo fra le scoperte personali del “nuovo” (nel senso che si è detto prima) e i concreti assetti produttivi e organizzativi del mondo teatrale.

11. Le connessioni che ricorrono più frequentemente fra le esperienze del “nuovo teatro post-novecentesco” sono tre. F. tutte e tre, organizzate in successione, tendono a risolversi una nell’altra componendo una sorta di progressione armonica. Come si vedrà, i singoli elementi sono in parte gli stessi individuati da De Marinis, che, però, mutando il quadro generale, subiscono, a loro volta, trasformazioni profonde e capovolgimenti.

1) Il “nuovo teatro post-novecentesco” ha assimilato dalle precedenti esperienze l’attenzione per il processo creativo, risolvendolo però in una molteplicità di modi di composizione che hanno confermato, di fatto, la centralità del prodotto artistico.

2) Non c’è alcuno dubbio che il “nuovo teatro post-novecentesco” abbia sanato la cosiddetta “rottura dell’involucro teatrale” (E. Barba); nel farlo ha però mantenuta la più vasta e radicale negazione di cui tale “rottura dell’involucro” era la naturale conseguenza. Mi riferisco alla disgregazione del sistema-teatro inteso in quanto alveo genetico preesistente agli spettacoli, matrice indifferente e rigida, processo ripetitivo e implicante i caratteri generali dell’opera realizzata. Gli assetti organizzativi delle cooperative e dei centri di ricerca e per il teatro ragazzi, non descrivono infatti dei modi di produzione dati, ma, più genericamente, dei contesti di relazioni e attività<sup>16\*</sup>. E tali contesti - a riassumerne in breve le strategie produttive - hanno dapprima assunto i sistemi incarnati dalle realtà-guida (i modelli del teatro d’animazione, il Living, l’Odin), individuando poi, e sempre con maggiore decisione a partire dai primi anni ’80, l’esigenza di frapporre fra sé e l’opera una pellicola intermedia, una specie di placenta che si sostanzia assieme all’organismo scenico, fornendogli una solida struttura di riferimento. Si tratta del progetto, che, nella cultura del “nuovo teatro post-novecentesco”, risarcisce la dissoluzione del sistema-teatro definendo di volta in volta una vasca di decantazione estetica in cui la pratica del processo si converte in creazione.

3) Infine, la “crescente dilatazione materiale del fatto teatrale”, che De Marinis ha osservato nel teatro degli anni 70, si è risolta, ancor più che in un teatro-mondo quale era quello della tradizione, in un mondo-teatro. E cioè in una libera e imprevedibile con-

laminazione fra il mondo - che diventa spettacolo - e il teatro - che include le presenze del reale. Ora, le intuizioni e le idee che si affacciano all'immaginazione creativa crescono direttamente su corpi, voci, persone, luoghi e anche materiali e tecniche, che possono essere di per sé estranei al teatro. Penso all'integrazione degli attori delle Albe con i *griots* senegalesi e con i ragazzi delle scuole di Ravenna; a quella straordinaria metabolizzazione degli eventi storici in personali forme di memoria, che caratterizza il teatro di narrazione; alla poetica dell'infante della Raffaello Sanzio; alla creazione di tribù d'adolescenti riunite intorno alla celebrazione d'una ritualità poetica, che è il soggetto unico di molti lavori della Valdoca; agli spettacoli di Armando Punzo con i carcerati della Compagnia della Fortezza e a quelli di Pippo Delbono con i suoi attori portatori di handicap e di una straordinaria arte della presenza. Però, si badi bene, il mondo-teatro fluttua su uno sfondo istituzionale che lo consente senza inamarlo - e cioè procede da progetti che si riferiscono a contesti operativi e istituzionali, e non direttamente da questi stessi contesti. D'altra parte, proprio questa fragilità, mi sembra, è la ragione della sua bellezza.

12. Vorrei concludere con una citazione particolarmente indicativa della cultura e dei valori dei teatranti del "nuovo teatro post-novecentesco".

Nel 1987, per indicare quella ormai invalsa progettualità che reagiva in corso d'opera a diversi fronti di sollecitazione, Gabriele Vacis e Laura Curino incominciarono a parlare di "progetto eterotopico". Il conio non ebbe fortuna ma, considerato ora, fornisce una chiara idea dei saperi e delle invenzioni che sono state frettolosamente archiviate coi negletti anni '80, salvo poi prolungarsi - ed è l'essenziale - negli "avventurosi percorsi" degli artisti.

Abbiamo sostituito al metodo utopico di progettare quello che si potrebbe chiamare "eterotopico": abbandonando la progettazione tradizionale, si tiene conto del tempo, e si pone il problema di avviare innanzitutto i processi, aspettandosi da più punti (e non da un unico punto proiettato fuori dal tempo) le soluzioni. [Il progetto "eterotopico"] raccoglie infatti le peculiarità degli spazi, non ipotizzando un luogo ideale dove si esplichino matematicamente un'ipotesi, ma un ambiente su cui l'ipotesi si forgia e prende forza e corpo nel suo attuarsi<sup>7</sup>.

Quanto ho detto è suscettibile di integrazioni e correzioni. Qui, non ho voluto che segnalare l'esistenza d'una rimozione storiografica - i cui effetti, fra l'altro, sono tutt'altro che spenti -, presentando, più a titolo dimostrativo che come acquisizioni definitive, i dati che possono eventualmente scaturire dal suo dissolvimento.

È però certo che il "nuovo teatro post-novecentesco", comunque lo si definisca e delimiti cronologicamente, ha saputo rigenerare in prospettive di creatività ulteriore, non solo le abilità e i modelli acquisiti, ma anche le conformazioni morali via via assunte dal sentimento dell'uomo verso il tempo: sia esso Storia, divenire o flusso.



\* *Una prima versione di questo testo è stata edita in AA.W., Cultura e società alla fine del millennio: Italia e Ungheria, Atti del Convegno (Budapest, 22-23 aprile 1999), a cura di Ilona Fried. Budapest, Fjte. 1999. Ringrazio la redazione di 'Culture Teatrali' per avermi dato modo, con la sua richiesta, di rivederlo e ampliarlo approfondendone i passaggi essenziali.*

<sup>1</sup> Per un esame dei caratteri negativi dell'informazione culturale, v. Maria Corti, *Del metodo per far male le pagine culturali*, "Alfabeta", dicembre 1979.

<sup>1</sup> Gianni Manzella, *L'albero abbattuto*, in AA. W., *le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno di Modena (.25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, p. 157.

<sup>3</sup> *Conversazione con Marco Martinelli*, a cura di Gerardo Guccini, "Prove di Drammaturgia", 2, 1998, p. 12.

<sup>4</sup> Massimo Marino, *Ottanta, Novanta e oltre: prospettive per due generazioni*, "Prove di Drammaturgia", 2, 1999, p. 32.

<sup>5</sup> Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 4.

<sup>6</sup> Ivi, p. 233.

<sup>7</sup> Ivi, p. 232.

<sup>8</sup> Cfr. Claudio Meidolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 552.

<sup>9</sup> Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., pp. 251.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 252-253.

<sup>11</sup> Ivi, p. 1.

<sup>12</sup> Antonio Attisani, *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli. 1978, p. 178.

<sup>13</sup> Roberto De Monticelli, *L'attore*, a cura di Odoardo Bertani. Milano, Garzanti, 1988, p. 366.

<sup>14</sup> Sugli sviluppi istituzionali delle cooperative teatrali, v. la documentata tesi di laurea di Roberta Moneta, *Fondazione Sipario Toscana: a uork in progress*. Università degli Studi di Bologna. Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea DAMS, AA 1998-1999.

<sup>15</sup> Ai processi creativi del nuovo teatro sono dedicati molti studi e *dossiers* raccolti su "Prove di Drammaturgia": *A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo*, con testi di Alessandro Baricco, Laura Curino, Gerardo Guccini, Gabriele Vacis, η. 1,1996; Paolo Ruffini, *Thierry Salmon e i nuovi gruppi: discorsi nello spazio scenico*, η. 1, 1998, pp. 25-39; *Il Perhindéion" delle Albe. Storie di un Teatro tra Africa e dialetto*, con testi di Marco Martinelli, Nevio Spadoni, Cristina Ventrucci, n. 2,1998. Sui processi di composizione particolarmente legati all'individuazione e alla determinazione degli spazi, v. anche AA. W., *Teatro dei luoghi. Il teatro come luogo e l'esperienza di Fornita (1996-98)*, a cura di Raimondo Guarino, Roma, G.A.T.D., 1998.

<sup>13</sup> 11 rapporto di coesione fra la ricerca teatrale e il teatro ragazzi è una delle caratteristiche fondanti del nuovo teatro italiano. Sull'argomento, v. Gerardo Guccini, *Le trasformazioni del "teatro dei ragazzi"*, "Innovazione educativa", 6, novembre - dicembre 1998, pp. 12-19.

" *Secondo Viaggio in Italia*, testo a firma di "Coordinamento Viaggio in Italia", in AA.W., *Viaggio in Italia*, a cura di Antonio Attisani. Stab. Tip. Ferrerò [1987], p. 3-

# Giuliano Scabia

## AVVICINAMENTO A DIONISO

**Nota di M.D.M.** Pur essendo arrivato abbastanza tardi al teatro, e comunque qualche anno dopo rispetto agli altri protagonisti della prima generazione delle neoavanguardie, è proprio a Giuliano Scabia, poeta, drammaturgo e romanziere, che si debbono le proposte che per prime hanno fatto esplodere realmente le contraddizioni del nuovo nel sistema teatrale italiano. Basterebbe pensare alla vicenda di *Zip*, la sua opera d'esordio (preceduta dalla collaborazione con Luigi Nono per *La fabbrica illuminata*, nel '64): un testo in gran pane composto sulla scena, un autentico e per l'Italia pionieristico tentativo di scrittura in collaborazione, con il regista Carlo Quartucci e attori di grande futuro come Cosimo Cinieri, Claudio Remondi e Leo de Berardinis, fra gli altri, nel quale Scabia da un lato approfondiva la ricerca linguistico-fonetica che aveva andato già con Nono e nelle sue prime prove poetiche (*Padrone & Servo* (1964)), mentre dall'altro - riannodando il filo con la grande stagione russa - provocatoriamente tentava una scrittura scenica paritetica, mettendo sullo stesso piano testo, spazi, oggetti, suoni, parole, attori (un po' come stava accadendo anche al di là dell'Atlantico, grazie a gruppi come il Living, l'Open Theatre e il Bread and Puppet - sulla scia di John Cage e dell'Happening). La tempestosa andata in scena di *Zip* alla Biennale di Venezia nel settembre del '65, autentica "bataille d'Hemani" del nuovo teatro italiano, con dure reazioni di buona parte del pubblico e di quasi tutta la critica, rappresentò il primo, clamoroso exploit di un teatrante anomalo, che nei dieci anni successivi avrebbe saputo registrare al suo attivo altre "scandalose" irruzioni nell'establishment teatrale italiano, con operazioni in grado, come pochissime altre, di metterne in crisi il finto permissivismo e le aperture di comodo, anche e soprattutto nel campo di una Sinistra travagliata dalle drammatiche lacerazioni sessantottesche.

Senza dimenticare gli *Inteneriti per Visita alla prom de L'isola purpurea* di M. Bulgakov al Piccolo Teatro di Milano, nel '68, gli episodi più significativi in tal senso sono quelli che riguardano le forti polemiche scatenate dalla commedia *Scontri generali*, prima commissionata e poi rifiutata dal neonato ATER, nel '69, e - nello stesso anno - le azioni di decentramento nei quartieri operai di Torino, durante le quali, in mesi di discussioni tensioni contraddizioni, Scabia mette a punto un modello, o meglio un prototipo, di *teatro a partecipazione* la cui fecondità (teatrale e non soltanto) non ha cessato da allora di manifestarsi; segno che non si trattava soltanto di un "teatro nello spazio degli scontri" (per citare il magnifico titolo del libro - edito da Bulzoni - in cui, nel '73, raccontò queste esperienze) ma che anche altre, e ben più profonde, erano le dimensioni e i bisogni che esso toccava e metteva in gioco. E così sarà, da allora, per le sue azioni a partecipazione con i ragazzi e con gli adulti, nelle piccole comunità e nei centri urbani, nelle scuole e all'Università.

Almeno altre due sono Le esperienze prototipiche che vedono protagonista Scabia nella prima metà degli anni 70, e che hanno fatto scuola, diventando leggendarie anche per la sua maniera magistrale di narrarle e reinventarle sulla pagina scritta: l'intervento di due mesi nel manicomio "aperto" di Franco Basaglia a Trieste, nel '73, raccontato nel libro *Marco Cavallo*, pubblicato da Einaudi nel '76, e il viaggio con il *Gorilla Quadrumano* (spettacolo basato su un copione "di stalla" riscoperto da un suo allievo, Remo Melloni) su e giù per i paesi dell'alto Appennino Reggiano (e poi anche altrove), fra '74 e '75, "alla riscoperta delle nostre radici profonde" (come recitava il sottotitolo del libro collettivo omonimo, pubblicato da Feltrinelli), con un gruppo di straordinari studenti del Dams, molti dei quali illustratisi poi in vari campi (citerò almeno Massimo Marino, Aldo Sisillo, Paola Quarenghi, Krystyna Jarocka, Edoardo Sammartino e Alfredo Cavalieri).

Quello del Gorilla sta all' origine di tanti altri viaggi che Scabia ha compiuto da allora e continua ancora a compiere, in un equilibrio unico (in realtà, in osmosi profonda) con lo splendido isolamento dello scrittore e del poeta (che, negli anni Novanta, è arrivato al naturale, preannunciato approdo narrativo, con i romanzi *In capo al mondo* [Einaudi, 1990, ora ripubblicato come prologo a un nuovo romanzo, *Lorenzo e Cecilia*, che ne rappresenta il "seguito meraviglioso" (ivi, 2000)] e *Nane Oca* [ivi, 1992]: viaggi piccoli e grandi, con molti o con pochi, per città, paesi, montagne, boschi; quasi sempre da solo (o con qualche aiutante: un angelo ad esempio, o un fotografo, o un tramite del posto); viaggi nello spazio e nel tempo, dentro i dislivelli di una società in velocissima trasformazione; viaggi del corpo e della mente, interni ed esterni. Viaggi realizzati anche e soprattutto in un luogo tendenzialmente statico come l'Università, dove Scabia insegna dal '72 (nel nostro DAMS di Bologna: vedi in proposito Franco Acquaviva, *Il "teatro stabile" di Giuliano Scabia*, in "Prove di Drammaturgia", 4,1997). In genere qui si tratta - per lui e i suoi studenti - di attraversare un testo, di esperirne direttamente le stratificazioni e la profondità, mettendosi in suo ascolto con la mente e con il corpo, o meglio, con il corpo-mente, in modo che esso possa rivelarsi e nel rivelarsi svelare anche qualcosa di se stessi ai viaggiatori-ascoltatori.

Negli ultimi quattro anni il testo attraversato/sondato/incorporato è stato *Le Baccanti* di Euripide. I due interventi che seguono costituiscono soltanto due frammenti di un ben più ampio reportage, per ora consegnato a delle dispense universitarie (*Avvicinamento a Dioniso*, in quattro fasi).

Guardando complessivamente il lavoro teatrale di Scabia, la sua variegata ricchissima operatività teatrale, tre mi sembrano le caratteristiche emergenti: l'estraneità al mondo teatrale, la dilatazione della forma-teatro, l'intreccio di scrittura e pratica. Quanto alla prima, può sembrare strano affermarla nei confronti di un artista totale come lui (scrittore, attore, regista, insegnante, teorico), eppure credo che proprio questo sia il dato da cui partire. Scabia (come altri protagonisti delle esperienze sceniche più vive e innovative degli ultimi quarant'anni: da Julian Beck a Eugenio Barba, da Carmelo Bene a Tadeusz Kantor e a Robert Wilson), a ben guardare, risulta sostanzialmente estraneo al teatro, al quale del resto arriva abbastanza tardi (come s'è già notato), dopo esperienze poetiche, politiche e d'insegnamento: estraneo, intendo, al teatro come istituzione, mestiere, costumi, mentalità, pregiudizi. Ed è proprio questa estraneità, volutamente trasformatasi nel tempo in liminalità, che gli ha permesso di sentire meno degli altri il peso dei condizionamenti con cui hanno dovuto fare i conti altri protagonisti della nuova scena. Si potrebbe anche dire così: che Scabia ha incontrato ad un certo punto il teatro, la forma-teatro, all'interno di un ricercare perso-

naie poetico-politico-pedagogico sul linguaggio e sull'immaginario, e di esso si è servito come di un "bisturi" e di un "trampolino" (sono immagini notoriamente grotowskiane), per afferrare e proiettare all'esterno, dandogli consistenza sensibile, fantasmi e immagini profonde, personali e collettive, in altri termini per dare una dimensione sociale e interpersonale al suo (e nostro) bisogno di gioco, travestimento, comunicazione, espressione. E vengo alla seconda caratteristica: la dilatazione progressiva della forma-teatro e dei suoi usi. Dietro l'avventura teatrale del "poeta albero" (per citare il titolo della sua raccolta poetica, apparsa da Einaudi nel '95) è intuibile il convincimento di lunga durata che, per ritrovare una necessità e un valore, il teatro debba provare a dilatarsi al massimo, riscoprendosi nella sua dimensione primaria di ludismo, intercomunicazione, partecipazione, conoscenza di sé e del mondo. Naturalmente questa dilatazione, che significa fondamentalmente far saltare le dimensioni e le modalità canoniche del processo e del prodotto spettacolare, non esclude anzi consente e sollecita lo svariare su tutte le gamme della relazione teatrale, dal grandissimo (vedi i *Dialoghi di paesi!* al piccolissimo (operine in case private per pochi amici), dal collettivo all'individuale, dal comunitario al solitario. La terza e ultima caratteristica consente di risalire forse al nucleo originario del particolarissimo teatro di Scabia, individuabile appunto - a mio parere - nell'intreccio strettissimo fra scrittura e pratica. Per dir meglio, si tratta della presenza continua e decisiva della scrittura in ogni momento del processo, prima durante e dopo l'esperienza teatrale, come progetto, schema vuoto, diario, memoria, affabulazione. A questo proposito va ricordato che Scabia, come si accennava già sopra, ha riportato in auge il genere del racconto teatrale, fra documentazione e reinvenzione narrativa: oltre ai già citati *Marco Cavallo* e *Il Gorilla Quadrumàno*, non possiamo non ricordare almeno le tre *Lettere a Dorothea* di goethiana suggestione. Del resto la narrazione abita profondamente anche la sua drammaturgia SCTitta, i suoi testi teatrali veri e propri (da *Commedia del deb e dell'inferno* [72] a *Fantastica visione* [73/'88], a *Teatro con bosco e animali* [871]), che sono tutti raccontabili oltre che rappresentabili, e che lui stesso va in giro da anni a raccontare, moderno trovatore o cantastorie. E le grandi immagini che animano il suo teatro possono nascere indifferentemente sulla pagina o sulla scena, in un rinvio e in un travaso ininterrotti dall'una all'altra, come provano le 23 opere che compongono il ciclo completo del Teatro Vagante (in proposito, si veda anche il volume di Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto, con antologia di testi inediti e rari*, Bulzoni, 1997).

#### VOLEVO CERCAR DI CAPIRE PERCHÉ DIONISO È IL CAPO DEL TEATRO

Sono stato quattro anni con Dioniso (1995/1999) dentro l'università, a Bologna, leggendo, traducendo, ballando, musicando, cantando, interrogando *Baccanti* e *Rane* - in quattro corsi (corso, correre, rincorrere, essere rincorsi, salire, capire) con studenti ricercatori ogni anno quasi sempre nuovi - e collaboratori provenienti dalla schola dei corsi

precedenti (Gianfranco Anzini, Aido Jonata, Francesca Gasparini). Alla ricerca del corpo nostro, del corpo del teatro, dell'essere corpi in corsa dentro la ricerca del teatro, del dio del teatro.

Ho fatto scoperte per me sconvolgenti. Qualcuna è narrata nel saggio *Avvicinamento a Dioniso ovvero il segreto dei nomi di dio*, Altre le racconta Anzini ne / *tre cerchi del dio Diritambo*. La domanda da cui sono partito è: come mai Dioniso è il capo del teatro (il mio capo, il nostro capo quando facciamo teatro) ? Ho visto pian piano, in quattro anni, prendere un nuovo senso tutta la ricerca condotta nei corsi a partire dal 72/73 - e non solo. Il correre dentro l'università con giovani straordinari quasi sempre nell'impegno e nell'intensità, stare con loro a leggere, studiare, mettere in corpo i testi meravigliosi del teatro, o costruirne con loro di nuovissimi, è entrato a far parte di tutto il mio lavoro più profondo. Interrogare con loro la poesia è stato un vero dono degli dèi, a partire da quando sono arrivato a Bologna del tutto inaspettatamente, invitato da una telefonata di Squarzina, Marzullo e Tian, per suggerimento di Marotti e Cruciani, mentre a Massa D'Albe sul monte Velino, in Abruzzo, stavo combattendo con un drago, vestito da cavaliere. Verresti a Bologna a fare quello che hai sempre fatto?

Interrogare la strana figura di Dioniso. La sua ineliminabile vivenza. La sua forma di giusto equilibratore e punitore degli squilibri - la sua naturalezza e ineluttabilità - dolcissimo e terribile - il suo essere dike/giustizia/legge - legge che non si deve infrangere - legge che è la vera reggente della forma tragedia. Un Dioniso diverso - mi è sembrato di scoprire - da quello di gran parte dei discorsi e tradizioni tramandate da studiosi e teatranti, molto dipendenti ancora dal dilemma "apollineo/dionisiaco" - a mio parere quasi privo di senso rispetto alle fonti (ha ragione Colli). Ché Dioniso anzi in *Baccanti* e *Rane* indica un cammino verso l'eudaimonia - l'autocontrollo, l'equilibrio - a ben leggere. Indica "riti di uscita", non solo di "entrata", nel complesso rapporto con l'animale e con l'ombra.

Arrivando a Bologna nel 72 - e cominciando i corsi di Drammaturgia al DAMS - Benedetto Marzullo mi parlò della sua traduzione di Aristofane, e mi chiese cosa ne pensavo. Fu osservando quella traduzione che mi colpì la strana discesa di Dioniso all'Ade (*Rane*), travestito da Ercole, e l'attraversamento del lago ai piedi dell'Acropoli. Quel lago - o palude - studiando bene il coro delle rane per preparare il corso del '98/99 (intitolato *Brekekekex koax koax- Dioniso di pancia e di culo*), mi sono reso conto (è acquisito dall'archeologia) che era anche un tempio e un teatro di Dioniso. E che vi si passava per andare nell'Ade. Sotto sotto dunque c'era sempre quella domanda, suscitata dall'invito a leggere di Marzullo: ma perché un dio ha tanta paura di scendere a trovare un altro dio? Ha paura di venire ammazzato? E perché si camuffa davanti alle rane, che stanno cantando un inno per lui, nel luogo a lui consacrato? Quella domanda - interrogare Dioniso - sotto sotto mi stava dentro fin dai giorni della verifica di traduzione chiesta dal grecista appassionato di teatro e iniziatore del DAMS.

G. S.

## IL SEGRETO DEI NOMI DI DIO

Chi è un dio? K Dioniso, signore del teatro (solo del teatro?) chi è?

Sono più di 130 gli appellativi di Dioniso elencati nella voce *Dioniso* della *Realencyclopædie der classischen Altertumwissenschaft* (conosciuta come Pauly-Wissowa), nomi e aggettivi che contengono e narrano tutto il dio. (Ogni dio, credo, è re del reame dei suoi nomi, e di nient'altro). Tra gli appellativi vorrei fermarmi brevemente sui seguenti tre:

1. Βάκχος, Bacchos
2. δένδρεός, Dendréus
3. Διθύραμβος, Dithyrambos

### 1. Βάκχος -> **bacchio, baccante.**

Cos'è il bacchio? E chi è il baccante? Colui che fa baccano, si dice. E chi è Bacco?

Non credo che il primo senso del nome Bacco sia legato a fare baccano. In toscano il bacchio è il bastone con cui si bacchiano le olive, le noci, o qualunque bastone con cui si diano dei colpi. Anche nella lingua ligure d'oggi il bastone si chiama bacchio. Nei buoni dizionari italiani si troverà che bacchio vuol dire bastone. Che Dioniso Βάκχος sia il bastone, il ramo, mi sembra coerente (e un po' rivelatore) con la sostanza complessa del dio, essendo il bastone, il tirso, l'emblema e soprattutto il *symbolon* e l'*eidolon* del suo corpo nella forma vegetale.

Βάκχος viene dalla radice *bak-*, da cui bacchus, bacchio, bastone, lin bastone per pungere, colpire, o da piantare (e quindi vivo): un bastone vivente come il tirso formato di legno di ferula (il *nartex*: lo stesso usato da Prometeo per rapire il fuoco), l'edera e la pigna coi semi, lin bastone vivente che le baccanti, le portatrici di bastone, tengono in mano per ballare, cioè per far rivivere e germogliare le piante della foresta. *Choros* allora è anche la foresta che balla e canta. Tirso è il bastone magico (cioè generatore di vita - da *mag-* spingere per crescere) che fa ballare la foresta. Ballare è il moto vivente. Baccante è colei o colui che ha il ramo, ramo ballante, ed è il ramo.

### 2. Δένδρεός -> **di albero.**

Connesso con *Baccbos/bwàào* è *dèndron*, albero. Si è molto parlato del Dioniso vegetale, Dioniso germoglio, frutto, foglia, linfa. Henry Jeanmaire (*Dionysos* [19511, tr. it, Torino, 1972] e Karl Kerenvi (*Dionysos. Urbild des unzerslórbaren liberi*, 1976, tr. it, Milano, 1992) riassumono i termini della questione e a questi due studi rimando. Fra gli appellativi di Dioniso troviamo *dendreus*, *dendrites*, *endendros* (elenco Pauly-Wissowa). Che Dioniso, dio vegetale, sia albero è coerente. Ma esiste un frammento finora (a mia

conoscenza - ricordo che non sono un filologo classico) non preso in esame. Si trova in Felix Jacoby, *Fralmente der O'riechischer Historiker*, 3, F, 178. Vi si dice:

εύεργετῖν φησι τόν Διόνυσον καί δούναι ἀνθρώποις δηλοῖ δέ ὁ Φερεκίδες  
καί μετ' ἐκείνον Αντίοχος. VI λέγοντες καί διά τούτο κειλησθαι Διόνυσον  
ὡς ἐκ Διάς ἐς νύσας ρέοντα. Νύσας γάρ, φησίν, ἐκάλουν τὰ δένδρα.  
("Dicono che Dioniso faccia del bene e dia \*\* agli uomini. Lo riferisce Ferccide, e poi anche  
Antioco. Dicono anche che si chiama Dioniso perchè scorre dal Cielo (Zeus) alle nise. Mise  
infatti, dicono, chiamavan gli alberi.").

È l'unica testimonianza, questa di Ferecide ateniese e di Antioco (storici del V secolo), che la seconda parte del nome Dioniso sia formata dal nome albero. È una testimonianza non presa in considerazione, mi pare, dalla tradizione di studi dionisiaci. La propongo all'attenzione (senza sposarla) - e accosto i nomi *nysa* e *dendron zYeidofon* tirso - che in mano alle portatrici, agitato nel ballo, simboleggia sicuramente anche l'albero.

Dioniso, dio ramo, dio bastone, dio verga, dio linfa, dio ninfa, dio albero vivo attraversato dalla linfa/ninfa, dio fatto di ninfe, nutrito dalla linfa/ninfa, dal suo *choros* di ninfe. È insieme al *choros* delle linfe/ninfe che si manifesta - sempre. Lui le alimenta e ne è alimentato: Dio/niso.

Molto si è fantasticato su Nysa, il luogo/bosco/città dove Dioniso sarebbe nato - dove sarebbe stato allevato. Nysa è "*nomen plurium urbium et locorum*" (*Thesaurus graeca linguae*), in Elicona, in Tracia, in Caria, in Arabia, in Egitto, a Nasso, in India, nel Caucaso, in Libia, in Eubea. In India, Alessandro Magno arriva alla città di Nysa e pensa di aver trovato le tracce del dio perchè viene accolto come se fosse Dioniso da persone che sembrano - nel travestimento - dionisiache (Jeanmaire, *op. di*, p. 351: "Nel corso delle aspre operazioni militari intraprese nelle valli settentrionali del paese si trovò una città il cui nome, Nysa, attestava innegabilmente, per i Greci, il passaggio di Dioniso (seppure non era il luogo della sua nascita)..."

Per ogni Nysa ci sono leggende e miti - ma io sono stato attratto da una testimonianza della lingua tracia (una delle lingue greche): *nusa*, con significato di ninfa, che gli etimologisti (Boisacq, Chantraine) fanno risalire (con qualche dubbio) a *snud-,sna-,sne-t, snau, sn-eu-, sn-et* = scorrere, umidità - cioè all'ambito dell'acqua in tutte le sue forme, all'essere percorsi dall'acqua, nutriti, dissetati, verdeggiati, mareggiati.

Se il riferimento di Ferecide e Antioco fosse sostenibile, la parte misteriosa del nome Dioniso - *nysos* - almeno un po' si rivelerebbe come quella della parte umida, vivente dell'albero. Quella che insieme alla luce (Zeus) lo nutre dalla terra (Semele).

### 3. Διθύραμβος —> ditirambo.

*Dithyrambos* è il nome più controverso. Non sappiamo cosa voglia dire. Antichi

etimologisti lo spiegavano come "colui che ha attraversato due porte, cioè è nato due volte". Ma non è sostenibile. Il nome Διθύραμβος appare improvvisamente nelle *Baccanti* al verso 526:

Ἴθι, Διθύραμβ', ἐμῶν &ρ-  
σενα τάνδε βάΟι νηδύν  
ἀναφαίνω σε τόδ', ὦ Βάκ-  
χιε, Θήβαις ὀνομάξειν.

Vieni Ditirambo!

Entra nel mio ventre maschile.

Ti rivelo, o Bacchio,

a Tebe con questo nome.

Νηδύς-ύος = il ventre, la pancia, il grembo in cui la madre porta il bambino. In italiano è quasi sempre tradotto con "coscia" (eccezione recente Guidorizzi, 1989, che dà "ventre", e Correale, 1993, che dà "grembo") - è logico e coerente che non nella coscia, ma nella pancia - come fa la madre - il padre salvatore si ponga il bambino. Nell'acqua del suo ventre maschile divenuto materno. Ma perchè proprio qui Euripide chiama Dioniso Ditirambo? Forse perchè il nome ha a che fare con la musica e la danza?

Voglio avanzare l'ipotesi che il nome Ditirambo, posto nel cuore del *pragma* (come Euripide definisce la sua tragedia nell'ultimo verso) nasconda un messaggio segreto. E voglio spiegare perchè.

Nelle *Baccanti* Euripide, il musicista, il coreuta, il drammaturgo, il teologo, l'etnologo, l'antropologo, il curatore della mente attraverso il teatro, ha racchiuso (secondo me) un trattato *sulleudaimonia*, lo star bene della mente - e anche un trattato sulla musica e la danza. Musica e danza che, seguendo le regole stabilite, portano alla felicità (ma eudaimonia non è proprio felicità: è equilibrio, sintonia).

Partirò, per cercare di dimostrarlo, dal mito della nascita. Dioniso è il nipote di Cadmo e Annonia. Κάδμος-ου chiaro, splendente, brillante, che si distingue. *Càdmos* è affine a *còsmos*: il cosmo bene ordinato, anzi, l'ordine stesso, lo splendente - come Κάστρο. Annonia (la nonna di Dioniso) è il legame, la giuntura, l'accordo, la simmetria, la proporzione: è anche il nome del modo musicale (tropos, con significato un po' diverso da quello dei trattati moderni) e dunque i due sposi, Ordine/Cosmo e Armonia, realizzano (nel tempo del mito, nel racconto) lo stato di *eudaimonia* dovuto all'accordo nello splendore dell'ordine, nitidezza di alto e basso. *Eudaimonia* è accordo di alto e basso, unisono di mente e corpo, cielo e terra.

Dioniso nasce - nipote - attraverso una violenta rottura. Il padre cielo/luce/fulgore/tuono (Zeus) interviene due volte: come fecondatore della semidea (o dea: Semele=zemlja= la terra) e come suo uccisore, introducendo una rottura nell'ordine splendente, un tempo



squilibrato, catalettico, col tuono e col fulmine - con una materia sonora violenta - che porta come conseguenza il fuoco, la possibilità di morte perchè è stato interrotto l'accordo splendente.

Per ricostituire l'accordo (la condizione felice, aurea, di Cadmo e Armonia, il loro unisono), il cielo Zeus si pone in grembo il bambino - lo matura - diventando il salvatore dell'accordo splendente e vitale, la sintonia/unisono di Cadmo e Armonia.

Ma Dioniso porta ormai con sé il segno della perdita e il desiderio di compensarla. Cerca la madre nel luogo dove è nato - e là propone l'ordine interrotto e perduto, le leggi della musica, quella musica che produce *eudaimonia*. Ecco allora nelle foreste e fra i monti, sotto il cielo aperto (Detienne), sotto la protezione del padre cielo e del nonno Cadmo/Cosmo/Ordine splendente, nel corpo sintonico di Armonia (la nonna), giungere la musica ricostitutrice, il ballo regolato dal rito. Si può dire che nel prologo e nella parodo (w. 1-167) Euripide espone qual è la forma originaria e divina della tragedia come mezzo di avvicinamento alla felicità.

Ripercorro i nomi mitici in vista del passo successivo: Cadmo, l'ordinatore, il reggitore, il perfetto, l'accordato, il cosmo, la mente splendente; Armonia, la connessione (da ἀρμόζω, dalla radice *ar-*, annesso, attaccato - e anche il nutrimento che uno prende per sé, che nutre ed equilibra), la simmetria, l'accordo, l'idioma sintonizzato, la voce profonda intonata al cosmo ordinato, l'accordata con Cadmo, la madre del suono, l'unisono; il Cielo (Zeus) e la Terra (Semele) mediati dal tuono/fulmine - e il figlio nato dalla rottura dell'ordine (musicale) - il discordato - figlio di una madre uccisa dal padre tramite suono (tuono) e fuoco (bruciatore dell'ordine vegetale); Dioniso, salvato (armonizzato) dal padre e successivamente rinato da lui, mancante della madre e perciò sempre alla sua ricerca verso il luogo di perdita del grande ordine armonico, Tebe. Ecco perchè il ritorno di Dioniso è musicale, un invito al ballare e cantare secondo le regole (quelle di Cadmo e Armonia), nella forma assunta dopo il viaggio e il ritorno (perchè quello di Dioniso è un «arto - come quello di Ulisse e forse suo modello). Ecco il *tiasos* che danzando realizza di nuovo e continuamente l'ordine musicale (l'età dell'oro dei boschi e degli animali. Baccanti, v. 141) e lo porta dovunque si reca. Senza adeguarsi ad esso è impossibile restare sani - viene la mania cattiva (la *kakomariia* delle donne di Tebe) si perde il sentimento (il sentire il vero: per cui si scambia il figlio per un leoncino), e non si raggiunge l'eudaimonia. La musica è fatta con aulòs, timpano, ballo frigio secondo il modo cretese (nato in Creta con Rea e Dioniso) - secondo le regole del rito - è l'ordinatrice di una trance controllata.

La proposta che Dioniso fa nel prologo, di ascoltarlo e seguirlo, credo significhi: ascoltate la voce del dio in voi; viene da fuori ma è nel cuore della vostra città, nel cuore del vostro cuore; ballate con lui, ballate tutti, donne e anche uomini; travestitevi secondo le leggi del rito. E perchè? per riaccodarvi, per non vivere nella separatezza; per sintonizzarvi; per liberarvi dalla sofferenza; per conoscere l'estasi della partecipazione al ritmo della vita divina incarnata in ogni corpo animale e vegetale. La *mania* che Dioniso propone di raggiungere è l'accordo con la sua voce, con la parte genitale, iniziale della sua voce al momento in cui era Ditirambo (ritorno alla terza parola), quando era lui la

musica/danza/canto del nascere - la voce del dio che nasce.

Nel Dittirambo (Kerényi, *op. di*, p. 282) - il dio era cantato come colui che è appena nato, dopo un lungo parto. Dittirambo è uno dei nomi dello stesso Dioniso; e così si chiamava quel genere di canto corale, il cui tema originario, anche se non unico, era la nascita del dio. Archiloco, il più antico poeta del genere a noi noto [ricordo il fr. West 120: ὥς Διονύσου ἀνακτος καλόν ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον οἴνωι συγκερανωθεῖς φρένας ("Come so dare inizio al bel canto dittirambo di Dioniso signore con la mente folgorata dal vino.")], sosteneva di saper intonare il dittirambo non appena il fulmine del vino accendesse il suo spirito - con chiaro riferimento al fulmine che aveva colpito Semele dando avvio alla nascita del figlio.

Il trattato di *eudaimonia* musicale racchiuso nelle *Baccanti* allora si precisa meglio: seguire le *teletài*, i riti, ballare e cantare nel bosco (nel luogo pieno di Dionisi alberi) agitando i rami/Dioniso (i tirsi) secondo il modo frigio significa intonare il dittirambo - e cioè intonarsi con la voce del dio che nasce - mentre nasce, anzi mentre lo si fa nascere ballando.

Questa danza di *eudaimonia* produce la *χαρά* (*charà*) la gioia di cui parla Platone (che faceva derivare erroneamente *chorèuein* da *charà*) in un passo delle *Leggi* che voglio citare per intero:

Tutti sanno che ogni cucciolo di animale o bambino, per così dire, non riesce a tenere a freno nè la sua voce, nè il suo corpo e [E] cerca sempre di muoversi e urlare; così talora procede a balzi e a salti, quasi in una gioiosa danza di piacere e tal altra emette coi suoi urla ogni genere di suono, 'tuttavia, mentre gli altri animali non hanno percezione dell'ordine - vale a dire del ritmo e dell'armonia [Cadmò e Armonia? - nota mia] - o del disordine dei loro movimenti, nel nostro caso furono [654 A] proprio quegli dei che, come si è detto, ci sono stati offerti come compagni di danza, a farci dono del senso del ritmo e dell'armonia come espressione del piacere. E sono ancora essi che, muovendosi in sincronia l'uno con l'altro sul ritmo di canti e danze, si fanno promotori dei nostri cori. E del resto quest'ultimo si dice *choros* proprio perchè è congenito alla *charà*, ossia alla gioia (χορούς τε ὠνομακέναι παρά τό τῆς χαράς ἐμυρτον δνομα) - (*Le Leggi*, libro II, 653 D-E, 654 A, tr. it. di Roberto Radice, Milano, Rusconi, 1994).

Ricordo che nel seguito del passo Platone dimostra che non ogni danza o canto portano alla felicità e gioia (*eudaimonia*), ma quelle e quelli regolati dalla ragione e dalla virtù. È ciò che si trovava già nelle *Baccanti*.

C'è un passo difficilissimo del *Fedro* [244 D-E] che Gilbert Rouget (ie *musique et la trance*, tr. il., Torino, Einaudi, 1986, p. 262) definisce "ostico e famoso proprio per la sua oscurità." Lo citerò perchè ha in qualche modo a che fare con l'*eudaimonia* e con quanto Euripide ha forse voluto comunicarci relativamente alla sua esperienza di *choreia*, *mania*,

*tbeolepsia, nympholtyàa*. Ricordo che Platone, sempre nel Fedro [265, A-B], isola due specie di manie, una prodotta dalla debolezza umana (*nosematon anthropinon*), l'altra da "un divino straniarsi" (*theias exallages*) dalle normali regole di condotta". Questo stato regolato è a sua volta diviso in quattro specie di mania: la "mantica", ispirata (*cpipnoian*) da Apollo, la "telestica" ispirata da Dioniso, la "poetica" dalle Muse, r"erotica" da Eros e Afrodite. È a proposito della telestica che riporto la traduzione/interpretazione di Rouget, col suo commento, perchè serve a illuminare meglio il senso del messaggio coreutico di Euripide in relazione all'eudaimonia:

Ecco cosa dice Socrate:

"Indubbiamente peraltro, [1] da queste stesse malattie (*nosdn*) e dalle prove (*ponon*) immani che sicuramente [trovano la loro] origine (*èk*) in antiche [e gravi] offese (*menimatòn*) [commesse] da qualcuno in certe stirpi (*genón*), [2] la trance (*mania*), [quella] stessa [che] sopravviene in coloro che vi sono [comunemente] soggetti conferendo loro il potere della profezia (*propbeteusasa*), procura (*eureto*) la liberazione (*apallagén*) mediante preghiere agli dei e culti [in loro onore]; [3] in virtù della qual cosa (*otheri*), sfociando in purificazioni (*katbarmón*) e riti (*teletòn*), essa [la trance] restituisce sicuramente la salute (*exanté epoiese*) a colui che l'accetta in sorte (*echonta*) tanto per il presente quanto per l'avvenire, [4] apportando (*euromené*) a colui che è messo in trance in modo corretto e posseduto (<*orthós manenti te kai katascbomeno*) il sollevamento (*lysin*) dai [suoi] mali presenti".

Che cosa significa, in sostanza, questo testo? Prendiamo in considerazione le quattro parti nell'ordine indicato e analizziamone rapidamente il contenuto:

- [1] : delle persone sono colpite da malattie e da prove che sono la conseguenza di certe offese;
- [2] : da esse le libera la trance divinatoria tramite il ricorso agli dei;
- [3] : in virtù della qual cosa purificazioni e riti gli restituiscono la salute;
- [4] : colui che è messo in trance in modo corretto è sollevato dai suoi mali. (G. Rouget, *op. cit.*, pp. 263-64).

Torniamo adesso alla parola *Dithyrambos*. È là, nel ditirambo, che il dio allo stato di puro suono e movimento viene generato "coreuticamente", inventato nel canto/ballo - con un passaggio folgorante (folgore, vino: riprendo Archiloco) da uno stato normale a uno stato altro controllato dalla metrica e dalla misura musicale, dall'accordo verso la sintonia. Ecco per quale motivo (ricordo che si tratta di un'ipotesi) Euripide lo evoca - lo chiama alla nascita - come bambino Ditirambo: perchè il cerchio dei 50 danzatori e cantori che generano cantando e ballando il dio realizza la sintonia (il ditirambo è un ballo tondo, lo sappiamo). Sintonia interrotta dalle colpe del *genos* di Cadmo e Armonia, che non viene reintrodotta nella Tebe delle Baccanti, dove Dioniso è un vincitore sconfitto. Il mito semmai insegna come non sbagliare di nuovo.

Allora a me sembra che tutta la teoria coreutico-vocale e strumentale del primo coro (w.64-167), con la descrizione delle *teletài*, la storia mitica degli strumenti, o la nominazione tecnica dei tamburi di Creta, dei Coreuti e Coribanti, dei flauti frigi, delle feste

trieteriche, della corsa, danza, evoè, passi e salti, chiome al vento, *ololuzein, innesein, thiasos*, ballo tondo, vada a confluire in due nomi/verbi:  
*sintonia*, al v. 126 (*baccheia anà suntono*) = con-sonare;  
*sinocha*, al vlél = l'andare insieme delle sante musiche, dei dio.

Nel sintonizzarsi consiste l'armonia e, dunque, 1 *'eudaimonia*. L'orgia allora non è uno scomposto agitarsi, ma un controllato ballare, secondo il vero senso di *orgào (orgian*, v.34), che vuol dire gonfiarsi, essere riboccante di succhi e di fertilità, esser pieno di ardore, agognare appassionatamente: verbo e nome che ha un riscontro nell'antico indiano (lingua madre e sorella), nel tema *urj* = nutrimento, succo, forza, pieno di forza, pieno di lavoro.

Che è lo stato della pianta che nasce e cresce - e di tutto ciò che nasce, bambino, cucciolo: un crescere ordinato - un'energia contenuta come la linfa nel tronco. Dioniso balla come un albero nella sua forza crescente - bacchio, tirso, ditirambo. Nel cuore delle *Baccanti* Euripide ha posto il dio bambino, il dio voce di dio, il dio ballo, il dio forza nascente, il dio germoglio, il dio animale cucciolo, il boccio intorno a cui ballare, il nascente da far nascere cantando - albero, bestia, uomo/voce e ballo. In realtà nient'altro, forse, che un gioco di canto e di ballo in sintonia di gioia dove tutti si intonano nel corpo voce di Dioniso.

G.S.

## Gianfranco Anzini

### I TRE CERCHI DEL DIO DITIRAMBO

L'aula di via Valdonica

Vorrei iniziare questa testimonianza sui tre corsi che Scabia ha dedicato alle *Baccanti* di Euripide, i tre corsi di Drammaturgia 2 che vanno dal 1996 al 1998, dando qualche elemento che aiuti a farsi un'idea del modo particolare che ha Scabia di concepire e svolgere un corso universitario, anche se esistono sia libri che saggi che descrivono alcune sue esperienze di anni passati,

Innanzitutto l'aula in cui si sono svolte le lezioni, l'aula di via Valdonica: è un'ampia sala di forma quadrata, che al posto del pavimento ha un praticabile di legno, adatto per la danza e per la recitazione. Sulle pareti in alto è stato sistemato un giro di riflettori. Nel centro del soffitto campeggia in un affresco Apollo. Non ci sono banchi e non c'è cattedra. C'è una lavagna, di quelle che possono essere spostate, un tavolo che si monta al momento, quando serve, e un po' di sedie che si possono anche impilare una sopra l'altra se non vengono adoperate.

In quest'aula Scabia non ha dato lezione parlando a degli studenti fermi, seduti, che stanno sempre ad ascoltare e possono solo prendere appunti o al massimo fare delle domande. Gli studenti all'inizio hanno ascoltato, seduti in terra, hanno preso appunti e

fatto domande. Ma poi si sono dovuti alzare, hanno formato un cerchio, hanno dovuto partecipare a un modo di leggere, capire, commentare il testo di Euripide che nelle dispense ho definito "leggere e scrivete con il corpo". Ogni tanto hanno anche scritto qualcosa su quaderni o fogli volanti, certo. E qualche volta Scabia ha fatto lezione proprio chiedendo a ognuno di loro di leggere quello che aveva scritto. In quel caso si stava tutti seduti in cerchio, parlando a turno, rendendo partecipi gli altri delle impressioni personali riguardo a quello che era appena avvenuto.

### **In ogni corso una parte del testo**

Un'altra particolarità: Scabia ha organizzato il lavoro affrontando in ogni corso solo una parte della tragedia. Ogni anno uno o due cori, assieme a qualche altro brano della tragedia. In un certo senso i tre corsi hanno formato complessivamente anche uno studio sul coro greco. I cori della tragedia sono stati ballati e cantati, a volte in traduzione, a volte nel greco di Euripide. È stata prestata loro maggiore attenzione che non alle patti non corali.

Ma non è tutto: si dovevano leggere anche i libri della bibliografia, indicati nei programmi, oltre che leggere per intero il testo di Euripide. Un esercizio fatto fare da Scabia ha riguardato proprio questi libri: alcuni studenti si sono assunti il compito di leggere Kerényi, o Jeanmaire, o Rouget, o Otto, o altro. Spesso non tutto il libro oppure non da soli, ma dividendoselo in due o in tre. Poi, preparata una relazione di dieci, venti minuti al massimo, l'hanno esposta a lezione "regalando" così la loro lettura ai compagni. Grazie a questo continuo apporto di mini-conferenze i libri della bibliografia hanno camminato insieme a chi frequentava il corso.

Un'altra precisazione va fatta circa gli studenti che ovviamente non erano attori, e solo qualcuno di loro studiava recitazione, da poco o pochissimo tempo. Scabia però non ha mai chiesto a nessuno di recitare, nemmeno ad eventuali attori diplomati. Ha chiesto invece un'altra cosa, di essere quello che si fa, cioè di partecipare, di essere presenti - in greco *mistes*. Questa è una delle prerogative dei corsi di Scabia, di questi tre sulle *Baccanti* così come di altri: ognuno ha dovuto mettere in gioco una verità che riguardava anzitutto se stesso; doveva eseguire il compito drammaturgico che stava imparando e approfondendo non per rivolgersi a un pubblico ma per essere tutt'uno con i compagni di studio.

### **Le acque del racconto**

Un altro fatto da considerare: in ogni corso ovviamente gli studenti sono cambiati. Le classi si sono avvicendate e pochi sono stati i casi di persone che abbiano seguito per più anni. Rinnovandosi così gli studenti, ogni volta si sono ripresentati alcuni problemi, da affrontare nuovamente con nuovi studenti. Primo fra tutti la distanza dei millenni che

ci separano dalla mitologia greca, dal modo greco di essere a teatro, di essere religiosi, di essere cittadini. In più la distacca da quella lingua e da quei luoghi.

Contro quella distanza il primo obiettivo è stato sempre quello di far avvicinare il più possibile, con la lettura, lo studio, la concentrazione, per cercare di essere presenti là dove dice il testo. Il corpo è stato coinvolto e messo in gioco per questo motivo, per riuscire ad avvicinarsi: molti così sono stati catturati più che con una semplice lettura a tavolino, o con spiegazioni date dalla cattedra e subite passivamente. Il mito dovevano cercare di raccontarlo in prima persona, cantando, ballando, recitando, innanzitutto chiarendolo a se stessi, per quanto sono stati in grado, e cercando anche una sintonia tra quello che si faceva e le fantasticazioni interiori che il mito ha suggerito a ciascuno di loro.

In questo modo gli studenti sono stati immersi nelle acque del racconto, e a volte, ballando fino allo sfinimento, hanno raggiunto un leggero stato di *trance*. In quei momenti sono stati molto vicini al testo e al dio, e hanno dedicato a entrambi alcuni animi molto intensi della loro vita.

### **L'argomento dei corsi**

Ogni cerchio ha avuto un tema diverso: il primo è stato l'avvicinamento a Dioniso, il secondo la voce (voce-palazzo, voce-terremoto, voce-cerva). L'ultimo tema è stato la salita al monte, fino all'albero.

Nella primavera del 1996 il cerchio sull'avvicinamento è iniziato con il racconto della storia di Dioniso. Chi è, chi non è, chi è stato allora, chi è oggi.

L'anno successivo, nella primavera del 1997, l'oggetto di studio era la parte centrale della tragedia, quella in cui Penteo, il re di Tebe, ha fatto catturare quello che lui chiama "lo straniero", cioè Dioniso, colpevole di voler celebrare a Tebe il dionisismo, cioè danze culturali non legittime, non istituite in città attraverso le leggi.

Nel 1998 in ogni lezione il cerchio degli studenti ripercorre il racconto a partire dal v. 604, da quando Dioniso, cioè, invita le baccanti cadute a terra per il terremoto, a rialzarsi. Alla fine del corso le ultime lezioni vengono intese come veri e propri pellegrinaggi.

Ogni volta ripercorrere il racconto è fare una via crucis, si passa per certe "stazioni", luoghi del testo che attraversiamo tutte le volte.

### **Leggere e rileggere**

Il fatto che Scabia abbia suddiviso lo studio delle *Baccanti* lungo tre anni di corso ha avuto una conseguenza che riguarda me e i pochi altri che hanno seguito tutto il ciclo: anno dopo anno siamo tornati a rileggere la tragedia. E ogni anno la prima domanda di Scabia è stata: "Ma il testo cosa dice?" Bisognava riuscire a leggere le parole di Euripide

al di là dei pregiudizi, una per una, a volte sillaba per sillaba.

Alla fine le *Baccanti* hanno totalmente cambiato di senso per me. Non ho mai finito di accorgermi che il testo diceva una certa cosa, e non quello che pensavo dicesse, in base alle mie povere reminiscenze liceali. Per me quindi è stato un lungo viaggio, e mi è capitato spesso, durante questi tre anni, di aver visto comparire all'improvviso qualcosa sulla pagina che prima mi era sfuggito, e che invece c'era, e che da quel momento in poi c'è sempre stato, ben scolpito e vivo. Per esempio è successo nel secondo anno, con la cerva-baccante del coro "Che cos'è il sapere" (77 *to sofōn*). Ma lo shock più grande comunque l'ho avuto nel primo corso, quando Scabia ha contrapposto nettamente i due gruppi di donne, le baccanti e le menadi, suscitando anche spesso stupore e reazioni tra gli studenti che tutti, per sentito dire, credevano - come lo credevo io - che le baccanti dovessero per forza essere delle specie di ossesse un po' *hippies*, solo più scalmanate e sanguinarie. Invece nel testo di Euripide le danzatrici che formano il legittimo seguito del dio sono completamente diverse.

### **Spezzoni di frasi**

10 durante le lezioni, quando c'ero, di solito non danzavo nel cerchio. Stavo fuori e osservavo. Ogni tanto intervenivo, perlopiù quando Scabia mi chiedeva se volevo dire qualcosa. Oppure mi mettevo al centro per mostrare i movimenti delle sequenze.

Posso dire che partecipavo in questo senso: non solo ero così vicino da poter percepire quando gli studenti raggiungevano l'*eudaimonia*, cioè il rapimento dell'essere arrivati ad un leggero stato di *trance* - e infatti mi arrivava da loro un venticello tiepido - ma anche potevo vedere il cerchio nel suo insieme e, ascoltando quello che diceva Scabia o le osservazioni sulla musica di Aldo Jonata, anche il mio corpo pur stando fuori dal cerchio partecipava alla lettura. Anche se me ne stavo seduto, internamente mi si rimescolavano le cose che venivano dette e quelle che vedevo, tanto che a volte mi sembrava di essere un po' ubriaco. Finiva che per giorni mi galleggiavano in testa degli spezzoni di frasi che poi, finito il corso, sono rimasti a girovagare nella memoria a lungo, alcuni per anni. Adesso quegli spezzoni di frasi li ho scritti qui, di seguito. Ho dato loro più forma e più ordine che si poteva, per offrirli alla lettura. Sono in un qualche modo un'integrazione, svitata fino a un certo punto, di tutte le cose che sono state già dette a proposito di quei tre anni - soprattutto negli appunti che Scabia ha raccolto e pubblicato nelle dispense.<sup>11</sup>

### **Il primo cerchio (avvicinamento, ballo in tondo)**

*Attesa di Dioniso*

Prima di cominciare a danzare, in tutti e tre i corsi è stato sperimentato il cerchio dell'attesa di Dioniso. Gli studenti se ne stavano seduti a terra, in cerchio, uno accanto all'altro, un po' come dei poveretti all'inizio, perché le prime volte erano slegati tra loro, e poi col tempo invece sempre più uniti e concentrati, nello sforzo di avvicinarsi - e abbandonarsi - al dio.

Ogni tanto qualcuno si alzava e rompeva il silenzio con un suono, un gesto, o dicendo il nome del dio. Si capiva se Dioniso era arrivato perché gli altri non potevano non sentire quando era vero che qualcuno era arrivato a formarsi il suo Dioniso, nebulosamente o chiaramente che fosse, a furia di leggerne, di parlarne, di pensarci su la notte. Solo così in quel momento comunicava agli altri quell'emozione il cui nome è appunto Dioniso.

#### *Dioniso orfanello*

Dioniso in persona nel testo racconta la sua nascita. Nasce due volte, dalla madre e dal padre. Si capisce che va di regione in regione, per la madre. È per la madre che istituisce danze e culti, per riscattarne la memoria. La storia delle religioni è piena di donne dalle gravidanze irregolari, è piena di bambini trovatelli e orfanelli.

#### *Ballo canto*

Nelle prime lezioni del corso studiammo subito i movimenti per il coro (w. 64-167). È il primo coro della tragedia, entrano in scena le baccanti. Fu divertente, ma anche faticoso, trovare i passi della danza a partire da un ballo in tondo. Gli studenti antavano il primo dei versi della traduzione di Sabia: "Dalla terra dell'oriente/ le montagne ho lasciato". I versi erano tutti di quattro sillabe, breve-breve, lunga-lunga (u u —).

Da quel momento in poi la misura metrica fu la chiave del movimento dei piedi nel ballo. Il ballo fu a sua volta la base per trovare la musica con cui cantare la traduzione di Scabia. La quantità delle sillabe era in relazione al movimento dei piedi. Tutto, anche le labbra, andava a tempo con i piedi.

#### *Corpo unico - movimento*

Gli studenti si prendevano sottobraccio, in cerchio, e ballavano. Due battute brevi, due battute lunghe. Un-due / tre / quattro, un-due / tre / quattro. Cantavano: Dal-la / ter / ra // del-Γο / rièn / te // le-mon / tà / gne // ho-la / scìa / to.

I piedi di tutti battevano assieme la madre terra, il pavimento. Percuotendola nasceva poco a poco la *trance*, la gioia entusiasmante di chi si percepisce partecipe di un corpo unico formato da tanti individui. Dioniso arrivava in quel momento, donato dal battito concorde dei piedi, che risvegliava il corpo della madre terra. Lei in risposta riverberava un leggero stordimento, come in primavera. I piedi, le giunture, le aviglie e le ginocchia rendevano presente all'insieme delle menti quella soglia primaverile, oltrepassata la quale si incontrava l'eniozione-Dioniso. Se veniva attraversata seguendo regole armoniche, la soglia introduceva e avvicinava a Dioniso-felicità (*eudaimonia*).



### *Sollevarsi da terra*

Ballando insieme si cercava l'accordo, la sintonia. Se i corpi andavano insieme, iniziava una specie di moto orbitale collenivo, e ci si sollevava appena appena da terra. Tutti si sollevavano dentro: un sollievo interiore che il dio dava quando si arrivava a lui. nel senso che tutti insieme erano diventati Dioniso, generavano e nutrivano l'armonia Dioniso.

Nel movimento tutti diventavano del dio e il dio. In questo scaso Dioniso, le volte che venne, stava al centro del cerchio. Erano gli effetti della ricerca sulla *trance* compiuta studiando come Euripide ha descritto la *trance*.

### *Sciame*

Era primavera, quindi tremito nelle vene, aria fresca in giro, pizzicorini dappertutto. 1 piedi quando il ballo se ne impossessava, tutti i piedi del cerchio erano uno sciame. Uno sciame è senz'altro l'immagine di un tiaso, cioè di un coro di baccanti. Dioniso è il capo sciame, e guida in volo le danze. Misteriosamente divini dovevano apparire agli antichi il miele e la vita sociale delle api. Le api che fanno il miele dentro le grotte di Dioniso.

### *Capelli rampicanti*

Nel testo erano nominate la vite e l'edera, piante rampicanti che fanno attorcigliarsi ai tronchi e, in un tempo lentissimo, li salgono. Anche le baccanti in un certo periodo dell'anno correvano per arrampicarsi sul sacro monte. Per via dei rampicanti, avevano i tirsi avvolti di edera.

Anche i capelli degli studenti, quando ondeggiavano nel ballo, tendevano a salire verso l'alto.

### *Presenza - corpo unico sollevato*

Diceva Scabia: l'esecuzione del coro significa rendere presente Dioniso, farlo nascere in scena. Cioè ogni volta che a lezione studiavamo il testo ballandolo e cantandolo, scopro e inventando le *teletài*. Le singole persone scomparivano, il corpo del ballo cominciava a girare in tondo, cantando in coro il racconto, percuotendo ritmicamente con i piedi il legno del pavimento. Quel suono cadenzato restava in sottofondo nella niente per tutta la settimana, fino alla lezione successiva.

### *Danzare spiegazioni*

Quando tutti si alzavano per formare il cerchio e ballare, i libri rimanevano intorno, appoggiati a terra, ai bordi della stanza. Ma non erano dimenticati, venivano letti e danzati. Tutti, al centro dell'aula, danzavano quello che sapevano, che ricordavano, quello che di quei libri avevano assimilato, e che ora navigava sotto i pensieri. Dioniso è un dio del navigare, soprattutto del navigare sotto, in acque sotterranee.

Gli studenti così danzavano sia il racconto che le sue spiegazioni.

Il cantar-ballando era la ricerca di *teletai*, regole per tutti: se no i partecipanti come fanno a danzare insieme? Come fanno a raggiungere una leggera *trance*, in cui sperimentare Dioniso, gioia e purezza? E la volta dopo, come fanno per ripetere?

#### *La giovane puledra*

Il primo coro si chiude con l'immagine di un cucciolo che sgambetta vicino alla madre. Immagine tenerissima del ballare: le ballerine dicono che quello è il loro modello di danza, si ispirano alla grazia dei cuccioli gioiosi, che sgambettano e scherzano, felici della vita, al riparo della madre. A pensarci, però, anche l'agnellino, o il cervo, o il vitellino quando vengono portati a morte nel momento del sacrificio, hanno quella stessa tenera andatura.

#### *Entrano in scena le maniache*

Di colpo le teste dei ballerini venivano riverse ah'indietro: mostravano il lato cavernoso di quel dio, l'aspetto perennemente notturno. Il volo cessava, i danzatori si sparpagliavano. Entravano in scena le maniache, interrompendo con la loro eccitazione di belve il volo regolato della danza.

#### *Regole e matita*

Eravamo all'università di Bologna, e anche il menadismo doveva essere formalizzato: ecco allora la frase corporea ispirata al *kung-fu*, che interrompeva tre volte il coro delle *teletài*. La frase corporea serviva per poter ripetere la sfrenatezza, cioè per produrla, con la continua ripetizione, ma anche per controllarla. Diceva Sabia: finita la mania, inizia la tournée teatrale. Domani a Epidauro si replica lo scatenamento selvaggio.

#### *Talloni*

Quindi a un certo punto il cerchio si rompeva, i ballerini si separavano. Con i talloni iniziavano a percuotere freneticamente il legno del pavimento. I contraccolpi si impossessavano del tendine d'Achille e risalivano fitti la schiena. la raffia si infilava da sotto in su nel cervello, dietro la nua. Era il primo movimento della sequenza della mania: era già un po' uno smembramento - gioia di carne divorata cruda, la propria.<sup>11</sup>

#### *Il vegetale signore degli animali*

(So che da sempre gli spiriti sussurrano nel bosco. Abitano i pioppi e i pini, il fico e la canna. Sono dentro le erbacce che si attaccano e si arrampicano da sotto in su, instirpabili.) A lezione il canto e il ballo venivano bene credendo che nel salire verso il cielo delle piante dimorasse il signore dei viventi. Dioniso suscita il ciclo della vita vegetale, a cui anche gli animali stanno aggrappati, e che li signoreggia. Nella frase corporea del kung-fu il signore degli animali era un Dioniso albero, il vegetale che dominava l'animale. È raffigurato su una gemma minoica riprodotta nel libro di Kerényi. figura 25.

### *Che tocca la fica*

Fra i centotrentasei nomi di Dioniso documentati, tradotti da Scabia, c'è anche il Dioniso fallo, che tocca la fica: cioè il pene che si inalbera, il muscolo che si irrigidisce e diventa ramo del corpo, teso, legnoso. È la pigna dell'abete, quella lunga e ricurva proprio come un pene. Stuzzica, toccandola, l'altra regione, il femminile.

### *Leggere con il corpo*

È stato sorprendente leggere solo i primi centosessantasette versi di un testo. Leggerli con il corpo. Sono venute fuori due ore di canto e di ballo in tondo! Una gran calura nella sala di via Valdonica. La lezione verso la fine del corso avveniva sempre nella tarda estate cretese dominata dalla stella Sirio. Dall'ingresso di via Valdonica si entrava a Creta. Ballando, il coro emanava caldo e forza vitale. La vita era contagiosa, indistruttibile. Io mi chiedevo sempre: ma questo gran caldo che Dioniso è? Il Dioniso alcolico, cioè il fuoco che sta dentro il liquido della bevanda fermentata? Il fuoco che inebria?

### *Charà*

Molto spesso in questo primo cerchio venne veramente raggiunta la *charà*, l'aspetto dolce e pieno del dio, l'ebbrezza allegra, buona, fertile, rivitalizzante.

## **Secondo cerchio (voce, terremoto, sapere)**

### *La voce*

Il lavoro del secondo corso venne incentrato da Scabia sulla voce: potevamo evocare la presenza di Dioniso dicendo il suo nome o cantando gli inni dedicati a lui. Bisognava diventare suoi nella voce. La voce che usciva doveva essere quella del dio nel seaso che generava lei stessa il dio: canto musica e danza sono Dioniso, sono la presenza del suo corpo.

### *Voce / generazione*

La scena del testo dove ambientare la ricerca della voce era il palazzo di Penteo. Dioniso lo fa crollare. In quel momento viene chiamato con il nome Bromio, cioè Boato.

Il coro, con i corpi e le voci, era dunque la scena, cioè il palazzo di Penteo. E fu anche il terremoto, che faceva crollare il palazzo. La voce del coro ad ogni ripetizione del gioco ricreava sia il palazzo che la distruzione del palazzo. Contrariamente alla distruzione vera, che distrugge e basta, la voce del coro generava, per finta, sia il palazzo che la sua distruzione. La voce per noi fu sempre e solo generatrice.

### *Lingua antica, potente*

Si cantava in greco antico. Una lingua potente, ancora oggi viva perché noi pensiamo e ci esprimiamo usando molte di quelle parole o comunque parole generate dalle matrici

di quella madre lingua.

#### *Animali, vegetali e musica*

Il corpo quando si canta fa come la cornamusa, o la zampogna: prima si gonfia d'aria, poi suona. Il fiato imprigionato nel corpo, uscendo fa suonare le corde vocali. Fa esattamente come Dioniso che si libera dalla prigione di Penteo, e quando incontra le sue baccanti distese a tema, disperate, le rialza e le fa cantare.

Le canne vegetali della zampogna sono come le canne che abbiamo in gola. La zampogna è un connubio di capra e canna.

Il tamburo invece è pelle di animale tirata e fissata su un tronco di legno cavo. Anche il tamburo è l'unione di un animale e un albero, unione da cui si produce musica.

#### *Tronco dell'albero cerchio piccolo*

Il cerchio del ballo quest'anno era più piccolo di quello dell'anno scorso. Gli studenti a volte, quando si tenevano per mano, sembrava che stessero abbracciando un grande tronco d'albero, cioè Dioniso.

#### *Penteo simpatico*

Tra parentesi a me stava simpatico Penteo. Se non ci fosse lui, non ci si divertirebbe mai. Secondo me tutti siamo un po' Penteo: ci andiamo a ficcare noi nei nostri guai. Ecco, lui non era molto psicologo sul fatto degli orfani. La storia delle religioni è piena di gravidanze strane, di bambini orfani e figli illegittimi vari. Spesso, da adolescenti, questi ragazzi si mettono a girare il mondo raccontando che il loro papà e la loro mamma sono il re e la regina degli dei. Raccontano che loro stessi e tutto l'universo sono stati generati dal proprio padre e dalla propria madre. Tutto sommato a me sembra un comportamento comprensibile, mentre invece Penteo non fu per niente comprensivo. O almeno, quello fu il suo ruolo.

#### *Dioniso e voce*

Nell'uomo la fuoriuscita della voce si impasta con il corpo in maniera diversa a seconda degli atteggiamenti emozionali che ha, cioè a seconda del modo in cui è interiormente in quel momento. Se nell'impasto c'è Dioniso, allora affiora alle labbra il canto, nello stesso modo in cui salgono verso l'alto le linfe nella pianta.

#### *Il coro*

L'unione unisona di tanti corpi dava origine a un nuovo momentaneo essere. La sua spina dorsale erano le voci che si accordavano. La sua mente, bene o insicuramente, riviveva il tessuto dei ragionamenti che il dramma racconta.

#### *Orfeo piante e semi*

Una volta Orfeo cantando catturò l'ascolto di alberi e animali, che si avvicinarono e gli

fecero un cerchio intorno per ascoltarlo. A me stupisce soprattutto che si avvicinasero gli alberi.

Molti alberi sono ermafroditi che sanno generare, ma solo congiungendo il proprio seme alla terra: quindi devono far cadere il frutto al suolo. Il frutto marcisce, muore, e disfacendosi libera il seme, che piano piano scende sottoterra, dove sparisce per poi tornare fuori germoglio in primavera.

A volte invece il frutto dell'albero viene raccolto dall'uomo. Per esempio l'uva, se la si schiaccia, muore facendo un succo che va messo sottoterra, nei tini, dove a un certo punto nasce una seconda volta, fermentando in vino.

#### *Ritorno del dio*

A lezione il ritorno del dio che si liberava dalla prigione, avveniva per merito di chi cantava. Bisognava partecipare alla forza che raggruppa i fenomeni di quel ritorno, che nella natura agiscono sugli esseri viventi: boschi, montagne, città. Se con il canto si riusciva a ricreare quei fatti in una verità musicale, allora veramente si prendeva parte al tornar fuori del dio dal sotto (carcere, sottosuolo, morte, inverno). Citi l'ha provato sa che non esagero.

#### *Tortuoso-serpente-muta pelle*

La madre terra Semele nel racconto viene arsa dal fuoco celeste, come il suolo estivo incenerito dal solleone, in cui si apre un varco il tronco torturato della vite. Dioniso è anche il dio serpente, il tortuoso che rinasce mutando pelle e che, dopo essersi liberato dal carcere della pelle vecchia, sa infilarsi nella terra, andare sotto dai morti, per poi tornare di nuovo fuori.

#### *Resine e succo d'uva: sangue vegetale*

Dalla corteccia rugosa di alcuni alberi escono resine profumate, che ancora oggi si mescolano al vino. Il dio è l'anima di aliteli come gli abeti. la sua dolcezza e la sua forza sono nelle vene della pianta.

Il tronco della vite invece è la persona del dio mentre combina l'acqua sotterranea alla luce del cielo, producendo il succo dell'uva, color rosso sangue e violetto.

#### *Snidare la certa*

Nel momento della sequenza silenziosa gli studenti erano le cen e del coro *ti to sofōn*.

Cantavano per snidare la cera che può saltare fuori inaspettatamente da pieghe interne al corpo: era l'immagine della loro stessa contentezza per avere raggiunto le corde giuste del canto, quelle che danno la *trance* buona e bella, che rimane cara. Che porta la persona in momenti salvi dal meccanismo paradisiaco e infernale della morte e della vita indistruttibili. Quei momenti dell'anno e della mente sono il luogo di Dioniso.

### *Morbidezza delle carni*

Dovevamo cercare la voce che rende presente il dio, anzi, che è lei stessa il dio. Bisognava andarla a cercare là dove noi stessi la tenevamo imprigionata. Per questo è stato fatto il lavoro sui risuonatori: nel paesaggio sacro che è l'interno di ogni corpo vivo, dovevamo snidare la voce-cerva, nascosta tra le pieghe e i pendii interiori, tra muscoli e cartilagini. Dovevamo trovare i punti adatti a far scaturire la voce sapiente. Sapiente perché conosce il racconto, sa come lo vuole dire, e lo dice.

Su certe rilassatezze del corpo è stato possibile fondare il palazzo della voce in modo stabile, perché non tremasse dalle fondamenta. Perché non crollasse incrinata da ansie che la facevano ballare senza grazia. È stata la ricerca della voce della poesia, che nell'antichità si faceva cantando e ballando le parole.

### *Cerva immagine del dio*

Nel momento delle cerge, veniva affermato silenziosamente che la cerva era l'immagine del dio come tendenza interiore di chi danza e di chi canta.

## **Terzo cerchio (l'albero di vita e di morte, la cattura, il sangue)**

### *Rileggere*

Era arrivata una terza primavera. In via Valdonica tornavamo a rileggere il testo. Dopo tre anni quante cose mi venivano in mente: certi nomi a reincontrarli creavano paesaggi, certe frasi rimbombavano a lungo nel pensiero. Alcuni dettagli erano più complessi e più netti, ma era chiaro che ancora moltissimo sfuggiva.

### *Salire il monte*

Da un certo punto in poi fu chiaro che gli studenti facevano una salita al sacro monte. Ci si costruiva un monte per poterlo salire. Ogni lezione era un pellegrinaggio, un percorso di lettura ripetuto salendo. Il viaggio venne sempre diverso. A volte non si arrivava, ci si perdeva durante il percorso. Quando si arrivava, si arrivava all'albero.

### *Mistero*

Chi veniva in via Valdonica per guardare da fuori, non vedeva uno spettacolo: vedeva la sintesi formalizzata di sacre apparizioni che si susseguivano nell'interiorità del corpo unico formato dagli studenti. Se loro avevano chiare e distinte le azioni da compiere, in ogni stazione-apparizione i gesti e le voci risultavano affiorare da un'immagine viva, interiore a tutti, sentita e sensibile per tutti. Scabia un giorno spiegò che in quel modo stavamo esplorando una forma arcaica di rappresentazione chiamata "mistero".

### *Albero "sarcophagus"*

Tutti gli studenti si alzavano e si tenevano per mano per cantare e danzare il coro *ti to*

*sofà*». Era come se abbracciassero un enorme tronco d'albero: il dio legato e imprigionato d'inverno, liberato in primavera.

Il tronco dell'albero, se cavo, è mangiatore di Girne, *sarcophagus*. Dentro vi viene deposto il morto, perché possa in quel legno tornare a fiorire, perché il tronco serva da barca nel viaggio di chi va alle acque sotterranee, dove scendono le radici dell'albero.

#### *Dai morti viene il nutrimento*

È dai morti che viene il nutrimento. Non soltanto ai semi sotterrati, ma anche alle generazioni umane. Nel sottosuolo sta il tesoro di forza viva, assopita assieme ai moni.

Periodicamente poi loro, in masnade, irrompono nel mondo: hanno maschere e bastoni, avanzano cantando e ballando.

#### *Far ripartite la danza*

Il coro *ti to so/òn* venne tradotto in francese, inglese, fiammingo... Come sempre i versi vennero tradotti in modo metrico, così era possibile danzarli in cerchio. Diceva Scabia che cercare il ritmo metrico mette in moto un mescolio che alle parole piace molto.

Al momento di porsi la domanda ("il sapere che cos'è?") la danza si arrestava. Fermare la danza era rischioso, l'unità del coro veniva messa alla prova da questa domanda filosofica, e si rischiava anche quando il ballo in tondo doveva ripartire. Lì si vedeva quanta unione - quanto Dioniso - cera. Quanto Tesser fermi facesse parte della danza: fosse un danzare stando immobili. Se si riusciva a ripartire Irene, allora si provava il *kulàn*. il bello che rimane nel cuore.

#### *Ma il sapere, che cos'è?*

Il canto a tratti era sfuggente, comunque completamente diverso dall'atmosfera di quando gli studenti dell'anno prima pensavano queste stesse parole del coro mentre in silenzio facevano la sequenza della cerva. Questa volta si sentiva che non si sapeva bene cosa fosse questo sapere - l'uomo ha tanti limiti e tantissime cose gli sfuggono.

#### *La comicità*

Penteo travestito da baccante diceva a Dioniso la frase rituale: "Somiglio di più a mia madre o a mia zia?" Era il momento comico arcaico, cioè il comico che riavvia il cosmo raggelato, il cabrino fluido che, quando uno ride, viene sprigionato dal diaframma, cioè da un sussulto sismico del nostro corpo.

#### *Sardana*

La sardana era uno dei balli in tondo di questa primavera. L'aveva portata in via Valdonica un barcellonese. A Barcellona ancora il toro viene sacrificato ad un pubblico, e viene sparso il suo sangue.

Mentre ballavano, le baccanti descrivevano cosa avrebbero fatto le menadi a Penteo.

Due cerchi di ballerini cantavano e ruotavano, uno dentro l'altro. Il canto era mesto.

### *Antidionismo*

Il sacrificio, la macellazione, il taglio degli alberi, cosa vogliono dire? Che il vivente può nutrirsi sia di latte miele e vino, frutti della cura umana, e sia dei frutti sanguinosi della caccia e del disboscamento, lavori feroci? O Euripide sta sottolineando l'aspetto "incivile" del sacrificio cruento? Perché ritiene non dia benefici alla psiche collettiva della *pòlis*? Disse Scabia, uno degli ultimi giorni, che Euripide ha scritto quest'opera contro il dionisismo.

### *Uccidere per finta*

Diversamente che in Euripide la studentessa Penteo rinasceva e si metteva a cantare una ninna nanna. Gli altri a turno la prendevano in braccio e la cullavano. Scabia più volte ha detto che il teatro di poesia e musica, di canto e danza, uccide per finta. Se viene fatto con verità il teatro genera, fa nascere la cerva da un sangue immaginario. E forse proprio questo vuole dire il testo di Euripide.



## Leo de Berardinis

### SCRITTI D'INTERVENTO

Leo de Berardinis nasce a Gioi, in provincia di Salerno, il 3 gennaio 1940. Dopo aver frequentato il CUT di Roma nel 1959/1960, nel 1962 debutta come attore a Roma, con la compagnia di Carlo Quartucci. per la cui regia interpreta, tra gli altri, *Finale di partita* e *Aspettando Godot*, di Beckett. Nel 1965 è protagonista di *Zip*, di Giuliano Scabia, presentato alla Biennale di Venezia. Nello stesso anno Leo dà inizio con Perla Peragallo a una lunga collaborazione artistica, che li vede sia attori che registi di allestimenti come *La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare* (presentata al convegno di Ivrea "Per un Nuovo Teatro", nel giugno del 1967) e *Sir and Lady Machetii* (1968). Successivamente Leo e Perla lasciano Roma per trasferirsi in un piccolo paese della provincia di Napoli, dove fondano il Teatro di Marigliano, esordendo con il film *A Charlie Parker* (1970). La loro attività teatrale prosegue all'insegna di quello che chiamarono il Teatro dell'Ignoranza, con vari spettacoli, tra i quali ricordiamo: *0' Zappatore* (1972), *King lacreme Lear napoletane* (1973), *Sudd* (1974), *Chiamo 'e risale risate e' chiamo* (1976), *Rusp spers* (1976), *Avita muri* (1978). Nel 1981 si scioglie il Teatro di Marigliano e ha termine il sodalizio artistico tra i due. Leo si trasferisce a Roma dove inizia per lui un periodo di lavoro molto intenso, caratterizzato da rappresentazioni uniche di cui spesso non esiste alcuna documentazione. E' la fase che segna il passaggio dal "teatro del non-finito" all' "improvvisazione totale". A questo periodo appartengono le varie "apparizioni" o "re-incarnazioni" teatrali, messe in scena al Beat 72, così come l'accostamento, sulla scena, di improvvisazione musicale e teatrale. Nel 1983, con lo spettacolo *The Connection*, dal testo di Jack Gelber (che era già stato oggetto, nel 1959, di una celebre messa in scena da parte del Living Theatre a New York), si stabilisce una collaborazione tra Leo e la Cooperativa Nuova Scena-Teatro Testoni/Interaction di Bologna. Proseguendo una ricerca personale iniziata molto tempo prima, a Bologna egli riprende a lavorare su Shakespeare, di cui mette in scena una trilogia che comprende due versioni di *Amleto* (1984 e 1985), *King Lear - studi e variazioni* (1985) e *Im tempesta* (1986). Sempre con Nuova Scena, parallelamente allo studio su Shakespeare, Leo porta avanti una sua ricerca sugli spettacoli "assolo". Nascono così *Dante Alighieri - studi e variazioni* (con cui ottiene il premio UBU come miglior attore dell'anno) *Il cantico dei cantici* (1985), *Il Ritorno, riflessi da Omero-Joyce* (1986). Nel 1987 realizza *Novecento e Mille*, una sorta di affresco teatrale che unisce iasieme Pasolini, Beckett, Majakovskij, Pirandello, Kafka, Eliot, scritti di Leo stesso ed altri materiali. *Novecento e Mille* non vuole essere un'antologia teatrale del secolo né tantomeno una sintesi storica: è piuttosto un "flusso di coscienza teatrale". Nello stesso anno de Berardinis lascia Nuova Scena e fonda il Teatro di Leo, assumendone la direzione artistica e organizzativa. Tuttora attivo, il Teatro di Leo è una realtà produttiva autonoma, con un nucleo artistico e organizzativo stabile a cui di volta in volta si affiancano collaboratori di diversa

provenienza. Oltre a produrre spettacoli, promuove e organizza laboratori di ricerca, giornate di studio, convegni e rassegne teatrali e musicali. Con il teatro di Leo, de Berardinis interpreta e realizza, curandone regia, ideazione luci, spazio scenico e colonna sonora, i seguenti spettacoli: *Delirio* (1987) per il Festival di Santarcangelo, *L'uomo capovolto* (un "assolo", del 1987), *Macbeth* (1988), *Novecento e Mille* (nuova edizione, 1988), *Il Fiore del deserto* (1988), dall'opera di Giacomo Leopardi, *Quintelt* (1988). In collaborazione con i Teatri Uniti di Napoli e il Festival dei Due Mondi di Spoleto, mette in scena nel 1989 *Ha da passa' 'a nuttata*, straordinario, personalissimo viaggio nell'opera e nel mondo teatrale di Eduardo de Filippo, che viene insignito di molti premi. Seguono gli spettacoli *Metamorfosi* (1990) e, nello stesso anno, *Totò, principe di Danimarca*. Nell'agosto 1991 il Teatro di Leo presenta a Taormina Arte lo spettacolo *L'Impero della ghisa o dell'età dell'oro* e in settembre, nell'ambito della Mostra del Teatro di Venezia, *Lo Spazio della Memoria*, spettacolo realizzato in collaborazione con il musicista jazz Steve Lacy (ma Lo Spazio della Memoria è diventato anche, nel frattempo, il nome dello spazio bolognese in cui Leo opera nella prima metà degli anni Novanta). Nell'ottobre 1992, debutta al Teatro della 14ma di Milano con *IV e V atto dell'Otello di William Shakespeare- soliloquio di Leo de Berardinis* nel dicembre dello stesso anno la critica teatrale gli assegna il Premio UBU speciale "per la coerenza e la necessità del suo teatro". Nel gennaio 1993 il Teatro di Leo organizza ad Anghiari con la collaborazione dell'Atelier della Casta Ovest, un laboratorio teorico-pratico, dal titolo *Otello e i Giganti*, in preparazione allo spettacolo *I Giganti della Montagna*, di Luigi Pirandello, che debutta nel marzo dello stesso anno e che riceve in novembre il Premio UBU come miglior spettacolo dell'anno e, nel giugno 1994, il Premio dell'Associazione Nazionale Critici. Nel 1993 esce anche il libro di Gianni Manzella, *La bellezza amara* (edito da Pratiche, Parma), presentazione e analisi di tutta l'attività teatrale di Leo fin dagli inizi. Nel gennaio 1994 Leo de Berardinis viene nominato direttore artistico del festival Internazionale di Teatro di Santarcangelo, incarico che ricoprirà fino al 1997. Nel novembre '94 debutta a Napoli *Il ritorno di Scaramouche, di Jean Baptiste Poqueliti e Leon de Berardin*, che sarà in tournée fino a maggio '95 e verrà ripreso anche nella stagione successiva. Grazie a una convenzione quinquennale con il Comune di Bologna, al Teatro di Leo viene affidato in gestione il Teatro San Leonardo, nel centro storico della città, che viene inaugurato ufficialmente nell'aprile '95. Nel settembre dello stesso anno, egli cura, per il Teatro Sperimentale di Spoleto "A. Belli", la regia del *Dm Giovanni* di Mozart, che debutta in quella città il 29 dello stesso mese. Verrà poi riallestito al Teatro San Leonardo di Bologna nell'aprile 1996 e ripreso nel luglio dello stesso anno in occasione del Festival di Santarcangelo. Nel settembre '96, con Ruggero Cappuccio e Alfonso Santagata, cura la regia di un primo *King Imr*, che conclude un laboratorio tenuto presso il Teatro Verdi di Salerno. Sempre in questo teatro, nel dicembre dello stesso anno, va in scena la nuova produzione del Teatro di Leo, *King Lear N. 1*. Seguiranno, negli ultimi anni, *Lear Opera* (1997), *Come una rimta* (1999/2000) e l'assolo *Posi Ève and Adam's* (1999).

Nota di **M.D.M.** *Leo è forse diventato nel tempo il punto di riferimento più solido e rappresentativo dell'intero nuovo teatro italiano, per la sua capacità - unica, appunto, e senza moltissimi altri riscontri anche nel panorama internazionale - di coniugare esigenze diverse fra loro ma ugualmente importanti: la fedeltà profonda alla propria personalità e alla propria storia di*

*artista e la necessità di rinnovarsi, anche per adattarsi al mutare spesso rapinoso dei contesti; la ricerca individuale e il lavoro collettivo; la creatività registica e la drammaturgia dell'attore; le preoccupazioni artistiche, sempre giustamente primarie e preminenti (con all'attivo molti spettacoli memorabili, dagli anni Sessanta ad oggi), e il lavoro pedagogico, anzi l'attenzione e direi quasi l'amorosa, maieutica cura nei confronti dei giovani talenti. In particolare su quest'ultimo aspetto. Leo è davvero una splendida eccezione in Italia e non solo. Fra le personalità di maggior spicco del movo teatro è stato ed è tuttora l'unico ad aver affrontato seriamente e con grande generosità, almeno dall'epoca di Marigliano in avanti, il problema della formazione all'arte del teatro e di averlo fatto nell'unica dimensione realmente produttiva in tal senso, cioè quella dell'artigiano d'alto livello, della bottega del maestro, dove possono esaltarsi utilmente concretezza del mestiere e inquietudine intellettuale, restauri della tradizione ed esplorazioni dell'ignoto, rigore tecnico e vissuti personali. Del resto, basta un semplice, parziale elenco di nomi degli attori usciti dalla sua fucina per avere un'immediata, inoppugnabile conferma di quanto si sta dicendo: Elena Bucci, Marco Sgroso, Francesca Mazza, Gino Paccagnella, Fabrizia Socchi, Valentina Capone; a cui vanno aggiunti (fra i tanti che, pur non essendo stati formati da Leo, al suo magistero sono cresciuti, talvolta in maniera imprevedibile) Eugenio Allegri, Enzo Vetrario, Ivano Marescotti, Marco Cavicchioli, Toni ServiUo, Makó Manckisi e l'indimenticabile Antonio Neiviller di Ha da passa' a nuttata.*

## **Una strada**

*"Il mondo è fuori dai cardini, che maledetta noia esser nato per rimetterlo in sesto!"*

Questa battuta di Amieto chiude la sequenza dell'incontro con lo spettro del padre sugli spalti, e viene pronunciata subito dopo che Amleto ha deciso di "comportarsi in modo strambo", di recitare una parte insomma, per cercare di capire la sua situazione e gli avvenimenti ad essa collegati.

Battuta che si apre come una voragine di possibilità interpretative, al di là delle vicende del regno di Danimarca, e pone l'uomo al centro di una catastrofe cosmica, che deve risanare, restaurare, recitando appunto la sua parte.

*Uomo come attore, attore come uomo.*

Su di una spoglia piattaforma, che si proiettava in mezzo al pubblico, con pochi oggetti di scena, come una corona, un trono, un albero, l'attore elisabettiano assumeva su di sé il carico del "tempo", con un ampio codice espressivo: da una visione cosmica fino alla semplice trama, in un gioco sapiente di richiami e di riflessi.

E questo organismo, incarnato nell'attore, che viveva nel pubblico e col pubblico, era enigmatico, era una domanda, un nodo, che l'attore e il pubblico, individualmente, ognuno con i propri e diversi mezzi e gradi di consapevolezza, doveva cercare di sciogliere: ciascuno a suo modo, ma insieme.

Una comunità messa alla prova dall'attore, che a sua volta era messo alla prova dalla stessa comunità, in uno scambio di energie sotterranee, di giochi verbali, di geroglifici e

di limpide dichiarazioni.

Era il mondo che si autorappresentava in laboratorio, con economia di spazio e di tempo, per conoscersi meglio e più velocemente, ricreando, analizzando e sintetizzando la vita, al riparo dal suo rumore illusorio, dalla superficie della storia, pur mantenendo i piedi ben saldi in quella storia.

Se tutto ciò è vero, o anche soltanto approssimativamente vero, in quale miseria sembra sprofondato il teatro attuale!

Una grossolana e volgare fiera delle vanità, delle connivenze, un cosiddetto professionismo che, come tutti i professionismi, quando è privo di una tensione etica, come oggi, è disponibile per qualsiasi misfatto, non sfiorato neppure lontanamente da una scintilla di quel groviglio di comicità e tragedia che è la vita, che è la storia e la Storia.

E se il teatro è anche il riflesso dei tempi, e viceversa, veramente sono tempi oscuri, feroci ed ingiusti quelli che viviamo.

Una strada, un viandante: il paese non è lontano né vicino, il passo non è affrettato né pigro; il sole tramonta e già viene da lontano il crepuscolo, salendo dalla terra e dai pochi ma robusti alberi. Il viandante si siede su di un bianco sasso e dal suo prezioso flauto estrae suoni: lunghi, brevi, poi gruppi velocissimi di note in un acuto impossibile, che ricade in un grave profondo, insospettato per un così piccolo strumento.

Vortici e spirali di suoni morbidi e taglienti, cadute improvvise. Poi solo il respiro, parole dal timbro abissale, che diventa terso, bianco, aionato.

Un canto solitario, girando lentamente intorno alla bianca pietra; ed il crepuscolo è fermo, immobile.

E nell'immobilità di quella luce il viandante riprende il suo cammino.

È già nel paese. La tenda ampia e chiara ha una calda trasparenza per le mille candele accese all'interno. In un ampio ma raccolto cerchio siedono uomini, donne, silenziosi bambini, dagli occhi profondi.

Il flauto del viandante racconta di un altro paese, di un altro immobile crepuscolo. E la sua voce, il corpo, le mani, sono veementi e dolci, lenti e affannati, feroci e calmi contemporaneamente, in risposta a quegli occhi profondi.

Un caldo bicchiere di vino rosso...

Ora è il crepuscolo del mattino ed il viandante lascia la tenda dalle mille candele ancora accese, si incammina verso un'altra pietra bianca, un altro crepuscolo della sera, un altro paese. Altre e nuove combinazioni di suoni antichi.

E se il teatro è anche riflesso dei tempi, e viceversa, veramente sono tempi oscuri, feroci e ingiusti quelli che viviamo.

"Il mondo è fuori dai cardini..." ma non c'è una spoglia piattaforma abbracciata dal pubblico, non c'è un trono e una semplice corona ma costose e volgari scenografie •realistiche" o peggio ancora "stilizzate", vuoti involucri per pupazzi protetti da spessi ceroni che si pavoneggiano ammiccanti con le finte ciglia e il solito orribile tratto di matita all'angolo dell'occhio. Di fronte, remissivamente aggressiva, la massa degli abbonati, venuti a vedere dal vivo quei mostri, già conosciuti elettronicamente o sugli orridi setti-

manali.

Non è vero che non succede nulla sulle scene attuali, come alcuni, contrari comunque a questo modo di fare teatro, sostengono.

Qualcosa purtroppo succede. Il teatro può far bene, ma può fare anche male.

La platea e il palcoscenico sono inquinati da bassi psichismi che infettano, da inconsapevolezza, attività, confusione e disordinata uniformità.

In laboratorio, con economia di spazio e di tempo, ma con spreco di mezzi e di energie, si celebra in minoranza, e con apparente innocuità, la violenza del pianeta con i suoi sfruttamenti, sprechi e conseguenti miserie, con il suo conformismo e il suo cinismo. Si sollecita il comico, non come liberazione e sacra ribellione, ma come dimenticanza, assopimento ed involuzione. Il sentimento del tragico, nei casi migliori, è retorica e sospetta denuncia, utilizzata come merce che paga, e in casi peggiori, che sono la maggioranza, il sentimento del tragico è diventato chiacchiera pietistica e filantropica per mettere a posto la coscienza: non ci sarebbe bisogno di questo genere di filantropia, se non ci fossero i guasti causati dagli stessi che la praticano. La minoranza, forza oppositiva e dinamica della storia, è diventata stampella di una maggioranza delinquenziale. È una situazione economica e politica planetaria. Un tempo alcuni di noi dicevano di far teatro per cambiare il mondo. Naturalmente era, almeno per me, una sana provocazione. Ci risero dietro e davanti, da sinistra, da destra e dal centro. Il risultato è che un po' alla volta gli intellettuali e gli artisti di opposizione si possono contare con le dita di qualche mano.

Io invece credo nelle minoranze dinamiche, d'opposizione, credo nella forza del teatro, credo nella sua negatività e positività. So che chi detiene il potere teme il teatro come libera espressione, anche se per pochi, tanto è vero che emargina il teatro e sostiene lo spettacolo ed il divertimento non soltanto per i soliti motivi economici, che comunque ci sono, ma anche perché il teatro è forma viva di comunicazione, di contagio, di trasformazione. Il teatro è per sua natura demistificatorio, la scena comunque svela, anche se dopo può essere manipolata con i mezzi di comunicazione. Ci sono naturalmente anche altre situazioni, più favorevoli per un incontro umano e corretto tra attore e spettatore.

Ma sono sempre di meno, con poche risorse e strutture. Le compagnie che praticano un teatro nuovo e diverso resistono al limite della sopravvivenza, emarginate, sovvenzionate malissimo dallo stato, e con parametri qualitativi che nulla hanno a che vedere con i loro modi produttivi o con un teatro d'arte. Sono parametri e valutazioni adatti alle aziende dello spettacolo e del consenso, che di conseguenza agiscono negativamente anche sul pubblico e sulla società. Una società sempre più orientata verso una "cultura" dell'accumulo, connessa allo sfruttamento, al delitto, alla corruzione, e che tanto invece avrebbe bisogno di una cultura dell'essere e dell'arte. Ci vuole una politica culturale che promuova un modo diverso di aggregazione civile, bisogna rovesciare l'ingiusto sistema produttivo e distributivo attuale e la "cultura" partitica di cui è espressione. Si dice che le risorse sono poche, ma in attesa che giustamente si investa di più per il teatro, io credo che distribuendo equamente e per finalità non personalistiche quel poco, già molto di

più si potrebbe fare. Rivendicando tutto ciò, bisogna comunque che contemporaneamente il viandante si avventuri anche fra gli abbonati delle più pigre ed entropiche città, metropoli e paesi, alla ricerca di qualche sguardo dagli occhi profondi.

(1992)

## **Teatro e sperimentazione**

Ogni tentativo poetico è una sperimentazione, per cui se il Teatro è un tentativo poetico è inutile aggiungere il sostantivo sperimentazione. Bisognerebbe invece fare una differenziazione tra evento teatrale e spettacolo.

L'evento teatrale è un processo che si svolge in uno spazio-tempo reale in cui tutti sono partecipi, sia attori che spettatori.

Lo spettacolo è una rappresentazione in cui il pubblico è spettatore passivo e, molto spesso, l'attore è un esecutore, altrettanto passivo, dell'autore o del regista.

In effetti tutta la poesia, non soltanto quella teatrale, è sperimentazione, in quanto dovrebbe innescare un processo conoscitivo che produca idee nuove anche a prescindere dalle intenzioni dell'autore.

La differenza importante è che presumibilmente un quadro, un libro non mutano se stessi mentre in teatro l'attore dovrebbe essere in contatto col pubblico, aprirsi ad intuizioni sconosciute di se stesso. Si potrebbe quasi dire che l'arte scenica in generale è l'unica forma d'arte in cui avviene - o dovrebbe avvenire - una mutazione seppur momentanea, piccola o grande, di tutti i partecipanti al processo.

In questo senso si può accettare la parola sperimentale in teatro, nel suo vero significato di esperienza che non riproduca l'esistente, il già noto.

Ed è solo l'arte scenica l'unica in cui il corpo dell'artista stesso diventa poesia vivente.

Naturalmente il corpo non si intende nella sua fisicità ma in tutte le facoltà psicosomatiche dell'individuo. Ciò non esclude che un attore possa stare in silenzio ed immobile e non obbliga il violinista a parlare, l'importante è questo diventare poesia e non prodotto.

Detto questo, è evidente che per me non sono valide tutte le etichette di ricerca, avanguardia, teatro immagine, eccetera, in quanto sono classificazioni schematiche e razionali, che niente hanno a che vedere con l'artisia, sempre unico e irripetibile.

Come in ogni forma d'arte anche l'attore sperimentale non è che la sua autobiografia: questa autobiografia è esemplare, conoscitiva di se stesso, e suscita nella collettività in cui avviene l'evento un analogo tentativo di autoconoscenza non di massa ma individuale: *ciascuno a suo modo*.

La presenza del pubblico è essenziale per creare dei campi magnetici forti perché ciò avvenga, e non è soltanto la quantità dei partecipanti a determinare questi campi magnetici, ma anche e soprattutto la loro qualità. La qualità non si deve confondere con

l'intellettualismo, con la conoscenza intesa come informazione, ma è da intendersi come disponibilità, fiducia mentale e amore del rischio.

Così come c'è una conoscenza come avere, c'è anche una conoscenza come essere: cioè vivere la conoscenza. Ed è per questo che io dico sempre che non faccio Teatro ma sono e siamo Teatro nel momento in cui l'evento accade.

Da un'esperienza simile l'uomo dovrebbe uscire trasformato e riversare nella propria vita e nella società questa trasformazione, così come la vita, la società, la cultura si sono in qualche modo riversate anche nel Teatro.

Teatro e vita, quindi, in un gioco di specchi, che dovrebbe portare all'eliminazione di ciò che nella vita stessa è impermanente, e allo stesso modo anche nel Teatro dovrebbe essere eliminato tutto ciò che è di moda, già esistente.

Mora Teatro come *palcoscenico del mondo*, dove ognuno dovrebbe recitare la propria parte, togliendo l'ego, il superfluo, per contribuire, anche se in minima parte, alla trasformazione del mondo stesso.

Se ne dovrebbe dedurre che l'arte è un mezzo e non un fine e che il cosiddetto teatro politico inteso come messaggio, è un falso storico, perché penso che sia più rivoluzionario e più propulsivo per un'azione politica l'aver partecipato ad un evento in qualche modo evolutivo e poi, uscendo da queste dimensioni, incontrare le storture del quotidiano mistificato.

L'evento naturalmente deve essere commisurato al contesto, per cui un Rimbaud urlato in tutta la sua bellezza e disperazione tra uomini costretti a subire le miserie morali e materiali della vita dovrebbe far rimpiangere quella bellezza, quell'utopia, e renderli capaci d'azione per realizzarle: è decorativo recitare Rimbaud in un salotto buono.

Anche quest'ultima affermazione comunque è relativa: in un salotto buono si può incontrare la persona *giusta*. Per questo motivo da sempre ho sostenuto che il Teatro non si deve autoemarginare, non deve diventare tribale, ma deve entrare nei cosiddetti "teatri ufficiali" anche se molto spesso questi non sono salotti e neanche buoni, dato che in tali edifici, a partire dalla biglietteria, dai tecnici, dai direttori, frequentemente c'è pochissimo amore per il Teatro (per non dire indifferenza).

E quasi sempre, dove maggiori sono le possibilità economiche, maggiori sono l'incuria e l'alienazione dal proprio lavoro: al contrario, in spazi precari economicamente e tecnicamente, si viene accolti, nel limite del possibile, con grande partecipazione e disponibilità.

Il mio Teatro di sperimentazione vuole essere in mezzo alla gente, vuole abbattere le barriere economiche, che escludono la maggior parte dei cittadini, e vuole anche abbattere, con la potenza insita in questa arte, le barriere culturali derivanti da una pseudo-intellettualità e da una pedagogia non democratica ma di massa e, paradossalmente, di privilegio.

Si ha bisogno di una politica culturale non partitica, di una redistribuzione delle strutture e dei mezzi produttivi, di una distribuzione di eventi teatrali che non sia vagabondaggio imposto a chi fa teatro con povertà di mezzi e ricercato da chi lo fa per interessi

economici: la distribuzione dovrebbe essere invece veicolazione di idee, nomadismo.

È logico che la situazione del Teatro sia correlata a tutte le altre situazioni, dalla scuola alla disoccupazione, dalle USL agli interessi privati, dagli orari di lavoro alla latitanza di uno stato sociale.

D'altra parte la tecnica dell'attore sperimentale deve essere rigorosa e perfetta, sempre in evoluzione, deve coinvolgere ogni parte del corpo e non va distinta dall'arte stessa, né dalla mentalità con cui ad ogni appuntamento l'attore fa accadere l'evento scenico. La tecnica dovrebbe anche essere trasferita nella vita.

Si tratta di una tecnica che, a partire da elementi di base, va personalizzata per farla diventare unica: ne consegue che non si adotta nessun metodo specifico, che naturalmente vedrebbe l'arte scenica solo da un'angolazione parziale. In questo senso potremmo quasi definirla un *non metodo*, anche se culturalmente può tenere in considerazione i diversi metodi e le diverse tecniche che si sono sviluppate nel tempo.

Bisogna distinguere la tecnica dal *tecnicismo*, che non è altro che un supporto comune e valido per tutti e che si sostituisce alla creatività, laddove la tecnica, intesa in senso corretto, deve liberare l'attore da ogni intoppo fisico e mentale e venire abbandonata affinché la creatività possa uscire *spontaneamente*. Il percorso dell'attore sperimentale è difficilissimo e ha come partenza una vocazione.

Purtroppo, in nome di un vago desiderio di esprimersi, comune a tutti gli uomini, si è scambiata la spontaneità, che si raggiunge con studio e rigore, con lo *spontaneismo*, con la cosiddetta *naturalizza*, col quotidiano o con la falsa originalità: si è invece *spontanei* proprio quando non si è ignoranti del sapere scenico.

Ultimamente, dal punto di vista storico, questi errori sono stati determinati dal naturalismo, da una pseudo-avanguardia e da un malinteso concetto di democrazia, per cui si è confuso il diritto di esprimersi con il dovere di sapersi esprimere. Bisogna essere democratici nella vita e aristocratici nell'arte, come diceva Arturo Toscanini.

Il diritto all'espressione è un diritto sacro e democratico che può essere esercitato in diversi modi nella vita senza bisogno di salire sul palcoscenico. Se proprio si sente l'esigenza di esprimersi artisticamente e, in senso specifico, teatralmente, basterebbe togliersi di dosso la vanità e il personalismo per essere in consonanza con l'artista: ci si può esprimere anche ascoltando.

Chiunque può fare teatro, ma in scena bisogna che ci vada chi ha vocazione e abilità, perché ci si deve rapportare con la forza di una collettività intera.

Non è obbligatorio e non a tutti è dato fare questo percorso, che alle volte si può iniziare e poi interrompere, per incapacità a sostenerlo.

L'attore deve perciò avere grande consapevolezza di se stesso e grande senso di responsabilità, doti che fanno di lui non un semplice esecutore, ma un attore-autore.

Per attore-autore non intendo colui che scrive un testo per poi interpretarlo, ma un artista responsabile di ciò che egli è in palcoscenico.

L'artista deve trasformare qualsiasi materia testuale o di vita in accadimento poetico, in virtù della sua creatività, che non è altro che la sua biografia interiore, talmente profonda



da diventare esemplare.

Oggi purtroppo il Teatro è accerchiato da pseudo-attori, che utilizzano soltanto il tecnicismo, e da sprovveduti che pensano di poter rinnovare l'arte scenica senza possedere nessuna cultura teatrale o scimmiettando i Maestri del Novecento, per cui sarebbe augurabile, e questo non soltanto per il Teatro ma per tutte le arti, un'analisi disinteressata e spregiudicata del ventesimo secolo.

Il Teatro è come la vita, non in quanto metafora o imitazione di essa, ma perché, come la vita, è una tecnica di conoscenza, però in economia di spazio e di tempo: nella vita, tranne casi e tecniche eccezionali, c'è più dispersione.

Il Teatro, come la vita, non lascia tracce tangibili se non nella memoria, da intendersi non come inventario ma come elaborazione dinamica: non può essere fissato e immobilizzato da documenti che, oltre ad ucciderlo, ne falsificano anche la sua intima natura.

Preliminare all'arte scenica è non considerare il *personaggio* come individuo ben definito e quasi anagrafico, ma come stato di coscienza, per cui l'attore, affrontando i cosiddetti personaggi, dovrebbe soltanto far risuonare una certa corda interiore che, pur essendo in qualche modo diversa in ogni uomo, è analoga in tutti.

In un processo lungo e faticoso l'attore dovrebbe toccare tutte le corde possibili per completarsi, conoscersi in tutte le sue componenti: sino a diventare il mago Prospero della *Tempesta* di Shakespeare o Dante sulla montagna del Purgatorio.

Questo tentativo di realizzazione, questa tensione non potrebbe essere se non attraverso il *sacrificio* e il *martirio*, dove per sacrificio si intende *sacralizzazione della vita* come eliminazione del superfluo e dell'ego e, per martirio, *testimonianza*.

Il tentativo è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio.

(1995)

## **Aprire un teatro**

Aprire un Teatro è cosa delicatissima, seppur lodevole: può far bene, ma può anche far male.

In Italia abbiamo moltissimi teatri: dobbiamo dedurne che abbiamo una grande cultura teatrale? Certamente no.

Arte primordiale di conoscenza collettiva, di orrore e di gioia dell'essere, laboratorio per sperimentare la complessità della vita in situazioni semplificate di spazio e di tempo, è sempre di più diventata falsificazione, riproduzione dell'ovvio, consolidamento del potere e dei suoi interessi.

Aprire un teatro oggi, significa, o dovrebbe significare, rifondarlo: cosa appunto delicatissima.

Rifondare un Teatro è come rifondare una società democratica, basata sull'essere e

non sull'apparenza, sulla giustizia e non sulla rapina, sulla lealtà dei propositi e non sulla mistificazione, sull'uso corretto ed egualitario dei mezzi e non sullo squilibrio, sulla solidarietà concreta e disinteressata, e non parolaia o d'effimero consenso.

Il Teatro è veramente lo specchio profondo del Tempo, dove l'uomo riflette se stesso, non per fermarsi nella fissità della propria forma, ma per scrutarsi, allenarsi, come un danzatore. Il Teatro si giustifica solo se è il paradigma dell'abbattimento delle differenze economiche e culturali, se ha la potenza di trasformare se stesso e gli altri, insieme agli altri, senza abbassare la propria arte.

E allora bisogna ricominciare con semplicità e realismo, piccoli passi, ma determinati, grande apertura, ma non qualunquismo, inizio di una rete di teatri differenti, ma che abbiano la stessa vocazione di fondo: teatro tra la gente, ma non per il consenso strumentale e acritico della gente.

In un famoso concerto il musicista John Cage, invece di suonare, chiuse il pianoforte: gesto forte e significativo, fecondo di sviluppi.

Altri artisti hanno presentato tele bianche, come opere pittoriche...altri ancora il silenzio come musica.

Il dolce e feroce Novecento è però riuscito a fare merce di geni, santi, martiri e artisti.

Molta è stata la connivenza politica e intellettuale.

Il pianoforte non suonato diventa il pianoforte che non si sa suonare, ed il silenzio in molti casi è soltanto mutismo.

E allora bisogna riaprirlo questo pianoforte: bisogna riaprire il pianoforte di Cage, non dimenticando però assolutamente perché fu chiuso, anzi! rivivificando quel gesto, prolungandolo seriamente e con rigore e sapienza.

Sono consapevole che tutto ciò non si fa dall'oggi al domani; ma occorre ricominciare subito e con concretezza.

Bisogna stare tra la gente, ricominciare dai movimenti reali della Storia, senza approssimazioni, con seminari, laboratori, opere profonde, che coinvolgano artisti e cittadini.

Bisogna con onestà che la politica sia cultura e giustizia, senza enfasi e strumentalizzazioni.

Il Novecento è stato un grande Maestro, nel bene e nel male; non tradiamolo dimenticandolo o facendone una nuova, triste convenzione.

Riaprire il pianoforte di Cage, significa anche riaprirlo per tutti, dando a tutti la possibilità economica e culturale di ascoltarlo.

Cominciamo con semplicità da un Teatro che non divida palcoscenico e platea, ma che sia mentalmente un unico spazio scenico, senza distinzione tra palchi loggione e platea, fra artisti e spettatori.

L'evento teatrale lo si fa insieme: prepariamoci senza affanno e retorica ad essere partecipatori e non soltanto osservatori da una patte e venditori di merce dall'altra.

(aprile 1995, per l'apertura del Teatro Laboratorio San Leonardo!)

## Per un teatro pubblico popolare

Il problema della cultura in Italia va risolto contestualmente ai problemi del lavoro, della sanità, della scuola e della corretta comunicazione.

L'acquisizione della falsità delle "magnifiche sorti e progressive" - salutare ed efficace mezzo di demistificazione della linearità della storia - avrebbe dovuto portare ad una riappropriazione, da parte dell'uomo, del suo destino. Al contrario sembra che abbia contribuito ad una sua ulteriore alienazione, per cui, se tutto prima era considerato certo, oggi si esagera nel definire tutto problematico, debole; persino le cose più banali e semplici vengono complicate fino ad una sorta di paralisi, in cui ogni agire presuppone una catena di domande e di innumerevoli risposte, sempre più problematiche, che ci fa scaturire ironicamente la domanda delle domande: che ci interroghiamo a fare?

Che tutto sia correlato, dalla piccola cellula all'organismo più complesso, che tutto sia comunicazione, dai vasi sanguigni alla rete chimica ed elettrica del cervello, che tutto l'universo sia un'enorme infrastruttura, non dovrebbe impedirci di agire comunque in piccole zone localizzate, scegliendo di volta in volta, a seconda delle possibilità che la situazione storica permette, ma anche forzando le stesse possibilità, pur nella coscienza che forse tutto ciò non smuoverà di un millimetro la galassia più lontana: se ce n'è, una più lontana.

Ma, a parte il fatto che alcuni movimenti di pensiero scientifico parlano di ripercussioni macrocosmiche anche a partire da un piccolissimo gesto, quello che voglio dire è che non sempre è valida la formula secondo la quale per eliminare un sintomo occorre prima eliminare la causa: forse è anche possibile che eliminando il sintomo, la causa possa essere indebolita.

Che sulla terra siano tre o quattro i centri di potere finanziario a determinare l'economia e la politica dell'intero pianeta, non ci deve fossilizzare nella convinzione che nulla possa essere risolto se non si tolgono prima quei pochi centri.

Avere qualche risposta, possedere qualche certezza, non deve farci sentire spaesati in un mondo che della problematicità, del dubbio, della relatività sembra aver fatto una moda di comodo e non una formidabile arma di critica costruttiva.

A noi teatranti Shakespeare ha insegnato che... "c'è un disegno anche nella caduta di un passero", ma ci ha anche insegnato che... "essere pronti è tutto".

Essere pronti è tutto: significa aver portato a compimento tutte le potenzialità dell'uomo ad un determinato stadio evolutivo, per passare ad un altro: ciò avverrebbe per mezzo della cultura dell'essere e non dell'avere, cioè attraverso le trasformazioni del corpo stesso dell'uomo, nella sua interezza.

La cultura vissuta, agita, sperimentata e non quella dell'informazione e del possesso di conoscenze come mezzo di potere, è la via da percorrere per essere pronti. Questo modo corretto di intendere la cultura è certamente importante e raramente praticato; i motivi di questa non pratica sono svariati: pseudo-cultura di massa, cultura del consenso, disatten-

zione interessata nei confronti di un progressivo svuotamento di contenuti che diano un senso e dignità alla vita, pregiudizi, giochi economici e politici, egoismi, filantropie per ridare un millesimo del maltolto che giustifichi la rapina...

Una cultura dell'essere sarebbe efficace per ristabilire un'esistenza più quieta e giusta, e sarebbe naturalmente pericolosa per chi vuole conservare privilegi e squilibri.

Se ciò è vero, non riesco a comprendere come mai quei politici che vogliono realizzare un modo migliore di relazioni umane sottovalutino l'importanza della cultura, per affidarsi all'immagine e a tutti quegli strumenti che appartengono alla cultura dell'avere.

Probabilmente, abbagliati dalla facilità di consenso ottenuta attraverso i media, non riescono a vedere i territori vicinissimi a loro, come la nuova arte scenica, praticata in Italia dagli anni '60 in poi, che della cultura è cardine essenziale, in un'epoca che sempre più impedisce i rapporti diretti e la partecipazione.

Può darsi che i politici non frequentino il teatro - il teatro logicamente non è obbligatorio - oppure che frequentino quel teatro che teatro non è, ma spettacolo, e che fa parte della cultura dell'immagine, rappresentato da strutture dove, nella maggior parte dei casi - siano esse strutture pubbliche o private, o pubbliche e private insieme - non si fa altro che ripetere l'ovvio o riproporre mistificanti modelli televisivi, privando l'arte scenica della sua forza primaria: lo spaesamento, e quindi lo spiazzamento dai luoghi comuni tramite l'evento teatrale che coinvolge in un unico processo e in uno spazio e in un tempo veramente reali, attori e spettatori per la creazione e prefigurazione di nuovi mondi possibili,

la differenza è che lo spettacolo rappresenta il già noto per un ascolto passivo, laddove il teatro ricrea una nostalgia per una vita *altra* da rivendicare poi nel quotidiano.

L'arte scenica, quindi, come bellezza che svela la terribilità dell'esistenza per poterla superare, assemblea democratica, paradigma di una democrazia reale, luogo dell'igiene mentale e di previsione di modelli di relazione.

Partendo da questi presupposti, crediamo che si possa fondare un *teatro pubblico popolare*. Per popolare non intendiamo un abbassamento dell'arte scenica, ma, al contrario, un'arte alta e potente, che abbia la forza di abbattere le barriere culturali ed economiche che ancora ingiustamente esistono.

La cosiddetta "arte d'élite" è un'alibi: l'arte diventa d'élite quando l'assenza di una politica culturale ostacola il incontro tra l'artista ed il suo referente, e questo vale ancor di più per le arti sceniche, proprio perché il fondamento dell'arte scenica è quello di essere in mezzo agli uomini, per cui un Teatro non può che essere pubblico e popolare e non di profitto e di rappresentazione.

Perché ciò si concretizzi abbiamo bisogno di un sistema di riferimento modificabile a seconda delle situazioni storiche.

Questo potrebbe essere un Edificio teatrale che, a partire da un Ministero per l'autonomia culturale, possa diramarsi nei vari territori regionali del Paese.

Compito del Ministero potrebbe essere un investimento produttivo, non a compartimenti stagni - lirica, prosa, danza, musica - che unifichi con pari dignità le arti sceniche

ed intervenga a seconda dei progetti e dei bisogni, mettendo a disposizione dei fondi che permettano una durata funzionale alla progettualità stessa, eliminando così la precarietà in cui versa gran parte del teatro, abolendo gli interessi passivi e riequilibrando gli oneri fiscali e sociali.

Le regioni potrebbero intervenire con strutture che rendano le città culturalmente policentriche, creando sale di quartiere ed edifici che uniscano produzione, distribuzione, didattica, sia in grandi che in piccoli centri abitati. Degli osservatori competenti e super partes potrebbero trasmettere al Ministero tutte quelle informazioni utili ad agevolare e rendere trasparente, snellendo il più possibile la burocrazia, il buon funzionamento delle strutture stesse. Trattandosi di Arte, e quindi di un bisogno fondamentale dell'uomo, le valutazioni dei risultati non devono basarsi su criteri utilitaristici ma su criteri che tengano conto della partecipazione attiva dei cittadini a processi creativi dai quali sono stati finora esclusi, con gravi conseguenze etiche e politiche.

In questo Sistema la stanzialità va coniugata alla distribuzione, da intendersi non come effimero vagabondaggio, ma come nomadismo finalizzato all'incontro di artisti diversi con diversi territori.

Bisogna rovesciare il rapporto artista-organizzazione: l'organizzazione deve essere un mezzo per realizzare eventi teatrali condivisi e non il fine; se l'organizzazione è il fine, fatalmente diventa un centro di potere, che usa l'artista e la sua opera come merce indifferenziata.

La base di un Edificio teatrale deve essere un organismo di tecnici, operatori culturali, attori, autori, artisti ugualmente tesi allo stesso scopo: l'incontro attore-spettatore, per una trasformazione reciproca e per la creazione di idee che possano scaturire da questa bipolarità, presupposto essenziale del Teatro.

Spetta ai poeti innestarsi nella Storia, tocca ai politici, al di là delle maggioranze governative, garantire la loro autonomia, concretamente e non in astratto.

(1996)

### **Lavoriamo insieme!**

Alla fin fine che cos'è il teatro se non uno spazio unificato che contamina attori e spettatori per sperimentare in un tempo compresso ed extraquotidiano la vita? Superamento quindi della cultura come strumento di potere per fare un mezzo di conoscenza che possa portare ad un ampliamento e a una distorsione positiva della propria visione del mondo: non immagine ma esperienza, non rappresentazione ma evento.

Se il teatro può essere questo allora il teatro non è che un laboratorio che forma, attraverso un vissuto poetico, nuovi modelli di esistenza che scaturiscono liberamente dalla interazione attore-spettatore.

Questa interazione, perché avvenga, ha bisogno oltre che di una mentalità anche di

una struttura che la renda possibile: un edificio aperto alla città, che i cittadini sentano proprio e necessario, con spazi sobri ma funzionali che siano lo specchio di relazioni corrette e leali e non simulacri di una partecipazione interessata.

Un edificio che non sia soltanto un contenitore di spettacoli, ma che permetta, tramite opportuni servizi di ospitalità, un'accoglienza alle compagnie per lunghe permanenze, sì da stabilire un'effettiva conoscenza tra cittadini ed artisti.

Un edificio nel quale sia possibile operare un'unificazione tra produzione, distribuzione, ospitalità e didattica.

E, per quanto riguarda l'unificazione, dobbiamo lavorare per una riforma del sistema teatrale italiano, che porti alla riunificazione delle arti sceniche, attualmente separate burocraticamente con ricadute politico-economiche sul "fondo unico dello spettacolo".

È culturalmente inaccettabile una distribuzione a priori dei fondi, a compartimenti stagni: perché un teatro lirico non può produrre prosa, e viceversa?

Bisogna eliminare tutte queste artificiose distinzioni, considerare il teatro come progettualità, capace di promuovere relazioni conoscitive dirette tra artista e spettatore (o, meglio, partecipatore), che demistifichino il non corretto uso dei mass-media.

Dobbiamo lavorare per far nascere un simile modello di teatro, dobbiamo lavorare insieme per eliminare lo scollamento tra artisti, politici e cittadini, ed abbiamo il dovere di impegnarci realisticamente.

Questa via sarebbe praticabile anche con i pochissimi investimenti che lo Stato italiano riserva alla cultura, se si seguisse una politica di non spreco: di cultura, e non di spettacolo.

Perché essa sia realizzabile, chiediamo un incontro non formale ma operativo tra artisti, che abbiano una storia limpida, sia da un punto di vista poetico che di comportamento, e segretari di partito che abbiano a cuore veramente la democrazia.

È anche da aggiungere che molti politici, per non conoscenza, affidano il compito delicatissimo della cultura a gente riciclata e buona per tutte le stagioni.

Se ciò non è possibile, è inutile parlare di politica culturale, di iniziative e sostegni al teatro, che appagano soltanto la politica dell'immagine e non avviano un processo che possa portare ad una sostanza della politica.

Dobbiamo lavorare insieme per superare le difficoltà, e dobbiamo interrogarci seriamente sulla mancanza di questi spazi teatrali, sull'assenza di un legame effettivo tra istituzioni ed artisti, su questa separazione, che ad altro non potrà portare se non ad un progressivo allontanamento dalla convivenza civile.

Per superare i problemi è più proficuo non nascondersi dietro possibilismi e falsi desideri, che finiscono sempre con l'essere demagogia.

(1997)

Roberto Anedda

**IL TEATRO COME UNA COMPOSIZIONE:  
LA DRAMMATURGIA MUSICALE NEL LAVORO DI LEO DE BERARDINIS<sup>1</sup>**

**Per una breve introduzione**

10 MI CONSIDERO COMPOSITORE. Ho veramente la struttura del cervello di un compositore musicale anche se non ho studiato musica e poi il mio mestiere è un altro<sup>2</sup>.

11 mio tentativo è stato sempre quello di arrivare ad essere un *attore-musica*, un *pensiero-musica*. Non in senso formale - anche se la musica è sempre molto presente nei miei spettacoli, (intendo anche nel fraseggio, nei ritmi, nei timbri: ho sempre lavorato moltissimo sui timbri, sulle note, proprio con gli attori e con me stesso) - ma nel senso che la musica è molto vicina a questo concetto: che ognuno quando ascolta musica *la ricostruisce*. Associa dei pensieri che non sono logici, di una logica normale, ma che hanno un'altra logica, una logica che riesce a diventare un organismo. Nei momenti di grazia sia dell'ascolto che dell'esecuzione, naturalmente. Quando avviene questo grande miracolo musicale in cui tutto (tutta la sala) diventa musica, non c'è quasi distinzione tra chi suona e chi ascolta: voglio dire che anche l'ascoltatore si esprime musicalmente in quel momento. Ecco che allora ognuno costruisce il suo mondo, si sente dentro un qualcosa che sta per nascere, magari di indefinito, di molto indefinito, ma che è molto simile a una sorta di nostalgia che non sappiamo bene di che cosa. Ognuno a suo modo: non è una cosa univoca proprio perché non ce il messaggio razionale, il pensiero lineare. *Secondo me questo dovrebbe essere il teatro*-.

Probabilmente queste dichiarazioni, da sole, sarebbero sufficienti a mostrare e a dimostrare quanto la musica, e tutto ciò che appartiene al mondo e al linguaggio peculiarmente musicale, siano stati intimamente assunti da Leo de Berardinis alfinterno di una sua concezione artistica costantemente rivolta all'annullamento di qualsiasi fuorviante settorialismo poetico. Partendo dal teatro come campo di pertinenza espressiva, egli persegue da sempre il superamento, la "distruzione", del teatro stesso<sup>4</sup>, attraverso la ricerca di una profondità comunicativa in grado di trascendere la categoria *teatralità* per giungere alla *poesia* che, per l'arte scenica (per l'attore, così come per il concertista), è "poesia vivente"<sup>5</sup>.

È sulla base di questo concetto *alto* di poesia<sup>6</sup>, intesa naturalmente come meta estrema da raggiungere in una costante *tensione* artistica e spirituale<sup>7</sup>, che Leo fonda la sua poetica teatrale così ricca di riferimenti musicali.

Forse la musica è sempre stata per Leo l'espressione della forma d'arte estrema verso cui tendere, nello sforzo di uscire dal teatro. Il confine oltre il quale c'è un'altra cosa: non solo la vocalità intesa come timbro, come fraseggio, ma anche il recupero della musicalità e della naturalezza del corpo nello spazio, da ritrovare teatralmente\*.

Non a caso, nell'elaborare quelle che sono le sue teorie o, più appropriatamente, i suoi *principi* teatrali, Leo si relaziona continuamente alla musica.

A fondamento di tali principi si colloca sicuramente quello che vede nell'identificazione del teatro con l'arte attoria l'elemento costitutivo del teatro *tout court*. Dall'immediatezza essenziale di una formula quasi matematica, saturisce, infatti, l'intero universo teatrale e artistico di Leo de Berardinis: "Il teatro è l'attore". Nell'arco di un'attività ormai quarantennale, l'artista ha modo di verificare l'inconfutabile fondatezza di una simile asserzione percorrendo le vie più disparate - che dalle esperienze con Perla Peragallo (in cui a un certo punto i due andavano in scena portando solo se stessi, senza bisogno di provare), attraverso gli ultimi anni romani (in cui l'attore, ormai senza Perla, perseguiva l'*improvvisazione totale*), lo conducono fino alle recentissime immersioni nel mondo della Commedia dell'Arte<sup>9</sup> - ma sempre con estrema coerenza.

Ma in cosa consiste concretamente questa identificazione? Egli ce lo spiega così: "L'attore deve *essere* teatro come il jazzista è musica".

Da quando ho incominciato a far teatro, da quando ho incominciato con Perla a far teatro, il rapporto con la musica è sempre stato un rapporto tipicamente teatrale. Ho sempre sostenuto che l'attore ideale è il grande jazzista. E questo l'ho sempre detto nei termini non di esecuzione e interpretazione ma di ESSERE TEATRO come il jazzista È MUSICA<sup>10</sup>.

Ho sempre affermato che non *faccio* teatro, ma sotto teatro. Può sembrare una battuta, ma è strettamente connessa 1...1 con ciò che definisco *il mio atm ideale, il grande jazzista*. È un fatto di mentalità, di personalizzazione, di tecnica, quindi di tecnica individuale<sup>11</sup>.

Come il grande jazzista, cioè, è perfettamente padrone di una tecnica (musicale) straordinaria, così l'attore deve essere in possesso di una tecnica (teatrale) altrettanto impeccabile<sup>4</sup>. Ma questa tecnica, una volta appresa, "perché non diventi *tecnicismo*" deve essere superata, "dimenticata". Solo in questo modo è possibile, infatti, raggiungere la più pura libertà creativa, che sta alla base di qualsivoglia manifestazione artistica.

L'interesse di Leo per il jazz è poi rivolto anche alla "mentalità nei confronti del fatto estetico":

(...) la tecnica d'improvvisazione porta un'aggregazione diversa sera per sera, a seconda dello stato fisiologico, e quindi storico, dell'artista. La timbrica, il fraseggio sono un'aggregazione diversa sera per sera, o momento per momento, di cognizioni tecniche ben precise e personalizzate<sup>11</sup>.



Il concerto di improvvisazione jazzistica - su cui, di fatto, la musica afroamericana si fonda e si struttura - viene traslato e assunto come fondamento di una singolare pratica compositiva teatrale.

[...] il riferimento più vicino [...] è l'improvvisazione di una *jam session*. Per arrivare a un teatro *free* che si offre allo spettatore con la stessa aleatoria inventiva e lo stesso rigore compositivo [...] del jazz di Omette Coleman<sup>14</sup>.

Per l'attore si tratta di *comporre teatro come si improvvisa free jazz*. Organizzare l'improvvisazione, parure cioè dall'improvvisazione per arrivare al montaggio, e creare poi uno schema da cui non uscire ma da mantenere ed elaborare gradatamente<sup>15</sup>.

Elemento peculiare fin dai tempi del teatro di Leo e Perla (prima, durante e dopo Marigliano), portata alle estreme conseguenze negli anni della *solitudine* romana, purificata all'interno di una sorta di mistico rigore espressivo nella fase bolognese (dalle esperienze shakespeariane con Nuova Scena alle produzioni del Teatro di Leo), la pratica di questa *improvvisazione organizzata* approda con straordinaria energia nei lavori più recenti. grazie anche alla riscoperta e alla riappropriazione dei procedimenti e delle peculiarità espressive della Commedia dell'Arte.

Non è un caso, dunque, se durante le prove del *King Lear n° 1* (1996) fattore-regista si è rivolto agli attori in questi termini:

bisogna trovare una rete, uno schema che *ci permetta di improvvisare senza uscire fuori dal disegno artistico prefissato*. Ci sono due modi di intendere l'improvvisazione. Il primo è quello di fare sempre esattamente le stesse cose come se fosse la prima volta (anche se nulla potrà mai essere uguale a qualcosa di già dato): il secondo è quello dell'improvvisazione più totale, come avviene per esempio nel *free jazz* in cui i musicisti si conoscono al momento, durante la performance.

In questo *King Lear n° 1* occorre fare una sorta di sintesi tra i due modi. *Riaggregare il proprio sapere in scena* [...]. Ad esempio; Valentina [Capone] (Regan) deve recitare in un certo segmento di palchetto sapendo che i suoi movimenti devono essere spezzati, la sua voce deve avere un certo timbro e non deve uscire dall'area stabilita.

Poi, che si muova da sinistra a destra o viceversa, che prenda più o meno pause ecc., non cambia il senso della scena.

È ovvio che poi gli attori che interagiscono con lei, *reagiscono a seconda delle sue prospettive, però con le loro regole*.

Si tratta, in sostanza, di esercitare la propria libertà creativa (necessariamente supportata da un'adeguata preparazione tecnica) all'interno di un complesso di rigide *costrizioni* che paradossalmente, in un gioco speculare di interazioni, si rivelano in realtà degli *stimoli*.

Esattamente come accade nel *jazz*. L'attore che ha la "battuta", di fatto, si comporta come il solista in un'orchestra *jazz*: segue il suo schema, e gli altri gli improvvisano intorno.

Precisato che più avanti verrà dettagliatamente affrontata la questione di come la *musica jazz* entra concretamente a far parte degli spettacoli (sia attraverso delle registrazioni, sia attraverso il coinvolgimento *diretto* dei musicisti), concludo questo breve discorso sul rapporto tra Leo de Berardinis e il *jazz* ricordando quanto certe figure fondamentali di quel mondo risultino da sempre un sicuro punto di riferimento per l'attore, sia sotto il profilo professionale che umano. Tra queste, sicuramente Miles Davis, col suo modo di rivestire fisicamente (attraverso uno straordinario magnetismo scenico) la propria arte musicale<sup>17</sup>; Omette Coleman, rivoluzionario padre del *free jazz*, o Billie Holiday con le sue sconvolgenti (e sconvolte) interpretazioni. Ma sopra tutti si pone indubbiamente Charlie Parker, l'"attore lirico" per definizione<sup>18</sup>, al quale Leo e Perla nel 1971 hanno dedicato persino un film (*A Charlie Parker*, appunto) "in quanto artista emblematico di una condizione socioeconomica, e quindi culturale e estetica"<sup>19</sup>. Un artista che ritorna costantemente nel percorso teatrale di Leo, come vero e proprio esempio di *poesia vivente*, e che sicuramente incarna al meglio il concetto di "autore-attore".

Partendo dal presupposto che l'artista, nel caso specifico l'attore, non deve essere il semplice *esecutore* di un "testo" (sia pure inteso in senso ampio) imposto dall'esterno (autore o regista che sia), Leo de Berardinis arriva appunto a delineare la figura dell'*autore-attore*. "Per autore-attore non intendo colui che scrive un testo per poi interpretarlo, ma un artista responsabile di ciò che egli è in palcoscenico"<sup>20</sup>.

Autore-attore è cioè colui che contribuisce *responsabilmente* e attivamente alla creazione dell'*evento*, piuttosto che alla riproduzione passiva e generalmente inconsapevole di un testo sotto forma di *spettacoli*. Non solo, in questo modo egli si trasforma da semplice interprete in coautore. L'autore-attore che affronta *l'Amleto* diventa coautore, con Shakespeare, dell'evento che ne scaturisce. E questo può avvenire solamente mediante un coinvolgimento profondo e consapevole (appunto, *responsabile*) dell'individuo attore che, attraverso le parole di Shakespeare, non fa altro che esprimere ed approfondire - all'interno di quello che si rivela un processo conoscitivo e autoconoscitivo - la propria autobiografia: "[...] questa autobiografia è esemplare, conoscitiva di se stesso, e suscita nella collettività in cui avviene l'evento un analogo tentativo di autoconoscenza non di massa ma individuale: *ciascuno a suo modo*."<sup>21</sup>

In quest'ottica, parlare di *personaggi* (intesi come individui "quasi anagrafici") è assolutamente privo di senso. Bisognerebbe più correttamente parlare di *stati di coscienza*, per cui l'attore riconosce in sé quel dato personaggio non soltanto come espressione di un proprio intimo *vissuto*, ma anche come *prospetto* (nel suo significato etimologico, da "prospicere", guardare innanzi) di un proprio potenziale *da vivere*. Niente a che vedere, sia ben chiaro, con Stanislavskij o, meglio con la vulgata stanislavskiana: "[...] l'attore, affrontando i cosiddetti personaggi, dovrebbe soltanto far risonare una certa corda interiore che, pur essendo in qualche modo diversa in ogni uomo, è analoga in tutti"<sup>23</sup>.

Una volta poi, riferendosi a Laurence Olivier, Leo aveva significativamente detto: "[...]

Si va a vedere Olivier, non a sentire Shakespeare. Il grande attore non fa mai *un* personaggio: è il personaggio che diventa Olivier, e non viceversa<sup>24</sup>.

(Si potrebbe aggiungere, riprendendo il discorso di prima, che si va ad un concerto jazz non certo per sentire le musiche che verranno eseguite ma piuttosto per il jazzista, o il gruppo di jazzisti, che queste musiche interpreta).

Nel definire il concetto di autore-attore, Leo de Berardinis ricorre con maggiore naturalezza ed insistenza ad esempi musicali. In particolare egli usa spessissimo riferirsi al grande pianista Arturo Benedetti Michelangeli, assunto a vero e proprio modello ideale.

Michelangeli mi sembra sia uno di quelli che esplorano, che usano come mezzo il musicista [il compositore] per esplorare un proprio mondo sonoro. [Egli] entra proprio nel suono, entra in Debussy, entra in Beethoven [...] esplora la nota, gli armonici... e li sparisce la differenza tra interprete e autore-attore, per cui la responsabilità è totale<sup>25</sup>.

In sostanza Michelangeli, quando è al pianoforte, non *fa* musica, è musica, Diventa coautore dell'opera de) compositore che di volta in volta decide di utilizzare per raccontare se stesso. Si pone cioè sul suo stesso livello creativo e, addirittura, su di un livello più alto dal punto di vista comunicativo, in quanto artefice *vivente* dell'evento artistico. *L'oggetto musica* agisce da supporto espressivo di una interiorità individuale che, attraverso quelli che Leo chiama *elementi di entusiasmo*, diventa collettiva<sup>26</sup>.

Ma torniamo all'affermazione di Leo da cui siamo partiti: "Io mi considero compositore...".

[...] il Teatro è tutto insieme. La musica è una battuta teatrale. La musica in teatro intanto parte dalla voce degli attori. La musica è tutto: il pensiero, è musica. Noi comunichiamo per intonazioni. Tutto è musica. Un gesto è musica.

La musica si usa in teatro per esempio come creazione di "atmosfera"; e invece no, può essere ironica (per cui può diventare un contrappunto, una contronota), può essere invece qualcosa che abbia lo stesso valore di una frase di Shakespeare o di Dante Alighieri: quattro battute di Mozart, non credo che siano inferiori teatralmente a una frase di Dante<sup>27</sup>.

La ricerca di un fraseggio musicale, di un "fraseggio jazz", si sviluppa, nel teatro di Leo de Berardinis, fin dagli inizi non solo come ricerca sonora e timbrica, ma anche appunto come metodo di *composizione drammaturgica*. Dalla partitura "schonberghiana" di *Sir and Lady Macbeth* (1968)<sup>28</sup> all'ingresso in scena dei musicisti a Marigliano; dalle esperienze musicali più complesse degli anni romani e bolognesi, segnate anche dalle collaborazioni con vari jazzisti, all'avvicinamento ad un teatro *totalmente improvvisato*, dall'uso del microfono come strumento musicale a quello del dialetto sempre come fatto musicale e mai solo come connotazione sociale.

Nel mio teatro la musica è sempre stata importantissima, per la presenza di strumentisti in scena, per la scrittura scenica annotata come partitura musicale, per la presenza di strumenti musicali utilizzati in diverse maniere, per il microfono usato non come semplice amplificatore della voce, per l'attenzione ai timbri, ai ritmi, alle altezze della vocalità, per il montaggio stesso dello spettacolo le cui proporzioni interne seguono un andamento di contrazione-espansione, di forte, di piano etc.<sup>29</sup>.

Ma a questo punto possiamo a considerare la drammaturgia musicale nel teatro di Leo de Berardinis, cercando di verificare quanto finora riportato dal punto di vista strettamente teorico-poetico sotto il profilo più propriamente pratico -compositivo, in base, cioè, alla reale incidenza dei principi esposti sull'evento teatrale e sulla sua realizzazione scenica. E questo attraverso l'analisi di alcuni tra gli spettacoli che fanno parte della fase più recente del percorso artistico di Leo, vale a dire quella che coincide con le sue produzioni bolognesi.

La scelta, del periodo e degli spettacoli, è stata dettata principalmente da alcune motivazioni di carattere metodologico, nonché da altre (fortemente vincolanti) di ordine pratico. Selezionando, infatti, quelle opere che meglio, a mio avviso, riescono ad esemplificare e a descrivere gli aspetti più caratteristici della poetica dell'attore-regista, ho dovuto mio malgrado prendere atto dell'inesistenza o della non reperibilità di un adeguato materiale documentario, fondamentale per il corretto esito del mio lavoro (mi riferisco in primo luogo alle registrazioni audio di alcuni spettacoli).

Prima di procedere mi sembra però opportuno spendere qualche riga per chiarire quella che potrebbe essere reputata una svista o addirittura una lacuna all'interno della mia ricerca: la mancata considerazione dell'unica regia operistica di Leo de Berardinis, il *Don Giovanni* o, più precisamente, lo *Studio sul Don Giovanni di Mozart-Da Ponte* (1995).

Si tratta, infatti, nonostante le peculiarità e le "anomalie" insite in un'operazione di questo tipo - del tutto nuova e originale<sup>30</sup> -, pur sempre della regia di un melodramma, di un'opera cioè che per le sue caratteristiche strutturali appartiene ad una categoria espressiva e culturale ben precisa che si discosta, a mio avviso, dal discorso generale sulla principale attività drammaturgica del nostro. Sarebbe sicuramente interessante e oltremodo stimolante indagare su come la regia di Leo abbia cercato di introdurre "in un mondo refrattario al rinnovamento, come è quello della lirica, le innovazioni che il teatro ha sperimentato a partire dagli anni Sessanta"<sup>31</sup>, e su come tale operazione possa essere considerata in qualche modo speculare rispetto alla caratteristica poetica che pervade il suo lavoro di autore-attore e che è l'oggetto del mio studio, ma presumibilmente una simile indagine richiederebbe uno spazio ben più ampio oltre che, per imprescindibili ragioni di rigore scientifico, nuovi riscontri e nuove esperienze del regista nel mondo del melodramma.

## Gli spettacoli

*"The Connection" (1983)*

È lo spettacolo che apre il "periodo bolognese" dell'artista foggiano-partenopeo e rappresenta, suo malgrado, una vera e propria sfida (che non mancherà di innescare, come vedremo, accese polemiche) nei confronti di un'esperienza a buon diritto mitica, ma ancora troppo abbondantemente mitizzata, di teatro "sociale"<sup>32</sup>.

*The Connection* di Jack Gelber è, infatti, un testo leggendario nella storia del Nuovo Teatro. Leo però, sicuramente consapevole della pesante eredità che esso si porta dietro, non si sente affatto inibito nel realizzare una "sua" *Connection* che ha ben poco a che vedere con l'originale americano. L'approccio al testo, e soprattutto alla sua caratteristica metateatrale, da parte di Leo è sostanzialmente differente rispetto a quella del Living: laddove infatti Julian Beck poneva una questione *etica* - che lo ha portato tra l'altro a una vera e propria crisi di coscienza nei confronti dello spettatore<sup>33</sup> - l'artista italiano propone invece di considerare la questione *estetica*:

Si può porre a livello estetico il problema del rapporto tra schema e improvvisazione. Il problema - che nella *Connection* è "Si fanno o non si fanno?" - a me interessa in questi termini; "Stanno improvvisando o no?" È questo il problema che voglio risolvere.

[...] Mi sono posto il problema dell'improvvisazione totale: deve esistere uno schema? Quale deve essere il rapporto tra schema e improvvisazione? Deve esistere uno schema rigido con brani prefissati e spazi completamente liberi, o questi spazi devono mantenere un rapporto dialettico con quello che succede prima o dopo? E poi, che rapporto posso avere con i jazzisti? Che concetto possono avere i jazzisti dell'improvvisazione? Esiste il jazz di improvvisazione totale, ed esiste il jazz che si pone il problema tra composizione e improvvisazione. Con *La Connection* affronto dunque questi problemi, che coincidono con i miei problemi reali, di attore. Ho avuto un'occasione per sperimentare queste cose<sup>34</sup>.

Partendo da queste riflessioni e da queste problematiche, Leo non costruisce uno spettacolo sulla droga, o su un gruppo di jazzisti:

Chiaramente a Leo non interessava affatto la storia del gruppo di drogati in attesa (tant'è vero che la lascia presto lì), ma invece l'attesa come situazione e sofferenza; non gli importava per niente che la vicenda riguardasse un gruppo di jazzisti, ma solo la presenza del jazz; e ancor di più la struttura dell'improvvisazione, la modulazione per gruppi finiti e non narrativi, l'uso di stereotipi musicali (e per lui teatrali) come materia di composizione<sup>5</sup>.

La sua *Connection*, "è piuttosto uno spettacolo jazzistico, che della musica accoglie cioè la modulazione, il senso ritmico, la struttura compositiva, le variazioni e le

improvvisazioni sui temi dati”<sup>36</sup>.

Per Leo una *logica jazzistica* doveva guidare anche il lavoro dell'interprete, che nella recitazione era spinto a rifarsi a tecniche di improvvisazione, di citazione liberamente rielaborata, di aggregazione e disgregazione degli elementi dati. Questa logica porta alla segmentazione del testo di Gelber - “privo di una vera e propria struttura drammaturgica” - in blocchi tematici che vengono rielaborati dagli attori della compagnia, per poi essere rimontati e ulteriormente scarnificati dallo stesso Leo, il quale, più che come regista in senso classico, si pone come “organizzatore di improvvisazioni”. In questa logica diventa del tutto legittimo, nonostante le perplessità espresse da molti<sup>37</sup>, il ricorso a materiali teatrali eterogenei e decontestualizzati, che portano Fattore-autore ad utilizzare la maschera comica di Totò insieme a citazioni da Artaud e da Alien Ginsberg; l'Eduardo notissimo di *Natale in casa Cupiello* insieme a Rimbaud e a Baudelaire. Le contaminazioni coinvolgono anche la partitura più specificamente musicale: al jazz eseguito dal vivo si alternano, infatti, lunghi brani tratti dal secondo movimento della *Sinfonia n. 7* di Beethoven, il valzer *Sul bel Danubio blu* di Strauss, il Preludio del *Tristano e Isotta* wagneriano; ma c'è spazio anche per gli interventi vocali di Mitra Divshali e, naturalmente, per il sax del tanto evocato Charlie Parker, che riaffiora da una vecchia registrazione<sup>38</sup>.

Proprio sulle note del grande sassofonista si realizza l'unico (o perlomeno il più evidente) momento di estrema fedeltà al testo di Gelber che rievoca, per la gioia dei più accaniti nostalgici<sup>39</sup>, antiche emozioni livinghiane. Come dettagliatamente indicato dall'autore in una didascalia del testo, infatti, tutti (attori e musicisti) si fermano e in silenzio “assumono una posa di intenso ascolto”, mentre il disco gira su un vecchio “fonografo portatile”.

Il fatto che il punto di contatto più rilevante tra l'allestimento di Leo e il testo coincida con quell'unico momento in cui è la musica “pura”, senza cioè il coinvolgimento fisico da parte di alcuno (se non attraverso l'immobilità), ad essere l'assoluta protagonista, è senza dubbio sintomatico. Ma si può dire che l'intera messinscena di Leo sia costruita su dei momenti lirici, più o meno intensi, tutti legati a filo doppio con la musica, che vanno a costituire un vero e proprio esempio di *teatro-jazz*. Tra questi risalta sicuramente quello in cui il protagonista recita *Urlo* di Alien Ginsberg, ingaggiando quasi una sfida sonora e ritmica con gli strumenti musicali.

Ho | visto | le menti migliori | della mia | generazione | distrutte dalla pazzia,| affamate  
nude | isteriche,| trascinarsi per strade di negri all'alba | in cerca | di droga | rabbiosa |...<sup>44</sup>

Dal silenzio emerge la voce grave e monotonica di Leo (al microfono) subito seguita dal clarinetto basso di Bruno Marini che esegue, tra lunghe pause, i brevi frammenti di una melodia con note tenute e altrettanto gravi. Quindi si verifica un brusco cambio ritmico e timbrico:

...hipsters! dal capo d'angelo brucianti! per l'antico contatto! celeste nel macchinario della I notte! che I in miseria e I straccici occhi ini fo Issati stavano su imbottiti al fumare nell buio soprannaturale d!l soffite a al equa fredda galleggiando! sulle cime delle I città contemplando I jazz...

Il tono della voce è più acuto e il timbro più limpido, mentre il ritmo si fa serrato e le frasi vengono quasi cantate con degli accenti (sulle sillabe da me sottolineate) che portano di volta in volta il canto a glissare leggermente più in alto o più in basso; anche il fraseggio del clarinetto, seguendo la via indicata dalla voce a cui in brevi momenti si sovrappone, diventa più veloce e vario. A questo punto c'è un ulteriore cambio:

... chel sii squarciavano! cervelli al Cielo sotto lai Elevated el vedevano angeli  
Maomettani illuminati barcollanti sul tetti di casermettel chel...

Il ritmo rallenta di nuovo. Leo prolunga le vocali finali dei singoli frammenti creando un suggestivo impasto sonoro con le lunghe note del violoncello (suonato da Giovanni Pieri) entrato a sostituire il clarinetto basso. /Incora una volta, poi, si ha una improvvisa accelerazione:

...passavano per lgl università con freddi occhi radiosi allucinati di!l Arkansas con tragedie Bla I kiane fal gli I studiosi della guerra chel venivano! espulsi dalle! accademie come pazzi peri aver pubblicato odi olscene sulle finestre dell...

Le frasi vengono gridate freneticamente con l'accentazione dell'ultima sillaba mentre il violoncello ripete ossessivamente poche, ugualmente frenetiche, note.

Lo schema ritmico, che vede l'alternanza di una parte lenta e di una più serrata, si ripete fino alla fine dell'intero brano, con le continue variazioni timbriche da parte di Leo e con l'avvicinarsi dei vari strumenti - nell'ordine: trombone (Francesco Lanza), batteria (Mario Paliano), sax (Larry Nocella) - che si riuniscono poi in una sorta di blues, per la verità molto *free*, ad accompagnare la voce solistica del protagonista. Fino alle frasi finali da lui sussurrate in assoluta solitudine:

... Oh Cari, dove sono quelli che si alzavano reincarnati nel jazz all'ombra di una tromba d'oro per amore della pura poesia in un urlo di sax che faceva tremare le città fino all'ultima radio. Oh Cari per amore della nuda verità, col cuore buono, cuore buono da mangiare. Mille anni, mille anni<sup>1</sup>.

È indubbiamente un pezzo di grande teatro<sup>42</sup>: Leo de Berardinis sfoggia una straordinaria padronanza delle tecniche vocali, attraverso le quali riesce a trasmettere emozioni diverse, a volte contrastanti. Si tratta di tecniche che sviluppano le sperimentazioni realizzate in anni di intenso lavoro con Perla Peragallo, e che verranno ulteriormente appro-

fondite in futuro.

Un altro momento significativo dello spettacolo si ha quando Leo affronta il Rimbaud di *Una stagione all'inferno*, un testo a lui particolarmente caro e già utilizzato in passato.

La musica è quella di Strauss (*Sul bel Danubio blu*) continuamente violentata dai musicisti in scena che, con interventi più o meno lunghi, interagiscono ironicamente o in netto contrasto con essa. L'attore segue quasi sempre l'andamento del valzer e a volte sembra veramente danzare con la voce adagiando il testo sul ritmo ternario della musica:

Una sera | ho fatto | sedere la bellezza | sulle mie ginocchia | e l'ho trovata | amara | e  
l'ho | insultata...

Ogni frammento di testo viene pronunciato all'interno di una diversa battuta musicale e le singole parole sono dette più o meno velocemente, per rispettare una regolarità quasi metronomica.

Lo spettacolo si conclude poi con un'immagine considerata unanimemente (anche dai critici più esigenti) altamente suggestiva. Si è da poco spenta l'ultima nota del disco di Charlie Parker - di cui ho parlato sopra - e Leo-Totò, regredito all'infanzia a causa di un'*overdose* indicata da un lampo di luce accecante, si trasforma in uno spaesato Pulcinella che ripete in un rantolo confuso le celebri parole di Macbeth (Atto V, scena 5):

È la vita... è la vita... è... la vita è... la vita è... la vita è una fiaba... una fiaba... raccontata,  
raccontata... da un idiota... piena di rumore, di grida... di grida... che... che non... non  
significa... non significa... niente.

Alla parola "niente", pane in rapida assolverenza il Preludio wagneriano, mentre Leo avanza verso il velatino che separa il palcoscenico dalla platea (reso impenetrabile dalle luci) fino ad imprimervi l'impronta delle proprie scarnie mani, "simili a quelle d'uno scheletro che affiori da uno scavo, estremo repero di una civiltà morta"<sup>43</sup>, "[...] l'ultimo sforzo dell'attore di rompere quella barriera per proiettarsi oltre, verso la platea"<sup>44</sup>.

Uno sforzo inutile teso ad evidenziare l'isolamento dell'artista, dell'attore dietro la *quarta parete*, isolamento, o emarginazione, che in sostanza lo accomuna al jazzista e al drogato:

Per questo ho affrontato *The Connection* di Gelber, perché c'era il jazz di mezzo, non solo, ma il jazz considerato come *arte emarginata*. Allora ho fatto un'equazione molto semplice: quando Gelber si riferisce al jazz commercializzato, sono pienamente d'accordo con lui ed è anche la situazione un po' del teatro cosiddetto d'avanguardia che è stato emarginato, e, quando non lo è stato più, è stato completamente assorbito dalle strutture ufficiali. E quindi è stato svilito totalmente come è stato svilito il jazz. 1...1 Mi trovo in una condizione, appunto, per affrontare questo discorso che mi interessava molto, nei termini dell'emarginazione dell'artista. [...] Quello che parlando oggi si può dire, appunto,



del jazz e della droga, cioè dell'emarginazione, è un po' il discorso tra la cultura egemone e la cultura dipendente; sembra un gioco di parole: tossico-dipendente<sup>45</sup>.

*"Novecento e Mille" (1987)*

*Novecento e Milk* non vuole essere un'antologia teatrale del secolo, né una sintesi storica. È un sogno-incubo nella contemporaneità, un interrogativo, una parentesi aperta dal mito della caverna di Platone, e chiusa da due funerali di Lenin, uno al primo atto, l'altro al secondo.

Anche se il teatro, anzi la sua letteratura, simbolizzata nei "•titoli" più universalmente conosciuti, tanto da essere luoghi comuni, tic pseudo culturali, come i Sei personaggi o Godot, non è assente, *essa letteratura però non è privilegiata nei confronti della nuova fisica, della biologia o della musica o del cinema\**.

Per raccontare il suo Novecento Leo de Berardinis si abbandona ad un "flusso di coscienza teatrale" - sono ancora parole sue - senza fare però distinzioni gerarchiche tra i vari settori della conoscenza a cui in uguale misura fa riferimento. Ad avvalorare questa sorta di "democrazia evocativa", sul programma di sala è stampata una vera e propria "partitura di musiche, rumori, testi ed interpreti", in cui ogni singolo frammento dello spettacolo è minuziosamente descritto.

Elena Bucci<sup>47</sup>:

È sicuramente un segno di grande libertà mentale e creativa, cioè di non privilegiare le parole rispetto a tutto il resto, di non dare quella gerarchia solita: testo, musica, luci ecc. Metterle in partitura in quel modo li significava che avevano lo stesso valore come stimoli, appunto come note, come temi o variazioni da usare<sup>48</sup>.

L'utilizzo di questa "partitura" rimanda però inevitabilmente alla musica. Portando non solo ad immaginare uno spettacolo costruito sulla base di criteri peculiarmente musicali ma anche ad intuire una precisa volontà, da parte del suo artefice, di rendere questa caratteristica il più possibile palese. Lo spettatore in ogni caso è invitato a seguire l'evolversi delle varie scene come fossero i movimenti di un concerto o di una sinfonia, oppure, per usare un termine di paragone più appropriato, i diversi brani di una Messa da Requiem. Proprio del Requiem del resto, questo spettacolo pare abbia le caratteristiche; in primo luogo sotto il profilo tematico: <sup>||</sup>

Il Novecento, suggerisce Leo, non è stato altro che *interramento* dell'umanità, della storia, della civiltà: in qualche modo, è stato il funerale di tutti i tempi. Alla soglia del Duemila, si potrebbe credere che l'unico modo per poter ancora affrontare il futuro (o la sua parvenza) sia quello di inumare tutto il passato, le grandezze, gli orrori e i disastri della storia

umana. Ed ecco che Leo de Berardinis intona il canto funebre di questo secolo, pensa questo secolo come l'epicedio deH'umanità. Lo spettacolo [...] è un concertato per la popolazione del buio, per i sopravvissuti della tenebra, un convegno di morti non-scomparsi che soffiano lamenti di dolore, le parole affaticate della fine di tutto. [...] Non un'antologia ma una corona funebre, partitura per *voce nera* che annuncia l'avvento dei morti<sup>49</sup>.

Ma appunto come un Requiem, che per sua natura non parla di morte ma incarna l'anelito (sia pur estremo) a potersi spingere oltre la notte stessa, anche *Novecento e Mille* si propone di trascendere il passato attraverso il ricorso ad una memoria viva che si fa, se non proprio speranza, almeno tramite per il futuro.

Lo stesso impianto registico dello spettacolo è inoltre, nel suo complesso, legittimamente riconducibile alla canonica struttura di un Requiem. Senza eccessive forzature è infatti possibile considerare l'esordio pacato e solenne di Leo - che, tra i rumori di un Gran Premio di Formula Uno, rievoca suggestivamente il platoniano Mito della Caverna - come una sorta di *Introitus* seguito dal *Dies trae* della scena seguente, in cui i discorsi di Goebbels, che compie la sua feroce "consegna alle fiamme" dei libri ripudiati dal regime nazista, si dissolvono nelle imperturbabili parole del profeta Isaia. Poi, attraverso le *Tre sorelle* di Cechov e il kafkiano Joseph K, si può proseguire fino ad arrivare al *lacrimosa* di *Per farla finita con il giudizio di dio* di Antonin Aitaud; o ancora oltre, fino a percepire nelle note dell' *Intemazionale*, che accompagnano il funerale di Lenin cantato da Majakovskij, la solennità di un *Sanctus* laicamente sacro.

Le musiche hanno in questo spettacolo un valore altamente evocativo (ma mai didascalico). Come in tutti gli altri spettacoli, del resto, ma qui in maniera particolarmente evidente, svolgendo esse il più delle volte il compito di memoria sonora del secolo. Memoria *collettiva* in alcuni momenti, e più *intima* (quella di Leo) in altri. Mi riferisco, nel primo caso, alle varie citazioni "cinematografiche", rievocate musicalmente dalla sigla della 20th Century Fox, o dalle note di *Eternamente* di Charlie Chaplin (dal film *Luci della ribalta*), o ancora da quelle di *Singin' in thè rain* (dal film omonimo) che accompagnano la danza di Gino Paccagnella nelle vesti di Gene Kelly; oppure alla *cartolina* di Napoli - in cui Leo indossa gli amatissimi panni di Totò nei divertenti sketch\* ripresi dai film *Siamo uomini o caporali?* e *Miseria e nobiltà* - incorniciata dalla voce di Roberto Muralo che anta *Me so' 'mbriacato 'e sole* (anzone particolarmente ara a Leo, fin dai tempi di Marigliano). Ma anche l'utilizzo dell'inno del Partito Nazionalsocialista Tedesco e della stessa *Intemazionale* assolvono quel compito. Il ricorso invece alle musiche di Schönberg (*Pierrot Lunaire*) e di Alban Berg (*Wozzek*), da un lato, e a quelle di Charlie Parker, Omette Coleman e John Coltrane, dall'altro, attinge sicuramente a quella che ho chiamato la "memoria intima di Leo".

Francesca Mazza<sup>1</sup>:

Lo spettacolo era proprio una visione, ovviamente parziale, di quello che è stato il secolo (anche se era talmente ricco che era impossibile non ritrovarci, non ritrovare il passato, che tanti di noi naturalmente non hanno vissuto in prima persona ma che comunque è patrimonio della nostra memoria). Quindi era parziale anche la scelta musicale ovviamente, però tutto era segno, proprio tutto. In questo senso più che mai era corretto in quel caso parlare di drammaturgia musicale perché veramente la musica interagiva con le parole, con le fonti da cui erano prese.

In questo senso è anche possibile parlare di musiche *evocative* ma non *didascaliche*. E indubbiamente il saper distinguere il limite non sempre nitidissimo tra queste due categorie è una grande dote di Leo de Berardinis.

Nella colonna sonora di *Novecento e Mille* rivestono inoltre un ruolo di primaria grandezza le vocalità, a volte sorprendenti, degli attori. Lo spettacolo si basa su una partitura vocale dai toni molto sommessi (i testi sono quasi sempre sussurrati, soffiati, si sentono sospiri, ansiti...) che presuppone una grande capacità tecnica oltre che un notevole sforzo fisico. Molto significative, da questo punto di vista, sono la scena in cui viene citato T. S. Eliot (*Il seppellimento dei morti* da *La Terra desolata*) e quella immediatamente seguente del già menzionato discorso di Goebbels. Siamo all'inizio dello spettacolo - si sono appena dissolti gli ultimi rumori della Formula Uno che hanno accompagnato Leo prima e Marco Cavicchioli<sup>52</sup> poi, nei rispettivi testi (di Platone e dello stesso de Berardinis) - e dalla platea un gruppo di sei attori si dirige verso il palcoscenico trascinandosi letteralmente dietro le parole di Eliot, sulla musica di Beethoven (*Quartetto n. 7 in Fa maggiore, Op. 59 n. 1*). La poesia viene suddivisa in piccoli frammenti (spesso singole parole, anche monosillabiche<sup>3</sup>) recitati a turno dai diversi attori, ognuno con una propria caratteristica vocale.

Marco Sgrosso\*:

Fra molto musicale quest'inizio. C'era il corteo dei 'deportati', con delle voci sussurrate, inframezzate a sospiri, piccoli singulti ecc. E nel frattempo, mentre questo testo scorreva e noi cominciamo a salire dalla platea in palcoscenico, avanzavano dal fondo del palcoscenico tre attori che dicevano dei documenti nazisti, con una voce strana come parlando all'indietro. E quindi queste diverse timbriche... Lì era proprio evidentissima l'idea di una composizione musicale della scena e della recitazione.

La scena "dei documenti nazisti" si svolge con in sottofondo la registrazione originale del discorso di Goebbels del 1933, seguito dall'Inno Nazista. Gli attori ripetono le terribili frasi del gerarca parlando appunto *all'indietro*, emettendo cioè la voce in fase di ispirazione. L'effetto ottenuto è di grande distacco e freddezza, rendendo ancora più assurde quelle parole con cui la cultura veniva "consegnata" alle fiamme.

In altri momenti, la vocalità degli attori è tesa a creare un forte contrasto con il significato delle parole pronunciate. È il caso delle *Filastrocche per bambini contemporanei* (dello stesso Leo): qui le parole apocalittiche vengono pronunciate all'unisono dalle tre attrici (Elena Bucci, Francesca Mazza e Angela Malfitano<sup>76</sup>) che, con una voce flebile da bambine, intonano una cantilena agghiacciante:

Su tutto il globo | planteremo la croce | rovesciata! la conficcheremo | nei loro cuori |  
agghiaceremo | perfino le lacrime | ne-el buio | dei loro occhi! [...]. Che bella epoca | ca-  
a-ancro | la cundalini | ha il cancro | che bella epoca | ca-a-anto | la cundalini ha il cancro.

A creare un ulteriore contrasto c'è la presenza, discreta e spaesata, del solito *Quartetto* di Beethoven, il quale nel contesto assume l'aspetto di un testimone che, dall'alto del suo empireo musicale, osserva impotente la miseria e la disperazione umana giunta a livelli estremi, senza alcuna possibilità di riscatto.

Lo stesso senso di impotenza di fronte al disastro ormai, più che inevitabile, *inevitato*, sembra suggerire Leo nella sua interpretazione dell'i/r/o di Alien Ginsberg. Con la memoria riempita dal ricordo della rabbiosa e disperatamente vitale versione che l'attore aveva fornito in *The Connection* (lo abbiamo visto prima), non si può non osservare come qui lo stesso pezzo sia detto con un distacco quasi trasognato e nostalgico. Il distacco di chi non ha altro se non i ricordi su cui proiettare e annegare le proprie angosce presenti.

Quella che in *The Connection* era una competizione sonora tra Leo e i jazzisti presenti sulla scena, qui diventa un abbandonarsi alle note affettuose e carezzevoli dell'amico Charlie Parker.

È bene in ogni caso non dimenticare che, se *Novecento e Mille* rappresenta "un sogno-incubo nella contemporaneità"<sup>76</sup>, esso è anche un "interrogativo" che, come tale, aspetta delle risposte (non le suggerisce). È la proposta di una visione che vuole essere *dinamica*, non *statica*. Proprio come *dinamico* è il messaggio profondo espresso in musica dal Requiem (per riprendere il riferimento musicale usato in precedenza), diretto com'è verso il superamento di una condizione, verso un *oltre*.

Insomma lo spettacolo non porta con sé la semplice amara constatazione di una condizione *notturna* ma anche l'inesausta speranza, come sembra significativamente scaturire dalle asciutte parole dell'eduardiano monologo finale, che essa possa e debba essere superata: "Ha da passa a nuttata".

### "Lo spazio della memoria" (1991)

la partitura testuale de *Lo spazio della memoria* (Dante - Pasolini - Ginsberg) si costruisce su alcuni frammenti dell'opera di questi tre poeti<sup>77</sup>, così lontani eppure così vicini, nella memoria intimamente teatrale di Leo de Berardinis<sup>78</sup>, ma soprattutto - a quanto ci induce a credere lo stesso Leo - nella riappropriazione della memoria come *stimolo*

poetico (e politico) piuttosto che come semplice rifugio nostalgico. Proprio in questo apparentemente sottile filo conduttore è possibile riconoscere l'essenza di uno spettacolo che si propone di esplorare (prima ancora che di celebrare) la memoria come *memoria in vita*. Alla base di un simile percorso - anche in virtù del fatto che si fa riferimento ad una *spazialità* che è dichiaratamente fisica oltre che mentale - l'artefice individua due entità *attive*, l'attore, come "*corpo di memoria teatrale*"; e il musicista (il jazzista), come "*corpo di memoria musicale*". Alla base di un simile percorso si pone la collaborazione tra Leo e Steve bey<sup>59</sup>.

*Lo spazio della memoria*, lungi dall'essere un manieristico recital di poesie con sottofondo jazzistico, è un vero e proprio *concerto di teatro-jazz*. Non si tratta dell'esibizione di Leo de Berardinis accompagnato dal trio di Steve Lacy (insieme a lui sono Jean Jacques Avenel al contrabbasso e John Betsch alla batteria), bensì di quella di un quartetto all'interno del quale l'attore adopera il microfono come strumento musicale.

Lo spettacolo si sviluppa nell'ambito (non inedito per il nostro) di una *improvvisazione organizzata* in base alla quale gli artisti si muovono liberamente dentro uno schema prestabilito.

La struttura verbale ha tre cardini danteschi, l'uomo che col raggiungimento deirumiltà" supera, avendola inglobata nel vissuto, la Storia, la Commedia; e fra questi tre cardini si insinuano a specchio i conflitti storico-individuali di Ginsberg e Pasolini a formare un organismo non scindibile, come delle sfere concentriche e compresenti.

A partire da questa struttura, che durante le prove ha assunto la sistemazione finale, il trio di Steve Lacy ed io abbiamo cercato di influenzarci a vicenda cercando un punto di intesa, d'equilibrio, un fondamento comune, che Lacy ama definire -"fuoco". Trovato questo fondamento siamo liberi (ma non in senso arbitrario o aleatorio) d'essere vocalità pensiero e jazz con un rigore non meccanico o fissato una volta per tutte. Il risultato è come di due linee parallele, attore e musicisti, che esplorano uno stesso territorio<sup>40</sup>.

Sul palcoscenico nudo ci sono soltanto gli strumenti musicali, alcune aste per microfoni e, sulla destra, un leggio. Privata di qualsiasi connotazione tipicamente "teatrale" (persino le luci durante lo spettacolo saranno essenziali)<sup>41</sup>, la scena semplicemente denota l'evento che si va a compiere. Esattamente come avviene per un concerto musicale.

Dalla penombra escono le sagome dei musicisti che lentamente vanno a prendere posto, dando vita ad una rarefatta commistione di note percussive e di sax. È un'atmosfera irreale quella che si crea. Magica. È il chiaro preludio a qualcosa di straordinariamente *alta*

Vergine madre, figlia del tuo figlio,  
umile ed alta più che creatura,  
termine fisso detemo consiglio

Lento, ieratico nei suoi occhiali scuri da “cieco veggente”<sup>62</sup>, Leo avanza dal fondo del palcoscenico offrendo a quella musica il suo contributo, attraverso la sobria declamazione dei sublimi versi danteschi. Avanza a completare, col suo microfono-strumento, il quartetto. E lo spettacolo parte, “prende il volo”.

A riportare tutti sulla terra - dopo che l'ultima terzina dantesca si era spenta in un soffio di voce, quasi risucchiata dal microfono - pensa Steve Lacv con un'improvvisa virata. Il ritmo indefinito e vago della prima scena assume decisamente una forma nelle note cadenzate del sax, subito inalzate da quelle della batteria e del contrabbasso, in un'incontrollabile esplosione *free*. A un certo punto interviene Leo, dal suo leggio, con i versi “maledetti”<sup>11</sup> della prima parte dell'Urlo di Allen Ginsberg che qui - dopo la “parentesi” malinconica di *Novecento e Mille* - recuperano quella rabbiosa disperazione che avevano in *The Connection*, anche se con una diversa consapevolezza. E anche qui, come allora, l'attore dice l'ultimo frammento del testo tra il silenzio degli strumenti.

C'è ancora spazio per un breve ritorno a Dante (dal I canto del *Paradiso*) nella consueta, impalpabile atmosfera sonora, prima del primo rimando pasoliniano introdotto dal lungo intermezzo strumentale di un suadente blues. *Le ceneri di Gramsci* diventano qui un duetto tra le due voci soliste, quella di Leo e quella del sassofonista newyorkese.

Voce e sax si confondono e si sovrappongono in una sorta di trasognata (e trasognante) gara di ricordi tra vecchi amici, oramai disillusi, dentro il loro comune ricovero mentale.

Sulla stessa lunghezza d'onda si inserisce poi il contrabbasso di Avenel (suonato con l'archetto) che, dopo un lungo assolo, sostituisce il sax.

Ma i momenti più interessanti dal punto di vista musicale, i momenti, cioè, in cui è più evidente il livello di aggregazione sonora (e ritmica, in particolare) tra l'attore e i musicisti, sono sicuramente quelli segnati dagli ultimi due frammenti tratti dall'opera di Ginsberg. Qui è possibile riconoscere, infatti, dei punti di incontro tra quelle “linee parallele” rilevate da Leo, le quali vanno a fondersi in qualcosa d'altro, che esula dal teatro e dalla musica ma li comprende necessariamente entrambi.

Moloch! Moloch!

Moloch! Moloch!

Quale sfinge di cemento e alluminio Moloch! Moloch!

Gli ha sfracellato Moloch! Il cranio e gli hai divorato il cervello e Moloch! Moloch!  
l'immaginazione I Moloch! Moloch! Moloch! Moloch! Moloch! solitudine I lereiume e schi-  
fezza! spazzatura e dollari inafferrabili Moloch! Moloch! bambini che brillano nei  
sottoscala Moloch! Moloch! [...]

Il ritmo si fa improvvisamente frenetico e inarrestabile, caricato dai rapidi colpi di John Betsch alla batteria. L'attore si lascia andare a un prodigioso assolo in cui il testo è frantumato in numerosissime schegge, scandite da quell'ossessivo ritornello, e allo stesso modo sono spezzettate le frasi musicali del sax. Si tratta di schegge impazzite che invadono lo

spazio sonoro andando a configurare un vero e proprio *moloch ritmico*, laddove il profeta della *beat generation* tracciava il suo da incubo metropolitano.

Naturalmente, in questo intenso viaggio nella memoria del proprio corpo teatrale, Leo de Berardinis non poteva non incontrarsi col dialetto, mezzo espressivo spesso privilegiato e comunque già definito come "lingua materna teatrale". E sono anche in questo caso i versi di Ginsberg a fornirgliene l'occasione.

Lacy abbandona il suo sax soprano per impugnare due *maracas*, con cui scandisce il tempo che subito viene fatto proprio da Leo:

Cari, Cari, Solomòn  
so-no-con-te-a-Ro-ck-land  
dove sei più mano di me  
so-no-con-te-a-Ro-ck-land  
dove cenò ti semo molto strano  
so-no-con-te-a-Ro-ck-land  
U

Una marcata cadenza dialettale, più che un vero e proprio dialetto (a tratti più vicina al foggiano, a tratti più al napoletano), riveste le parole di una spiazzante, quanto vaga, luce familiare. Come un povero emigrato disadattato, Leo pronuncia i termini inglesi in un maccheronico slang. "Rockland" è detto rigorosamente "rockland"; "Long Island" diventa "longaislànd"; "humour", è "iumoùr"; "Bronx" è "broncs". E così via. La scelta dialettale è sicuramente una scelta musicale, di fraseggio musicale. Grazie a questa sorta di slang, Leo può letteralmente *cantare* i versi del poeta americano e il risultato è quello di un trascinate impasto ritmico, non privo tra l'altro di una certa propensione melodica. Un alto esempio di sintonia espressiva tra attore e musicisti.

Nel finale poi tornano le terzine di Dante a ristabilire un ordine superiore, nel tentativo di raccontare rineffabilità di un viaggio che non può concludersi semplicisticamente nel ricordo ma che, al contrario, deve estendersi, attraverso la *memoria in vita*, alla vita stessa.

### *7 giganti della montagna" (1993)*

Leo:

Con *1 giganti della montagna* Pirandello arriva finalmente alla musica. Quest'opera, infatti, si discosta abbastanza da quelle precedenti del drammaturgo siciliano - dalle opere generalmente più rappresentate - e se ne discosta non soltanto nell'ambientazione, ma anche nella lingua che qui diventa molto musicale. La battuta di Pirandello non è più dura sintatticamente come negli altri lavori, ma si ammorbidisce, diventa molto fluida per

l'attore. Pirandello quindi si avvicina alla musica, arriva alla musica nella lingua, ma ci arriva anche nell'idea di quest'isola piena di suoni e di visioni; e la musicalità è da intendersi in vari modi che vanno dalla musica vera e propria ad una musica interiore\*<sup>5</sup>.

La musicalità dell'opera pirandelliana<sup>64</sup> sembra dunque essere una delle caratteristiche preponderanti che portano de Berardinis ad affrontarla; in ogni caso essa rappresenta una chiave fondamentale nella lettura e nella realizzazione scenica che egli ne fa tenendo anche conto - come raramente avviene nel suo teatro - delle indicazioni didascaliche del testo, o per meglio dire ritrovandosi spesso in perfetta sintonia con esse.

Non è la prima volta che Leo mette in scena Pirandello. Già in *Novecento e Mille* infatti era presente un lungo frammento tratto dai *Sei personaggi in cerca d'autore* (che in quell'occasione si incastrava magicamente con l'estratto beckettiano da *Aspettando Godot*).

Le due opere del drammaturgo siciliano, sicuramente imparentate sotto il profilo tematico<sup>65</sup>, si discostano sensibilmente dal punto di vista della costruzione sintattica del linguaggio: le battute dei *Sei personaggi* appartengono infatti senza dubbio a quella categoria che Leo definisce "dura sintatticamente" e contrastano con la "fluidità" di quelle dei *Giganti*. In quel caso inoltre si rese necessario un profondo lavoro di purificazione, se non addirittura di disintossicazione, da parte degli attori per potersi liberare da tutti i *pirandello* sentiti durante la loro esperienza di spettatori oltre che di artisti.

A questo proposito sono interessanti le dichiarazioni di alcuni di loro impegnati in entrambi gli spettacoli.

Per tutti valga quella di Francesca Mazza:

La sintassi pirandelliana in occasione deH'allestimento di *Novecento e Mille*, per la messa in scena del frammento tratto dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, aveva presentato difficoltà ulteriori rispetto alle sue proprie intrinseche. Ciò noi dicevamo che quando si devono recitare le battute di Pirandello si hanno nelle orecchie tutti i *pirandello* che sono stati fatti in questi anni e che fatalmente abbiamo visto, per cui ti vengono quasi spontanee quelle intonazioni di cui invece ti devi liberare. Ciò è molto facile che succeda per Pirandello, proprio a causa di questa sintassi molto particolare; invece ne *I giganti della montagna* questo non avviene proprio perché la sintassi è molto diversa (se vuoi è più vicina alle novelle, che non alla scrittura drammaturgica). Nei *Giganti* essa si è illimpidita. L'atemporalità del mito ha liberato il pensiero da un certo avvitemento su se stesso; questo pensiero si fa anzi musicale, e spesso proprio a questa musicalità si rifanno le indicazioni registiche di Leo. L'inizio diventa un *pianissimo molto presto*, la 'pausa momentanea" è un cambiamento di ritmo musicale; in ogni battuta tratta da *La favola del figlio cambiato* sono evidenziate le cesure della versificazione, le assonanze, eccetera.

La limpidezza del linguaggio del terzo mito pirandelliano porta dunque gli attori ad una maggiore libertà interpretativa e creativa, grazie soprattutto alle indicazioni registiche di Leo tese sempre a cogliere ed a sfruttare al massimo il carattere musicale dell'opera,



sia sotto il profilo meramente sonoro che sotto quello, più generale, dell'organizzazione scenica.

Per un tipo di approccio del genere risulta fondamentale il lavoro *a tavolino* sul testo, da cui emerge un'insolita (per quanto riguarda Leo de Berardinis) concordanza di intenti tra il drammaturgo e il regista.

Così Leo: "Non è che ci fosse un'unità di stile da un punto di vista filologico, che non mi interessava, c'era invece una *unità di intenti*". Che insiste: "Quindi in questo caso c'era anche un rapporto strettissimo con la musica perché il testo è musicale in sé, rispetto agli altri lavori di Pirandello".

A questo proposito Licia Navarrini<sup>67</sup> precisa:

Non è che si cercasse di rispettare a tutti i costi le indicazioni dettagliate delle didascalie di Pirandello, è che in alcuni casi ci si ritrovava in esse. Durante la scrittura scenica fatta nel corso delle prove fin scena, non a tavolino) ad esempio, ritornava spesso il bisogno di mettere in quel determinato momento una musica: e guarda caso era proprio il momento in cui lo indicava anche Pirandello.

Si può in sostanza parlare di un proficuo scambio di intuizioni che portano la messin-scena di de Berardinis ad essere profondamente rispettosa e intelligentemente originale allo stesso tempo. Se da un lato è infatti vero quanto riferisce la Navarrini, è altrettanto vero, dall'altro, che in certe occasioni si attua con puntigliosa dedizione il percorso inverso (tradizionalmente abituale), mirante a tradurre sulla scena le prescrizioni drammaturgiche del testo<sup>6\*</sup>, in particolare quelle riguardanti la musica preposta a ricreare quell'aura di magia su cui il mito si fonda.

Marco Sgrosso:

La scelta della colonna sonora de *I giganti della montagna* è molto legata alle didascalie e all'atmosfera del testo. Perché è troppo forte la suggestione di questa casa di Cotrone, di questa casa magica, della creazione di un mondo e della romita con l'esterno, e ancora le apparizioni, i fantocci... C'è quindi proprio l'esigenza di riuscire a riprodurre queste atmosfere, che sono suggerite più che riccamente dalle didascalie ma nello stesso tempo sono suggerite in un modo che non ti vincola ma, al contrario, ti porta necessariamente a scatenare la tua fantasia creativa.

Leo: "Si sentono suoni in questa isola incantata, ci sono visioni, voci... È stata una delle cose più difficili da risolvere questo lato di Pirandello".

Lo spettacolo si apre con una musica in lontananza, che da principio si intuisce appena e poi via via si fa sempre più chiara e presente fino a diventare irasostenibile, prima di esplodere nel suo ultimo rantolo e cedere il passo ad un'altra musica discordemente soave ed appagante. È una vorticoso assolverenza che attanaglia lo spettatore sulla sua poltroncina ancora fredda, costringendolo ad una brusca immersione in un mondo tanto

differente e lontano da quello che si è appena lasciato alle spalle, per poi avvolgerlo in una dolcezza rassicurante che gli dà la sensazione di sentirsi finalmente a casa dopo un inatteso pericolo. In questo modo Leo de Berardinis ci introduce all'interno dei suoi *Giganti*.

Con le parole seguenti è invece Pirandello a configurare la scena:

Al levarsi della tela è quasi sera. Dall'interno della villa si ode, accompagnato da strani strumenti, un canto balzante, che ora scoppia in strilli imprevisi e or s'abbandona in scivoli rischiosi, finché non si lascia attrarre quasi in un vortice, da cui tutt a un tratto si strappa mettendosi a fuggire come un cavallo ombrato. Questo canto deve dar l'impressione che si stia superando un pericolo che non ci par l'ora che finisca, perché tutto ritorni tranquillo e al suo posto, come dopo certi momentacci di follia che alle volte ci prendono, non si sa perché®.

La concordanza è assoluta. Per ottenerla Leo accosta la musica (e la voce) di un'artista *maledetta* come Diamanda Galas (il pezzo è *Give me Sodomy or give me Death*), a quella *celestiale* del suo amato Henry Purcell (*Celestial Music. Ode for Mr. Louis Maidwell's School-1689*, appunto). Il canto di Diamanda Galas in particolare sembra emergere direttamente dalle pagine di Pirandello. Ad esso si arriva (come spesso accade in teatro) casualmente. Leo infatti, che tanto recisamente perseguiva quell'effetto, impone agli attori della compagnia un notevole carico di lavoro affinché trovino il modo di realizzarlo con le proprie voci sia coralmemente che singolarmente (con Andrea De Luca). I risultati di questa operazione non sono però soddisfacenti, tanto che presto si cerca un'altra soluzione.

Si pensa così di utilizzare una musica registrata, e Leo rispolvera (senza troppa convinzione) un pezzo già impiegato all'inizio di in un suo precedente spettacolo (*Metamorfosi*): il non meglio definito *Urlo* di Max Roach. Fino agli ultimi giorni di prove si va avanti con questo brano - tanto che rimarrà indicato sul copione definitivo<sup>70</sup>. Un giorno però...

Licia Navarrini:

...l'allora organizzatore [Matteo Bavera] a portato a Leo questo CD di Diamanda Galas dicendogli di ascoltarlo perché era una cantante straordinaria, ma non c'entrava con tutto il resto. Leo ha sentito questa cosa e a detto: "È lui!".

Se ci spingiamo al di là dello slancio fatalistico della Navarrini, possiamo riconoscere E grande impegno da parte di Leo nel ricercare fino all'ultimo la soluzione ideale ai problemi di realizzazione scenica.

Se, in questo caso, siamo chiaramente in grado di affermare che sono state le indicazioni di Pirandello a stimolare la sensibilità creativa e ricettiva di Leo fino a condurlo (come abbiamo visto) al risultato cercato, in altre circostanze accadde invece l'inverso: le scelte di Leo risolvono i passaggi incerti ed insidiosi del testo. È così che, ad esempio, la

scena dell'ingresso di Use sul carretto viene sublimata dalla voce acra e struggente di Billie Holiday o che i Giganti diventano reali e concreti nell'intervento improvviso del *Confutati* del Requiem mozartiano, continuamente interrotto dal coro delle Sirene della danza della *Vedova allegra* di Franz Lehar.

Ma vediamo nel dettaglio queste due situazioni che sicuramente caratterizzano (insieme a quella precedentemente esaminata), la messa in scena de *I giganti della montagna* nella sua totalità.

L'idea di utilizzare *Strange fruit* di Billie Holiday per l'ingresso di Ilse è presente sin dai primissimi giorni di prove. Il momento drammatico è importante: si tratta infatti dell'arrivo della contessa alla villa della Scalogna, ossia del vero e proprio inizio dello svolgimento tematico del *mito dell'arte* pirandelliano. Leo avverte la difficoltà di esprimere con forza e immediatezza il cambio di intensità operato da tale ingresso e non sufficientemente avvalorato dalle battute di Pirandello. Si sente l'esigenza di renderlo più solenne e marcato attraverso una contestualizzazione più ampia.

Francesca Mazza:

Per l'ingresso di Ilse, portata sul carretto dagli attori, Leo ha pensato a *Strange fruit*, una canzone di Billie Holiday. Viene ascoltata. Ha un andamento molto lento, tragico, senza dubbio sa di funerale. Il carro di Ilse come un carro funebre dunque?

Il jazz è musica di emarginati, e Billie Holiday forse più di altri ha vissuto l'emarginazione e l'ha cantata. La canzone dice di uno "strano frutto" appeso ad un albero che dondola e non è altro che il corpo di un *nero*, impiccato dopo essere stato vittima di un linciaggio. Leo sente una consonanza tra la poesia di Ilse, oltraggiata, e l'emarginazione che canta Billie Holiday.

Licia Navarrini: "In quel caso l'entrata della musica è stata la risoluzione di una scena, di un passaggio che non trovava la sua collocazione".

F.lena Bucci: "La scena dell'ingresso di Ilse si è aggregata proprio grazie alla musica di Billie Holiday".

Laddove Pirandello indica un incremento di ritmo unito ad una grande concitazione (nel testo l'arrivo di Ilse è preceduto dalle voci *dall'interno* dell'Attor giovane, di Sacerdote e di Lumachi che esprimono la propria fatica nello spingere il carretto)<sup>71</sup>, Leo propone la lentezza e la gravità di un canto che, indissolubilmente legato alla voce di chi lo interpreta, stravolge quella stessa indicazione. Il tempo si dilata, si ha come una sospensione in cui tutto si ferma e tace: lo spazio è attraversato da quell'unico lentissimo movimento che permette al carretto (sospinto da due attori) di attraversare quasi impercettibilmente (dietro un velatino) il fondale, per poi arrivare al centro della scena; ed è riempito da quelle note che contribuiscono sicuramente ad ammantare il tutto di un'aura di solennità quasi sacra o se si vuole - come osserva Francesca Mazza - a trasformarlo in una sorta di corteo funebre.

Il fatto poi, assolutamente fondamentale, che ad interpretare il ruolo di Ilse sia lo stes-

so Leo, ci aiuta a comprendere meglio, e sotto un altro aspetto, il fine e l'efficacia di una simile operazione. Interpretare un ruolo femminile, per un attore, è sempre estremamente difficile: si corre infatti costantemente il rischio di scivolare, senza rendersene conto, nel ridicolo o (nel migliore dei casi) nel protagonismo gratuito. Nel caso di Leo, emerge sicuramente la volontà di rendere protagonista dei suoi *Giganti* la poesia che, scavalcando qualsiasi connotazione di tipo sessuale, gli permette di raccontare se stesso attraverso le parole di Pirandello:

Il mio tentativo è stato quello di assorbire per adesione le pagine di Pirandello e farle mie, tanto mie da scegliere come attore la figura di Ilse e farla diventare tragica, per una specie di identificazione biografica. Biografia in profondità, beninteso<sup>73</sup>.

Gli abiti femminili indossati da Leo o, se si preferisce, il dramma interiore (ed esteriore) di Ilse interpretato da un uomo, contribuiscono dunque - stimolando l'attenzione dello spettatore e convogliandola al di là della semplice fruizione di una narrazione - a scarnificare l'opera, rivelandone direttamente le tematiche più profonde. La sospensione temporale espletata dall'inserimento di *Strange fruit* nella scena dell'ingresso di Ilse, che corrisponde necessariamente alla presentazione di Leo-Ilse, assume in quest'ottica un valore determinante proprio grazie a quell'atmosfera ieratica (di cui si diceva sopra) che essa, in questo contesto, così decisamente evoca.

Un altro elemento importantissimo dal punto di vista della drammaturgia musicale (e non solo) dello spettacolo è, come detto, quello dell'utilizzo dei brevissimi frammenti tratti dal *Requiem* di Mozart e dalla *Vedova allegra* di Lehar, incatenati tra loro in una sorta di legame discordante e dialettico, segno e memoria dell'incombere inevitabile dei Giganti. La difficoltà di rendere tangibile e credibile sulla scena l'assenza di queste figure insieme rozze e mitiche, presenti nel testo quasi esclusivamente, a livello evocativo, nelle ansie e nei timori dei vari personaggi, comportava dei problemi non irrilevanti dal punto di vista registico. Leo risolve questa difficoltà in maniera più che convincente, attraverso il suo modo di vedere i Giganti: "[...] i giganti, presenti pur se assenti, [...] è gente, a ben vedere, da operetta, in quanto vanifica se stessa e si perde, ma portatrice di violenza e di morte<sup>73</sup>.

Ciò che maggiormente delinea, secondo de Bernardinis, la natura dei Giganti è dunque questo loro appartenere contemporaneamente al mondo dell'operetta e a quello della distruzione e della morte. Da qui nasce l'idea di rappresentarli come espressione musicale mediante l'accostamento della *Vedova allegra* di Lehar al *Requiem* di Mozart, e, con più precisione, del coro delle Sirene della danza al *Confutatis*. Le due musiche, con quella mozartiana in testa, si intersecano fino a formare un'unica entità pur rimanendo nettamente distinte. Il brano di Mozart si interrompe in continuazione sempre sullo stesso punto, come in un disco graffiato: alla brevissima introduzione orchestrale segue solo la prima sillaba del coro (il "Con-" dei bassi), e poi di nuovo da capo. In un secondo momento entra il frammento del coro di Lehar. Il risultato di questa combinazione è di grande

effetto, anche perché la musica interviene improvvisa ed inaspettata per gli stessi attori che sono costretti ad interrompere la recitazione per poi riprenderla solo alla fine di essa.

Licia Navarrini:

Quella musica doveva segnare la presenza dei Giganti. C'era il bisogno di sentire la costante presenza di questi Giganti, come una minaccia, come qualcosa che incombe, ma che è anche inevitabile. Leo fin dall'inizio disse: "Ho bisogno di sentire questa presenza dei Giganti come qualcosa che è un filo che si spezza. Durante la recitazione ho bisogno che ci sia qualcosa che interviene in modo improvviso anche per l'attore; e deve essere una rottura talmente forte che l'attore stesso è costretto a interrompersi", e richiedeva poi questo esercizio incredibile di riprendere esattamente da dove e come ci si era interrotti. Quindi c'era proprio una rottura, un taglio netto che era segnato dall'entrata della musica, con questa strana commistione di due brani che tutto sommato c'entravano e non c'entravano. Uno, almeno nella mia lettura, rappresentava proprio la rottura, nel mio immaginario erano "i Giganti che scendevano dalla montagna", e l'altro era la rottura con l'altra musica, cioè il fare un cerchio di due cose completamente opposte: una minaccia e una festa.

Minaccia e festa, morte e operetta, i Giganti si manifestano attraverso le esplosioni incontrollate e incontrollabili della musica. I Giganti sono "un tema musicale prosaico ed agghiacciante"<sup>74</sup>. Un tema musicale *impazzito*, che vaga silenzioso tra le note dell'intera composizione, che è l'opera, lo spettacolo, per poi sfogarsi con improvvisa violenza contro la struttura stessa della composizione che lo nutre. Un tema musicale sempre presente anche nella sua assenza, anzi ancora più presente in essa come tutte quelle cose di cui si ha paura (la paura, si sa, è frutto più della minaccia di un pericolo che del pericolo in sé). E così sono i Giganti: "presenti pur se assenti", presenti nella loro assenza. Lise questo lo sa bene, ma contrariamente a tutti gli altri non ha paura, o forse semplicemente riesce a soffocare la paura rifugiandosi nella sua fede illimitata nella forza della poesia. E questo è quanto succede anche a Leo de Berardinis che prosegue con coerenza il proprio percorso teatrale verso la poesia: "lo credo da anni fermamente nella forza della poesia fra la gente, siano essi *giganti* o uomini, a dispetto di qualsiasi derisione"<sup>75</sup>.

*I giganti della montagna* segnano senza dubbio un punto elevato nel teatro di Leo e nel teatro italiano di questa fine secolo. De Berardinis ha saputo trasmettere con estrema bellezza e profondità le pagine di Pirandello, "senza cadere in trappole veristico-borghesi di semplice messinscena"<sup>76</sup>, proprio perché è stato in grado di cogliere nell'insolita musicalità del testo l'essenza dell'opera del drammaturgo siciliano su cui basare e sviluppare la propria.

*"Il ritorno di Scaramouche" (1994)*

Ciò che più immediatamente colpisce lo spettatore de *Il ritorno di Scaramouche* è senza dubbio l'altissimo livello recitativo raggiunto dagli attori della compagnia (che Claudio Meldolesi definisce "un collettivo all'infinito"<sup>77</sup>), in grado di esprimere una coralità ed un affiatamento raramente riscontrabili sulla scena italiana degli ultimi anni.

Ispirato dichiaratamente al mondo della Commedia dell'Arte - a cui arriva, anche se non in maniera filologica, attraverso le figure di Molière e di Tiberio Fiorilli (Scaramouche) - lo spettacolo, nelle intenzioni di Leo de Berardinis, vuole essere proprio un riavvicinamento del teatro alla pura arte dell'attore.

Quando ho pensato al *Ritorno di Scaramouche*, vi ho pensato come ad un avvicinamento al mondo di Molière (Jean-Baptiste Poquelin), alla sua vita, alla sua ipocondria, al suo secolo, alla società in cui viveva e che, con la sua opera di autore-attore, smascherava tra mille contrasti.

D'altra parte mi interessava molto anche la figura del grande Scaramouche (Tiberio Fiorilli), che di Molière pare sia stato maestro.

In questo caso mi affascinava la figura dell'attore geniale, autore-attore, come autori-attori erano tutti i grandi *comici* di quel lungo e variegato periodo teatrale che viene comunemente definito della Commedia dell'Arte. della commedia *ad Improvviso*: unico grande periodo teatrale che è ricordato per la maestria degli attori e non per la grandezza dei testi scritti. Avendo sempre identificato il teatro con l'arte attorica e considerato il testo una delle tante componenti, era quasi naturale sentire la necessità di indagare quel mondo per prenderne ispirazione. [...] *Il ritorno di Scaramouche* è quindi il ritorno di una mentalità: l'autore-attore che *scrive* col corpo, con la voce, con la luce, coi suoni, con lo spazio scenico, con i propri compagni [...].F.

Alla base di questo lavoro c'è dunque la tenace e orgogliosa volontà di chi persegue [...] il recupero di uno stile che è quello dell'attore; questo è veramente *il recupero del teatro dell'attore come teatro della versatilità* in cui il tipo fisso diventa il mezzo per sfrenare le doti personali."<sup>79</sup>

Lo spettacolo segna sicuramente una svolta nel metodo compositivo di Leo. Esso infatti, si costruisce in maniera assai differente rispetto agli spettacoli precedenti e la diversità sta principalmente nel ruolo che gli attori svolgono a livello creativo nella sua realizzazione. Essi sono esplicitamente invitati a non limitare la propria libertà per poter esprimere al massimo il proprio talento creativo.

Marco Sgrosso:

*Scaramouche* è nato in maniera abbastanza diversa dagli altri spettacoli, in un senso secondo me si ricollega a una cosa che c'era in *Quintett*. In *Quintett* infatti, ognuno di noi aveva scelto la sua tragedia e il suo personaggio, chiaramente in accordo con Leo. In

*Scaramouche* uguale, ognuno ha inventato il suo personaggio sulla base di qualche vago suggerimento di Leo (perché all'inizio non era chiara l'idea di quello che lo spettacolo sarebbe stato).

Marco Manchisi<sup>80</sup>:

Leo è sempre stato, diciamo, poco propenso a lasciar libere le persone di improvvisare. Con *Il ritorno di Scaramouche* c'è stato un cambio. Ho visto Leo diverso. Per me è stato un segno di disponibilità che andava anche nella direzione del tema su cui si stava lavorando, cioè la Commedia dell'Arte, la grande creatività degli attori, eccetera.

[...] Però c'è stato sicuramente un cambiamento in Leo che io ho visto ancora portato avanti nel *King Lear* n° 1, un grande senso di libertà.

Tutto questo si rivela di fondamentale importanza sotto il profilo della grande musicalità che pervade lo spettacolo nel suo complesso<sup>81</sup>. Al di là delle musiche vere e proprie (registrate o suonate dal vivo, come vedremo) si può senz'altro dire, infatti, che l'intelaiatura de *Il ritorno di Scaramouche* sia musicale in sé. Ogni singolo attore è uno strumento musicale che, improvvisando su degli schemi ben definiti, *suona* se stesso<sup>82</sup> - attraverso testo e movimento, voce e corpo - relazionandosi continuamente agli altri, proprio come avviene tra i musicisti in un concerto jazz<sup>83</sup>. Strutturato per blocchi, lo spettacolo è il risultato dell'assemblaggio di singole scene costate più o meno autonomamente l'una dall'altra. Ogni scena, interpretata generalmente (se si escludono le rare, ma non per questo marginali, scene corali) da due o tre personaggi, è frutto delle improvvisazioni fatte separatamente dai singoli gruppi di attori e basate ognuna su una traccia molto vaga di canovaccio. Inizialmente gli stessi personaggi non erano ben definiti.

Marco Sgrosso:

Lì è stato magistrale il lavoro di tessitura di Leo di tutto un materiale chiaramente debordante: c'erano troppe scene, c'erano delle scene che era poi difficile immaginare all'interno dello spettacolo. Proprio perché non esisteva una trama precisa. C'erano tanti personaggi nati tutti da spunti personali, per cui, per cercare un accordo con gli altri, bisognava comunque trovare qualche soluzione in qualche modo posticcia. Nel senso che non è che ci fosse una situazione già stabilita, per cui dire: "c'è bisogno del Servo di questo, del Servo di quest'altro...". No. Si è incominciato a improvvisare e il modo di lavorare ha portato a pensare a un possibile Servo di qualcuno; e allora si cercava di capire di chi questo Servo poteva essere servo e perché, quale era la sua caratteristica, eccetera. Alla fine c'erano tanti fili aperti, e lì era il problema di richiuderli e soprattutto quello di ripulire tutto questo materiale improvvisativo, e di dare quindi una struttura che nello stesso tempo poi conservasse quella che era l'ispirazione profonda di Leo.

L'abilità di de Berardinis sta dunque nel riuscire, di fronte a tanta libertà e a tanta

esuberanza creativa, ad articolare il tutto con la massima ocolutezza in modo da raggiungere l'equilibrio ideale tra espressività individuale e armonia collettiva.

In questo processo assumono un ruolo di straordinaria importanza le parti ritmiche scandite dalle percussioni di Marco Manchisi. Su di esse infatti, presenti fin dalle prime prove, certi personaggi si formano o comunque si integrano, arricchendosi. Durante le prove, durante le improvvisazioni, è un continuo *dialogo* tra il ritmo delle percussioni e il lavoro di ricerca degli attori. È un continuo scambio, estremamente produttivo, di idee e di suggestioni. Lo stesso Manchisi ricorda così il suo intervento sui movimenti di Marco Sgrosso (Vongola):

Nel caso di Marco, lui iniziava a trovare i suoi movimenti e un giorno io suonai questo *swing\**, perché ero ancora in una fase iniziale in cui cambiavo ogni volta, e tutti dissero che andava benissimo quel ritmo con il movimento di Marco. Così l'abbiamo lasciato. Io poi cercavo di perfezionarlo pian piano, e anche Marco si faceva molto prendere dal ritmo.

Francesca Mazza:

Per quanto mi riguarda, la presentazione di Donna Evira, che ho scritto io (proprio come battute), l'ho inventata con Marco [Manchisi]. Perché Marco mi ha trovato sotto un ritmo - naturalmente c'era Leo che diceva se andava bene o no - e appunto su questo ritmo ho inventato tutti i movimenti, questa danza... C'era una caratterizzazione molto precisa del corpo ed era appunto, nel caso mio, di Elena, di Marco Sgrosso, molto sottolineata dalla musica. Il corpo quasi danzava, per via di questo rapporto costante con la musica.

Licia Navarrini:

I vari pezzi sono nati su richiesta di ogni attore. Ecco, le percussioni sono diventate proprio una richiesta: mano a mano che nasceva nella scrittura scenica un nuovo episodio (se possiamo dire così), c'era la richiesta di un ritmo. Perché ogni singola scena richiedeva un suo ritmo, aveva bisogno di un ritmo fisiologico. Le percussioni insomma erano una parte recitante, determinavano proprio i ritmi dello spettacolo e della recitazione.

Esemplare in questo senso è indubbiamente la scena cosiddetta "del dottore" in cui la Morte, travestita appunto da dottore, effettua una visita piuttosto "sommara" al malcapitato Pantalone. Elena Bucci e Leo si scambiano le battute<sup>85</sup> ingaggiando una vera e propria gara frenetica fra di loro e tra loro e il ritmo incalzante scandito dai colpi di Manchisi, in una sorta di *recitativo ritmico* in cui, al canonico clavicembalo del melodramma del periodo classico, subentrano le percussioni. Anzi, è proprio lo stesso Manchisi a stabilire sera per sera il tempo, la velocità della scena:



C'era una fortissima relazione tra me Elena e Leo. Io davo proprio il tempo e delle sere correvo maledettamente, perché quel pezzo lì era bello anche fatto veloce. E devo dire che Leo mi ha sorpreso da questo punto di vista perché non mi riprendeva più come faceva prima: "Ah, stasera l'hai fatto di mezzo tempo più veloce...". No. Quando andavo veloce vedevo che lui lottava con questo ritmo frenetico e alla fine era stanchissimo però contento.

Il lavoro sul ritmo delle percussioni, fondamentale sia nella fase di preparazione (come abbiamo visto) sia in quella più propriamente spettacolare, si integra alla perfezione con quello fatto sulle maschere, che Leo decide di utilizzare<sup>1\*6</sup> "tentando di reinventarle fuori da ogni possibile ed impossibile filologia"<sup>\*1</sup>. Analogamente alle percussioni, le maschere influenzano decisamente il lavoro degli attori, sia per quanto riguarda le parti di movimento che per quelle vocali. Altro elemento altamente musicale dello spettacolo, la voce dei vari personaggi è, come dicono gli stessi attori, "la voce della maschera".

Marco Sgrosso:

Io non avevo pensato di fare una voce particolare, però nel momento in cui ho messo quella maschera mi è venuto da non stare dritto ma da piegarmi, e da usare quel determinato tipo di voce che, mi viene da dire, è la voce della maschera, secondo me. E questo aedo valga per tutti, nel senso che la maschera ha un carattere fisico che è diverso dal tuo, che deve entrare in armonia comunque col tuo perché sta sulla tua faccia e porta il tuo corpo e tu inconsciamente gli dai anche poi un'identità sonora, in questo senso in *Scara mouche* non c'è stato lo stesso tipo di lavoro musicale sulla recitazione che c'era stato negli altri spettacoli, forse perché anche per Leo era come trovarsi di fronte ad altre persone rispetto a quelle che aveva sempre conosciuto. Perché comunque il Tristano di Gino (Paccagnella, la Morte di Elena (Bucci!, il mio Vongola. Pulci, la Maga, portavano delle possibilità degli attori non dico per lui sconosciute, ma sicuramente in parte stupefacenti. Tanto per noi che per lui.

Marco Manchisi, poi, nel ricordare che Leo aveva chiesto agli attori - "come aveva già fatto in *Totò. principe di Danimarca'* - di usare una voce *amplificata* senza microfono ("ci diceva sempre che dovevamo avere una voce come se stessimo parlando al microfono, perché la recitazione doveva essere violentissima"), dice di aver scoperto un modo per sfruttare la maschera in questa direzione, cercando di evitare oltretutto di perdere continuamente la voce:

Anche questo è servito come esperienza perché dopo un po' io ho capito dove poggiare la voce per non perderla, e come addirittura riuscire ad usare la maschera come amplificatore (anche se la maschera di cuoio della Commedia dell'Arte - contrariamente a quella dei Greci che era fatta apposta - non lo è). Però io avevo il nasone lungo lungo di Pulci e avevo trovato un modo di lavorare con il naso che mi permetteva un piccolo riverbero e

quindi diciamo che me la sono cavata abbastanza bene.

Lo spettacolo comincia però in una maniera che potrebbe sembrare paradossale, dopo quanto riportato fin qui. Gli attori, schierati in proscenio, si inchinano di fronte al pubblico: nel silenzio più assoluto e senza maschera. È un breve momento che, nell'ampio respiro dell'opera, acquista tuttavia un grande valore ritmico (oltre che di poetica teatrale<sup>8\*</sup>). Considerando infatti lo spettacolo come una grande composizione musicale, si può dire che la pausa iniziale produca uno spostamento di accento il quale fa sì che lo stesso spettacolo cominci *in levare*, determinando così un effetto di particolare tensione. Effetto tenuto in sospenso dalla battuta iniziale di Leo-Scaramouche:

Nè, ce ne vogliamo andare all'estero? All'estero dicono che gli attori italiani fanno ridere. All'estero dicono: "Ah sono italiani!" E si mettono a ridere. Iammuncenne va!

Questa battuta, se da un lato rompe il silenzio, dall'altro prolunga la pausa spingendola fino all'estremo per poi risolverla con l'invito finale rivolto agli attori (iammuncenne va!) che dà il vero e proprio via alla *narrazione*. A questo punto infatti parte la registrazione della canzone *Santa Lucia luntana* cantata da Gilda Mignonette che, "collegando all'emigrazione dei comici l'emigrazione da Napoli per l'America della fine dell'altro secolo"<sup>89</sup>, accompagna la sistemazione degli attori sulle panche laterali, di fianco al palchetto della Commedia dell'Arte su cui si svolgono le varie scene. Subito dopo interviene un altro brano musicale - *Le bourgeois gentilhomme - I/1 cérémonie turque* di Lully - a introdurre l'ingresso sul palchetto delle maschere (in questo caso Lallo e il suo servo Pulci). Se si tiene conto ora della distinzione operata da Leo tra palchetto e palcoscenico<sup>^</sup>, e se mi è consentito aggiungerne una ulteriore tra palcoscenico e platea (intesa come luogo della *realtà* o, meglio, della Storia, che quelPipocondria" e quei "tempi bui" continuano a generare), non appare certo eccessivamente azzardato considerare le due musiche sopra menzionate come i *ponti* di collegamento tra i diversi livelli espressivi. Ma, fatta questa breve riflessione, torniamo ad esaminare qualche altro momento o aspetto significativo dello spettacolo attraverso dei riferimenti più concreti.

Ogni attore, come è stato detto, costruisce il proprio personaggio con l'ausilio delle musiche (e delle maschere). Non tutti però, come ricorda Licia Navarrini, utilizzano le percussioni:

Ognuno ha scritto la presentazione del suo personaggio-maschera, e ognuno ha chiesto una musica sotto (la maggior parte ha scelto i ritmi di percussioni). Elena [Bucci] non riusciva a trovare un modo di presentare questa Morte così elastica, così mobile, e Leo è arrivato con Duke Ellington...

Elena Bucci:

palcoscenico e platea).

In sostanza, come si è potuto vedere, in questo *Scaratnouché* tutto è musica<sup>93</sup>. Possiamo anzi affermare che, proprio attraverso la sua musicalità, questo spettacolo riesce a trasmettere in modo chiaro (oltre che estremamente piacevole) i propri continui rimandi alla realtà<sup>91</sup>. Con *Il ritorno di Scaratnouché* Leo de Berardinis scrive un'altra importante pagina di teatro, dimostrando ancora una volta con grande coraggio (e con grande consapevolezza dei propri mezzi, e di quelli della sua compagnia) che si può continuare ad essere coerenti e sempre "nuovi" nello stesso tempo; vincendo, forse, una grande scommessa (non solo con se stesso).

la mia impressione è che questo *Scaratnouché* sia l'esito di un lungo percorso e che quindi costituisca una prova, un risultato alto del Teatro di Leo e non solo del Teatro di Leo perché evidentemente la posta in gioco è una posta generale secondo me, cioè che va al di là dell'esperienza di una compagnia, pur straordinaria come questa, lo sento in questo spettacolo, appunto, il risultato finale di un percorso. Come secondo me lo sono stati *Novecento e Mille e I giganti della montagna*.

*Elaborato dalla tesi di laurea in Storia dello spettacolo "Drammaturgia musicale nel teatro di Leo de Berardinis", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), AA. 1996/1997. <sup>1</sup>*

<sup>1</sup> La dicitura "drammaturgia musicale" è stata qui assunta nella sua accezione puramente letterale. L'aggettivo *musicale* deve essere considerato autonomamente rispetto al sostantivo che va a qualificare, riferendosi chiaramente ad un aspetto, particolarmente significativo, di quello che però resta un lavoro strettamente *drammatico*. Nessuna attinenza dunque (per ovvie ragioni di difformità poetico-metodologiche tra il teatro di Leo e il melodramma) con quella particolare branca di studi musicologici che generalmente tale dicitura denota. In questo lavoro, cioè, non si è preteso - come si potrebbe a prima vista pensare - di leggere l'opera di Leo de Berardinis come *dramma in musica* e quindi di analizzarla secondo i canoni convenzionali della "drammaturgia musicale"; essa è stata invece più naturalmente considerata come opera di *drammaturgia* in senso stretto, che si presta ad essere analizzata sulla base delle proprie caratteristiche *musicali*.

<sup>1</sup> In Bruno Dammi (a cura di), *Concertando Amleto. Comersazione con Leo de Berardinis, InterAction*, supplemento al n. 10 - febbraio 1984, p. 6. Maiuscolo nel testo.

Gli interventi di Leo de Berardinis riportati nel presente saggio appartengono, significativamente, a periodi storici differenti (dal Teatro di Marigliano all'attuale periodo bolognese); a dimostrazione del fatto che, negli anni, vi è stata una continua riappropriazione di profonde convinzioni sul significato dell'arte teatrale. (Non a caso, lo stesso I\*eo ha recentemente affermato di considerare i suoi circa settanta spettacoli come "un unico grande spettacolo").

<sup>3</sup> Intervento di Leo all'incontro con Claudio Meldolesi in seguito alla rappresentazione de *il ritorno di Scaramouche* al Teatro S. Leonardo, Bologna 18 febbraio 1996, registrazione audio (Archi-

vio Teatro di Leo). Corsivi miei.

<sup>4</sup> “Non ci dev'essere più bisogno del teatro, bisogna distruggerlo. [...] Il teatro si fa per mancanza di vita; quando non ci sarà più teatro, saremo finalmente vivi tutti” (in Italo Moscati la cura di, *Verso il “King Lear”*, in Giuseppe Baitolucci [a cura di, *Teatrotre. Teatro di Marigliano. Leo de Berardinis/Peria Peragallo*. Roma, Bulzoni, 1974).

<sup>5</sup> “[...] è solo l'arte scenica l'unica in cui il corpo dell'artista stesso diventa *poesia vivente*.” Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, in Paolo Ambrosino-Massimo Marino-Alessandra Fameti (a cura di), *King Lear. Std King Lear n° 1, con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, 1997. [Questo testo è riproposto, assieme ad altri dello stesso autore, nel presente volume: v. Leo de Berardinis, *Scritti d'interventi*.

<sup>6</sup> Quella stessa *poesia* che accomuna Dante e Shakespeare. Beethoven, Schönbeig e Charlie Parker, Arturo Benedetti Michelangeli, John Coltrane e Miles Davis; ma anche Totò e la Duse, Eduardo, Laurence Olivier e Edmund Kean. Per citare alcuni nomi particolarmente cari all'attore-regista.

<sup>7</sup> Arte e vita nella visione di Leo sono indistinguibili: “Ho sempre creduto fermamente nel teatro come tecnica conoscitiva nell'incontro. Può darsi che il teatro sia la vita, vissuta più profondamente, in una sintesi di spazio tempo” (Leo de Berardinis, programma di sala del *King Lear n° 1*, 1996).

<sup>8</sup> Gianni Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche Editrice, 1993, p. 99.

<sup>9</sup> “Unico grande periodo teatrale che è ricordato per la maestria degli attori e non per la grandezza dei testi scritti [...]” (Leo de Berardinis, programma di sala de *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leon de Berardin*, 1994).

<sup>10</sup> In Bruno Damini (a cura di). *Concertando Amleto...*, cit., p. 4. Maiuscolo nel testo.

<sup>11</sup> Leo de Berardinis, intervento alla conferenza internazionale su “Droga e produzione artistica”, Bologna 16-17 aprile 1983, in *Droga e produzione artistica. Atti*, Bologna, Teatro Testoni/interAction-Nuova Scena, p. 54. Corsivi miei.

<sup>12</sup> 1...1 La tecnica dell'attore [...] deve essere rigorosa e perfetta, sempre in evoluzione, deve coinvolgere ogni parte del corpo e *non va distinta dall'arte stessa*, né dalla mentalità con cui ad ogni appuntamento l'attore fa accadere l'evento scenico. La tecnica dovrebbe anche essere trasferita nella vita” (Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit. Corsivi miei).

<sup>13</sup> Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz. Intervista con Leo de Berardinis*, in Jack Gelber, *La Connection*, Milano, Ilbulibri, 1983, p. 113.

<sup>14</sup> Gianni Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 85. Di teatro /ree si può sicuramente parlare, ad esempio, per *De Berardinis-Peragallo* (1979), spettacolo che già attraverso il titolo (che è in realtà, un non-titolo) denota l'assenza di un tema prefissato. Non ha importanza ciò che viene detto, che può cambiare di sera in sera: ciò che conta è *come* viene detto. Più precisamente, lo spettacolo si sviluppa su dei giochi di parole e di linguaggio che - al di là del loro significato logico - incidono, dando un particolare rilievo all'aspetto sonoro e ritmico dell'improvvisazione, per la costruzione verbale che si rifà (e rimanda) ad un fraseggio di tipo jazzistico.

<sup>15</sup> Gianni Manzella. *Izt bellezza amara*, cit., p. 100. Corsivi miei.

<sup>16</sup> Citato da Valentina Capone, *Appunti raccolti durante il laboratorio a Salerno. Appunti raccolti*

durante le prove a Bologna, in Paolo Ambrosino-Massimo Manno-Alessandra Fameti, *King Lear...*, cit. Corsivi miei.

<sup>17</sup> Leo ricorda spesso un episodio che lo ha colpito particolarmente, in cui il grande trombettista durante un concerto, nel semplice atto di togliere la sordina dallo strumento e di farla rotolare sul palcoscenico, riuscì, con grande naturalezza, a produrre un gesto "altamente musicale e teatrale".

<sup>18</sup>Cfr. Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz...*, cit., p. 113.

<sup>11</sup> Ivi, p. 103.

<sup>20</sup> Leo de Berardinis. *Teatro e sperimentazione*, cit.

<sup>21</sup> Sulla netta distinzione tra *evento teatrale* e *spettacolo* Leo insiste molto: "L'evento teatrale è un processo che si svolge in uno spazio-tempo reale in cui *tutti sono partecipi*, sia attori che spettatori. Lo spettacolo è una rappresentazione in cui il pubblico è *spettatore passivo* e, molto spesso, l'attore è un *esecutore*, altrettanto passivo, dell'autore o del regista" (Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit. Corsivi miei).

<sup>22</sup> Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit.

<sup>23</sup> Ivi.

<sup>24</sup> In Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz...*, cit., p. 113-

<sup>25</sup> Brano tratto dalla trasmissione radiofonica *La musica e Leo de Berardinis*, Radio Tre RAI, 21 novembre 1992, registrazione audio (Archivio Teatro di Leo).

<sup>26</sup> "È una sorta di energia misteriosa che utilizza come supporti degli, come io li chiamo, *elementi di entusiasmo*, la musica, il pianoforte, il sax, eccetera, per raccontare la propria autobiografia, naturalmente autobiografia del profondo, che se è esemplare riesce a coinvolgere tutto l'edificio sonoro, nel caso della musica però lasciando la libertà ad ognuno di ricreare la propria musica, di ricreare il proprio mondo' (ivi).

<sup>27</sup> Intervento all'incontro con Laura Mariani in seguito alla rappresentazione del *King Lear n° 1* al Teatro S. Leonardo, Bologna 2 febbraio 1997, registrazione audio (Archivio Teatro di Leo).

<sup>28</sup> La struttura dell'opera, si basa su delle regole rigidamente fissate, che si rifanno a quella che Leo chiama la "fonazione schònberghiana", traslando nel suo teatro alcuni principi del metodo dello *Sprechgesang* (canto parlato) teorizzato dal compositore austriaco. Ogni battuta del *Sir and Lady Macbeth* segue una partitura in cui, con dei grafici e dei segni convenzionali, è disposta la scala sonora dello spettacolo. Non solo i timbri, le diverse altezze, le pause, i ritmi, i vibrati, ma anche fischi, conati di vomito, pernacchie, lamenti, e così via.

<sup>5</sup> Leo de Berardinis, programma di sala de *Lo spazio della memoria*, 1992. Corsivi miei.

<sup>x</sup> Nata esplicitamente, a quanto si legge nel programma di sala, come "sfida produttiva ai costi della lirica che minacciano di far morire di elefantiasi e di asfissia quest'arte, rendendola un bene fruibile da pochi", la messinscena del capolavoro mozartiano non è presentata in versione integrale. Si tratta appunto di uno Studio in cui dell'opera "vengono affrontati i nodi drammaturgici fondamentali, in uno spazio scarnificato, senza macchinismi scenografici, con una totale concentrazione sull'interpretazione del cantante-attore". L'esecuzione della partitura orchestrale è inoltre affidata al solo pianoforte.

<sup>31</sup> Dal programma di sala dello Studio sul "Don Giovanni" di *Mozart-Da Ponte*, 1995.

<sup>32</sup> "Lo scopo del Living era quello di coinvolgere il pubblico, fargli prendere coscienza di alcuni

fatti, di alcuni tabù, di dare scandalo e porre questo problema all'attenzione sociale. In effetti si trattava proprio di un discorso sociale" (in Oliviero Ponte di Pino [a cura di]. *Per un teatro jazz...*, cit., p. 116).

<sup>33</sup> "Se gli spettatori applaudivano, questo non accadeva 'perché stavano al gioco, ma perché ci cascavano'; ma l'inganno non era il mezzo con cui volevamo coinvolgere il pubblico" (Marco De Marinis, *11 nuova teatro (1947-1970)*, Milano, Bompiani, 1987, p. 37. Le frasi tra apici sono di Julian Beck).

\* In Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz...*, cit., p. 117.

<sup>35</sup> Ugo Volli, *Tra Totò e Artaud dov'è finita New York?*, "la Repubblica", 22 aprile 1983.

<sup>36</sup> Gianni Manzella. *La bellezza amara*, cit., p. 116. Corsivi miei.

<sup>57</sup> Oltre all'indignazione in pane giustificata e in parte no, e spesso prevenuta, di molti recensori, sono da segnalare le lamentele di Fernanda Pivano (a cui si deve la traduzione, appositamente commissionata, del testo originale) e quelle dello stesso Jack Gelber (dir. Gianni Manzella, *la bellezza amara*, cit., p. 116).

\* Si tratta, significativamente, della celeberrima versione "drogata" di *Poter man* eseguita da Parker nel 1946 (poche ore prima del suo ricovero in una clinica psichiatrica) per l'etichetta "Dia" di Ross Russel. Un brano che è stato definito "un deforme capolavoro di jazz", e che ha ispirato tutta una letteratura sul personaggio.

<sup>59</sup> Scrive Aggeo Savioli nella sua non entusiastica recensione: "Del copione originale rimangono scord, frammenti, e resta la situazione base. Affiora, anche, alla mente di chi lo abbia visto a suo tempo, la suggestione di qualche momento dello spettacolo del Living, come l'estatica, silenziosa immobilità dei personaggi attorno al disco di Charlie Parker che gira sul piatto del grammofono" (Aggeo Savioli. *La mia droga si chiama Totò, 'l'Unità'*, 8 aprile 1983).

\* Con le barre verticali ho voluto segnalare le pause effettuate da Leo.

<sup>41</sup> brani del testo di Ginsberg, da me riportati, sono tratti dalla registrazione dello spettacolo.

<sup>42</sup> "Una pagina di parlato in musica, una lezione di tecnica, ma anche un indimenticabile momento lirico, ripiegato sul rimpianto nostalgico di se stesso, sugli anni perduti di una generazione maledetta" (Franco Quadri, *The Connection, "Panorama"*, 2 maggio 1983).

<sup>43</sup> Aggeo Savioli, *la mia droga si chiama Totò*, cit.

<sup>44</sup> Gianni Manzella. *la bellezza amara*, cit., p. 118.

<sup>45</sup> Leo de Berardinis, intervento alla conferenza internazionale su "Droga e produzione artistica", cit., p. 54. Corsivi miei.

<sup>46</sup> Leo de Berardinis. *Il Novecento come un sogno*, programma di sala di *NoveceiUo e Mille*, 1987. Corsivi miei.

<sup>47</sup> Attrice. Ha partecipato ai seguenti spettacoli: *King Lear - Studi e variazioni* (1985); *Amleto* (n edizione) (1985); *La tempesta* (1986); *Novecento e Mille* (1 e « edizione) (1987-88); *Delirio* (1987); *Macbeth* (1988); *Quintetti*(1985), *Metamorfosi* (1990); *Totò, principe di Danimarca* (1990); *L'impero della ghisa* (1991); */ giganti della montagna* (1993); *H ritorno di Scaramouche* (1994); *King Lear n° 1* (1996), *Lear Opera* (1998).

<sup>48</sup> Laddove non indicato diversamente, gli interventi degli attori e dei collaboratori di Leo de Berardinis si intendono tratti dalle interviste da me effettuate.

<sup>w</sup> Maurizio Grande, *Alla fine del millennio*, "Rinascita", 31 gennaio 1987.

"Unico "squarcio" nel "buio dello spettacolo" (Gianni Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 144). "Attrice. Ha partecipato ai seguenti spettacoli: *Amleto 0* e it edizione) (1984-85); *King Lear - Studi e variazioni* (1985); *La tempesta* (1986); *Novecento e Mille* (t e n edizione) (1987-88); *Delirio* (1987); *Macbeth* (1988); *Quintett* (1988); *Metamorfosi* (1990); *Totò, principe di Danimarca* (1990); *L'impero della ghisa* (1991); *I giganti della montagna* (1993); *Il ritorno di Scaramouche* (1994).

<sup>52</sup> Sostituito da Alfredo Caruso Belli nella seconda edizione dello spettacolo.

<sup>55</sup> Aprile è il più crudele dei mesi generai lì là dalla città irreale, sotto la nebbia marone duna alba d'inverno [...].

<sup>54</sup> Attore. Ha partecipato ai seguenti spettacoli: *King Lear - Studi e variazioni* (1985); *Amleto* (« edizione) (1985); *La tempesta* (1986); *Novecento e Mille* (t e il edizione) (1987-88); *Delirio* (1987); *Macbeth* (1988); *Quintett* (1988); *Metamorfosi* (1990); *Totò, principe di Danimarca* (1990); *L'impero della ghisa* (1991); *I giganti della montagna* (1993); *Il ritorno di Scaramouche* (1994); *King Jjean n° 1* (1996), *Lear Opera* (1998).

<sup>55</sup> Sostituita nella seconda edizione da Paola Vandelli.

<sup>56</sup> Leo de Berardinis, *Il Novecento come un sogno*, cit.

<sup>57</sup> Trattati rispettivamente dal 1 e dal XXXIII canto del *Paradiso*, da *Le ceneri di Gramsci* e da *Urlo*.

\* Già in passato l'attore aveva utilizzato Dante (in *XXXIII Paradiso*, 1980, con Perla Peragallo; e in *Dante Alighieri - studi e mriazioni*, 1984), Pasolini (in *Novecento e Mille*) e Ginsberg (in *The Connection* e in *Novecento e Mille*).

<sup>59</sup> Elemento di primissimo piano nel panorama jazzistico internazionale, gli storici accreditano a lui il ritorno di popolarità del sax soprano. Nella sua lunga carriera ha collaborato, tra gli altri, con Cecil Taylor, Thelonious Monk e Gii Evaas.

<sup>60</sup> Leo de Berardinis, programma di sala di *Lo spazio della memoria*, cit.

<sup>61</sup> Volutamente Leo ha rinunciato in questo spettacolo all'apporto, artistico più che tecnico, di Maurizio Viani, curatore (insieme con lo stesso regista) delle "partiture visive" di tutti gli spettacoli bolognesi.

<sup>62</sup> Gianni Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 188.

<sup>65</sup> Intervento di Leo in occasione della presentazione dell'anteprima dei *Giganti della montagna* a Bagnacavallo (RA), registrazione audio (Archivio Teatro di Leo). Laddove non indicato diversamente, gli interventi di Leo nel presente paragrafo si intendono estrapolati da questa registrazione. " A questo proposito è sicuramente rilevante la circostanza, non affatto casuale, che Pirandello affronti la stesura dei *Giganti* (in due fasi, tra il 1930 e il 1933) quasi contemporaneamente a quella de *La favola del figlio cambiato*, che nelle intenzioni del drammaturgo, espresse in una lettera del 1930 a Marta Abba, doveva essere utilizzata unicamente come "incastro" all'interno dei *Giganti* e che venne offerta poi nel 1932 al compositore Gian Francesco Malipiero come libretto d'opera®, rimanendo comunque motivo e pretesto vitale per lo sviluppo delFultimo mito, non senza dividerne la leggerezza della sintassi e la musicalità della lingua (cfr. Roberto Alonge, *Introduzione*, in Luigi Pirandello, *Quando si è qualcuno, La favola del figlio cambiato, I giganti della montagna*, Milano, Mondadori, 1993, pp. xui-xxvn).

<sup>65</sup> Volendo, si può addirittura riconoscere nei *Giganti* la realizzazione dell'anelito vitale dei *Sei*

*personaggi*, così crudamente e inesorabilmente represso sulle tavole del palcoscenico dall'insensibilità degli attori. Ma questi non sono certo né il luogo né il contesto adatto per sviluppare simili raffronti.

<sup>611</sup> Come per ogni realizzazione scenica di un testo drammatico preesistente. Leo invita la compagnia ad uno studio profondo del testo stesso - dal punto di vista storico e culturale oltre che strutturale - e del suo autore, chiamando anche studiosi ed esperti dell'argomento in questione. Nel caso dei *Giganti* sono stati contattati Claudio Meldolesi, Gianni Manzella e Sandro D'Amico.

<sup>67</sup> Assistente alla regia ne *I giganti della montagna* (1993), *Il ritorno di Scaramouche* (1994) e *King Ijean n° 1* (1996).

<sup>68</sup> Insisto nel sottolineare l'atteggiamento insolitamente *disciplinato* di Leo de Berardinis nei confronti di questo testo - si pensi per contrasto alla realizzazione della *Connection* di Gelber - per mettere definitivamente in evidenza come ciò sia dovuto alla peculiarità propria deU'opera, così in sintonia con il mondo teatrale dell'autore-attore. Marco Sgrasso (il Conte): "Io a Pirandello devo il fatto che mi sono dovuto fare biondo per due stagioni, perché aveva scritto che questo Conte era biondo. Non si capisce perché Leo che non ha mai seguito nessuna indicazione di personaggio, si era fissato... Aveva anche pensato di farsi lui rosso, perché ce scritto che Use è rossa fiammante, ma poi ha cambiato idea".

<sup>m</sup> Edizione di riferimento: Milano, Mondadori. 1993, pp. 169-170. Corsivi miei.

<sup>70</sup> Sul copione sono segnati (con la penna), oltre alle indicazioni di regia, tutti gli interventi musicali, e su questo punto si legge ancora: "Roach".

<sup>71</sup> È in ogni caso da considerare l'insofferenza di Leo, rivelata in più di un'occasione, nei confronti dell'utilizzo delle "voci fuori scena" a teatro.

<sup>71</sup> Leo de Berardinis, programma di sala de *I giganti della montagna*, 1993.

<sup>73</sup> Ivi.

<sup>73</sup> Massimo Marino, *I giganti della montagna. Ecco una piccola "guida"* l'Unità", 21 aprile 1993-

<sup>75</sup> Ijeo de Berardinis, programma di sala de *I giganti della montagna*, cit.

<sup>76</sup> Ivi.

<sup>77</sup> "È proprio la bravura dell'attore secondo me, che è ancora cresciuta, che ha determinato il fatto che questo collettivo è un *collettivo all'infinito* ormai, come l'arte di Molière che era *all'infinito*, cioè capace di infinite manifestazioni." (Intervento di Claudio Meldolesi ah'incontro con Leo de Berardinis e il Teatro di Leo in seguito alla rappresentazione de *Il ritorno di Scaramouche* al Teatro S. Leonardo, Bologna, 18 febbraio 1996. registrazione audio [Archivio Teatro di Leo]. Corsivi miei).

<sup>78</sup> Leo de Berardinis, programma di sala de *Il ritorno di Scaramouche*, cit.

<sup>79</sup> Intervento di Claudio Meldolesi ah'incontro con Leo de Berardinis e il Teatro di Leo in seguito alla rappresentazione de *Il ritorno di Scaramouche*, cit. Corsivi miei.

® Attore. Ha partecipalo ai seguenti spettacoli: *Ha da passa 'a nudata* (1989); *Metamorfosi* (1990); *Totò, principe di Danimarca* (1990); *Il ritorno di Scaramouche* (1994); *Lear Opera* (1998).

<sup>81</sup> "Le variazioni del tema mettono in evidenza, uno alla volta o in duetti e trio recitativi, sul modello del teatro musicale, tutti gli attori della compagnia del Teatro di Leo" (Renato Nicolini, *Ritorna Scaramouche e parla veneziano*, "Primafila", n. 5, marzo 1995).



<sup>82</sup> Elena Bucci: “[...] Con *Il ritorno di Scaramouche* Leo è arrivato a dire (a me personalmente, ma anche a tutti gli attori): “Tu suonati come se fossi uno strumento musicale: suonati, agisciti, muoviti...”

<sup>81</sup> Molte recensioni si basano proprio su questo aspetto. Cfr. (tra gli altri): Dante Cappelletti, *Di fronte a “Scaramouche” come a un concerto jazz*, ‘11 Tempo’, 12 ottobre 1995; Roberto Canziani, *Scaramouche. Berardin e il jazz*, “11 Piccolo”, 2 febbraio 1996; Renato Nicolini, *Ritorna Scaramouche...*, dt.

<sup>81</sup> Le scene di Vongola e Pantalone sono caratterizzate dal ritmo sincopato della batteria (grancassa e charleston): quello che Manchisi chiama, appunto, “swing”.

<sup>88</sup> Palesamente ispirate dalla drammaturgia molieriana, ricchissima (come è noto) di riferimenti spietatamente mordaci nei confronti del mondo della medicina e dei suoi rappresentanti.

<sup>96</sup> L’uso delle maschere, inizialmente non previsto, è stato deciso in seguito al seminario sulla Commedia dell’Arte svolto durante le prove (con Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani a curare la parte teorica; e con Eugenio Allegri per la parte pratica). Non tutte le maschere sono però legate alla tradizione della Commedia dell’Arte (quelle usate da Donna Evira e dalla Morte, per esempio, sono di origine orientale).

<sup>87</sup> Leo de Berardinis, programma di sala de *Il ritorno di Scaramouche*, cit.

<sup>88</sup> È sicuramente un ribadire, da parte di Leo, la sua convinzione che il teatro è l’attore, senza trucchi. Egli sembra voler dire, scomodando Brecht per poi ribaltarlo a suo modo, che ciò che ci viene presentato è sì manifestamente opera degli attori (intesi come persone reali), ma non è *finzione*. fa parte degli stessi attori, delle stesse persone che con il loro agire non *diventano* teatro ma *sono* teatro.

<sup>89</sup> Renato Nicolini, *Ritorna Scaramouche...*, cit.

<sup>90</sup> “Un po’ alla volta il palchetto classico della Commedia dell’Arte, innalzato al centro del palcoscenico, è diventato il luogo *dell’Utopia dell’arte*, e il palcoscenico il luogo de’Uipocondria, di Fiorilli, di Molière, della follia della Storia e dell’opposizione ai tempi bui, anche quelli che attraversiamo” (Leo de Berardinis, programma di sala de *Il ritorno di Scaramouche*, cit.).

<sup>81</sup> In Leo de Berardinis, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poqttelin e Leòn de Berardin*, Bologna, libriARENA, edizioni fuoriTHEMA, 1995, p. 23, è invece indicato erroneamente un altro brano di Ellington: *Pitter Panther Patter*.

<sup>82</sup> “Alla fine mi sono accorto che in sintesi si trattava dello scontro vita-morte sul tema della necessità dell’ Utopia, e di una visione del mondo da conquistare giorno per giorno, con una lotta continua, di cui l’arte attorica può essere insieme simbolo e strumento” (Leo de Berardinis, programma di sala de *Il ritorno di Scaramouche*, cit.).

<sup>93</sup> Francesca Mazza-, “È stato in assoluto il lavoro più di musica e di corpo che abbiamo fatto con Leo”.

<sup>94</sup> “Questo tipo di teatro riesce ad aderire alla realtà avendo sempre più cose da dire” (Intervento di Claudio Meldolesi aH’incontro con Leo de Berardinis e il Teatro di Leo in seguito alla rappresentazione de *Il ritorno di Scaramouche* al Teatro S. Leonardo, Bologna, 18 febbraio 1996, registrazione audio, Archivio Teatro di Leo).

<sup>95</sup> Ivi.

## I TEATRI ANOMALI DELLA RAFFAELLO SANZIO

A cura di Damiano Paternoster

La Societas Raffaello Sanzio è stata creata a Cesena da Claudia Castellucci, Romeo Castellucci e Chiara Guidi. Claudia e Romeo si diplomano in Pittura e Scenografia all'Accademia di Belle Arti, Chiara si laurea in Lettere Moderne. Fin da giovanissimi l'interesse verso il disegno della figura umana e della natura è stato la loro forma principale di rappresentazione e di creazione di nuovi mondi; tuttavia, nello stesso periodo, accanto alle arti visive, emergono delle attività mimetiche che oggi possiamo riconoscere come il prototipo del loro teatro e che consistevano in veri e propri quadri viventi in cui venivano fissati i loro stessi corpi: delle pose da cui, successivamente, sarebbero scaturite le azioni. Va subito detto che in queste "performance" la narrazione, sintetica, sarebbe intervenuta col tempo, restando sempre e comunque soggetta alla priorità dell'aspetto visivo.

È a partire dal 1981 che la compagnia assume il nome di Società Raffaello Sanzio (fin onore del grande artista rinascimentale) che muterà nel 1990 in Societas per alludere alla forte istanza comunitaria del gruppo, I primi spettacoli si basano su drammi di Claudia Castellucci, tra cui *Santa Sofia, teatro khmer* del 1985, "l'opera che ha segnato la dichiarazione di guerra alle immagini attraverso una lotta condotta dall'interno. L'immagine del palcoscenico, essendo lo specchio del mondo, la si dava maledicendola, dicendola male, come i graffi che gli iconoclasti bizantini davano alle immagini con le lance. Così lo stesso linguaggio si ritorceva contro se stesso, patendo la contraddizione di dover usare lo stesso vocabolario del mondo che pure si voleva abolire. L'arte ha necessità di esserci, e quindi di subire le condizioni dell'esistente, nel suo sperimentare la liberazione". Da *Santa Sofia* in poi tutte le regie saranno di Romeo Castellucci. In seguito la compagnia si è avvicinata alla fiaba. È nato così *Alla bellezza tanto antica* (1987); fiaba inventata che tuttavia rispetta la struttura favolistica tradizionale secondo gli studi di Propp. Si giunge, paradossalmente, al tipo dopo aver distrutto tutti i tipi: si arriva all'archetipo dopo aver distrutto tutte le icone. È a partire da questo momento che si impone la presenza dell'animale ad affiancare l'attore come vero deuteragonista. L'animale viene utilizzato per quello che è: un simbolo chiaro che guida l'attore sovvertendo il lineare divenire della scena mediante la sua presenza oggettiva ed imprevedibile.

Dal 1988 la R. S. avvia una scuola sperimentale per giovani, la "Scuola Teatrica della Discesa" ideata e condotta da Claudia Castellucci con il supporto di Romeo Castellucci. Dalla fiaba si passerà ai miti dell'area mesopotamica, con gli spettacoli *La Discesa di Inanna* (1989); *Gilgamesh* (1990); *Iside e Osiride* (1990); *Ahura Mazda* (1991). È dal '91 che il loro luogo di lavoro e di rappresentazione diviene il Teatro Comandini, una vecchia scuola industriale di Cesena. Nel 1992 Romeo Castellucci mette in scena *Amlèto* di Shakespeare. *Amlèto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, prodotto dal Wiener Festwochen di Vienna, è uno degli spettacoli-chiave del gruppo, perché porta anche nel repertorio classico una istanza di radicale risignificazione del teatro,

secondo una prospettiva che esalta la percezione, i sensi, e allontana il primato della letteratura. "Non si ritorna al classico, all'ordine della grande tradizione ma si continua il viaggio di discesa agli inferi del linguaggio. Amleto, in forza della sua discesa, non è più possibile vederlo o sentirlo, ma la sua presenza dirompente si trasferisce in Orazio, il suo alter ego drammatico. Gò che rimane non è il nulla, è appunto Tessere che è pure la potenza di non essere', non tanto 'essere o non essere', ma 'essere e non essere'". Sempre nello stesso anno la R. S. comincia a produrre opere di teatro infantile per la regia di Chiara Guidi e Romeo Castellucci. Nella maggior parte dei casi, visto il carattere monumentale di questi lavori e il sistematico ricorso a modifiche strutturali dell'ambiente, si è trattato di opere uniche e non trasportabili (fatta eccezione per *Haensel e Gretel* e *Buchettinó*): "L'architettura, infatti, ancor prima della scenografia, è ciò che immediatamente colloca i bambini nella fiaba drammatica. L'architettura è una prova di verità del grado di finzione, nei confronti della cui altezza si decide se è degno restare o andare via". Già sulla scia delle rappresentazioni legate al tema mitico e a un'esperienza infantile dello sguardo - *Santa Sofia*, *Gilgamesh* - aveva cominciato a configurarsi un discorso sull'infanzia, anche se all'inizio si trattava di qualcosa di più teorico, meno diretto, non immediatamente rivolto ad un pubblico di bambini. La produzione di opere di teatro infantile comincia nel 1992 con la messa in scena delle *Favole* di Esopo. È da quel momento che i bambini furono considerati "come soggetti perfettamente padroni e pensanti dell'immagine, di una potenza fattuale del pensiero, ancor prima che dell'azione, quindi dell'oiganizzazione". Per realizzare le *Favole* di Esopo furono costruite delle vere e proprie stalle, pollai e tutto ciò che serviva per la vita di circa trecento animali di razze diverse. La letteralità della fiaba fu volutamente spinta all'estremo e, attraverso il realismo, si raggiunse un livello fantastico ove la vista diveniva "visione incredibile." Da questo momento la produzione di spettacoli per bambini si apre anche al pubblico adulto. Nel 1993 la R. S. realizza *Haensel e Gretel* dei fratelli Grimm. Anche questa rappresentazione, così come era avvenuto per la precedente, aveva una struttura itinerante. Gli spettatori seguivano le vicende dei due protagonisti dentro un labirinto a forma di stomaco, dove la presenza attiva, insieme alla curiosità, li conduceva, attraverso cunicoli, sottopassi e saliscendi, ad entrare materialmente nella scena e a conoscere di persona la storia che vi si stava svolgendo.

In *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, del 1993, si riscopre l'arte sofisticata e la forza teatrale di Leopold von Sacher-Masoch. Nel 1995 Romeo Castellucci mette in scena l'intera trilogia eschilea con il titolo *Oresteia. Una commedia organica?* In questo spettacolo la finzione coincideva con la verità corporea dell'attore e la macchina scenica utilizzava la tecnologia per dare vita alle forme del sogno. *V Oresteia* proietta la R. S. sulla scena internazionale grazie anche all'assegnazione del Premio "Masque D'Or" 1997 come miglior spettacolo straniero dell'anno in Quebec (Canada). Sempre nel 1995 viene allestita la favola *Buchettinó*, di Perrault. Lo spettacolo era ambientato in una enorme camera da letto di legno con cinquanta lettini, sui quali i bambini si sdraiavano, coprendosi con delle coperte militari, per ascoltare in modo classico il racconto di una narratrice (Chiara Guidi). Quindi, a costruire l'itinerario della fiaba è l'immaginazione del bambino che chiude gli occhi e, attraverso l'udito, percorre le varie tappe del racconto. Allora la stanza diventa 'una cassa di risonanza di tutti gli eventi narrati; oltre alle modulazioni recitative, sono percepibili rumori, musiche, tonfi e colpi provenienti dal soffitto e da tutte le pare-

ti della stanza”.

Tra il 1995 e il 1996, nasce la “Scuola sperimentale di teatro infantile”, dalla Guidi presso il Teatro Comandini, che ha avuto la durata complessiva di tre anni e si è conclusa nel 1998 con lo spettacolo, fatto dagli stessi bambini, *La prova di un altro mondo*. Tale scuola, a detta della ideatrice, non si ripeterà mai più. Nel 1996 è la volta di *Pelle d'asino*, un'altra fiaba di Perrault. Per la realizzazione di questo spettacolo si è ritenuto opportuno sventrare il teatro con le ruspe, scavando sotto al palcoscenico. La ragione di questo sconvolgimento nasceva dalla necessità di andare “sotto l'ottica” affinché anche lo spettatore potesse vivere una peripezia simile a quella della protagonista della fiaba. In qualche modo, lo sguardo dello spettatore sostituiva qui il cammino delle gambe. Grazie a una visione schiacciata, lo sguardo seguiva gli strati della scenografia che cadevano progressivamente finché il paesaggio si allargava e allungava sempre più in lontananza, sopra una scena scavata. In un luogo ricco di incantesimi, si aggiravano figure strane accompagnate da animali meravigliosi.

Il *Giulio Cesare* di Shakespeare, del 1997, è visto alla luce della grande e trasversale forza persuasiva della retorica. Per questo spettacolo è stato fatto un lungo lavoro sulle fonti primarie e secondarie. La fonte di Shakespeare è Plutarco, ma a sua volta quella di Plutarco sono gli storici latini (a cominciare da Tito Livio), i quali hanno scritto in base alla storia di Cesare ma anche in base alla leggenda di Cesare, al suo mito. Tutto questo lavoro filologico è stato svolto non tanto per rinforzare il testo quanto per “minarlo”, perché solo così sembrava possibile ritrovarne la potenza, l'efficacia, l'emozione profonda. In questo modo si è potuto mettere a nudo le figure, e farle emergere pienamente, per comprendere quali spinte contenessero, quali forme di energia potessero scatenare, evidenziando sia nel lavoro sul testo che sui vari personaggi, la forza originaria di Shakespeare, che il tempo ha occultato. Questo lavoro, coprodotto dal Wiener FestWochen e dal Kunsten Festival Des Arts di Bruxelles, ha ricevuto il Premio Ubu 1997 come migliore spettacolo dell'anno.

In questi anni la R. S. pubblica diversi libri di teoria teatrale, tra cui *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta al teatro della super-icona*, edito da Ubulibri nel 1992. Nel 1998 la compagnia riceve il “Premio speciale Ubu per il Teatro Infantile”. Nel 1999 debuttano, a distanza di pochi mesi, le ultime due produzioni del gruppo: *Genesi. Dal museo del sonno e Voyage au bout de la nuit*, da Céline. *Genesi* è uno spettacolo in tre atti. Nel primo, quasi un prologo, troviamo Lucifero che pronuncia il primo brano della Bibbia in ebraico nel laboratorio in cui Mme Curie scopre la radioattività. Dopo si spoglia e passa tra due pali lunghi e stretti, mentre la musica esplode in un grido di disperazione agonizzante. Nella scena successiva, il palco si riempie di strani oggetti e figure, alcune delle quali messe nelle teche, da cui solo Èva uscirà per abbandonarsi sul morbido letto dell'Eden. Nel secondo atto, il cui titolo è “Auschwitz”, siamo immersi in un luogo tutto bianco ed ovattato che ricorda *Alice nel paese delle meraviglie*. Là, sei bambini (i figli del regista) si muovono e giocano con il sottofondo degli esperimenti fonetici di Artaud (*Pour en finir avec le jugement de dieu*). Nel terzo e ultimo atto viene commesso il primo omicidio della storia da parte di Caino che cercherà di rianimare suo fratello in tutti i modi, anche se, alla fine, non gli resterà che sdraiarsi al suo posto.

L'ultima produzione della Raffaello Sanzio è, al momento, *Voyage au bout de la nuit*. In linea

con il pensiero artistico del gruppo, questo concerto fatto di suoni, immagini, rumori, canzoni e visioni distorte proiettate su due schermi laterali, non vuole essere una riduzione teatrale del romanzo di Celine, di cui sono rimasti soltanto alcuni blocchi tematici; il lavoro drammaturgico dà come esito una partitura vocale dove il ritmo e il suono delle parole prevalgono sul significato, proprio come accade del resto nello stesso autore francese. Attualmente il gruppo sta lavorando a un "concerto" ispirato alle opere di Monteverdi (nel frattempo questo spettacolo ha debuttato alla Biennale di Venezia, il 15 giugno 2000, con il titolo *Il combattimento*).

## Romeo Castellucci SU "GENESI"

Il Museo è il luogo in cui le cose e l'arte giacciono separate dall'esperienza. Anche le creature, qui, riposano nella condizione della conservazione. Non sono pensate la prima volta. L'unica Genesi che posso concepire è a partire da un'idea di crisi di creazione: posso solo catturare e conservare quelle immagini che ho sempre creduto potessero interessare uno come Dio. Intendo un Dio meraviglioso e unico, beninteso. Questo Museo è il museo delle vestigia stesse dell'artista che continuamente, in una commedia degli equivoci, mette al mondo un'immagine che non è la sua. La figura dell'artista è, per me, estrema solo nel contesto delle religioni monoteistiche, perché solo lì si paga il prezzo più alto della vergogna. Lì si può veramente ridere. L'agone si fa un po' più interessante, e ogni metro potrebbe essere: "O.K., fine della corsa". Perché, allora, non avrei dovuto fare questa "Genesi"? Questa Genesi non è solo quella biblica, ma è anche quella che mette al mondo (in scena) la mia pretesa retorica di rifare il mondo: mette in scena la parte più volgare di me: l'artista, quello che vuole rubare l'ultima delle Sefiroth a Dio: la più importante. Il segreto di Pulcinella è proprio questo: rubare a Dio.

### Atto primo: In Principio (Berèsit)

- Il rumore di sala nella quale sei ora seduto è già l'inizio di tutto. Poi, in dissolvenza, un mercato. Ti ricordi, o spettatore, di quel tale che se ne andava in un mercato con una lucerna e urlava cose strane?...

- Lo schema dell'energia più forte dell'universo conosciuto.
- Qualcosa di bronzo che scrive.
- Una Genesi rabbiosa, almeno la prima parte.
- Ho scelto Masaccio, per Èva. La amo come unica.
- La spada che, a dire il vero, interviene un po' in anticipo.
- Carote della terra.
- Un magnifico rumore di ossa per il risveglio di Adamo.

- Un signore distinto che parla nell'ebraico della Torah e ripete le parole stesse di Dio.

È Lucifero, in borghese. Attento, o spettatore, a questa cosa. È molto seria e rispettosa.

L'autore, ora, non è Shakespeare, ma Dio. Va tutto bene? Lucifero lo fa per amore.

O.K.? Io lo faccio per odio. Lucifero, "colui che porta la luce", ha scelto Mme Curie. lì, a casa sua, c'è il radium. E il radium è l'unica sostanza al mondo che emette luce. O.K.?

Una luce che s'infiltra fin dentro le ossa. È dal radium (dalla conoscenza del quale inizia l'epoca della fisica moderna) che ci si inabissa sempre più nel nucleo delle cose fino a spaccarlo. Quel radium irradia e, contemporaneamente, cauterizza la mia esperienza dell'arte. La mia esperienza nell'arte. Il canto di Lucifero è, così, malinconico e triste, perché è il lamento di una mancata esperienza. È il lamento del più debole. Lucifero è l'angelo dell'arte, perché desidera ritornare al padre e non può farlo. O.K.? Egli è il più remoto e il più confinato nella possibilità del non-essere. Solo nel non essere può pensare la ri-creazione nell'arte. L'arte ha qualcosa di scimmiesco. Sì, ha bisogno dello specchio per vedere qualcuno: questo è il doppio del teatro. La scoperta del negativo fotografico di Fox Talbot mi ha sempre suggerito cose difficili.

- Io sono un miserabile ripetente e dovrei trovare il coraggio di finirla con il teatro.

Quando, quel giorno? Quando finiranno di dirmi che funziona? Quando finirà questa commedia? Io e i miei amici allevieremo pecore e saremo ricchi. Ora qualcosa mi costringe a farlo, il teatro. Ancora per un po'.

- La Genesi mi fa più paura dell'Apocalisse. Qui è il terrore della pura possibilità, nel mare aperto di ogni possibilità. Qui, mi smarrisco nella forma. Ciò che può essere, potrebbe non essere o essere un'altra cosa. È un libro che scavalca ogni immaginazione, perché proviene dal caos e il caos è la sua sostanza. È la mia sostanza... e, se permetti, anche la tua sostanza. Quando Alice prende il treno (del caos) e dal finestrino osserva, vede la stessa mia difficoltà di credermi al mondo in questo corpo, in questa forma, con queste relazioni. È la stranezza di un altro mondo gettata su questo, come se questo fosse queU'altro, e io non fossi altro che una curiosità per qualcuno che, ogni giorno, invisibilmente, mi vede da un treno supersonico. Che significa allora "andare a teatro"? Significa vedere dei saltimbanchi che rappresentano perfettamente tutta la stranezza di essere proprio così, lì, in quel momento, seduti in una poltrona? È una dolcissima, sottile malinconia che solo il teatro può avere? È l'autentica e ironica esperienza dell'aperto?

- Credimi, l'arte del teatro è l'arte più imitata. Tutte le arti scimmiettano la grande scimmia. Almeno in questo c'è un primato. Anzi due.

- Nel Primo Atto comincia la piccola storia del calzino di Dio. Ti consiglio, o spettatore, di seguire il suo percorso. Solo quello vale il prezzo del tuo biglietto. Ti confesso che "Schechina" d'ultima Sephiroth) e Max Klinger sono le due paroline centrali.

- Dio nasce continuamente. Te lo dico da artista e non c'è niente di mistico in questo.

- Antonio Moresco si è chiesto: "Può Dio venire attraversato dai suoni?". Credo di sì, se ha senso rispondere. È perché gli davano fastidio i rumori dei sassi che ha creato roba soffice: erba, lana, schiuma...

## Atto secondo: Auschwitz

Il Secondo Atto riassume il Primo e anticipa il Terzo. Occorre considerare questa Genesi dal fulcro mediano. Questo centro porta il titolo di un campo di concentramento. È con terrore che ho scelto di usare e di convivere con questa parola. "Auschwitz" è una parola quotidiana. Ho "panificato" questo nome per assumere l'orrore. Auschwitz è la conseguenza estrema, e non immaginabile, della Genesi dell'uomo. Ora sappiamo che, per tutta l'umanità, cioè anche per noi, esiste la "zona grigia". Ora c'è. È esistita. È stata concepita, progettata, attuata. Questa "possibilità" è stata praticata. È il nadir dell'esperienza umana sotto il quale non c'è più niente. Primo Levi ha scritto che anche la morte era messa a morte. Non c'era più alcun senso in nessun passaggio umano. Era la produzione di cadaveri e la genetica del non-uomo. È oltremodo significativo che ciò accadesse, soprattutto, attraverso il popolo che parlava la lingua che aveva generato e nominato il mondo e i suoi abitanti. È nell'ebraico che si ha il senso più forte di principio e di distruzione. L'ebraico compie il giro completo in rapporto al "Berèsit" e alla Notte dei Cristalli. Lavorando intorno alla Genesi mi è salito, a prove già incominciate, questo orrore. Ho pensato che solo dal basso fosse possibile guardare alla Genesi. La Genesi avrebbe avuto anche la sua proiezione umana, insomma. Poi ho capito che non potevo, una volta pensatolo, ignorare questo nome.

Spettatore, sei libero di non credermi, ma io, ti dico, sono stato costretto a portare questo nome. Ma il dubbio rimane. Io sono qua, e uso quel nome? In uno spettacolo teatrale? A quale prezzo? Questo voglio sapere! Mi domando ancora se non sia immorale. Mi domando quale grado di purezza posso io raggiungere per accostarmi a questo orrore difficile da includere tra gli accadimenti totalmente umani. Credo che la sfida sia il poterlo dire. Anzi, il volerlo dire, superando quel limite di indicibilità, che confonde tragicamente il rispetto per l'impossibilità di dirlo in modo pieno, con un silenzio che solo i morti possono mantenere senza ambiguità.

Accetto tutto, ma non di essere vigliacco.

I bambini erano i primi a entrare nel gas. Non esiste una voce di bambino che provenga a noi da un lager (a parte la testimonianza di qualche sopravvissuto ma resa solo da "adulto"). Occorre coraggio per una simile rappresentazione. Auto-rappresentazione umana. Poi ho incontrato la voce di Artaud. Il corpo "finalmente" senza organi di Artaud è attuato scientificamente, e in tutt'altro senso, nella camera di eviscerazione nazista. La descrizione di Artaud dell'effrazione sul suo corpo negli anni di internamento corrisponde a quella del corpo del deportato. E per Artaud la promessa del corpo a venire è quello del bambino. Il bambino è il messia artaudiano e il bambino è la prima vittima del campo.

- Questo atto dovrebbe aver il carattere dell'epifania. Questo deve raggiungere. Non dare appigli.

- Artaud, il "mio" Artaud (non mio nel senso di mio, ma perché non posso che scrivere così) strappa dalla sua pelle quotidianamente questa frase: "Il teatro è la Genesi del-

l'atto creativo".

- Tutto bene?
- L'orrore incomparabile è senza demonio.
- Devo trovare assolutamente una doppia corrente, una doppia sensazione, una doppia emozione per questo Secondo Atto. Tu, o spettatore, non dovresti sapere che cosa pensare, che cosa dire...
- Devo mascherare l'onore con una pelle d'agnello. Solo così può penetrare nella tua casa. È il titolo di questo atto che me lo impone. Scusa.

Atto terzo: Abele e Caino

- Poi la storia più triste del mondo: la storia di Caino. L'uomo del dolore. L'uomo randagio. L'uomo del piede. Caino è la somma creatura di un tragediografo. È, quindi, il primo uomo fatto di solitudine. La sua grandezza, il suo eroismo, è esattamente l'esemplarità della sua solitudine. È atroce.

- Immagino il gesto fratricida di Caino come un gesto ripensato che si vorrebbe, ora, più piccolo, innocente e infantile. È un gesto avvenuto molto tempo fa.

Nella mia infanzia? Nella nostra infanzia? Non vedo un filo di violenza nella sua vicenda. Vedo tantissimo amore. Perché? Lo chiedo io a te, caro spettatore.

- Illuminare i corpi come Rembrandt illuminava il cuore delle sue tele. Impresa difficile.

- Per il terzo atto utilizzerò, accanto al suono di Scott, alcuni pezzi di Gorecki. Continuo a stupirmi della musica di questo spettacolo. Anche le pareti e le poltrone del teatro esultano di gioia. Lo sento.

- Il terzo atto è elementare. O.K.?

- Caino e le uova dei cani. Caino infila le uova fecondate nel calzino-utero.

- Caino pone una sacrosanta censura a tutti noi spettatori. Questo buco nero però mi sembra il cuore della pupilla. O.K.?

- Infine, solo se lo vuoi, questa rappresentazione è per te. Buenanotte, mamma.

#### CONVERSAZIONE CON ROMEO CASTELLUCCI A PROPOSITO DI "GENESI"

*Da dove e com'è nato Genesi? Se non sbaglio, la prima idea viene da una conversazione con lo scrittore Antonio Moresco.*

Moresco mi propose dei titoli, tra i quali anche quello della Genesi, cosa che immediatamente mi fece sorridere. Poi però questo nome ha cominciato a lavorarmi dentro



perché avevo già accumulato una serie di appunti sul mio quaderno, in cui effettivamente c'era questa tensione. Il lavoro che precedeva *Genesi*, *Giulio Cesare*, era incentrato sulla retorica e quindi sulla capacità di ricostruire un mondo sulla pletera del linguaggio. L'idea era quella di poter creare nuovi mondi, mondi che avevano un carattere fisico aderente alle parole pronunciate. La retorica classica aveva questa forza. Quindi, il problema della creazione, o della ricreazione, era contenuta in nuce già nella retorica del *Giulio Cesare*.

*Quindi è come se l'ultimo spettacolo si portasse dietro il malessere del lavoro che lo ha preceduto.*

Sì, può darsi che si porti dietro le scorie, investendo su questo stesso tipo di difficoltà. In questo caso era il problema legato alla parola originale. Invece che con una parola ricreata dal potere retorico, qui avevamo a che fare con una parola non solo originale ma originante, che aveva potere formativo del mondo. Quindi da Eschilo a Shakespeare si passava direttamente alla parola di Dio dove è molto alto il pericolo della contaminazione. Ecco perché pronunciare in teatro le parole che hanno generato la vita secondo la tradizione occidentale ha un significato preciso; c'è un forte senso di de-locazione della parola originaria dal luogo di culto al teatro. Ma in un'ottica rovesciata, il teatro diventa un luogo sacro oppure è una corruzione di un luogo sacro che diventa un teatro? Rimane questa ambiguità di fondo, non è risolta.

*Nella tua Genesi?*

Sì.

*Rimane come un punto interrogativo.*

Sì, rimane come un'ambiguità, perché utilizzare direttamente la parola di Dio non è mai chiaro. *Genesi* non è un lavoro sacro, né sul sacro... non c'è un atteggiamento mistico nella trattazione della parola di Dio.

*Neanche ateo?*

Neanche ateo. Il problema di cui è permeato questo lavoro è proprio il problema della creazione. La *Genesi* di Dio diventa anche la *Genesi* umana; Dio è la tensione dell'artista. Ogni artista tende ad essere come Dio. C'è il nulla da cui partire per creare un mondo che è così perché lui lo vuole. Ogni artista, come Dio, ha di fronte il mare aperto delle possibilità; la *Genesi* si confonde anche con il potere genetico di formare le cose.

Genetico e genitale. E, bada bene, in Occidente, la figura dell'artista, proprio per questa sua pretesa somiglianza con Dio, si espone al ridicolo, che è una dimensione ontologica

dell'arte in Occidente. Il tema di *Genesi* diventava forte anche per questo passaggio *da&ars oratoria*, dalla capacità di ridire il mondo, a una capacità invece ancora più radicale, che è quella di rifare il mondo. Allora una figura fondamentale, per noi, è diventata Lucifero.

Non assunto nella sua veste satanica ma nella sua anima malinconica che fa di lui proprio l'Angelo dell'arte. Come ogni artista occidentale sa, la propria arte deriva dalla regione del non-essere, là dove Lucifero è stato condannato. L'unico modo per ritornare ad una possibile essenza è quello di assumere i panni di un altro, appropriandosi del linguaggio, dicendone le parole: è il patetico gioco delle battute, del teatro. Per assumere un'entità, per poter vivere, per tornare alla vita, è necessario utilizzare i panni di un altro.

Il primo travestimento di Lucifero è il serpente. Quello è un costume. Lui pone il dubbio, perché ripete le parole di Dio e ripetendole vi inietta il male e vi getta anche l'arte. Questo gesto deriva da uno strappo nostalgico. Lucifero è geloso della creatura.

Adamo dà il nome a tutte le cose. Dal momento in cui il serpente pone questo dubbio, il linguaggio perde la sua aderenza alle cose; non è più un'esperienza piena, ma diventa un'esperienza di divisione. Ma solo in questa dimensione è possibile l'arte. Se non ci fosse stato questo allontanamento dalla natura non ci sarebbe stato bisogno dell'arte. L'arte è il paradiso mancato. Lucifero appare, nel nostro lavoro, come uno scienziato che si presenta nello studio di Mme Curie. È proprio in questo studio, con la scoperta del radio, che nasce la fisica moderna, perché attraverso la scoperta di questo elemento si è iniziato il viaggio verso il nucleo dell'atomo fino a spaccarlo. È l'immagine più condensata della conoscenza umana che è arrivata al nucleo del sapere stesso. Lucifero che si presenta da Mme Curie ha questo significato preciso e lui tiene la sua conferenza scientifica pronunciando le parole della Torah. Le stesse parole che hanno creato il mondo vengono date come una conferenza scientifica. Una tra le tante.

### *Perché?*

Non lo so. Lo studio di Mme Curie è lo studio in cui ogni ricercatore propone una tesi scientifica. La tesi di Lucifero, che però appare come scienziato, è la stessa immagine della creazione ridotta a letteratura scientifica, quindi data come possibilità da provare in laboratorio. Nel tavolino sul quale Lucifero appoggia le sue cartelle c'è un cassetto che contiene la pietra del radio, e da lì si vedono uscire delle lame di luce pulsante. Il radio è quel minerale che emette misteriosamente luce, "portatore di luce", come suggerisce anche l'etimo di Lucifero. E, come la luce di Lucifero, è una luce che permette l'arte della scienza, l'arte della conoscenza dall'aureola maligna.

La luce emessa dal radio ti trapassa le ossa. "Radioattività" deriva da "radium". Mme Curie è morta di cancro, perché ancora non se ne conoscevano gli effetti. È una conoscenza a cui bisogna pagare un prezzo.

*Ritornando al tuo modo di lavorare, mi piacerebbe sapere cosa hai scritto e cioè quali emozioni, sensazioni, figure hai raccolto nei tuoi quaderni di appunti.*

Ho delle immagini sfuocate. Ho la schiena di un uomo nero che era solcata da una riga di formaggio. Poi c'era un braccio di bronzo. La faccia di Èva del Masaccio. Delle uova deposte dai cani. Un muro che cambia colore. Poi sensazioni molto vaghe. Ad esempio, nel secondo atto è venuto fuori, ad un certo punto, che i bambini dovevano essere legati a qualcosa che ricordasse il mondo genitale, il problema genitale. Questo aspetto si è modificato, si è trasformato ed è divenuto il tema di Auschwitz. Durante il lavoro su Auschwitz, mentre pensavo a questo nome, è subentrata la conferenza di Aitaud, quando parla dello "sperma infantile": cosa che non esiste. Lo "spenna infantile" è una contraddizione. Invece lui ha questa ossessione verso la genetica, come intuizione profetica della bio-politica che sarebbe seguita. Il tema genitale dei bambini era legato alle frasi di Aitaud, penso che sia successo così, ma attraverso le frasi di Aitaud, attraverso il discorso che fa anche sugli esperimenti vocali registrati, che abbiamo utilizzato, viene fuori il discorso del corpo senza organi che è un corpo felice, un corpo a venire, un corpo liberato dall'organismo e dal giudizio. Da qui nasce la parodia del corpo senza organi, ma letteralmente, fisicamente svuotato di organi, nelle stanze di eviscerazione dei lager. Quindi da Aitaud siamo arrivati ad Auschwitz. Il tema iniziale era: i bambini e la genitalità. La genitalità attraverso il discorso registrato di Aitaud sullo "spenna infantile". Poi, dal corpo senza organi di Artaud si arriva alla realizzazione materiale, fisica, di questo svuotamento, perché nei lager erano i bambini ad essere sottoposti agli esperimenti del Dott. Mengele.

Auschwitz è questa Genesi del non-uomo, è una genesi in cui c'è il silenzio di Dio. Elie Wiesel scrive della sua perdita della fede in un campo di concentramento quando vede nel piazzale l'esecuzione di un bambino per impiccagione. Allora lui dice: "quel bambino per me è Dio. Dio per me è morto". Auschwitz è l'umano nadir, ma anche il nadir divino, la sparizione totale dell'opera di Dio. Infatti, l'ideale nazista era anche quello di un'arte applicata. Tutto doveva corrispondere ad un disegno artistico. Primo Levi descrive Auschwitz come un sogno dentro a un altro sogno. Il secondo atto è così: un sogno dentro a un altro sogno. Ci sono anche queste musiche di pura evanescenza, tutto è immateriale. Non ci sono immagini narrative di quello che è successo. L'unico aggancio con la memoria di Auschwitz è una stella di David sulla schiena del Cappellaio Matto, interpretato da Sebastiano, che, girandosi di spalle, ti riporta immediatamente alla storia, ma solo attraverso un piccolo segno che potrebbe anche non essere visto e che non tutti forse vedono. L'unico aggancio con la storia è questo segno: "Jude". Il resto è completamente avulso. Non ci sono casacche a righe, fili spinati: niente di tutto questo.

Auschwitz è un tema che mette in moto il problema della irrepresentabilità. È come se fosse un pezzo di storia di esperienza umana al calor bianco, irrepresentabile: non si può rappresentare Auschwitz. Si *deve* parlarne, ma lo stesso Primo Levi dice che non esistono i "testimoni integrali" - lui li chiama così -, perché i "testimoni integrali" sono morti. Quindi, chi si è salvato, è un testimone parziale. Non si può rappresentare integralmente l'esperienza di Auschwitz, perché non esistono i testimoni, che potrebbero farlo dal suo punto finale. A maggior ragione ciò vale per i bambini, che non avevano neppure la possibilità di parlare. In ogni caso, i bambini superstiti che possono raccontare lo

possono fare solo da adulti e con la voce di un adulto.

*Quello che dici è legato, in particolare, a questo secondo atto di Genesi, ma anche, più in generale, alla vostra poetica, che consiste nel non rappresentare i drammi che avete scelto.*

Generalmente c'è sempre un punto di scarica nella rappresentazione. Il problema è sempre la rappresentazione classica: il mio unico compito è il confronto con la rappresentazione classica, perché lì c'è tutto. Mi riferisco esclusivamente alla concezione della rappresentazione nell'ambito occidentale. Gli esotismi, i riferimenti all'Oriente scadono nella decorazione borghese. O lo fai al prezzo della tua stessa carne, come ha fatto Artaud andando a finire nel manicomio, oppure stai zitto, perché diventa un grazioso esperimento di esperanto culturale. Parole come "multietnico" o "interculturale" sono sospette perché sono parole inventate dai bianchi.

*Quindi sarebbe il caso di dire: "Scansati, abitudinario del teatro, qui non ci sono immagini per te" (dal manifesto per Santa Sofia, teatro khmer, del 1985)*

Quella è per me un'immagine indelebile. Essendo noi cambiati, il problema non è quello di fare un teatro iconoclasta, ma comunque di trovare sempre il momento in cui la rappresentazione si spezza e trova una sua via di fuga. C'è sempre un momento che si può individuare in modo preciso (che però potrebbe anche essere diverso per ogni spettatore). Un momento in cui la rappresentazione ha un punto di collasso.

*Ti riferisci al testo?*

No, non al testo, quasi mai ad un testo, perché non ha mai una preminenza. Se c'è un testo vale quanto il gomito di Giancarlo [Giancarlo Paludi, interprete di Cicerone nel *Giulio Cesare*, 1997] o il rumore dello zoccolo di un avallo. Mi riferisco alla rappresentazione che già nel termine stesso innesca un "sistema". La rappresentazione non è una cosa, un oggetto, ma è un sistema di relazioni. Ogni rappresentazione, se vuoi, è come un giallo dove ogni elemento, anche il più insignificante, potrebbe essere la chiave per sciogliere la sua loggia interna. Ma, tanto più una rappresentazione è bella, tanto più diventa difficile disarmarla.

*Quale è stato il tuo compito all'interno della compagnia e come vi siete suddivisi il lavoro?*

Il lavoro quasi subito è apparso in tre momenti: c'erano un primo, un secondo ed un terzo atto. Il primo atto, come quasi sempre, è il più difficile perché è il più complesso, stratificato, esplosivo, anche con molti meccanismi nascosti. Ci sono diverse energie:

scorrimenti, meccanismi pneumatici nascosti un po' da tutte le parti, liquidi che scorrono dentro pompe, rotazioni, immagini proiettate, incandescenze. La costruzione, quindi, è stata molto complessa, perché era come una macchina da mettere a registro. Occorreva provarne i ritmi e capirne la pulsione. Questa macchina è molto simile ad un organismo vivente. Occorre perciò individuare un ritmo biologico, perché solo da questo può nascere un'unica onda emotiva che è quella che mi interessa. Quindi nella prima parte ho lavorato molto con i tecnici. Il lavoro degli attori è stato intenso, in particolare dove era richiesto un tipo di interpretazione, direi, classico e mi riferisco soprattutto al personaggio di Èva. Le altre presenze sono in qualche modo oggettive, già pronte, già perfette. Come avviene per Adamo, interpretato da Moukhtar il contorsionista: la sua è una presenza oggettiva. Abbiamo lavorato con Luisa (Èva) e siamo stati fortunati perché lei era pronta proprio da un punto di vista dell'interpretazione. Èva esce dalla teca perché il suo personaggio è sicuramente più umano.

*Perché.*

Forse perché l'immagine iniziale è stata l'Èva di Masaccio che anticipa, secondo me, di cinquecento anni circa l'urlo di Munch. Quindi c'è stato un lungo lavoro con i tecnici. La primissima parte, invece, è una specie di prologo legato alla figura di Lucifero. Lì c'è stato un lavoro completamente diverso fondato soprattutto sulla voce, sul ritmo e sul timbro. Abbiamo utilizzato, ed è stato chiaro fin da subito, la lingua originale ebraica. È la stessa lingua, le stesse parole e lo stesso numero di lettere che hanno creato il mondo. Quindi era chiaro che avremmo dovuto affrontare il peso di questa lingua. Abbiamo lavorato con Franco Pistoni, il quale ha preso lezioni sull'ebraico antico per potere avere la pronuncia esatta e con lui ha lavorato lungamente Chiara [Guidi]. Hanno fatto un lavoro molto sentito, gomito a gomito, proprio perché si tratta di una specie di canto legato anche a dei temi melodici che corrispondono anche alla trenodia, alla lamentazione, e infatti è una sorta di canto nato dalla testa ritmica di Chiara.

*Ispirato al canto funebre ebraico?*

Sì, il Kaddish. Anche il lavoro sulla gestualità delle mani è stato molto curato. Poi, il secondo atto, è tutto un lavoro gestuale; non ci sono parole a parte pochissime frasi, però molto forti. Con i bambini il lavoro lo ha cominciato Claudia Castellucci a livello gestuale. Naturalmente c'era sempre un travaso di informazione da parte di tutti noi. Però il lavoro l'ha iniziato lei in base a delle intuizioni che avevo avuto.

*L'ha sviluppato e terminato lei?*

No, dopo l'abbiamo sviluppato e finito insieme ma così è un po' per tutto. Non avviene mai che una persona singola assuma una cosa e la porti in fondo da sola. C'è sempre

un momento di verifica comune. Il terzo ano l'ho iniziato e terminato in due ore. Era molto chiaro, per cui volutamente cercavo che fosse un atto lineare, un gesto unico. Dove però la presenza dei cani diventa forte perché sono loro a tracciare una rete invisibile con i loro percorsi casuali. Sono loro che catturano, alla fine, la rappresentazione, perché creano dei tracciati per terra invisibili sui quali la rappresentazione alla fine si piega, addormentandosi sul corpo di Abele. Caino viene negato, ad un certo punto, da questo cerchio nero che è una specie di buco percettivo perché dietro a quello non vedi cosa avviene. Caino viene riassorbito da questo buco nero che risucchia l'intera rappresentazione finale. Qui c'è anche l'immagine di un sole nero, che è la figura alchemica della "putrefactio". Tuttavia potrebbe anche essere l'immagine di una eclissi, che eclissa già in principio l'esperienza umana e il suo teatro. Potrebbe anche essere il punto cieco dell'occhio dove i terminali nervosi... ecco, il colmo della visione potrebbe essere il buco nero dell'occhio. C'è una parte dell'occhio in cui l'occhio non vede e che corrisponde al punto in cui le terminazioni nervose del nervo ottico si raggruppano: in questo buco il cervello ricrea e stabilisce, a livello cerebrale, quello che manca. Questa potrebbe essere anche un'immagine oftalmica-neurologica, una pupilla, un ano, quello che vuoi. Però, sta di fatto che è una difficoltà per lo spettatore, perché dietro a quello non vede. È, in ogni caso, un difetto, un gesto di negazione.

*Che cosa significa per te il problema dell'origine?*

Nell'arte c'è sempre il problema dell'origine. È sempre la tabula rasa. E, bada bene, che non è il vuoto zen. Questo vuoto è l'orrore, per noi. Io non credo alla storia della purezza del vuoto. Non qui. Sono menzogne, letti di malattia, decorazione borghese.

*Mentre voi nel vuoto vedete qualcosa di magmatico.*

Il vuoto è il caos. Anche il modo di lavorare che ho deriva dal caos, perché gli appunti che raccolgo sono immondizia. Quindi devo riorganizzare, e non voglio dire che ci vuole coraggio, ma affrontare questo caos non sempre è divertente.

*Anche perché voi entrate in questo caos senza paura di smarrirvi.*

Sì, abbiamo paura: non so mai cosa succederà.

*Però la paura di entrarci non l'avete. È più forte, per voi, entrarci.*

È necessario. Entrarci. Per parto anale.

*Dopo, dentro fa paura.*

Dopo dipende dal tuo grado di sopportazione, ma anche dal tuo grado di preparazione nel combattimento o nella pazienza, potrebbe essere la stessa cosa. In ogni modo tu devi opporre un tuo sistema che nel nostro caso si fonda su qualcosa di collettivo che è, per noi occidentali, la rappresentazione classica. Io creo una rappresentazione per catturare l'attenzione degli altri. Sono un animale così.

*Perché nel vostro teatro c'è un uso limitato della parola mentre viene data più importanza alle immagini o alle sonorità?*

In realtà la parola non viene negata. Quando la parola non c'è vuol dire che è trasmutata dentro l'azione o le cose o i corpi.

*Le figure della Genesi sembrano essere un modo ricorrente di come tu scegli le figure nel tuo teatro. È vero che ci deve essere un'aderenza tra queste figure e il personaggio che andranno ad interpretare?*

È sempre così anche se qualcuno può fraintendere un corpo con un "corpo normale". Infatti io non accetto questa distinzione ad ogni livello, sia ad un livello sociale e politico che ad un livello estetico. In ogni caso non accetto i termini. È unicamente un problema di risonanza, di intonazione con la rappresentazione.

*Anche la Genesi, come Santa Sofia, Gilgamesh o Amleto, ha creato quella sensazione di aver raggiunto un limite oltre il quale non c'è più niente dopo?*

Non mi sento di aver raggiunto un limite. Forse l'ho più sentito con il *Voyage au bout de la nuit* questo aspetto del limite oltre il quale qualcosa si sarebbe potuto anche spezzare. È stato un lavoro molto più rischioso. La *Genesi* credo corrisponda ad una fase conclusiva: questo è quello che sento. Ogni lavoro ha il suo destino che a volte si rivela dopo anni. Non so neanche che cosa sia questa *Genesi*. In ogni caso dopo il Monteverdi che è il nostro prossimo lavoro...

*Hai già in mente di fare qualcosa?*

No, al contrario, ho in mente di non fare niente. Ho già cancellato una serie di proposte notevoli.

*A proposito di quello che mi hai appena detto vorrei farti una confessione. Già durante la preparazione di Pelle d'asino mi avevi detto che c'era il caso che tu smettessi di*

*fare teatro. Più tardi, scorrendo il manifesto di Genesis, ad un certo punto leggo: "dovrei trovare il coraggio di finirla con il teatro". Adesso mi ribadisci queste idee. Ti chiedo, se non sono troppo indiscreto, quali sono le tue intenzioni per il futuro.*

In questo momento sta nascendo in me il desiderio di dedicarmi alle arti visive e di fare altre cose anche fuori dall'arte. Cambiare anche genere. Mi piacerebbe fare anche un film. Ma se salta fuori un'idea di teatro completamente straniarne (ho bisogno della stranezza), se diventa qualcosa di veramente incredibile, senza dubbio farò ancora teatro.

(Cesena, 22 novembre 1999)

Romeo Castellucci  
"VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT"  
UNA SINFONIA ISTANTANEA

La quantità delle parole ha un valore speciale. L'organizzazione in massa delle parole issa un muro del suono che solo una comprensione veloce e superiore a quella della intelligibilità delle parole può sfondare. La rapidità di comprensione è propria dei sensi, e l'istantaneità con la quale si capisce, ascoltando, è una qualità legata alla musica. La musica è un'arte istantanea e la sua comprensione condivide precisamente questa stessa istantaneità. Vi si può pensare sopra, ma è già posarsi su un ricordo. L'aderenza mentale e pienamente personale alla musica è di tipo istantaneo. Noi crediamo che la concezione di formare e di trattare le parole abbia, anche per Còline, questo valore sinfonico di istantaneità. La portata torrenziale del romanzo, e la sorprendente precisione della scrittura di Còline, non delineano una tendenza analitica, ma, così come per la quantità, hanno la funzione di "rendere presente" un mondo. Nessuna forma, allora, può pareggiare questo "rendere presente" come quella di un concerto sinfonico. C'è un'ansia temporale che conduce verso il "termine", che non è più il futuro, ma l'interno. Ogni parola è il suono notturno del punto "terminale" della realtà umana: quello più esposto alla paura, al terrore, alla codardia, alla pusillanimità. Ed è una cavità dove il male che vi abita riguarda intimamente ogni persona nata in questo mondo. Còline non teme di rivelare la propria vigliaccheria; capisce che una maggiore ignobiltà sta nell'ipocrisia e nella falsità. Chiara Guidi, durante le prove, ci ha dimostrato chiaramente che il significato e, soprattutto, la portata di queste caverne che le parole di Còline scoperchiano tra le vite più miserabili e povere, veniva recuperato proprio dalla sonorità delle voci e di qualsiasi altro strumento. Capire ogni parola, allora, è secondario rispetto al primato musicale. Questo concerto non segue un andamento narrativo, sebbene vengano toccate tutte le parti principali del romanzo di Còline: la grande guerra, il bordello, l'esperienza coloniale in Africa, la fab-



brica della Ford in America, il ritorno nei quartieri degradati di Parigi e la medicina, la fiera a Batignolles dove Robinson è ucciso. Le voci umane sono accompagnate da un'emulsione sonora composta da Romeo Castellucci, e sua è l'invenzione strumentale di una squadra di gambe di ferro che piombano a terra con un ritmo comandato da impulsi di aria compressa. La scena, un laboratorio di invenzione vocale, proietta immagini trapezanti dal buio. Alcune sono storiche, tratte da filmati del primo Novecento; altre sono contemporanee e ad opera di due artisti che lavorano con inquadrature ad alta frequenza, secondo la tecnica dell'animazione. Due presenze fanno da apertura e da chiusura al Concerto: un cavallo che ansima e la figura di Celine.

Vogliamo, infine, menzionare con riverenza un compositore contemporaneo: Egisto Macchi.

Ho sempre avuto una mentalità sonora nell'immaginare le figure del teatro, è la mia prima preoccupazione: immaginare la "tonalità" esatta di ogni scena. È la forza raddomanti di questa prima intuizione che preme, ora, a rivolgerci esclusivamente a questo aspetto. Il concerto è un'emulsione di schiume sonore costituita dai suoni e dalle voci che si spingono in fuori, come un'aria calda che decolla su quella fredda, verso un teatro della catastrofe, la cui legittimazione musicale risiede solo in un giusto calcolo degli Hertz e in un esatto grafico delle vibrazioni. Dal fondo animato premono e spingono delle immagini polverose che sembrano provenire dal lungo viaggio che compie la luce per giungere fino alla terra. "Ridurre" il romanzo di Céline è un'impresa stupida e senza possibilità, poiché la sua scrittura giace di già in un nadir emozionale: è una forma esatta e oggettiva di fronte a tutte le cavità di questo secolo, di questo corpo. Non c'è più bisogno dei nomi e dei costumi del teatro, che giace, qui, eclissato, nella camera oscura dei suoni; perso nella paralisi delle cantanti e svanito nel nocciolo del suono che, da sempre e dal principio, lo sottende. Il francese argotico e la "petite musique" di Céline sono una disciplinata cacofonia che va diritta all'elettricità fisica del sistema nervoso: è un fremito corticale che porta giù, giù nel rumore della parola. Nell'insofferenza al discorso. Nell'ingranaggio e nel potere della caricatura. Nella guerra. Nell'Africa. Negli stabilimenti della Ford. Nel pane. Nei morti. Negli escrementi dappertutto. Nell'umorismo. Nei parassiti. Nella carne sessuale. Nella fermentazione. Nel non sapere come vivere e nel non averlo mai saputo.

Chiara Guidi

LA TECNICA DEL SANGUE. TEATRO E INFANZIA

Mi son chiusa nel teatro con l'infanzia per rapinarla e consistere nella sua radicalità. Non è mai stato un problema di comunicazione né di pedagogia. È un problema di arte e bellezza. Nella potenza del doppio teatrale, godo nell'osservare la monarchia infantile, ignorante il compito del linguaggio comunicativo. L'infante non usa le parole, ma *dice* le

potenze dei nomi nelle cose, nei movimenti, nei ludi del teatro: è un linguaggio che non comunica nulla perché si trova in una condizione di riposo. Attraverso la lingua orizzontale del linguaggio si rivela un altro mondo; un mondo di possibilità, di ulteriorità, di visioni profonde. È un problema d'arte e quest'arte si è scelta il magistero del teatro. Solo un'applicazione tecnica ad esso sa scuotere il corpo e far tremare i polsi. Tra me e i bambini ricorreva un motto: "essere così finti da sembrar veri". Era la garanzia che solo con un eccesso di inganno si otteneva un pezzo coerente di un altro mondo, in tutta la sua verità incoercibile, per quanto bizzarra fosse. Stare con l'infanzia nel teatro richiede un accanimento tecnico; nulla di impensato e di improvviso deve interrompere la finzione. Subito vi si ritroverebbero i deludenti vincoli della realtà. Ogni sogno necessita di un progetto. Ogni dettaglio va sognato. Il teatro, perciò, non può essere allusivo, ma, attraverso la sua forma antipodea, dimostra un'esattezza fattuale che si sottrae al tempo del reale. Anche l'infante, nel gioco, lascia ogni astrazione e immedesimazione mentale per compiere, alla fine, un'esperienza sensoriale. Si ha come una vaga messa in atto di qualcosa di linguisticamente genitale. Qui principiano le cose. Di fronte alla radicalità genetica e genitale del gioco infantile è insufficiente un teatro che spiega e decora. La supremazia plastica che hanno gli infanti rispetto al linguaggio perderebbe il proprio valore rivelativo, la specifica proprietà. Quando il teatro attira a sé gli infanti deve temerne la fame simbolica e la violenza dell'attesa. Il pubblico infantile alza la posta in gioco, ed esige che il proprio sguardo cambi fisicamente di posto. Vuole entrare nella visione, vuole imitarla e, imitandola, entrare nel suo ventre. Vuole essere visione con la visione. Questo significa "entrare nel gioco". È un viaggio che porta fino in fondo alla sensualità e alla sensorialità dell'esperienza. Il gioco porta con sé un'idea di fine, oltre il quale non è possibile andare. È la soglia del vuoto, è lo svuotamento di ciò che si è compiuto. Ma questo niente non è un nulla. È qualcosa che non si può eliminare e mette radici nella vita. Su un palcoscenico, dal momento in cui vien fatto sgorgare del sangue, la ferita e la morte sono inventate come stranissime creature nuove. Il teatro, in realtà, si rivela, qui, come potenza alienante, là dove l'alienazione sta a significare un trasferimento di proprietà; il sangue drammaturgico che qui scorre non subisce il ricatto ontologico e biologico di quello vero che fluisce nella realtà. Questo sangue finto ha lo stesso colore e la stessa densità di quell'altro, ma la sua natura è inversa e sfugge, nella prospettiva profonda di uno specchio, dal suo eponimo reale. Siamo definitivamente in un altro mondo, bizzarro e inquietante, ma governato da me: il sangue esce e si ferma quando voglio io. Il sangue vero, che non ha mai funzionato in un teatro, è un fenomeno pericolosamente ingenuo perché è sempre diretto e impotente, come la realtà. È noioso perché non sta al gioco e perché, prevedibilmente, annuncia solo la morte. Solo ciò che posso rifare e in potenza invertire è unicamente interessante: posso ricombinare all'infinito gli elementi fino a raggiungere forme mai viste, mai udite, mai sondate, mai provate. È soltanto una questione di onde. Onde emotive. Non è possibile allora sistematizzare l'emozione, ripetere secondo una ricostruzione ordinata e logica un'esperienza "di sangue". Ma un disegno iniziale, di perversione del reale, è il primo passo che ogni bambino compie prima di incomincia-

re ogni gioco. Una regola: ho bisogno di una regola (privata) per giocare. Non c'è altro metodo, perché non è possibile calcolare un'esperienza che è incompatibile con la certezza. Non c'è un modo di lavorare sempre valido. Si ricomincia sempre come giocatori. Si sta sempre nel principio, anche se il gesto che si compie viene ripetuto mille volte fino a sfibrare il suo contenuto di realtà. È l'irrealtà del gioco, allora, a restituire una forma e un ritmo: si materializza ciò che non c'era. È un problema di ritmo che scandisce il tempo dell'esperienza.

La Scuola Sperimentale di Teatro Infantile si è conclusa e non si ripeterà mai più. Alla varietà di forme e figure dei primi due anni ho voluto opporre un terzo anno vuoto.

Io ho prodotto la spinta iniziale di un'oscillazione che si è alimentata della forza e dell'immaginazione dei bambini presenti nella scuola. Ne ho solo organizzato la forma e l'architettura ritmica del tempo. Abbiamo così condensato un "niente" che diversamente non poteva apparire. Attraverso il ritmo e i rumori i bambini hanno fatto nascere la figura che abita il teatro di questo terzo anno. Attraverso un lavoro di astrazione abbiamo toccato il fondo dell'esperienza mimetica: noi abbiamo imitato il vuoto; e lo abbiamo fatto allegramente sanguinare.

#### FRAMMENTI DI UN DISCORSO TEATRALE

Incontro di Romeo Castellucci

con gli spettatori del Teatro Duse di Bologna

Quando mi è stato proposto questo incontro, ho pensato di parlare della cosa più utile per capire la disciplina della rappresentazione. Potrei tentare di raccontare come si susseguono i primi movimenti, da una materia amorfa e imprevedibile, fatta di nebulose e di intuizioni abissali, alla conclusione, prima della profanazione finale dello spettacolo (il debutto). Sono un collezionista di piccole figure, di fotografie, di disegni, di caratteri tipografici, di marche di strani biscotti, ma anche di biscotti. Poi colleziono tutta una serie di sensazioni che il mio cervello riceve dal mondo così com'è. Sul marciapiede mi annoto diverse passioni: le temperature, certi colori e soprattutto sono attento al mondo dei suoni. Poi colleziono degli esercizi e trascivo tutto in certi quaderni. Con questi quaderni, quando i tempi sono maturi (e nessuno sa quando sono maturi se non la cosa stessa che come un frutto si stacca dall'albero), devo cogliere questa materia insignificante, fatta di puro caos, di associazioni disorganizzate. Leggo molte volte le pagine di questi quaderni. È abbastanza penoso rileggere tutte queste cose perché in questo c'è qualcosa di miserabile. E li rileggo, anche più di una volta, e cominciano allora ad affiorare delle piccole costellazioni, delle piccole efflorescenze, che si organizzano tra di loro. È una tecnica profondamente impersonale; lascio affiorare queste cose come in una camera oscura dove la fotografia viene fuori senza la fase dello scatto. C'è un auto-edificarsi nell'affiorare di questi scheletri, di queste piccole strutture. Quindi capita che queste strutture io

le possa individuare (una ventina circa) mentre tutto il resto è da buttare, ritorna all'origine, nel bidone. Questa specie di configurazione minima, mi pone dei problemi, perché ci sono dei corpi, delle sonorità, delle temperature. A questo punto incomincio a cercare, esattamente come fa il cane con il cibo, un nome che possa contenere questa materia. La scelta del nome come titolo è fondamentale. Il titolo che poi avrà questa rappresentazione dev'essere inevitabile, brillante nella sua perfezione: deve risuonare con l'esattezza di un bronzo. Una volta individuato il titolo, parto e vado alla ricerca del testo che leggo e rileggo fino a non capire più niente per eccesso di evidenza. Si perde la configurazione iniziale ma, al contrario, affiorano delle strutture che alla prima lettura non potevano venire fuori. Non faccio altro che incrociare questo quaderno di esercizi con le nuove figure rivelate dal testo prescelto. C'è un'opera di compenetrazione tra le due cose assolutamente artificiale, così come può essere contro natura e violento l'innesto in agricoltura.

Fare sparire il testo, trovo che sia l'unica tensione possibile verso qualsiasi letteratura teatrale, quella cioè di andare a disarmare ciò che stai leggendo, per avere come tesoro, poi, una specie di paradossale essenza: una fattuale drammaturgia del profondo. È la ragione per cui bisogna conoscere profondamente il testo cui si va contro; c'è un lavoro di filologia, uno studio delle fonti assolutamente rigoroso, per poi andare a ritroso fino a cauterizzare il momento stesso della scrittura. Questi studi, questa preparazione sulla drammaturgia dei testi, è il tesoro che ti indica le scelte che poi si ripercuoteranno sulla messa in scena reale, la scelta degli attori, il numero dei personaggi, la temperatura dello spettacolo, il colore ed anche il timbro che deve avere. Ancora una volta non è una scelta personale. Il mio è un teatro profondamente impersonale; è una caduta quello che faccio, è una "discesa" nel senso che non ci può essere altro movimento che quello della gravità. La drammaturgia di quel testo, vista in questa ottica, non può che ricondurti in "quelle" forme. È la scoperta che gli elementi drammaturgici devono essere equivalenti. C'è un piano orizzontale su cui gli elementi scenici devono stare. Un attore ha la stessa importanza di un suono, di una gallina che passa o di una scarpa. Nel momento in cui si apre il sipario, il quadro costituisce esattamente un unico organismo: è abitato da un essere che non conosco. Non ci può essere una pura verità in questo senso, è evidente. Ogni piccolo movimento, ogni piccola sensazione sul palcoscenico evapora esattamente da un'unica superficie di tipo orizzontale, come è orizzontale un palcoscenico. Questa è la macrostruttura su cui io generalmente lavoro. È una struttura che mi cavalca. Trovo tutto questo grottesco, meraviglioso, facile.

*Ripercorrendo la produzione della Raffaello Sanzio ho notato che prima dell'Amleto la ricerca era diretta a testi appartenenti alla cultura orientale ed in particolare ai miti mesopotamici. Da questo spettacolo in poi, l'attenzione si è spostata alla cultura occidentale: infatti, compaiono l'Orestea e il Giulio Cesare, anche se, come voi sostenete, non si tratta di un ritorno al classico. Vorrei chiederle se queste scelte hanno un significato e se c'è differenza fra un periodo e l'altro.*

Qualche significato probabilmente ce l'ha, posso provare a cercare di capire cosa successe. Ricordo che ci fu uno spettacolo molto importante per noi, *Santa Sofia-teatro Khmer*, che aveva come tema l'iconoclastia: Santa Sofia era la basilica di Costantinopoli, ed i protagonisti erano Poi Pot, l'iconoclasta più straordinario dell'epoca moderna, sdraiato su di un lettino da campo militare; era malato, fisso come in una paralisi e lì gli appariva Leone III Isaurico, l'imperatore bizantino che dispose la distruzione di tutte le icone. Avveniva un incontro straordinario tra questi grandi iconoclasti della storia dell'umanità. Ricordo che fu uno spettacolo bizzarro dal punto di vista linguistico perché gli attori erano posti nella condizione di maledire le figure, quindi di proclamare l'iconoclastia, ma nella contraddizione di doverlo dire, di doverlo manifestare sulla scena; quindi tutta la loro esistenza, le loro parole, erano continuamente rivolte contro loro stessi, perché in quel momento "dovevano" essere, consistere in un personaggio. Si trattava di un teatro paradossale, che si negava dandosi. Le battute erano continue maledizioni che gli attori facevano ricadere su se stessi. C'era una grande scenografia composta da tappezzerie con grandi rose arancioni, e in mezzo una icona con il volto di Cristo di Novgorod, una icona "achiropita", che i Russi portavano in battaglia. Nel secondo atto l'icona veniva capovolta. Questo volto di Cristo capovolto, che rappresentava l'iconoclastia, alludeva anche a un viaggio nel profondo, perché nel momento in cui il volto si rovesciava anche gli attori recitavano a testa in giù; più che preludere ad una iconoclastia terminale era un viaggio nelle profondità del linguaggio. Più tardi ci siamo rivolti alla radice del linguaggio scritto per una ragione precisa per quanto semplice: ci aveva attirato il sistema degli Elamiti della custodia e della confezione dei libri, che componevano e stocavano nelle prime biblioteche dell'umanità secondo l'organizzazione dei cimiteri. Organizzavano i libri esattamente come facevano con i cadaveri: questo rapporto della morte con la scrittura ci ha immediatamente interessato. Questa nascita e immediata morte del libro ci ha evidentemente attratti. In quel tempo usavamo un linguaggio che avevamo chiamato la Generalissima; era uno studio sulle lingue creole, lingue efficaci, afferrabili, utilizzabili come strumenti che furono create tra il XVIII e il XIX secolo, nelle Antille, dalle diverse comunità di schiavi deportati che si trovavano in una condizione sociale artificiale, come quella di comunicare tra di loro in una forma assolutamente pratica, ma nell'impossibilità di farlo, perché provenienti da diversi ceppi linguistici. I bambini avevano organizzato questi nuovi linguaggi, "pidgin" elementari, con pochissime parole essenziali per comunicare tra di loro. Queste lingue creole per noi rispecchiavano la stessa mentalità enciclopedica di certi pensatori del tardo Medioevo, come Raimondo Lullo e, più avanti, Giordano Bruno, con i loro grandi sistemi universali e utopici di comunicazione. Grandi lingue artificiali che potevano rappresentare anche una cosmologia. Quindi abbiamo ritrovato questa possibilità di andare contro la tradizione. La tradizione di "ogni" cosa e quindi, in primo luogo, dei linguaggi. Erano infatti lingue senza cultura, senza tradizione, in quanto lingue totalmente artificiali. Questo tipo di artificio ci interessava portarlo nel teatro, perché il teatro era, ed è, un luogo assolutamente artificiale, un luogo di pura alienazione. L'operazione del linguaggio veniva giocata due volte. Si trattava di drammatizzare l'ineluttabile. Dopo

*Santa Sofia* era impossibile per noi applicare questo modo a un testo qualsiasi.

Creare uno spettacolo diventava, in quel momento, paralizzante. Non sapevamo veramente cosa fare perché le cose, allora, le prendevamo alla lettera. Ma nella Mesopotamia, come ho già detto, abbiamo trovato questo legame del libro con il cadavere, questa capacità di ricomporre un linguaggio, di stoccarlo. Abbiamo scelto uno dei primi libri dell'umanità che è quello di Gilgamesh, impresso su tavolette, e lì dove nasce il libro ho riportato lo scandalo dell'animale. In quel momento siamo scesi in quel nucleo della storia e della scrittura del libro portando l'animale. Quando abbiamo scelto l'epopea di Gilgamesh, c'erano due attori e due cani, che avevano la funzione di stornare l'insorgere di ogni parola. Erano due alani enormi; avevo scelto i cani più grossi che ci fossero anche per una similitudine di peso fisico. Dovevano avere lo stesso peso fisico degli attori per avere lo stesso peso drammaturgico. E dove gli attori facevano, gli animali disfacevano. E pisciavano.

*Il regista di prosa spesso taglia o aggiunge, generalmente taglia, soprattutto nei testi dell'800. Vorrei sapere se in questo lavoro si serve di collaboratori e se i tagli li concorda con gli attori.*

Rispetto ai tagli nel testo, penso che generalmente delle parti vengano tolte per motivi assolutamente incomprensibili, a volte proprio perché se no lo spettacolo dura quattro ore e quattro ore sono dure da riempire. Allora si taglia un pezzo così come si taglia un pezzo di formaggio. A me non rapita mai. Mai. Non uso quella tecnica. Il taglio è troppo stupido. Uso altre tecniche: quella dello spavento, dell'incendio, della cauterizzazione chimica e altre strategie per offendere il testo nel suo insorgere. Poi, però, rimangono delle punte di parole che a quello stadio non sono più testo, sono cardini, sono spie. La "bella lettera", a mio avviso, nel teatro rimane un problema d'inerzia.

*Una volta individuata l'essenza del testo, che importanza dà alla recitazione degli attori e all'uso della parola, visto che il teatro è fatto anche di parola?*

Il suono meraviglioso della parola è tutto ciò che abbiamo, a patto che divenga un atto apodittico. Ripeto, tutto nasce da una sfida con la drammaturgia contenuta nei testi. I testi, nonostante il tenore poetico, contengono già la drammaturgia. Cioè indicano l'azione. Ogni volta è un problema diverso. Il *Giulio Cesare* è una rappresentazione molto parlata, si tratta proprio di un dramma classico.

*Dal momento che lei predilige, se ho capito bene, le traduzioni arcaiche, ha difficoltà nel renderle vive, attuali?*

Il problema, comunque, non è quello di rendere vivo un testo perché, dicono, solo Cristo è resuscitato dai morti. Non ci può essere un altro modo per dare la parola in quel

momento. È difficile dire “faccio così o faccio nell’altro modo”, perché non ho altra scelta, non ho altre possibilità se non quella che mi appare in quel momento, in quel momento preciso...

*Praticamente come fa?*

Lei vuole sapere tecnicamente come arrivo a parlare. A osare di parlare. Tecnicamente, dipende dal tipo di corpo che pronuncia queste parole, da quale risonanza o sorgente fisica hanno, perché la parola non è un soffio spirituale. No, è prima di tutto una contrazione muscolare, qualcosa di fisico; la parola è esattamente un corpo che si deve poter pesare, si deve potere illuminare. In questo modo viene tecnicamente trattata. Esattamente come ogni altro elemento della scena ha un corpo, così è per la parola. È la voce, il soma di quella parola. Se pensi le parole prima ancora che le cose, è la voce che devi considerare. Quella è “le cose”. A volte l’abbiamo cercata tra i rumori degli animali, oppure è stata modificata con processori digitali; ma spesso è data nella sua essenzialità più sconcertante. Ogni volta è inquadrata nella sua *unica* cornice drammaturgica possibile che è sempre *impura*.

*Lei indica come nodo centrale la creazione di una sorta di mondo artificiale. Che ruolo ha questa sua visione rispetto alla creazione dello spazio scenico?*

Altre volte mi sono riferito all’anti-mondo per l’esperienza dello specchio di Alice come esperienza iniziatica che inerisce essenzialmente al teatro. Proprio là dove la doppiezza viene “vissuta”, come capita ad Alice in quel momento, si attua la potenza del neutro, cioè un verbo giocato due volte, esattamente uguale al primo, in una specie di miraggio di rovesciamento. Quando si apre un sipario ci troviamo al di là dell’agito, dello specchio. Il movimento di questo teatro è la caduta di Alice. Questo non è un teatro dell’oggetto. È un sistema indifferente dalla genesi blindata.

*Eriguardo al mondo artificiale, la creazione dello spazio scenico dove si colloca?*

La scenografia deve fare parte necessariamente dello stesso organismo, che pulsa alla stessa velocità degli altri elementi che stanno sulla scena. Lo spettacolo deve essere esatto come esatto e disarmante è vedere un gatto. Lo si intuisce, non occorre capirlo, perché lui riposa nel suo mondo: è corpo esteso, principio di movimento, sensazione. Non c’è nulla che vada al di là della superficie di un corpo, nel senso che la nostra pelle raccoglie la massima estensione della percezione: proprio lì corre il contatto con questi mondi al plurale. Sono mondi spesso sconosciuti. È esattamente come una valvola, è l’esperienza della soglia che genera un passaggio che c’è o no: o uno sceglie di entrare o no. Penso si chiami valvola a farfalla, o si apre o si chiude, non ci sono le mezze tinte. Quando un passaggio si apre l’altro si chiude e viceversa. Devi stare attento a non colpi-

re la porta.

*Secondo lei ogni corpo esprime qualcosa o vi sono corpi particolarmente adatti a comunicare?*

Credo che ogni corpo esprima qualcosa, qualsiasi forma di corpo, senza attenzioni specifiche verso certi tipi. Il problema del corpo si riversa anche nella parola, come ho già detto. Ma dipende, ancora una volta, dalla qualità psichica (in senso greco) che è contenuta in un testo. Così come è importante l'età di un attore, quanto pesa, come torce il collo, da una parte e dall'altra, che mani ha; sono elementi fondamentali, molto più interessanti della professione e della professionalità dell'attore.

*Il suo teatro è pericoloso? E se non è pericoloso, a che cosa serve, a chi serve?*

Pericoloso forse in senso fisico. A volte può succedere che dei pezzi di coniglio di gesso scoppino e vadano nella platea, oppure un cane si precipita da qualcuno, è successo, o pezzi di vetro che saltano. Se è pericoloso non lo è nel senso della provocazione. Questo non mi ha mai interessato. Non so poi in che senso tu intenda pericoloso. Ma certamente è un teatro che non serve a nulla. Ci mancherebbe.

*Dicevo pericoloso come può esserlo la scrittura in Burroughs o il teatro di Artaud.*

Penso di aver capito. Pericoloso lo è sempre e comunque il teatro. Qualcuno ha detto che *Alice nel paese delle meraviglie* è una favola di terrore. In questo senso anche il teatro che faccio è un teatro del terrore, nel senso che non si riconosce più il linguaggio e questo provoca terrore, perché non riconosco più la cosa che mi lega alla comunità umana. Le parole sganciate dalle cose che conosciamo precipitano nell'indifferenziato. Ma solo da lì può rinascere la "tua" lingua.

*È pericoloso anche per il potere?*

È un teatro indifferente al politico e ai sociale. Forse, anzi, il pericolo, è proprio questa indifferenza, questa distrazione legata alla sua non appartenenza. Non è un teatro "contro", non ha in sé una forma di antagonismo, perché l'antagonismo è una fede rovesciata, non è neppure un'energia da verificare. Direi che è indifferente e questo rappresenta forse la cosa peggiore che ci possa essere. È disumano in ciò. Ma la sua distanza dall'uomo lo rende bambino. È un teatro sterile. Sterile come ogni bambino.

*Perché fa questo lavoro?*

Io non so esattamente cosa faccio, non so dare un giudizio su me stesso: intanto perché



dare un giudizio su se stessi rasenta la malattia, e poi anche per il fatto che mi trovo nel punto più miope possibile per poterlo dare. Comunque non aedo nell'arte, non credo nel teatro, e tantomeno nel teatro con la T maiuscola. Sono un "capitato" ed è già una gran fortuna. Qui le cose sfuggono e niente è visibile, se non quando è troppo tardi.

*C'è qualcosa che la spinge a fare le cose che fa?*

Non posso risponderti. Sicuramente non ho dei motivi, sicuramente non ho dei messaggi da dare, non c'è niente di comunicativo in questo senso, se non appunto quella forma di rivelazione emozionale che condivide delle avvincenti pratiche retoriche alla sua origine. C'è una logica interna.

*In alcuni suoi scritti e conferenze lei parla di paralisi e fissità vissuta dall'attore, del suo star male e a disagio sulla scena e cioè "questo essere lì ma non volerci essere". Le chiedo che rapporto ha l'attore della Raffaello Sanzio con il pubblico e come sta in scena.*

Non penso mai ad una reazione possibile del pubblico. Io incomincio a vedere prima. Sono uno spettatore che gioca d'anticipo. Si tratta di organizzare un organismo sulla scena. Rispetto all'attore sulla scena, il problema è inarrivabile: l'attore sta sulla scena perché è meraviglioso, altrimenti non potrebbe starci, quindi si tratta di fare degli incontri con persone meravigliose. Il mio è un lavoro semplicissimo. E la cosa più viva in effetti è proprio quella di incontrare uomini così. Non ho mai fatto dei "provini", perché non mi fido. Cerco degli incontri verbali con loro, cerco di descrivere quello che succederà. Poi succede che loro devono scegliere, e dal momento in cui fanno questa scelta, sono io che devo modificare il disegno iniziale. Non c'è nessun metodo, nessuna tecnica acquisita; la tecnica viene prima: è quella dell'incontro. Quella è la super-tecnica, poi non c'è più niente. È facilissimo per me lavorare. Io mi inchino di fronte alla monarchia degli attori, alla superiorità che hanno nei miei confronti. Sono gli unici maestri che riconosco perché posso dormire in loro. Nel *Giulio Cesare* c'erano persone che non tolleravano di stare sulla scena più di venti minuti ed io accettavo questi loro desideri.

*Partendo da quest'ultima affermazione, vorrei sapere come affronta le esigenze di ogni attore, sia durante le prove che nelle varie repliche, perché lavorare con questa politica di rispetto delle esigenze penso sia difficile da conciliare con il progetto iniziale.*

Sono cose da interpretare. Le difficoltà vanno riconvertite. A loro volta, contengono delle indicazioni abbastanza precise che aeano una specie di sentiero. Il lavoro nasce con questi limiti e questi limiti sono la forza. Ad esempio, provare per solo venti minuti, ma erano venti minuti di pura concentrazione, dove il muro del tempo si restringeva immediatamente e tutto diventava di un'intensità straordinaria. Il fatto che l'attore che interpretava Antonio fosse un laringectomizzato, mi ha aperto delle frontiere impensabili

*nuovo oppure si possono riutilizzare gli stessi attori!?*

Credo che dipenda molto dalla natura dello spettacolo. L'*Amleto* è un lavoro che non può prescindere dall'interprete, altri invece sì, a patto che si cambi anche la rappresentazione. Per *Amleto* c'è stato un lavoro di grande concentrazione violenta attorno alla preparazione di Paolo Tonti, l'attore che lo interpreta. Il suo spirito ha invaso la forma.

*Qualche tempo fa la Raffaello Sanzio era considerata una piccola comunità tribale molto chiusa verso l'esterno, tanto che i vostri spettacoli erano messi in scena dalla vostra famiglia. Col tempo questo è cambiato e il gruppo si è aperto a collaborazioni esterne. Volevo sapere quanta importanza date al vincolo di sangue: e se in proposito ci sono stati veramente dei cambiamenti.*

Il fatto che eravamo composti da un gruppo familiare non significa assolutamente niente. Rispetto al lavoro che facciamo è totalmente indifferente: sono persone che per una coincidenza biografica si trovano ad essere unite anche da un legame di sangue. Per il resto non significa nulla.

*Com'è iniziata questa sua esperienza nel teatro?*

Non esiste una data se non quella amministrativa, perché, senza soluzione di continuità, ho fatto questo lavoro fin dal gioco e continuo ancora oggi, senza sapere esattamente perché lo faccio.

*Da quant'è che lo fa?*

Direi, con una certa precisione, fin dall'età di 12 anni.

*Come fate a vivere del vostro lavoro?*

Ci sostentiamo nel modo più antico: con la vendita degli spettacoli. Abbiamo dei finanziamenti, ma i finanziamenti pubblici sono molto strani perché ti danno là dove vogliono ricevere. Gli unici riferimenti economici importanti, per noi, sono quelli anche culturali. Alludo alle strutture teatrali internazionali che producono e finanziano il nostro lavoro. È curioso che ciò avvenga soprattutto fuori d'Italia.

*Degli spettacoli che lei ha fatto qual è quello che è stato ripreso di più nel tempo?*

*Amleto*, che è stato ripreso ed è in scena ancora in questi giorni, ha dimostrato di avere la forza necessaria per arrivare fino a qua. Certi lavori hanno invece il carattere della fiammata.

*Tornando al discorso dell'attore, nell'Orestea ha lavorato con un ragazzo "demi" che interpretava la parte di Agamennone e nel Giulio Cesare sono presenti due ragazze anoressiche che interpretano le parti di Bruto e Cassio. Volevo sapere il perché di queste scelte.*

Io non ho scelto niente. Sono persone capitate in quel luogo perché il destino ce le ha portate. Io non scelgo le persone. C'è stata una auto-elezione. Loris, il ragazzo mongoloide (preferisco utilizzare questo termine piuttosto che "down") era l'unica persona possibile che potesse sostenere la gravità e il peso della parte di Agamennone, perché aveva tutta la presenza monarchica di un re che ritorna da un luogo lontano, ritorna ed è assolutamente una figura invincibile. Loris è una figura invincibile e, contemporaneamente, innocente. Erano queste due qualità che in quel momento, in quanto vittima, ha anche Agamennone. C'è una ragione drammaturgica inattaccabile, che ha chiamato quella persona.

Elena e Cristiana sono le due ragazze che interpretavano Bruto e Cassio nel II atto del *Giulio Cesare*. In quel momento, sui campi di battaglia, le cose cambiano completamente. C'è un taglio, una cesura netta o un chiasma in cui, rispetto al 1° atto, si rovesciavano i valori. Là dove prima vi era la scena marmorea, bianca, della parola portata, del canto della retorica (i personaggi erano tutti uomini politici che parlano ad un pubblico con una parola pubblica), nella seconda parte c'è una ricaduta nei ampi della malinconia, in cui i personaggi rientrano nella sfera della psiche, quindi dell'anima. Non parlano più in pubblico ma nell'interiorità. Questi personaggi, nella seconda parte, diventano personaggi di rinuncia e sono iscritti nel segno dell'eterno: "oh errore eseguendo figlio della malinconia...". Tutti i personaggi del secondo atto sbagliano e adono nell'errore. Questi personaggi sono guerrieri, là dove avevano la toga di uomini politici ora hanno le corazze. Non c'è figura che possa contenere in sé un'idea di belligeranza così dura più di un corpo anoressico. L'unica dignità possibile di questi personaggi deriva da queste figure. Tutto il teatro, il teatro stesso viene ridotto all'idea di telaio.

*Da due anni avete avviato un laboratorio per bambini. Conoscendo il vostro teatro, sarei curioso di sapere come è organizzato.*

Quest'anno è il terzo e non ci sarà alcuna forma di documentazione, se non forse una vera e propria rappresentazione che i bambini stessi faranno, ma ancora non si può sapere. È un lavoro che conduce Chiara Guidi ed è molto complesso per me dirlo in poche parole. Non so neanche se sono la persona giusta per farlo, ma intanto il termine "scuola" forse non è appropriato. Non è propedeutica, non ha un insegnamento preciso, tanto meno ha scopi pedagogici. C'erano 30 bambini, divisi in due gruppi di 15, che per due volte la settimana entravano. C'era un guardiano che li fermava all'ingresso e poi poneva loro degli indovinelli: loro rispondevano e quando rispondevano male, cioè quando non apivano, potevano passare. Dentro, l'ambiente era completamente bianco. Gli esercizi

erano fondati sulla ripetizione, sia dei movimenti sia delle parole, e questo gioco ripetitivo provocava una "visione" che affiorava dietro alcuni veli. Affiorava confusamente come può affiorare attraverso i veli stessi dell'immaginazione. Era una specie di secrezione viva. Questa figura che arrivava in modo teatrale era dovuta alla oscillazione e al movimento gestuale dei bambini stessi. Nessuno aveva capito che la struttura delle lezioni era ripetitiva, geometrica, nessuno per curiosità ha alzato i veli per vedere cosa ci fosse sotto. Non avevano questo tipo di curiosità, anche se vedevano cose straordinarie, loro sapevano che doveva nascere la visione da quel tipo di contrazione; poi, una volta incontrata la visione, i bambini si compenetravano con essa, cioè diventavano tori, diventavano cavalli, diventavano pecore. Era un movimento circolare, molto dinamico, una dinamica molto precisa, si poteva veramente disegnare un grafico dei picchi e delle emozioni. Funzionava per questo. I bambini esigono leggi per giocare. La regola in quel caso era la struttura. Ma questo è solo un esempio.

(25 febbraio 1998)

## LA VALDOCA E IL VIAGGIO VERSO PARSIFAL

A cura di Emanuela Dallagiovanna

Nota di Il Teatro della Valdoea è attivo fin dal 1980 (*Tre storie brevi, Tavole sinottiche, Catalogò*), anche se il suo debutto ufficiale va fatto risalire all'83, con *Lo spazio della quiete*, che compone un trittico assieme a *Le radici dell'amore* (C84) e ad *Atlante dei misteri dolorosi* (C86). La formazione extrateatrale dei due fondatori, il regista Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri, attrice (fino al '91) e autrice, entrambi laureati in architettura all'Università di Venezia, contribuisce a spiegare la particolarità inconfondibile del loro modo di fare teatro dall'inizio e fino ad oggi (nonostante i cambiamenti intervenuti e le molte vicissitudini attraversate - come ogni gruppo, del resto): i loro spettacoli rifiutano radicalmente la dimensione narrativa-rappresentativa per ricercare piuttosto quella della pura performatività, con tutte le risonanze emozionali e intellettuali che essa può produrre nella relazione attore-spettatore. Va aggiunto che questa dimensione performativa primaria si carica subito - nel loro lavoro - di forti connotazioni simboliche e rituali, grazie alla semplicità, alla rarefazione e al rigore estremo dei segni impiegati: gesti, oggetti, suoni, etc.

Per dir meglio, prendendo in prestito l'espressione alla teoria logico-filosofia dei mondi possibili, quello che la Valdoea fa, fin dallo *Spazio della quiete*, è "costruire dei mondi": invece di mettere in scena dei testi, o di rappresentare delle opere, con i loro spettacoli Ronconi, la Gualtieri e gli altri attori (in realtà, attrici) del gruppo fanno qualcosa di profondamente diverso, costruiscono dei mondi, che di spettacolo in spettacolo abitano, arredano e chiedono allo spettatore di condividere. Sono mondi fatti di spazi, pochi e arcaici oggetti, corpi, movimenti, suoni e - in un secondo momento - parole; ma anche naturalmente - come già si accennava - sensazioni, pensieri, emozioni. Ogni spettacolo costruisce un mondo ma si può anche dire che si tratti sempre dello stesso mondo che la Valdoea arricchisce e varia da uno spettacolo all'altro (un mondo al femminile, notiamolo).

Ecco allora che la trilogia d'esordio si configura come una *doppia cosmogonia*: invenzione di un mondo teatrale, in primo luogo, attraverso la progressiva acquisizione dei vari linguaggi scenici a partire da una drammaturgia dello spazio e del silenzio; fino alla parola, che fa la sua prima comparsa già ne *L'atlante dei misteri dolorosi* e diventa centrale in *Ruvido umano*, sempre dell'86, anche se usata secondo modalità e finalità antinarrative e non-drammatiche: parola poetica (Paul Celan, Milo de Angelis ed Eschilo *nell' Atlante*), enigmatica, misteriosa, evocativa, ma anche parola faticosa e faticata, impedita nel proferimento da parte dell'attore; oppure lingua straniera, inventata, arcaica, dialetto. In secondo luogo, o meglio in parallelo, invenzione di un mondo naturale, mediante il ripercorrere i vari stadi della creazione e l'attraversamento dei vari regni della natura: minerale, vegetale, animale, fino alla comparsa dell'uomo, della parola e del dolore. Per più aspetti *Ruvido umano*, il quarto spettacolo, rappresenta una sorta di summa del ciclo precedente: dal punto di vista tematico, perché con esso è appunto la condizione umana a stare ormai compiutamente al centro dell'attenzione del gruppo, con tutta la sofferenza, la violenza e la disar-

monia che la caratterizzano (costitutivamente? inevitabilmente?); dal punto di vista espressivo, perché vi si completa il processo di acquisizione della parola poetica (il testo è costituito da un collage di brani poetici), esplorata in tutta un'amplessissima gamma che va dal sussurro all'urlo, con la costante già richiamata della fatica, dell'impaccio e della deformazione nell'emissione.

*Cantos* ('88), fa seguito a un lungo viaggio del gruppo in Africa, fra '87 e '88. E' una specie di diario di viaggio e segna anche il debutto come drammaturgo in proprio di Mariangela Gualtieri, che per alcuni anni continuerà ancora a stare in scena. *Cantos* è lo sbocco espressivo di un primo momento di crisi della Valdoca e prelude a un altro momento di discontinuità e di ripensamento, segnalato anche dalla decisione di non mostrarsi al pubblico nella stagione '88/89. In questo periodo di ripensamento, Ronconi, la Gualtieri e il loro gruppo lavorano a un progetto sulla tragedia, di cui però non sembrano restare tracce in *Riassunto del Paradiso* (novembre '89): ancora una volta un bilancio, per l'appunto un riassunto della totalità poetica mostrata e vissuta dalla Valdoca fino a quel momento, basato sul montaggio parallelo di immagini e versi di Milo de Angelis. Nel ciclo che segue, con il progetto *Antenata*, scandito in tre atti/fasi, fra il '91 e il '93, la Valdoca rilancia il suo tema elettivo fin dalle origini: la ricerca sulle radici femminili del mondo (con tre interpreti che diventano due nel terzo momento) elaborata secondo modalità drammaturgiche, attortali e registiche che continuano a rifiutare la dimensione narrativo-drammatica per muovere piuttosto nella direzione dell'atto rituale complesso, basato su di un linguaggio fone e immediato, pieno di contrasti e dissonanze. C'è in questa trilogia una riflessione sul silenzio, sulle pulsioni e sul desiderio che, da un lato, appartiene da sempre alla Valdoca, dall'altro, però, apre anche su scenari inediti e nuovi esiti espressivi, per il suo legarsi a una diversa indagine sulla dimensione corale e sul rapporto coro-individuo che prelude alla fase successiva e, in parte, ancora attuale. In effetti, con *Ossicine* ('94), e poi con *Fuoco centrale* ('95), la Valdoca per la prima volta si dilata da piccolissima comunità a grande coro, fondamentalmente attraverso l'integrazione di allievi dei suoi laboratori, nel contempo aprendosi alla musica dal vivo (con il Bevano Est Quartetto) e alla danza. Il risultato è quello di una festa arcaica, barbarica e raffinata insieme, dolce e violenta, apollinea e dionisiaca, orfica ed eleusina, sogno e incubo nello stesso tempo.

*Nei leoni e nei lupi* ('97) segna - provvisoriamente - il ritorno alla dimensione del piccolo gruppo e all'universo femminile (l'unico attore di sesso maschile sta in scena travestito). Accanto ai temi e alle modalità espressive che sono tradizionali della Valdoca, quasi un suo marchio di fabbrica (le dinamiche comunità/individuo; le pulsioni estreme e la violenza anche fisica, ma pure la felicità, che esse producono inevitabilmente nel loro insorgere, il mondo animale come nostra dimensione profonda e sconosciuta; il gioco dei contrasti e delle dissonanze portato all'eccesso, deliberatamente fuori misura), si colgono anche elementi di novità, in qualche misura annunciatori di sviluppi futuri: per la prima volta appaiono dei quasi-personaggi, provvisti di nomi (almeno nel copione), questi personaggi sono caratterizzati recitativamente (soprattutto nei monologhi), si coglie un evidente, insistito richiamo alla teatralità, anche e soprattutto a quella bassa e sguaiata dei guitti, dell'avanspettacolo, del riso osceno, emergono accenni alla tematica del doppio e della scissione corpo/voce e gesto/parola. In breve: sembra affiorare una tensione al dramma, alla rappresentazione, ai personaggi, che è certamente inedita per la Valdoca. *Parsifal*, che ha debuttato a Santarcangelo, nel luglio del 1999, dopo una lunga gestazione e la presentazione di una prima versione (*Parsifal piccolo*, novembre '98), costi-

tuisce una risposta agli interrogativi e alle attese suscitati da *Nei leoni e nei lupi* risposta complessa, controversa, enigmatica, elusiva direi anche - com'è nel costume teatrale di Cesare e Mariangela -, ma soprattutto risposta di grande, foltissimo teatro. Quanto segue dovrebbe consentire al lettore di farsene un'idea - per quel che è possibile sulla pagina scritta.

## INTRODUZIONE

Il materiale qui raccolto ruota in gran parte intorno a Parsifal.

I cavalieri che cercavano il Graal entravano nella foresta lì dove non c'era sentiero e dove essa appariva più fitta e misteriosa.

Come si racconta un viaggio attraverso un labirinto?

Per frammenti, strappi, appunti, pensieri, slanci, intuizioni, testi poetici.

Gli scritti che seguono, nella loro eterogeneità, resocontano la nostra entrata nel bosco. Parsifal è l'uscita, la bolla di terra in cui alla fine ci siamo messi in salvo. Parsifal è la meta che fin dal principio camminava con noi.

L'invito a conversare e il bel saggio critico che lucidamente chiude questo nostro intervento sono di due giovani amici che ci hanno seguiti lungo tutto il tragitto ed hanno condiviso con noi quel tempo avventuroso.

M. G. e C. R.

Francesco Scarpelli  
CONVERSAZIONI CON MARIANGELA GUALTIERI

Febbraio 1998<sup>1</sup>

*Il tuo lavoro di autrice coniuga felicemente il teatro e la poesia, combinazione più rara di quanto si pensi...*

Io non mi sento autrice di nulla. Sono un poeta; ho accolto il mio destino di poeta molto tardi e dopo un'esperienza estrema di cui non è importante parlare. Perché qualunque fatto io tentassi onestamente di raccontare registrerebbe solo la parvenza di qualcosa che ha cambiato la mia qualità sottile, qualcosa che è rimasto inspiegato nella mia mente.

*Cosa intendi dicendo che hai accolto il tuo destino di poeta?*

Concordo con Paul Celan quando afferma che "la poesia è un dono, un dono fatto

agli attenti, un dono che implica destino". È una vertigine dell'udito. Bisogna mettersi lì e scomparire, nella più estrema attenzione. Solo così posso lavorare "a rendermi veggente" come dice Rimbaud.

*Rimbaud dice anche che bisogna raggiungere l'ignoto tramite lo sregolamento di tutti i sensi, attraversare sofferenze enormi, essere forti, essere nati poeti...*

Concordo e penso tutto questo molto largamente, al di fuori dei luoghi comuni della trasgressione. Penso ad Emily Dickinson che ha vissuto anni nella propria stanza e che certo ha attraversato lo stesso ignoto di Rimbaud. Penso che in poesia si debba obbedire, più che trasgredire. Obbedire ad una dettatura impellente che rende ogni centimetro di mondo rovente e disagiata, tranne quel piccolo tavolo su cui alla fine ti raccogli e scrivi. E così guarisci. Obbedire e udire hanno la stessa radice.

Anche atleta e asceta hanno la stessa radice.

Occorre attraversare un deserto prima di piombare nel luogo della scrittura. Come se la parola dovesse prendere le distanze dal linguaggio corrente. In attesa che la persona si dimetta, s'addormenti.

*Molta della cultura contemporanea riflette sulla fenomenologia del dolore. Un tuo verso di Ossicine recita: "Il pianto cresce dalla parte Sud, da Est..." mentre in Fuoco centrale troviamo: "...e non mi viene / dolore per la scanrtatura di moki. Solo per me patisco, di limitato dolore..."*

Vorrei guarire, cioè non soffrire più per quelle quattro o cinque cose che fanno piangere. Nessuna grande sciagura mondiale in fondo mi toglie l'appetito o il sonno. Ma bastano fatti personali, anche molto piccoli come una telefonata che non ricevi o una perdita più o meno irreparabile, e tutto va fuori asse.

A volte si sperimenta un dolore senza motivo che pare venuto da fuori, come qualcosa che si appiccica, o che d viene versato addosso e che resta un po' e poi sempre senza motivo scompare. Questo dolore ha l'impronta di una consegna.

*È giusto, secondo te, cercare di vincere il dolore?*

Penso che non si possa vincere il dolore, ma aedo si possa agire sulla sua durata e ridurla ad una frazione di secondo. So che esiste una libertà immensa. So che è alla nostra portata. La felicità è un'altra cosa, perché è necessariamente legata al bene di tutti; non la considero fra gli eventi personali.

*Eppure, in tanto rumore- l'uomo contemporaneo riceve più informazioni in un giorno di quante non ne ricevesse suo nonno in una vita - spesso si ha la sensazione precisa che nulla sia alla nostra portata. Che non esista parola in grado di curare, di procurare*



*anzi, la libertà che hai evocato...*

Io avverto una vera mancanza di parole. Avverto che le intelligenze stanno facendo qualche vecchio gioco e nessuno ha cura...cura della bellezza, oso dire. Credo che niente possa aiutare quanto le parole giuste tenute salde. Niente può aiutare quanto l'udito. Trovare le giuste parole. Debbono essere parole semplici, chiare, dirette e soprattutto spinte da una vera ispirazione.

Mi piacerebbe che si stesse tutti zitti, mondialmente zitti, per un bel po'.

Ho alcuni amici adolescenti e vedo su di loro il potere immenso di poche precise parole che, a volte, ho la fortuna di centrare. Mi sembra che le portino con sé come un bene inconsapevole e che abbiano grande efficacia.

*Era così anche per te?*

Io ricordo molto bene la mia infanzia e la mia adolescenza. Ho un ricordo muscolare. Ho l'esatto ricordo di uno sbigottimento continuo, di un ininterrotto sentimento di mancanza di parole. Adesso ancora di più il mondo adulto mi sembra mancante di parole.

- Solo la poesia, solo alcuni poeti ci parlano per davvero.

*Sugli altri, chi?*

Sopra tutti Dino Campana e Arthur Rimbaud. Dovrei citarne molti altri. Ma con Campana e Rimbaud è più intensa l'impressione di starli inventando, mentre li sto leggendo.

Poi Paul Celan e Amelia Rosselli.

*E fra i contemporanei?*

Fra i vivi Milo de Angelis. L'incontro con lui è stato determinante nella mia poesia. Anche l'incontro con Franco Loi.

*Determinante?*

Determinante è ciò che sbaraglia il falso, che fa grande pulitura, ciò che recide gli ormeggi e ti spintona in mare aperto.

Lì poi sei solo. Ma quello è il luogo in cui tutto accade.

*Da vent'anni tu e Cesare Ronconi siete l'anima del Teatro Valdoca...*

Il mio lavoro in teatro è benedetto.

Artaud dice che "tutta la scrittura è della porcheria" e, se penso alla scena, non trovo nulla di esagerato in questa affermazione.

Dunque arrivo in teatro già mortificata in una mia parte, già sottomessa a tutto il resto, alla regia, alla forza degli attori, a tutto dò che è scrittura scenica, e questo va molto bene. So che porto lì un cadavere e chiedo alla scena di resuscitarlo.

*Trovi confacenti le etichette di avanguardia, di ricerca, solitamente accostate al vostro lavoro? Sono forse le cifre del teatro moderno?*

In teatro non esiste ancora "il moderno", così definito come nella pittura o nella musica.

Si possono impunemente fare le cose così come le si facevano secoli fa, con una tecnologia più evoluta, certo, e anzi se ne è premiati.

*Mettiamola così, allora: se poesia è destino, credo che pure il teatro debba esserlo. Tuttavia mi pare che spesso, anche oggi, il teatro sia la negazione di un destino. Si rivolge compiacente a chi fa frequenta. Lo accomoda sulla poltrona tot, nel teatro tal dei tali, solletica le sue conoscenze, fa accompagna, fa eccita e fa seduce. Così se ne esce narcisi come si è entrati...*

"...il panico di una mente registrata, che impara solo ciò che sapeva" (è un verso di Milo), ecco il tipo di mente a cui danno soddisfazione molti lavori teatrali attuali. E non solo quelli ufficiali. C'è tanto teatro che risponde, in modo formalmente più moderno, alla stessa vecchia domanda di conferme. Ed è la domanda di chi vuole che le cose restino così come sono. O forse semplicemente di chi è in un panico ordinato che non tollera crepature. E dunque è un mondo immobile quello che mantiene questo meccanismo, e il proprio scopo non è né l'arte, né il teatro: scopo è che quella immobilità permanga.

Mentre la poesia, l'arte, sono tali quando rivelano, cioè sporgono proprio là dove non sappiamo.

*E qui tomi al valore orfico e rivelatorio del fare poetico, più in generale di ogni arte espressiva. Come accoglie il poeta la rivelazione?*

Per accogliere la rivelazione occorre, credo (dico "credo" su tutti questi pensieri), tollerare uno stato di sbando, di abbandono di tutti gli ormeggi, di deriva, di caduta, di fondo scuro, ecc., dal quale stato, solamente, qualcosa che è fuori dell'ordinario sfiora i nostri poveri sensi.

*Ma questo fa a pezzi l'idea di 'progetto', così praticata nel Novecento...*

Fare un progetto è un modo di dominare gli eventi. Significa avere le parole per un miracolo che accadrà, prima che accada e dunque negarlo in partenza. Dargli un nome, sostanziarlo, renderlo credibile, prima ancora di essersi inabissati in esso. Gran parte del

teatro attuale è ancorata al progetto, realizzata sulla traccia di un progetto, finanziata in base ad un progetto. C'è una gabbia che impone la mummificazione delle forze.

*Da chi, in teatro, hai imparato di più?*

In teatro ho imparato tutto da Cesare. Lui ha un grande e strambo magistero: voglio dire che non rientra in nessun cliché di maestro, forse perché non ha certezze, non ha punti fermi e anche perché lavora sempre su ciò che non conosce. Ciò che pensa lo scopro in qualche intervista che gli viene fatta, o quando fa qualche lezione: sembra sempre che lo pensi in quel momento per la prima volta e che poi se ne dimentichi, non lo fissa in una teoria. È subito pronto per essere attratto da qualcos'altro. Attorno a lui sono cresciuti bravi attori e attrici, sono cresciuta io come drammaturga.

*Il vostro è un sodalizio sentimentale, oltre che artistico...*

L'amore fra due persone rappresenta uno stadio molto primitivo dell'amore, anche se è quello che mi riguarda. A volte penso, forse in modo puerile, che l'altro, l'amato, non sia altro che il mondo che prende una cara forma e viene nel nostro letto, alla nostra tavola, paria con noi con parole umane. Il "tutto" si rende amabile e ci viene il più vicino possibile, prendendo una forma che più di ogni altra comprendiamo, compatiamo. Dunque bisognerebbe adorare l'amato, amarlo a più non posso per liberarsene.

*Come, quando e dove scrivi?*

C'è una scrittura ispirata e una scrittura virtuosa.

La scrittura ispirata parte quasi sempre da un sogno. È un sogno ricorrente che faccio da molti anni, un sogno puerile, molto semplice. Se lo raccontassi farebbe ridere, ma non lo posso raccontare. Nel sogno succede una cosa, sempre quella; gli scenari sono ogni volta diversi ma l'azione che vi si svolge è la stessa. Quando faccio il sogno so che debbo ritirarmi, starmene sola da qualche parte. E in questi ritiri avviene che io scriva. Se non obbedisco al sogno sono molto a disagio, vivo come in apnea, ho un forte malessere.

La scrittura virtuosa è anch'essa buona scrittura, a volte. Succede che a forza di leggere e di scrivere si impara a scrivere e lo si può fare anche senza essere ispirati, voglio dire senza esercitare l'udito sottile.

*Hai padri o maestri?*

Ho sempre sofferto una sorta di orfananza. Mi sembra di non avere avuto né padri né maestri. Ci sono state persone vive e morte dalle quali ho imparato molto, ma tutte queste persone, vecchie o giovani, le ho sempre sentite come mie coetanee, a loro volta

orfane. Tutti questi aiutanti dai quali ho avuto forza, illuminazione, comprensione, sono nella mia mente tutti adolescenti, come bloccati in una adolescenza che nessun tempo può scalfire. Così posso dire di avere avuto innumerevoli e preziosi compagni di banda.

*Dimmi dei poeti.*

Avverto spesso un eccesso di intelletto, di letteratura ed una mancanza di corpo. Voglio dire che dietro certa scrittura sento un'idea di cultura fondata più sul leggere che sul vivere. Forse è giusto così. O meglio, forse la modernità è proprio questo. Io sono una lettrice lentissima e sempre perplessa; anche quando sprofondo e leggendo mi nutro, avverto in fondo un orrore che mi è difficile definire, quasi il senso di una perdita, di stare perdendo qualcosa irreparabilmente. È nell'agire che sperimento grandi forze, nel far lavorare le mani, le gambe, nel mettermi a volte in situazioni rischiose, nello stare di fronte ai fenomeni, in una specie di consegna alla terra, di abbandono a lei, camminarla, nuotarla, scalarla, sprofondarvi dentro.

Ma anche contemplare, o meditare, sono luoghi di un agire intenso.

Amo scrivere per il teatro perché, grazie agli attori, le parole escono dalla camera chiusa del pensiero e prendono una vita pericolosa, contagiosa.

*L'ultima volta che ti ho incontrata mi hai detto che stai lavorando sull'idiozia...*

Sto lavorando sull'idiozia. Mi chiedo come mai, mentre da un lato si esalta l'intelligenza e la ragione, dall'altro compare puntualmente nella storia e nelle religioni la figura dell'idiota benedetto, del sacro folle. È una figura che va nella direzione opposta rispetto agli sforzi che tutti noi compiamo per far funzionare le nostre vite.

Essa, la figura dell'idiota, non fa sforzi, tutto le è regalato, è gioiosa, amata dagli dèi, compie prodigi. La si trova come residuo nelle fiabe, poi nel Vecchio Testamento e nel Nuovo, in alcuni miti.

Penso a Parsifal: vorrei riscriverlo per la scena. E però con molta libertà, trascurando i cavalieri della tavola rotonda, re Aitò, tutta la gravidanza cristiana che la vicenda ha assunto, tutto l'esoterismo da due soldi che è cresciuto intorno al Graal.

Agosto 1998

*Il ricordo di Biancofiore e l'arrivo dei cavalieri. Purezza e dolore, candore e porpora, contemplazione e azione. Contrasto tra il colore e l'assenza del colore-, risiede in questi simboli, anteriori alla parola, il ponte, l'innesto tra il regno del sangue e il regno dello spirito, tra sostanza e vuoto?*

Penso al punto in cui Parsifal ricorda la sua sposa. Parsifal vede sulla neve tre gocce

di sangue. I colori del sangue e della neve gli riportano al cuore il colorito di Biancofiore, quella carnagione candida, quelle guance e labbra rosse. Allora Parsifal cade in una specie di estasi da cui nessuno riesce a svegliarlo. Arrivano uno dopo l'altro vari cavalieri, lui si batte contro ognuno come un automa: ogni volta vince e ogni volta toma alla sua contemplazione. Si risveglierà solo quando qualcuno getterà un panno sulle tre gocce, interrompendo così la visione.

Non ci sono parole. Parsifal è ammutolito di nostalgia, nel dolore della nostalgia. Ammutolisce per troppa dolcezza, per troppa mancanza, per troppo orrore di quella mancanza, per troppa enigmaticità: perché si trova separato da quel bene immenso, da quel candore, da quel rossore.

*Nella prefazione di Umano troppo umano, Nietzsche affronta a un certo punto il tema dello "spirito libero": si può dire, afferma, che uno spirito libero abbia avuto il suo evento decisivo in una "grande separazione"...*

È difficile qui non pensare ai mistici, a San Giovanni della Croce, ad esempio. Difficile non pensare che quella sposa non sia tutt'uno con l'anima di Parsifal. E a questo punto della vicenda Parsifal è così lontano dalla propria anima, dal proprio centro, dalla propria foresta interiore, che quella apparizione è un luogo in cui cade a picco, un luogo molto bello, con molta promessa.

*In una Corona rivolgi una domanda terribile e commovente:*

*"Come ti chiami, come chiami a te?"*

*Una domanda che suona perentoria come solo un richiamo può essere. Anche per Parsifal?*

Il desiderio di quel luogo, la sua mancanza sentita con quella intensità, hanno per Parsifal la stessa perentorietà di una vocazione. È una chiamata a cui non si potrà sottrarre. Un desiderio rovesciato, una violenta necessità di obbedienza.

*Da bambino rimasi colpito dalla scelta di nudità di San Francesco, di fronte al padre e ai potenti del suo rango altolocato. La misura di purezza che può attraversare Parsifal non ha veste, né parola, né significato?*

Io per ora non oso immaginare neppure una parola, né sulla bocca di Parsifal, né di qualche altro osservatore. Forse solo parole scritte. Wagner mi sembra abbia espunto tutta la scena. Ed è strano, se è così. Perché, oltre che la mistica, c'è qualcosa che ricorda anche la buddità: qui Parsifal sembra un Buddha illuminato.

*La tua semplicità mi convince: vedo un Parsifal, chiamato al vuoto, all'omesso, pervaso, obbediente alla radice. La foresta, poi... habitat della radice, luogo del viaggio*

*mistico... Vedo Dante nella selva, e vedo Buddha, che inerte riceve la luce, sotto a un centenario albero di fico.....*

A partire da questa scena si potrebbe leggere l'intera vicenda come interrogazione del mondo medievale su un altro modo di far funzionare la mente, su quel modo intorno al quale tutto l'oriente si è tanto applicato, e primo fra tutti il buddismo Zen. Qui mi piace pensare, con uno sguardo molto poco storico, che forse crociati e paladini, nelle loro incursioni in terra santa e dintorni, incontrarono quei monaci vaganti, quei pellegrini di Dio, quei Sadhu e Guru che allora erano forse esattamente come noi li possiamo veder ora.

*Come?*

Quelle figure in piedi su una sola gamba da anni, quei corpi sepolti vivi, quei guaritori, quei santi, quel loro poco agire, quelle lunghe sedute contemplative... Qui davvero Parsifal ricorda anche San Francesco, con quelle sue cadute in estasi così repentine e fuori luogo.

*Poco più che adolescente Francesco d'Assisi, una notte, rientrava insieme ai suoi compagni da un convivio allegro: "Gli amici camminavano innanzi; lui tenendo in mano una specie di spettro, veniva per ultimo, ma invece di cantare era assorto nelle sue riflessioni . D'improvviso, il Signore b visitò, e n'ebbe il cuore riboccante di tanta dolcezza, che non poteva muoversi né parlare, non percependo se non quella soavità, che b estraniava da ogni sensazione, così che (come poi ebbe a confidare lui stesso) non avrebbe potuto muoversi da quel posto, anche se b avessero fatto a pezzi. Gli amici, voltandosi e scorgendob rimasto così lontano, lo raggiunsero e restarono trasecolati nel vederb mutato quasi in un altro uomo. Lo interrogarono: A cosa stavi pensando, che non ci hai seguiti? Almanaccavi forse di prender moglie?'. Rispose con slancio: 'È vero. Stavo sognando di prendermi in sposa b ragazza più nobil, ricca e bella che abbiate mai visto'. I compagni si misero a ridere''2.*

Mariangela Gualtieri

FRAMMENTI DAL DIARIO DI LAVORO DI "PARSIFAL"

Che lingua cerco?

Ma dire che la cerco è sbagliato, perché quando scrivo in realtà non cerco nulla: accolgo ciò che arriva. Posso quindi dire che lingua mi auguro quasi ogni giorno.

Mi auguro una lingua che non parli direttamente alle intelligenze, che scavalchi le menti, che vada incontro come buttando addosso pugni di terra, o pezzi di pane, o leg-

gemente come lanciando petali. Oppure una lingua che parli ad un io troppo intelligente per tentare di capire la vita, un io più esperto di vita della mente, che vuole mantenersi sbigottito, che si nutre non capendo.

Io sosto in quel crepaccio del pensiero, in quel buco di mente addormentata, e non ho mai la stanchezza di un lavoro, ma molta leggerezza, e gioia, potrei dire, se non risultasse troppo ornato.

Nello scrivere versi c'è un io ridotto al minimo, roscigliato, inchinato, uno stato di all'erta, di attenzione estrema, ma in sostanza un non agire, un non essere attivo del pensiero. C'è un dono che si accoglie e c'è il destino dentro questo scrivere.

Ogni volta che ho a che fare con le parole della teoria, io so di mettere in atto un tradimento, so che sto ponendo una distanza. Ma che cosa tradisco? Da che cosa mi allontano? Non ci sono parole per questo.

Allora occorre una terapia quotidiana, un esercizio salvifico, una formula di guarigione, l'offerta quotidiana di un sacrificio "...un petalo, un fiore, un frutto, o un po' d'acqua...", come recita la *Bhagavadgita*, per riparare alla violenza subita, all'intenebramento del pensiero, al suo virus.

Quante colte intimidazioni nel teatro italiano contemporaneo e nel suo parlare di sé!

L'arte rinnova sempre il proprio giuramento all'irrealtà, ha sempre a che fare con il tremendo, cioè con ciò di cui non sappiamo. Come l'angelo, l'arte porge un segreto senza tradirlo, lo tiene desto.

Sento il peso della legge. La legge della grammatica. Così scantonò, quando scrivo.

In tanta attuale trasgressione, basta che uno faccia un errore quando parla (tanto peggio se parla ad un pubblico), e questa è una cosa di cui ancora ci si vergogna molto. Voglio dire che mentre si tollerano e anzi si invocano rotture in tutti i campi, quando si parla si deve sempre parlare un buon italiano, cioè obbedire alla grammatica. Uno può inventare qualche termine, e allora magari verrà virgolettato, ma non si può ad esempio dire "pulizzare" invece di pulire, oppure "lu cane" invece di "il cane", anche se a me sembra che l'articolo "lu" introduca con più forza la parola maschile che viene dopo, sia come un battito di mani prima del sostantivo, lo introduce con più vispezza.

Oppure "arberi" è più arboreo di "alberi", "addentro" è più inficcato di "dentro", "de lo, de la, de li, ecc." sono meno precipitosi e più pietosi degli equivalenti con doppia elle. E poi "sanatura, strappatura, scapezzare, intuffare", e tante altre parole considerate arcaiche oppure sgrammaticate, hanno una forza che l'italiano pulito non ha.

Tutto questo non è frutto di artificio o bizzarria, non è creativo, non è trasgressivo. È solo una obbedienza a piccole forze, un inchino a queste piccole forze che, storpiando e scompaginando, fanno sentire che dentro la lingua c'è una grande libertà.

Parole del sud: lutto di amicizia; si accoccia; divago; spaurati; u ienku; anciuessa; mammazzezzella; mùrcido; muzzo; u svambune; pulizzare.

Uscire dalla intelligenza, dimetterla, e abbandonarsi alla comprensione. Per poi tornare ad un nitore intelligente, ma come più nutrito, più nutriente, più parlante.

Forse comprendere significa caricarsi le cose sulle spalle, servirle, prenderle in braccio, accoglierle, dimenticare ciò che si è e ciò che si sa, vibrare con esse.

Neppure andare verso il caro animale è una risposta, piombare nel suo sbigottimento, nel suo silenzio, nella sua mancanza di parola.

Non è una risposta anche se è un richiamo favoloso. E si vorrebbe a volte riposare lì, dentro quel corpo striato o maculato che sta disteso al sole, e che per dire la propria emozione fa un canto dentro sé, che noi liquidiamo con una parola minuscola: fusa, fare le fusa.

Il dialetto sa che non si può parlare di “ciò che realmente importa”, lo sa talmente che non ha in sé i termini, i sostantivi, i verbi e gli aggettivi per farlo. Semplicemente lo tace.

Non fa finta, come l'italiano, come le lingue ufficiali, che tutto possa essere detto.

Nei dialetti c'è più infanzia. Basta pensare alla bellezza dei diminutivi, dei vezzeggiativi (penso ai dialetti del sud) dentro il dialetto: c'è tanto di quell'affetto per il mondo, e mai quella caduta leziosa che per l'italiano è spesso inevitabile.

Il dialetto romagnolo conserva in sé forze ctonie: c'è una madre immensa sempre taciuta e dunque un istintivo affratellamento, un perentorio essere tutti figli. Quella spogliatura dei neonati e dei morti, ed una immediata pietà.

Notte. Sentiero molto buio. Una grande quercia e altri arbusti formano un tunnel scuro, umido. Miei passi. Sparse qua e là le lucciole. (Impossibile non pensare a Pasolini).

Ecco: sono al punto in cui non mi è dato avere parole per le lucciole, parole degne di questo fenomeno senza fare del romanticume.

Tacere le lucciole fino a quando, nella mia lingua, non si saranno reinventate da sole.

Per qualche strana, misteriosa legge, una lingua è fatta anche di paesaggio e anche del cibo che si mangia. Basta pensare ai dialetti che seguono le variazioni di paesaggio con una fedeltà sorprendente: superi un colle e cambia un dittongo, si addolcisce o si indurisce una consonante.

Ci sono cose che non si possono dire in italiano. Occorre una sciancatura della lingua.

Ci sono momenti in cui la compostezza dell'italiano non è efficace quanto ad esempio lo è una lingua sciancata. Io sento il bisogno di spaccare la grammatica.



Ci vuole una storpiatura della lingua, come se l'altra lingua (quella rossa e mobile che abbiamo dentro la bocca), dovesse lanciarsi in una cavalcata in cui perde eleganza. Il risultato non è una cosa volgare (volgare è lo scontato, quello che si sa già). Ma è che la lingua assume quella scompostezza di quando si divora qualcosa, o la scompostezza di quando uno vomita, o se la fa addosso, o fa l'amore.

Qualcosa che, è vero, esce dall'eleganza ed entra in quei picchi che la natura conosce così bene, come il partorire, il vomitare, il coito, gli animali in calore, il defecare e l'urinare, il sanguinare, ecc. Non c'è eleganza e non c'è volgarità, ma quasi una verità più nuda. È il corpo, coi suoi bisogni veri, che smaschera ciò che la mente vuole farci credere: cioè che abbiamo un dominio sul corpo, su l'animale e sulla natura.

Altra cosa è la musicalità, quel tamburo battente che è la ritmica. La scompostezza ha una propria ritmica ed estensione. Ma è come se non la si potesse costruire, e dovesse proprio generarsi per traboccamento, come gonfiore che scoppia, come un urgente bisogno fisiologico.

Penso a come Cesare dipinge i corpi prima dello spettacolo: ci sarebbe davvero tanto da dire su questo punto. A parte il carattere rituale, apotropaico di tutta l'operazione (Cesare li accarezza, li strofina uno per uno, come una chiamata potente), a parte questo, c'è una sottolineatura di ogni carattere del corpo, con un effetto finale di sfocatura. Alla fine sono tutti corpi scuoiati, e cioè più somiglianti fra loro e più schietti, perché liberati dall'accidente che li differenzia. Ed anche molto più vibranti, nello scoperto dei nervi, nella libertà che viene conferita dalla maschera.

C'è un punto in cui "basta una sola lacrima per rovinare tutto": bisogna essere dentro un'attenzione spassionata, amare il presente nella sua vivezza cangiante e non cedere al sentimentalismo, che mi pare sempre intriso di memoria, di trama, di storia. Cercare una commozione senza trama, come è quella della musica, del canto. Come la bellezza, cioè la natura.

Io voglio che a teatro mi appaia un mistero, essere buttata in quel gran confondimento vibrante, cedere le armi della ragione per intendere tutto esattamente con un altro organo. Che non è, ripeto, l'organo della ragione. È una specie di organo di organi, un frammento di organo che diventa intero nella coralità, nell'entrare dentro un riverbero comune, pur lasciando ciascuno in quella solitudine di spettatore attonito.

Dentro tutto il movimento che segna l'occidente e la sua nevrosi, si avverte una immobilità ibernata e freddissima di quella parte molle e sacra, sottile e calda quanto una corda vocale, che ora sta incastrata nel gelo e non ride davvero mai, non piange, non canta, non ha quell'accoglienza del fiore con l'insetto. Dunque si parte per una manovra ustionante, per dare morbidezza e calore a quella parte ghiacciata.

Guardo la mia faccia, guardo le facce intorno, e pare impossibile che siamo stati neonati, che siamo passati da quello splendore di nascita. Un neonato è un condensato di luce: così noi nasciamo. Poi diventiamo stelle vecchie e fredde, e molto piano, dentro i minuti, siamo portati via. Resta un odore di asilo infantile, messo dentro come uno spino che dice “mai più, mai più!”. Allora si vorrebbe tornare dentro la mamma e lì galleggiare, succhiare, e poi fare il giuramento di non battersi fra gli sterpi del mondo. Ma poi l’allegria di questo clarino (è Giora Feidman) che mentre suona ride, dice che no, che no, a quest’ora della notte neppure un chicco s’è guastato, nessuna ombra nel firmamento, nessun uomo ha ancora pianto. E noi sì, ci crediamo.

Io sento che le tavole del palcoscenico sono stanche di tutte quelle parole che le penetrano come antiche polveri. C’è sempre uno snervamento nei testi teatrali. Come un essere già acaduti altrove. C’è una parola mummia: appena messa sulla carta stampata si stecchisce, ade nell’Ottocento, o in un passato prossimo ma senza più la fragranza del presente, ade nella letteratura, con tutti quei morti, anche molto ari morti, che però sulla scena fanno peso - puzzano.

La luce in scena non rappresenta. È lì, presente e vera, con quella sua velocità vertiginosa.

In *Parsifal Piccolo* la luce fa ferimento. Non è mai addomesticata dentro la scenografia: è lei, è la luce. Non è un bell’effetto scenico, è natura.

Io non capivo da principio perché Cesare rinunciassero a quella gran possibilità di effetti luminosi. Lo capisco adesso: c’è devozione, c’è soggezione, c’è gratitudine, c’è stupore, c’è rispetto... Tutto quello che si prova davanti alla Bellezza. La luce non è solo ciò che illumina la scena, è lei stessa la cosa più apprezzabile e viva della scena, insieme al corpo degli attori, alla loro voce.

Poi c’è il testo, questo rospo, che mi tormenta. Dapprima mi invita (pare ci sia ancora tanto da fare in generale sulla scrittura per il teatro), poi mi fa l’effetto dell’alta quota, di certe cime innevate: vertigini, ebbrezza, panico, nausea, ancora ebbrezza, sfinimento, ecc.

Quale lingua parla un esserci al presente? Ci vuole un grande spaccamento, una grande vertigine per ridare il presente alle parole, ci vuole “quel miracolo precipitante” che è la poesia. Non le poesie, ma la poesia.

*Parsifal Piccolo* è un neonato, è dentro quell’alone di luce inspiegata: nuovo e splendente come tutti i cuccioli. Per questo gli tocca il Graal, il Sacro Graal, che non si capisce mai bene cosa sia, ma che certo ha una provenienza luminescente.

Appartiene, come Parsifal, alla genealogia della luce.<sup>11</sup>

Il Graal come poema della manzana.

Il Graal simboleggia l’intemporale nel temporale. È l’essenza di cui tutte le cose sono dotate, sempre, e che solo a volte, in certi stati particolari, quando siamo dotati di una

fotte recettività, noi riusciamo a cogliere.

Il Graal è quella soglia presente in tutte le cose, una via di entrata (o di uscita, dipende dai punti di vista). Il punto di uscita del nostro fare esperienza. E Parsifal contiene questo atto impossibile dell'usire dal mondo dell'esperienza, senza diventare un mistico.

Parsifal è quasi un pellerossa, con quella fragranza di mondo vicino all'animale, alla natura, ma con quello strappo nel cuore che ci viene dal sapere che quel mondo è già stato, andato via, anche se da pochissimo tempo.

La purezza non riguarda l'agire, quanto piuttosto forse la capacità di accogliere, di sparire, di essere parlati, visitati. Oppure la purezza può essere quella del pellerossa che sente la terra come corpo cui appartiene il proprio corpo, che coglie l'unità delle cose. E dunque quasi un Krishna o un Arjuna. Una divinità indiana, insomma, che ancora avverte l'intero, l'universo come corpo unico cui appartenere. Dunque ciò che non è puro è il separato, ciò che vive una separazione e la alimenta.

“È del Graal che non dobbiamo dire né raccontare il segreto” (Chrétien).

Il Graal. Toma il concetto di qualcosa di cui non si può parlare fino in fondo. Se ne può parlare ma senza tradire il segreto che sottende. È anche il tema molto forte nei Padri della Chiesa che, quando il cristianesimo viene legalizzato da Costantino, sentono la minaccia di questa divulgazione e si ritirano nel deserto per conservare appunto il “non detto”.

C'è una terra desolata che riguarda noi soli, cioè quell'abisso tremendo in cui si ficca la mente e pare davvero di essere senza vie d'uscita.

A volte ci si sente sradicati dal paradiso, dalla propria beatitudine, fuori centro, con un senso di perdita, di strappo; un essere sbrancati via da un luogo che si è dimenticato, che è il luogo della propria beatitudine, si è dimenticata la strada e si è in una nostalgia straziata e disordinatamente la si cerca.

Questo grande sentimento di mancanza, e la ricerca a cui spinge, è il tema di fondo della ricerca del Graal.

Adesso comincio ad intravedere come dentro l'apparente rigore cristiano del racconto vi sia invece un percorso segreto che attacca e mette in dubbio proprio quei valori.

Parsifal non è “l'uomo moralmente riuscito che si cura della propria perfezione”. Anzi, figure del genere sono al centro della Terra Desolata, nella più assoluta sterilità ed impotenza, nel più tetto dolore. Tocca a questo adolescente scapestrato, forte, bellissimo, ridente, guarire quelle figure e portarle a nuova vita.

Parsifal è un guerriero: non so perché l'iconografia lo presenti mingherlino e fragile.

La sua leggerezza è stata fraintesa, anche la sua follia, anche la sua purezza.

Il ritratto tutto cristiano e pio che ne fa Wagner è lontanissimo da questo adolescente (grazie mille volte a Wagner per la sua musica, certo) che ricorda gli adolescenti di Genet, le sue parole sui fedayn. E tutto questo nel XII secolo, un secolo rigorosamente cristiano, con una spinta esagerata alla ricerca della beatitudine. Parsifal non cerca la beatitudine, è uno che si sfinisce nell'azione, gusta le forze, getta la propria vita senza calcolo, continuamente.

Così vicino alla bellezza di cui parla Genet, quella non accademica, appunto.

Non so perché la storia abbia travisato e addomesticato una figura così dirompente; forse perché afferma che la gioia, la follia, l'ebetudine, il randagismo, il dono insensato di sé, la bellezza, la leggerezza, l'irrazionalità, l'intuito, la povertà di spirito, la non devozione, sono attributi divini.

Anche il Graal ha subito le stesse deformazioni del suo eroe, fino a scivolare nella mistica. Il Graal ha perso la propria concretezza di oggetto di questo mondo, di cosa, solida e definita.

Comincio a credere che esso voglia affermare una possibile beatitudine "su questa terra", concetto assai più vicino alla metafisica orientale che non alla escatologia cristiana. La sua efficacia non si dà secondo la legge morale stabilita, ma dentro un altro ordine imponderabile, un altro modo del pensiero.

Comincio adesso un lavoro di scrittura con Danio Manfredini che, lo spero, sarà il Parsifal adulto che rilegge l'intera vicenda e la chiude.

Non conosco attore più benedetto e maledetto di lui.

Parole di Cesare: Ricercare un conflitto che non c'è nella prima parte. La vita non è così unita come appare nella prima parte.

Lo sporco quasi mortale e soffocante si sovrappone alla contemplazione.

Ballerini come guerrieri, militari.

Azione becera, anche stupida, lingua ripetuta.

Una parte legata al corpo, una alla mente.

Quella voglia di rovina e di amore: luoghi tipici dell'adolescenza.

Un eroe che fa continuamente la cosa sbagliata. Che perde la grande occasione della sua vita, quella per cui è predestinato.

Un eroe che contiene quel disordine e quello sbandamento e sporco di ogni vita vera.

"Questa primavera non fa parte della stagione consueta".

"Ha tolto al frutto la buccia e i semi, per così dire, e poi, aprendo la bocca dell'allievo, gliel'ha fatto mangiare".

- Pentirsi significa anche cambiare il modo di pensare.
- In greco sguardo si dice idea - eidos, idea - esistenza spirituale rivelata.

Lo so. Siamo in un grande sfacelo. Il paradosso della mia scrittura sta nel voler essere affermativa, nel voler caparbiamente trovare una armonia in mezzo a questi cocci. È ben difficile, si è sempre ad un centimetro dalla retorica e questo è il prezzo da pagare se si vuole tentare una scrittura esortativa. Non è un tentativo, in realtà, è piuttosto un destino: io non posso fare altro che questo.

Di che cosa è punito Anfortas?  
 troppo desiderare  
 troppo avere  
 troppo sapere

Apparteniamo alla razza del dolore. Non cercare consolazione ma restare, sondare, studiare l'inceppo di questa carcassa e purificare purificare.

La scoria, la tossina è tutto ciò che se ne vuole stare separato dal cuore selvaggio del mondo, tutto ciò che vuole fare cuore a sé.

Cesare Ronconi

POESIA COME CONOSCENZA. NELL'OCCHIO, NELL'ORECCHIO, NEI MUSCOLI TESI  
 a cura di E. D.

## 1. Nell'occhio

Nel suo primo significato ( *theomai*, guardare, meravigliarsi) la parola Teatro ha un peso *figurativo* maggiore di quello *letterario*. Questo "significato originale" è stato per me determinante nella realizzazione de *Lo spazio della quiete*. Uno spettacolo *figurativo* dunque e direi *sequenziale* legato alla nostra concezione e nozione di "tempo". (Si pensi al lavoro di Edward Muybridge.) Cito Muybridge anche perché lo svilupparsi dello spettacolo "per pose" ricorda da vicino il procedimento fotografico da lui adottato<sup>3</sup>.

La scena viene trattata come *templari*, vale a dire come luogo sottratto allo scorrere del tempo, dove si attende la visione<sup>5</sup>. L'atto del vedere implica un atteggiamento fortemente religioso, per cui la rappresentazione è, allo stesso tempo, ricerca e messa in scena della conoscenza. Come nel *templum* latino si scrutavano i voli degli uccelli per trarne gli auspici, nel terreno del teatro si osservano le strutture minime del reale in una attesa fiduciosa di afferrarne, a brandelli, l'ordine.

Visione come desiderio e atto conoscitivo.

Il regista definisce il proprio compito attraverso la metafora dell'occhio<sup>6</sup>: egli sviluppa un'attenzione profonda allo spazio, di cui esplora le possibilità espressive, e ai corpi in esso contenuti, che gli appaiono in relazioni visive e ritmiche. Lo spettacolo, infatti, è un montaggio di fotogrammi popolati da forme geometriche astratte.

Osservare la terra e pensarla staccata dalla parola terra, guardare un pavimento blu e pensare al colore staccato dalla parola blu: puro e semplice sguardo su cosa viva. [...] Il cervello azzerato dirige la sua attenzione su punti invisibili, virtuali allo spazio concreto che si abita e tutto si svolge in "assenza", una sospensione continua che svela con precisione qualche piega nascosta della realtà, una inedita pagina del dato sensibile<sup>7</sup>.

Ne *Le radici dell'amore* si stringe il legame tra l'esperienza tattile, sensoriale degli attori sulla scena e l'attività visiva degli spettatori.

La scena si riempie di luce solare e di oggetti appena nati, fatti con elementi naturali: argilla, acqua, canne, ciottoli, sassi e rametti. Le attrici si muovono nel luogo scenico come in un territorio marcato dalla loro presenza animale; il lavoro che compiono con gli oggetti trasmette all'osservatore una primitiva esperienza della materia:

Un rituale di apprendimento puro come le lettere di un alfabeto ed in esso dei tentativi balbettanti di verbo. La parola è alle porte, vicina ma ancora incomprensibile<sup>8</sup>.

E in *Ruvido Umano*:

La regia è uno sguardo speciale dentro la carne e a questo sguardo non si può mentire. Sono due occhi sempre all'erta che dicono di no finché non si tocca lì dove duole...<sup>9</sup>

Attraverso l'occhio passa una conoscenza flagrante, diretta, sensibile.

Tuttavia, per ottenerla, c'è bisogno di una intensificazione voluta della percezione.

[...] l'importante è produrre bellezza...nel senso profondo della parola. Non forma: bellezza, sapienza visibile, conoscenza fatta carne<sup>10</sup>.

Guardare come i sordi e ascoltare come i ciechi".

## 2. Nell'orecchio

"Il sentimento in me sul principio non ha un oggetto determinato e chiaro; questo si for-

ma più tardi, precede una certa *disposizione musicale* dell'animo dopo la quale l'idea poetica comincia ad apparire". Il nostro modo di lavorare è molto vicino a questo pensiero (con cui Schiller descrive il proprio poetare)<sup>12</sup>.

L'oralità costituisce, per la drammaturgia del Teatro Valdoca, un passaggio obbligato, non soltanto sul piano genetico, ma anche nel percorso verso la messa in scena.

Non voglio mai leggere il testo prima delle prove, voglio ascoltarlo direttamente dalle voci degli attori. Mariangela si isola, in maniera forzata, violenta e scrive, poi toma con il materiale. A quel punto chiedo che sia inciso o imparato dagli attori. Di solito lo faccio incidere da Mariangela; lo ascolto in macchina o nel walkman quando passeggio. Mi appare già nella sua oralità più che nella sua scrittura. [...] l'udito è qualcosa di più sofisticato, è più antico, precede ('immagine, è più profondo. L'udito è più profondo dello sguardo...'<sup>19</sup>

La parola si dà nel suo valore sonoro prima che come significato linguistico. Togliendo referenzialità all'atto linguistico, la Valdoca ne potenzia la funzione fática, di contatto: non si parla di qualcosa ma, innanzitutto, con qualcuno.

Il linguaggio, perciò, si rivela nella propria necessità: affermare la presenza del soggetto, toccare l'altro.

Tentare una ricostruzione della lingua, iniziando dal grado zero del suono che tocca l'altro, che modifica il moto dell'aria dentro il suo orecchio.

### 3. Nei muscoli tesi

L'attore viene accolto in scena con la propria inconfondibile impronta fisica, attorno e per la quale lavora la regia.

Ne *Le radici dell'amore* il corpo dell'attore materializza la vita naturale evocata in tutto lo spettacolo: poiché esso fa parte dell'incessante ciclo cosmico di minerali, vegetali e animali, lo rappresenta sulla scena in un microcosmo di processi biologici. Le azioni sono ancora slegate dal pensiero logico, vicine semmai alle reazioni non riflesse degli organismi vegetali: "puro carnalissimo pensiero, che invade tutte le cellule del corpo"<sup>14</sup>.

In *Cantos* la trama verbale e visiva corrisponde ad una "memoria concreta e al contatto tangibile"<sup>15</sup> con la cosa: il linguaggio germoglia dall'esperienza sensibile e la trasferisce sulla scena.

Questi racconti sono appunti di viaggio riportati dalla terra africana<sup>16</sup> : ogni tappeto costituisce un quadro narrativo autonomo e si riferisce ad un attore in particolare, "vale a dire riporta le sue memorie specifiche"<sup>17</sup>.

La memoria fisica, sensoriale del corpo che ha attraversato i colori, gli odori, i gusti e i suoni della terra africana si travasa dentro la parola.

In *Ruvido Umano* la poesia è picco, limite di rottura della lingua, che si incarna sulla

scena in una gestualità violenta, esasperata. L'eccesso energetico scandisce il ritmo vertiginoso del respiro, ottenendo una "voce-parola carnale, faticosa, sfuggente, spesso spezzata e impedita"<sup>18</sup>.

L'intimità fra lingua e materia passa attraverso la carne dell'attore.

Seppure la prassi registica di Cesare Ronconi appare fortemente legata alla pittura, alla fotografia e al cinema, durante le prove egli lavora a ridosso del corpo dell'attore, sviscerandone la potenza espressiva, spingendo l'atto fisico al limite dell'atletismo: "l'unico luogo vero, bestiale, sacrificale, immensamente vivo del teatro è il corpo dell'attore"<sup>19</sup>.

L'attore viene trattato come fonte di energia della scena; il corpo atletico diviene matrice di scambio, veicolo, *porta d'oro* per cui passa interamente il messaggio teatrale.

L'attore arriva sul ciglio di un baratro, si affaccia ad una ringhiera molto sbalzata e tu come spettatore senti esattamente quello che c'è sotto, ma lui non è all'altezza di dirlo completamente, di descriverlo. L'attore ti porta in questo luogo esatto da cui puoi affacciarti emotivamente, intuitivamente sentire la voragine, la vertigine che sta sotto, ma non ha assolutamente gli strumenti per poterti raccontare come è questo luogo. Il teatro naturalistico ha cercato di farlo, ed è arrivato ad una non vertigine, ad una sostanziale descrizione della realtà.

In tutto questo il motore, la macchina attorale, è assolutamente fondamentale: mettere a punto un meccanismo fisico di altissimo livello che riesca a tener fermi tutti i punti dell'emozione, tutti i punti del testo, e a portare tutto in un luogo in cui diventa assolutamente insufficiente perché non c'è cosa rappresentata in sé che sia altamente emotiva o altamente stringente, ma è in realtà qualcosa che manca. Allora un attore, una macchina attorale perfetta, secondo me, è una macchina che fa sentire la mancanza, l'impossibilità di descrivere esattamente il punto di energia o il punto massimo dei pensieri e delle emozioni<sup>11</sup>.

Il regista affida i testi direttamente agli attori: l'aderenza dei versi alla qualità psichica di ciascuno decide, al presente, la distribuzione dei pezzi.

Ogni attore, poi, deforma in modo specifico le parole assunte sul proprio corpo, le incarna. Voce, gesto, respiro, odore del corpo si inscrivono nel testo, lo modificano; e, in alcuni punti, rompono la trama verbale, scavando dei buchi in cui si avverte netta l'esigenza di altre parole.

(...) esiste una parte di testo che non è pertinente alla messa in scena, una parte che entra così com'è da subito e una parte intermedia che subisce delle trasformazioni. Poi ci sono parti di testo che vengono scritte espressamente vedendo le prove.

Una parte del testo è già presente nel corpo, è inutile ridirla. [...] un attore ne ha una parte negli occhi e in come si muove, una parte è nei suoni che produce muovendosi, un'altra parte può averla la musica, un'altra ancora può essere anche detta. Io devo trovare quanto di questo testo è già dentro l'attore senza che lui lo dica, quanto è nei movimenti e quanto è nella voce<sup>22</sup>.



Per *Ossicine* la partitura verbale si distilla in *sillabazioni*<sup>23</sup> racchiuse *nell'impianto pittorici* dello spettacolo, in "un grande affresco fisico, infantile"<sup>25</sup>.

In *Fuoco centrale*.

1...1 il testo è nei corpi, tutte le parole escono dai corpi, come se uscissero da un loro nucleo interno, come se fossero un loro escremento...come il sudore o il gesto<sup>26</sup>.

Il teatro è un po' addormentato, soprattutto il teatro di una certa parte del Novecento che fa riferimento alla tradizione letteraria. Io vorrei riportare il teatro in una tradizione precedente la parentesi letteraria.

È un teatro in cui il corpo ha una valenza potente, non è ancora addomesticato dalla mente, ha una sua nenia, un suo riverbero, un suo suono. I miei attori sono atleti perché la parola che mi piace merita un corpo più vibrante di un corpo calmo.

Io credo che un corpo che raggiunge un limite fisico nel movimento, per esempio nella corsa o nel salto, o nella danza, sia un corpo che parla un'altra lingua<sup>27</sup>.

## A PARSIFAL IL CORPO E LA SOSPENSIONE POETICA II

Il circo

Come dire una parola tragica che porta in sé un danno indicibile. Quale voce o corpo o luce o scena può farsi culla di una parola che scortica la radice stessa della vita.

Il *Parsifal* del Teatro Valdoca è una risposta tentata nella essenziale struttura ritmica e visiva, di urto istantaneo. Proceede da un lavoro registico vigile e vagabondo che si fa invadere dall'improvvisazione fisica, dalla danza e dal training vocale degli attori, pronto a districare i fili poetici che riportano al testo per analogia o per contrasto. Un lavoro che salva un luogo e tempo di ricerca e cura del senso drammaturgico, per esplorarne le vie di "traduzione" nel senso etimologico del termine, *portare di là*, ai sensi, al cervello e all'anima dello spettatore. Amplificando il testo e anche mutilando l'interezza della scrittura che si scarnifica all'osso, si incunea nelle forme della scena, si ritaglia in base alla geometria fisica in atto.

Si può leggere l'ambivalenza della danza e dei suoni, del trucco, dei costumi, come forma speculare e a rovescio di un contenuto di lutto. Il lutto si affronta col rito che in questo caso mette in gioco la doppia, intatta potenza del pianto e del riso. Quando, come al principio, l'azione scenica amplifica la parola tragica, la tensione di chi agisce e di chi guarda batte l'*acme* e poi ricade nell'esplosione fisica, sensuale, orgiastica.

Le parti fisiche, atletiche formano un grumo denso in cui la parola non ha luogo: l'energia esplosa dei corpi sospinti dalla musica, e dai suoni scoccati dal regista, traccia molteplici fughe dal senso, a tratti di leggerezza, lievità e giocosità fisica, acrobazia che si strappa dal lamento e dalla riflessione inguaribile del testo, a tratti di eccesso grottesco e animale, caricatura feroce e caduta del non senso.

I segni scenici che indicano questa ambivalenza dell'azione fisica provengono dalla metafora del circo: il corpo atletico, comico e animale, corpo grottescamente esposto degli attori, riattiva di volta in volta le maschere dell'acrobata, del clown, dell'animale e del deforme, che nella pista del circo portano luccichii per l'occhio e un nucleo tragico. Le maschere a colori violenti<sup>28</sup> dei personaggi di *Parsifal* celano il lago nero, l'Avemo, il bacino dei motti, l'inferno presente evocato dal testo.

Se da un lato il corpo è garanzia di traducibilità del testo per leggerezza e sensualità, dall'altro le cadute feroci nella marcia militare, nella volgarità da avanspettacolo (che richiamano la crudezza di *Nei leoni e nei lupi*) lo rivelano come involucro doloroso e inadeguato: allora è la deformità che prevale come segno fisico, generando immagini di goffi freaks dai corpi disarticolati.

Nella prima entrata tutti gli attori hanno pose deformate, con i corpi in piena tensione e le facce caricate in maschere di giullari folli.

Il secondo monologo del Re Anfoitas è esempio simile, in cui tutto appare deformato sul piano fisico: le figure del Pinocchio Pezzato, che arcua la schiena all'indietro fino al suo limite massimo, e del Cigno che a terra in spaccata spinge le braccia dietro la schiena facendole alzare il più possibile. La voce e il movimento sghembo dell'attrice monologante. E l'ultimo monologo di Re Anfortas deforma un segno duplice: vibrano nella voce del Re l'addolorarsi e la colpa per la sua terra e i lamenti risuonano nel corpo teso del Pinocchio Ginnasta che si appoggia di schiena a un muro di pance, braccia e gambe cui affida il suo peso per metà sostenuto dalle ginocchia piegate.

Il corpo è volo lieve e anche baraccone da avanspettacolo e girotondo adolescente che tenta un'inattesa, minuscola spensieratezza.

Vi sono qui visioni di una grazia che solleva e cura gli occhi e le orecchie di chi sta di fronte, come i baci che il Vecchio Parsifal riceve dal Piccolo e le carezze della prima parata. Il Saltimbanco che cammina sulle mani. Le evoluzioni dei Parsifal Piccolo. I volteggi della Fatina in tutù. Il volo a due che fa da secondo piano al *Monologo dell'amore* (con la Fatina in primo piano a volare da sola su uno sgabello da circo). Il canto sacro, preludio all'ultimo monologo.

Fanno da contrasto il passo violento delle parate, l'urlo guerresco e le incursioni acrobatiche. La forza d'urto delle due coreografie. Fanno da rovescio comico e grottesco gli intermezzi dei teatrini, richiamo evidente al circo e all'avanspettacolo, bolla d'aria e allentamento di tensione.

Le parate e gli intermezzi comici riportano all'ambivalenza del circo, che ricopre con una buccia giocosa e multicolore una materia tragica; e rileggono la clownerie e il riso come rovescio della morte, come carnevale. La clownerie e la guerra, l'avanspettacolo e

la trincea: l'uno ribalta l'altro ma in questo rovescio comico resta in filigrana la figura scacciata.

Vi sono apparizioni oniriche di corpi smaterializzati nella lievità e nel bianco dei costumi e dei trucchi sul bianco della scena. La bellezza di queste immagini rifulge all'occhio e lenisce. Vi sono cadute nella pesantezza, con rumore che fa il corpo e sudore che sbava i trucchi nelle marce buffe e palesemente tragiche nel loro ripetersi, che ripiombano lo sguardo nell'assurdo girotondo del sesso, dell'ossessione orale che dell'infanzia replica

Il gioco, la prepotenza del desiderio e il narcisismo ostinato, violento. C'è lo stordimento del riso, del salto, volteggi di figure circensi che riaffiorano dal preconscious, dal sogno. C'è una esitazione, una cerca rapida e affannosa di qualche forma di salvezza prima del dire.

E se dalle parate e dagli intermezzi comici affiorano figure di clown e acrobati, i monologhi consegnano la visione di un corpo funambolo o anche domatore, teso, con severità delle membra, che affronta il rischio del senso, la potenza tragica del testo.

Queste visioni circensi sono un doppio ambiguo del testo, un non luogo appunto, nel senso che il testo non porta le impronte dei corpi clown, saltimbanchi, acrobati ecc., ma li genera o come vie di uscita, astrazioni dalla tragicità del suo dire, o come grotte di risonanza e stratificazioni del segno. La prima relazione vale sia per le forme di leggerezza del corpo che per quelle di spinta atletica aggressiva. La seconda per quelle figure già descritte che duplicano il significante verbale in una tensione fisica compulsiva tendente all'immobilità.

Si piomba nel testo durante le sospensioni ritmiche in cui si collocano come trampolini di lancio le due figure isolate di Anfortas e Parsifal, l'una canto feroce della mancanza, l'altra smarrimento innamorato della ricerca.

La mancanza è un'impronta. Segno del passaggio di un essere, di una sostanza che stampa la sua forma in un luogo. L'anima è il luogo di questa impronta, di questo incavo che piange una forma conosciuta e poi persa, è luogo di una nostalgia, di un canto doloroso del ritorno. I temi della mancanza e della ricerca risaltano in questo testo zeppo di termini che appartengono all'area semantica del dolore: alla radice dell'orrore vivo del presente sta un desiderio di pienezza, di ricomposizione di una bellezza data che non ha luogo in questo incastro di spazio e tempo umani e verso cui l'anima si tende in un canto di esule. È una terra misurata, calpestata e poi sottratta, un bene perso che ha lasciato impresso il calco della sua forma.

Smette il ritmo serrato, l'azione corale si arresta. È lì che la parola ha luogo, in quella interruzione del circo carnale e della danza, in un grembo di musica sottile o silenzio, in un acquario di azioni corali rallentate. Questo canto della nostalgia parte da un corpo a sua volta grembo, esposto da una luce bianca: come a scavare molte nicchie concentriche per deporre una voce-seme incollocabile.

Il corpo dell'attore monologante viene battuto, esortato dal suono con cui la regia lo risveglia dallo stordimento atletico chiamandolo a dire. Il suono è una conoscenza o consapevolezza del dolore (racchiuso nel testo) che si fa dato fisico, si mette sul piano del

corpo, della carne. Questa battitura feroce dei corpi prelude al loro accesso al luogo della parola, al loro divenire, anzi, il luogo stesso. Poiché in scena tutto visita il corpo, lo percorre. Anche il pensiero, anche la parola. In questo iato del ritmo il corpo si fa sentiero del testo, traghettatore.

L'intuizione estetica di *Parsifal* (e in parte di *Nei leoni e nei lupi*) è l'allontanamento dell'urgenza tragica attraverso figure basse, comiche oppure molto alte, di una bellezza raffinata. Il riferimento è da un lato alla tipologia dei clown, degli animali, dei freaks; ai colori carciati dei trucchi, ai appelli da Pinocchio, ai nasi finti, alle gonne per attori maschi, ai due pezzi da ginnasta, al corpetto di pelo di mucca. Dall'altro alle figure e ai costumi di Parsifal Piccolo, di Parsifal, del Pinocchio Elegante, del Cigno<sup>29</sup> e della Ballerina. Di un bianco che sbalza i corpi e i gesti raffinati della danza classica; oppure, nel caso di *Parsifal Piccolo*, l'oro dei ricami dell'oriente. Il velluto rosso. Ma il Cigno è anche un clown bianco e il Piccolo Parsifal un animale e il velluto rosso ha le alze a rete rotte e la Ballerina è zoppa. Per la duplicità di tutti i segni che sulla scena ricalcano e rovesciano in un solo movimento la tragicità di questo testo.

### La lingua

Questo *Parsifal* scannato da tutti i mali che mangiano l'uomo, ha dentro una croce vera che gli vibra le parole.

Detto di molte rinunce, irto di non, né bilanciato da parole benefiche.

Rispetto ai testi di *Parsifal Piccolo* e di *Nei leoni* qui viene espunta l'area semantica del sollievo, della vicinanza alla benignità dell'essere naturale. È più potente il sentimento della perdita, della mancanza. Di una separazione irrisolvibile. Di un taglio. Restano, soprattutto nei testi tolti dai monologhi ma recuperati dalla registrazione che introduce alla scena, le metafore provenienti dalla figura della fecondità naturale: terra e acqua madre, fiamma come seme. Prevale tuttavia l'immagine repliata del parto, vale a dire di una primaria separazione<sup>30</sup>.

La lingua percorre una linea di inaratura sia verso l'interno (pensiero associativo, lingua della memoria) che all'infuori, verso l'origine della nostra letteratura, l'italiano trecentesco, la lina sacra e lo Stil Novo, di cui questi versi ereditano a tratti i luminosi vocalismi<sup>31</sup>. Risultano, da un lato, un dire involuto, affettivo, a sé<sup>32</sup>, caratterizzato dall'uso abbondante dei pronomi personali, degli aggettivi possessivi e dimostrativi, dei verbi all'infinito; dal taglio delle preposizioni articolate (restano le preposizioni semplici davanti agli articoli). Dall'altro, una fonìa rarefatta.

L'uso del periodo ipotetico aperto e replicato nella figura della ripetizione (a livello retorico, iterazione)<sup>33</sup> riproduce il movimento del pensiero a spirale che si avvolge su se stesso e si spezza: la lingua si inceppa di fronte al baluginare di una verità. Lo scarto della poesia è allora l'atto di aprirsi all'attesa di ciò che non si può afferrare. La rivelazione è un'uscita istantanea dal conosciuto, una fessura da cui sgorga accecante una luce a fiotti. Le parole sono maglie per trattenerne piccole parti.

D'altra parte c'è in questa lingua anche un luogo per la riflessione: dove il ritmo rallenta, si fa regolare con versi spaccati a metà. Si tratta di una conta degli orrori presenti, visione netta del dolore e canto di una terra desertificata dove anche la morte è un dono e l'inferno assoluto dell'essere soli<sup>34</sup>.

L'origine intesa come suono madre è l'altro punto di attrazione di questa lingua punteggiata dai calchi lessicali, sintattici e dalle contaminazioni foniche<sup>35</sup> con il dialetto romagnolo<sup>36</sup>.

Il dialetto è lingua molto concreta, avvinta alle cose, che traduce il pensiero astratto per metafore folgoranti. È lì, in una discesa affamata nella materia, che la poesia cerca le sue parole. Questa lingua sporca porta il dolore dell'imprecazione.

*Parsifal* misura per mezzo del verso poetico i territori fisici e mentali di una lente esposta all'ustione del mondo. Le parole addolorate dette a Parsifal, sputate su questo vecchio esposto. Il pianto di un folle che lava il mondo. Il suo patire puro di bestia senza cuccioli. Qui Parsifal patisce la sua anabasi per cui passa a una storta salvezza.

Coro delle bestemmiatrici

(da *Parsifal*)

Signurin dia tera e de zii, te t'è una masa  
ad nom e nuitar a nun savem ghench un.  
Signurin potentesum e stramb,  
nun an capem: t'fé al creaturi e  
ta li pient in ass, ta ti bott dria la schina,  
ta li schert com al bozi in te piat.  
Strampalè d'un Signor,  
mo che t'si bon us ved da cal bezezi  
us ved, tot cal robi te fat ben ben,  
che po' e sareb e zil ad dé e ad nota, o l'acqua  
cun la seda, o la ca' cun e zarden, cun un fil ad fom  
che e scapa da e camen, o l'ombra, e profom di fiur,  
e pèn, e via e via, e via e via.  
Mo te acsé bon, du sit? E i enzul, i è cun te?  
Tot quent dria a té? S'et in tla testa, par nun?  
A t'avem fat pavura?  
Ta sé buttè in t'un'ora scura scura  
Signurin piò strén piò strén, la tu erosa  
l'era un suplizi bèl, cun sora tot un zil arabichén,  
cun la tu ma' da chent, cun un desten piò grand.  
E però te, t'e tarmè.  
A qué un è piò cumpagna alora, cun eia grandezza

de tu Vendar Sent. Un s'va mai fora, lè sempra nota  
drenta sta testa, lè una galera.  
E gnenca un segn l'ariva, un sblac ad signadura.  
E però guèrda che me at scorr,  
me ho pietà par te che ta se fat  
e t'ha ne modi gnenca da ciapes in braz.  
O magare, ta l'e? magari ci propi te sta gran pavura  
c'ia zira, drenta ogni pèla ta la pruv ancora  
e drenta me, ta la perfeziun, speriment e teror,  
perfeziun e dutor fin a la vetta, t'al cres grand,  
in tla lentezza, e long tal fe, speriment la dureda,  
e' pient c'un ragia, la secca de zarvel c'us intopa,  
l'es abandoné, l'es da par sé in te mond,  
e po e corp c'us sfa in tla vecchiezza,  
e sanghv guast. Signurin tot arvinè, ta n'e gnenca una mén  
da arvis e mond, da purtes in ti cantir in do chi grel i baia,  
rhan sé scorr gnenca una lengua di oman, te,  
disastar d'un Signor, che t'an ci bon d'una cunsuladeza.  
Mo ac fata cuntenteza t'as vu dè dop?

*Signore del cielo e della terra, tu hai tanti / nomi e noi neppure uno ne sappiamo. /  
Signore potentissimo e strano, noi non / capiamo: tu fai le creature e le abbandoni, /  
poi te le butti dietro, le scarti come bucce. /Fantasioso Signore, che sei buono lo vediam  
o dalle mille bellezze/b vediamo, cose che hai fatto bene bene, come il cielo di notte  
e di gbmo, come l'acqua /eia sete, come la casa col giardino e il fib di fumo, / come  
l'ombra e il profumo del fiore, il pane, eccetera. / Ma tu molto buono, dove sei? Hai  
angeli con te?/ Tutti con te li hai? Cosa hai in mente per noi?/ Tabbiamo fatto paura?/  
Ci sciupi dentro un' ora troppo dura / Signore molto strano molto strano, b tua croce/  
era un supplizb dolce, con sopra tutto un cielo arabicano, / con b tua mamma accan-  
to, con quel grande destino. /Eppure tu hai tremato. / Qui niente è grande come albra,  
nel tuo Venerdì Santo. / Non si vede mai fuori, è sempre notte / dentro b teste, come  
una galera. /*

*Neppure un segno arriva. Neanche una segnatura. / Eppure vedi, ti parlo]provo pietà  
per te che ci hai fatto e non hai modo / di farti incontro. / O tu ce l'hai? O forse tu sei  
me, questa paura / a vortice, in ogni piccob pelle tu b riprovi ancora, / dentro me, b  
perfezioni, ne fai terrore, perfezioni il dolore, / fino alb sua cima, b cresci grande,  
lento, lungo, uguale, /provi la durata, il pbnto muto, b pbtta del cervello / che frana,  
l'abbandono, l'infimo, il declino / di un corpo, il guasto del sangue. / Signore rovinato,  
senza una mano che apra il mondo e che/ trascini nel campo, dove i grilli fanno b  
danza, / Non sai parbre nessuna lingua umana, tu, / disastroso Signore che non ci  
scampi. / Che gbb grande ci tieni in serbo?*

E.D.

<sup>1</sup> Parte di questa conversazione è apparsa su "Intervista", 13 (aprile-maggio 98), pp. 30-31.

<sup>2</sup> *Leggenda dei tre compagni, Leone, Rufino e Angeb.*

<sup>3</sup> Cfr. Cesare Ronconi, Mariangela Gualtieri, *Un rituale di apprendimento*, "Quaderni di Teatro", 31,1985, p. 54.

<sup>3</sup> "templum-i: 1) spazio celeste, cioè spazio circoscritto del cielo delimitato nell'aria dall'augure col lituo per prendere gli auspici; 2) spazio abbracciato dallo sguardo, veduta, distesa, 3) qualunque luogo o edificio consacrato; 4) tempio" (L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*).

<sup>5</sup> Cfr. Carla Scala, *Il Teatro della Valdoca. La tragedia preistorica e la liturgia delb spazio. Poetica e spettacoli dal 1986 al 1988*, tesi di laurea in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, A. A. 1989-90, p. 96.

<sup>6</sup> Cfr. Stefania Donnini, *Il teatro dell'anima. Poetica e spettacoli del Teatro Valdoca dal 1983 al 1986*, tesi di laurea in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, A. A. 1986-87, p. 24.

<sup>7</sup> Cfr. Cesare Ronconi, *Verso una nuova preistoria*, "Magazzini", 8,1985, p. 158.

<sup>8</sup> Cfr. Cesare Ronconi, Mariangela Gualtieri, *Un rituale di apprendimento*, cit., p. 55.

<sup>9</sup> Cfr. Cesare Ronconi, *Ruvido umano, appunti per un soggetto*, scritto inedito, 1986, Archivio Valdoca.

<sup>10</sup> Cfr. Cesare Ronconi, *Produrre bellezza*, "Verso Dove" n. 4/5,1996, p. 10.

<sup>11</sup> Conversazione della curatrice con Cesare Ronconi, gennaio 1997.

<sup>12</sup> Cfr. Mariangela Gualtieri, *Un rituale di apprendimento*, dt., p. 55.

<sup>0</sup> Cfr. Cesare Ronconi, *Produrre bellezza*, dt., pp. 8-10.

<sup>14</sup> Cfr. Cesare Ronconi, *Verso una nuova preistoria*, cit., p. 158.

<sup>15</sup> Cfr. Cesare Ronconi in Caria Scala, *La tragedia preistorica*, dt., p. 59.

<sup>18</sup> Si riferiscono al viaggio in Africa (Lago di Niassa, Tanzania) fatto dalla Valdoca dall'ottobre dell'87 al febbraio dell'88.

<sup>17</sup> Cfr. Carla Scala, *La tragedia preistorica*, dt., p. 59-

<sup>18</sup> Cfr. Caria Scala, *La tragedia preistorica*, dt., p. 77-78.

<sup>19</sup> Cesare Ronconi, Intervento al corso di Storia del teatro del prof. Sisto Dalla Palma, Università di Pavia, 2 dicembre 1997.

<sup>20</sup> Cesare Ronconi, Intervento al corso di Storia del teatro del prof. Sisto Dalla Palma, Università di Pavia, 16 dicembre 1996.

<sup>21</sup> Cesare Ronconi, *Intervento al Centro di Promozione Teatrale La Soffitta*, Bologna 1993.

<sup>22</sup> Cfr. Cesare Ronconi, *Produrre bellezza*, dt., p. 8.

«Ivi.

<sup>24</sup> Ivi.

<sup>25</sup> Ivi.

<sup>26</sup> Ivi.

<sup>27</sup> Cesare Ronconi, Incontro con gli studenti, Carrara, dicembre 1998.

<sup>28</sup> Il trucco utilizzato è a colori di base molto carichi che spongono, fanno risaltare i corpi. I costumi lasciano scoperta buona parte del corpo. I colori delle stoffe sono il bianco, il nero, il

rosso e l'azzurro. Quasi tutti gli attori hanno dei cappelli da Pinocchio e nasi finti.

<sup>29</sup> La deformità, intesa come deroga all'abitudine estetica, diviene qui altissima bellezza. Ma la regola contraddetta resta racchiusa nell'atto dell'esposizione: dolore dello strappo, dell'allontanamento dalla visione condivisa.

\* A questo proposito, cff. i w. seguenti (quelli in corsivo sono stati espunti): "*Io non so perché guardando l'acqua marina / mi salta al petto una gioia di figlio conia/ madre, rum so se sono dentro la marea, / non so se questa uscita mia in un secolo / a caso [...]*" (dal *Monologo del non so* per *Parsifal*); "e resta / sciancato nel gran laterale, nel campo di / lato, nel fosso rotto, staccato da la più / gran fiamma che lo fa respirante. / O tu sì gran fiamma [...] metti tuo gravido seme / ne le pance pregne di donne e di cagne e di / iene di tope e leonesse e di elefantesse / e giraffe e cavalle e nell'acqua distesa / ingravidì femmine pesce/ e pure conchiglie e cavalle marine / riempi di uova piccine e semini / a gettito spandendo tuo seme in tutte / le pance da tutte vagine tu esci / rinata e tornante con fonila stampata / e più sigillata e tu esci capra da pancia/ di capra e poi esci gatto da pancia di gatta/ e poi esci te da pancia di mamma / e qui tu lo lasci nel mistico incrocio / stradale del mondo [...] / e staccato da la parte restante di / cosmico fiato, lo lasci piantato ne la/ nostalgia di tuo unico canto" (da *Cerchi di sotto*, registrazione).

<sup>31</sup> Cff. i versi seguenti: "Molta *atanzione* prudentemente" (dal *Monologo della madre*)-, "come pezzo di brace che *allumina* un pezzo / di notte" e "*allumini* e metti tuo gravido seme" (da *Cerchi di sotto*, registrazione); "(...Iquelto bene / d'amore", "[...][che solo quel/o tempo / quando s'ama", "[. .]quel/o amore / grandissimo delle mancanti cose" e l'intero verso prestato da Dante *Io gel che m'era attorno mi vinse al / cuor ristretto*" (dal *Monologo dell'amore entusiasta*).

<sup>32</sup> Il testo registra la memoria affettiva di Danio Manfredini: l'attore ha lavorato con Mariangela Gualtieri durante alcuni incontri precedenti alle prove collettive.

<sup>33</sup> Cfr. "Io non so se la solitudine..." (dal *Monologo del non so* per *Parsifal*)-, "[...Ima se tu, se ni sei" (dal *Monologo dell'Irsuta Cundri*).

<sup>34</sup> Cff. i monologhi *del non so* e *delle tristezze* per *Parsifal* ma soprattutto i monologhi di Re Anfortas. Per la *Ballata della terra desolata* il ritmo viene battuto da una *t* allitterante che risuona come una asserzione timbrica: cff., ad esempio, "tua note tempesfite uguale".

<sup>35</sup> Cff.: "facce *indolorate*, "malattia che *indoloref* (dal *Monologo del non so*); "[...le tutto sentimento d'amore / che *sgoccià*, "correre volevo smisurato di / *sbramature*, "tutto *stentato* d'amore" (dal *Monologo dell'amore entusiasta*)-, "Ma su, ma su, / *angiulin*, vieni addosso addosso" (dal *Monologo delle tristezze*)-, "Mondo spacca creature, te / lo vuoi *chiappare* questo caro", "Io non mi credevo che l'amore avesse questa / mannaia che *scapezztf*" (dal *Monologo della madre*)-, "se prendo la ragazza e la *sbranco* / nel fiore", "[...jricucìre il palato / ad ogni pesce nello *sbranco* dell'amo" (dal *Monologo del piangere* per Re Anfortas). Inoltre cfr. i numerosissimi termini col suffisso *ura* e l'uso del dativo affettivo (vedi il verso citato dal *Monologo della madre*).

<sup>36</sup> C'è qui la nostalgia del dialetto come suono-madre che racchiude e filtra tutta l'esperienza linguistica infantile di Mariangela Gualtieri: "La mia lingua materna è un *italiano* tradotto dal *dialetto*, una lingua essenziale, semplice, molto colorata, molto concreta, con melodia." (Mariangela Gualtieri, *La casa delle attrici. La poesia e il teatro*, incontro organizzato da Andrea Porcheddu il pomeriggio del 4 luglio 1998 a Santarcangelo di Romagna nel giardino "Noi della Rocca").



## CONTRO LA RAPPRESENTAZIONE: MARCIDO MARCIDORJS E FAMOSA MIMOSA

Nota di Pier Giorgio Nosari. Uno spettro si aggira per la scena dei Marcido. Il suo nome è teatro: l'idea moderna di teatro, basata sui concetti di premeditazione e primato del testo, verosimiglianza, psicologia, controllo dei mezzi espressivi e medietà stilistica. Nello spazio ogni volta ricreato da Marco Isidori, regista e autore, e da Daniela Dal Cin, scenografa di eccezionale talento, ognuno di questi elementi è elegantemente eliso e, spesso, sottilmente deriso. Da questo punto di vista, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa è uno dei gruppi che meglio ha raccolto il lascito delle avanguardie degli anni Sessanta-Settanta e espresso le esigenze degli anni Ottanta, in cui è nato.

Alla metà del decennio, quando il gruppo di Torino muove i primi passi, non si tratta più di infrangere il codice dominante, ma di battere le strade aperte dal Nuovo Teatro. In particolare, già in *Musica cinematografica*, all'esordio (1985), si colgono la lezione di Carmelo Bene (mai rinnegata, tanto che innesca quasi un meccanismo di innocente emulazione in *Ricreazione*, del 1987, un recital su testi di Dino Campana, e nel *Pinocchio* del 1996) e l'impasto di un'ampia gamma di materiali culturali. Il paradigma teatronovista si sta stabilizzando. E, se è vero che il teatro si diffonde per contagio e che la ricerca non presuppone l'esistenza di un contesto predisposto ad accoglierla, ma forma da sé il proprio ecosistema, Marcido assolve senza incertezze il proprio compito di "untore".

Traspare, negli allestimenti e, in misura più evidente, nelle note di regia, un piglio avanguardistico che tuttavia riesce a non sembrare fuori tempo. I motivi stanno nell' "integralismo" con cui il gruppo approfondisce la sua ciba espressiva. Da qui viene la capacità d'attrazione di una compagnia che negli ultimi anni ha saputo riunire intorno al nucleo dei componenti originari - Isidori, Daniela Dal Cin, Maria Luisa e Sabina Abate, a cui nelle prime stagioni si affiancavano Lauretta Dal Cin e Ferdinando D'Agata - un discreto numero di allievi. Un'attrazione quasi imprevedibile, se si pensa che la compagnia non ha una rassegna propria e non dispone, a rigore, di uno spazio in cui mostrare i propri lavori: dopo aver dovuto abbandonare l'appartamento di via Beaumont, 68, che fungeva da teatro, Marcido ora prova in una sala senza agibilità, il Teatro San Gaetano e utilizza per i laboratori una soffitta nel centro di Torino, ribattezzata Teatrino S. Domenico.

Il rigore della sperimentazione si riflette in una fortissima coesione di gruppo - che s'identifica totalmente nella poetica: basti pensare a Maria Luisa Abate, che incarna un ideale d'attore intorno a cui ruotano quasi tutti gli spettacoli - e in una non comune definizione stilistica. L'occhio dello spettatore è catturato da un apparato scenografico-visivo articolato e brillante. L'orecchio è ammaiato da una partitura che dilata lo spessore fonico-materiale della parola e lo distende in sequenze musicali, che sciolgono le "parti" degli attori in un solo impasto sonoro. Affiora un'idea di "attore generale", che trae forza dall'originale training vocale elaborato: il ciclo dedicato alla tragedia antica - *Una giostra: Agamennone* (1988), *Canzonetta* (1990) e *Utia canzone d'amore* (1998) de-

rivano da *Agamennone*, *Ipersiani* e *Prometeo incatenato*, di Eschilo; *Musica per una Fedra moderna* (1992) e *Spettacolo* (1993) da Seneca - dà a questa ricerca il respiro di una revisione forte della tradizione e di una nuova interpretazione della dimensione corale. La giustapposizione di spazio visivo e colonna acustica diventa attrito tra dispositivi codificatori. Il risultato esalta la valenza performativa del gesto teatrale: ogni spettacolo rinnova il patto tra immagine e spazio, corpo e suono, ed istituisce un proprio universo conchiuso.

A moderarne gli eccessi, sta la scelta del repertorio. Questo assomma testi contemporanei brucianti (*Studio per le serve*, nel 1986, e *Le serve, una danza di guerra*, che nel 1987 ottiene il Premio Giovine Italia, da Genet; *Happy Days in Marcido's Field*, da Beckett, nel 1997); classici che scandagliano le radici del teatro e legittimano nuove scelte (oltre al già citato ciclo tragico, si ricorda *La locandiera di Carlo Goldoni è inciampata nel teatrino dei Marcido: conseguenze*, del 1995); fiabe e racconti dell'infanzia, restituiti a una dimensione inquietante (*L'Isi fa Pinocchio, ma sfar lo mondo desierebbe in ver*, del 1996, e *Palcoscenico e inno*, del 1991, da *La sirenetta* di Andersen, vincitore di un Premio Ubu). In due casi - *Il cielo in una stanza* (1994) e *A tutto tondo. Nuova certificazione del mondo di Suzie Wong* (2000) - i testi sono scritti ex novo da Isidori, il che non solo fa emergere in modo esplicito una ricerca sulla scrittura ma serve anche a ricapitolare temi, motivi ed esperienze di poetica.

L'atteggiamento complessivo dissimula, al fondo dell'impegno poetico-estetico, un sottotono ludico. La possibilità di generare sensi nuovi viene dalla sovrapposizione di materiali diversi, originali o provenienti dalla tradizione, distillati dalla scrittura scenica o estratti dal fondo della memoria e dell'immaginario, in un mixage di relitti del naufragio del teatro *d'antan* - come il varietà, la cui impronta è evidente soprattutto in *Spettacolo* - e di rimandi alle arti visive, alla poesia, alle canzonette (*Suzie Wong*). Non c'è nostalgia né una pura e semplice voglia di giocare. Casomai c'è la voglia di gonfiare, dilatare fino a spezzare, marcare il testo spettacolare e obbligarlo a emettere una pluralità di segnali. Lo spettatore non deve cercare di comporre i pezzi del *puzzle*. Deve calarvisi e percorrerlo.

Christopher Cepemich

TUTTE LE RIVOLUZIONI DELL'ATTORE GENERALE.

CONVERSAZIONE CON MARCO ISIDORI

*Prova a ripercorrere le tappe artistiche fondamentali della Marcido.*

Partirei da *Le serve* di Genet che è uno dei punti nodali dell'opera della Marcido; il lavoro sulla parola era così maniacale che si arrivava a tirar fuori dal testo scritto un testo *altro* che è quello a cui io vorrei arrivare. I cardini della nostra ricerca sono sempre stati la Parola, il Verbo, 0 Significato, la Significazione: tutto secondo me è racchiuso nella Parola. In definitiva il problema è il problema del teatro. A me il teatro non interessa

nelle sue forme canoniche, sono attratto piuttosto dal lato performante, dall'attore che con la sua energia e le sue capacità magnetiche riesce ad entrare in sintonia con il pubblico in modo tale da formare con lui un corpo unico.

I testi che ho man mano scelto per realizzare questo proponimento sono abbastanza casuali, pur sempre all'interno della loggia dei classici greci e di Genet. *Le serve, una danza di guerra* dichiarava sin dal titolo le sue aratteristiche di spettacolo laterale rispetto alla produzione corrente di quel periodo in Italia; era il 1985. La compagnia Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa si è formata intorno ad un'ipotesi di teatro che in quel momento stava venendo meno: tutte le forze più importanti -1 Magazzini, Carmelo Bene - stavano dando segni di abbandono e noi abbiamo cercato di tenere alto il vessillo dell'avanguardia con una produzione che poggiava sulla tensione alla distruzione dei canoni del teatro. Per andare dove, non so.

*Forse verso il tuo Pinocchio e quello che hai definito "attore generale". Si può leggere la storia della Marcido come un percorso univoco verso quella direzione?*

No, il percorso non è univoco perché i primi spettacoli erano ancora fortemente caratterizzati dal cosiddetto "grande attore" (Maria Luisa Abate, Lauretta Dal Cin, Ferdinando D'Agata, io stesso); ancora mi illudevo che la personalità del singolo attore potesse portare al teatro un contributo di Verità, ma non è più così; tutti gli spettacoli dalla *Fedra* in poi sono stati costruiti tenendo presente l'ipotesi un po' folle dell '*attore generale*, cioè una *conglomerazione* di personalità attoriali. È una vicenda molto erotta, una partecipazione dei singoli che non dà una somma, una pluralità, una corallità, ma un'entità nuova.

*Tu hai scritto che l'opera del grande interprete è finita con Carmelo Bene; pensi davvero che Bene sia un interprete?*

È chiaro che questa mia posizione è politica. Carmelo, comunque lo si veda, ha sbaragliato il campo: però io sono vivo e non sono Carmelo, allora devo trovare uno spazio *ulteriore* rispetto al suo, non uno spazio a fianco. Carmelo rappresenta certamente quello che è il vertice della ricerca attoriale nel mondo, ma la mia non è più solo una ricerca attoriale; Carmelo è il vertice dell'attore romantico ma è ancora un attore: io non lo sono più.

*Eppure nei finali de Il cielo in una stanza e Pinocchio tu fai il "grande attore"...*

Diciamo così: uso gli strumenti canonici della recitazione ma contro loro stessi.

*Edoardo Fadini sostiene che dopo Hamlet suite di Bene il teatro non ha più motivo di essere...*

È paradossale ma ha ragione, c'è del vero in questa affermazione.

*Non credi invece che la figura del "grande attore critico" abbia ancora un ruolo importante?*

Sì, ma quello di essere attore grande o piccolo è uno strumento, non è fine a se stesso. Il discorso della Marcido è ancora imperfetto ma l'ideale sarebbe arrivare ad uno spettacolo in cui l'*attore generale* fonda tutte le energie in quello che io chiamo *mantra assoluto*, una cosa assolutamente impersonale. Certo so di poter fare il grande attore, però cosa aggiungerei a quanto già fatto da Carmelo Bene? Nulla.

*Qual è allora il ruolo dell'artista nella società di massa? lo credo che l'artista oggi sia la coscienza critica della società: se tu condividessi questa posizione il tuo punto di arrivo non sarebbe di emulare o di fare meglio o peggio di Carmelo ma di porti come coscienza critica altra insieme a Carmelo, Claudio Morganti, Leo de Berardinis e pochi altri.*

Concordo con questo: il mio dunque è un teatro politico, di relazione critica con la società, ma se ne accorgono in pochi. Uno spettacolo come *Pinocchio* esplose con una violenza inaudita: nel momento in cui questa violenza non è espansa ma è controllata fin nei particolari, ecco dichiarata tutta la carica politica dell'operazione. Non si può fare il teatro che facciamo noi senza che sia direttamente spinto ad esistere dalla sfera sociale.

*In questo modo chi viene a vedere voi anziché qualcun altro compie a priori una scelta precisa e discriminante.*

Il pubblico è una variabile talmente casuale che non riesco a capire... Man mano che il tempo passa vedo un peggioramento nella sensibilità del pubblico che mi pare abbastanza evidente negli ultimi 4 o 5 anni. Non so a cosa sia dovuto, però è così. Io mi chiedo ingenuamente: se assistessi ad uno spettacolo della Marcido proverei delle sensazioni estremamente forti; perché per la gente non è lo stesso? E soprattutto perché non si riesce a richiamare più persone nelle sale? Perché non si trovano spazi adeguati?

*Nel vostro lavoro convivono una straordinaria tensione al teatro creativo e contemporaneamente a quello che invece chiami "teatro normale"; nel Pinocchio il discrimine è la narrazione: io vedo in questo un conflitto...*

Tieni presente che il mio amore per il teatro è nato da spettacoli di Strehler e in seguito di Bene; non posso disconoscere al "teatro normale" qualche sprazzo vitale. Carmelo è un punto di discrimine, lo è per forza. Però anche lui nasce nel bagno culturale del teatro, anche lui è un attore.

Ti sarai accorto che la scelta del testo per me è sempre pretestuosa: la *fabula*, nel caso di *Pinocchio*, la conduco verso gli esiti che stabilisco io; la rappresentazione non riesce mai a prendere il sopravvento... non ci riuscirono neppure Eschilo e Seneca, tantomeno ci riesce adesso Collodi. Conservo però un nucleo narrativo che funga da traliccio per non pensare alla drammaturgia, perché credo che la ritmica drammaturgia dello "spettacolo normale" sia una grossa perdita di tempo. Quello che è importante per la Marcido è il tipo di sprigionamento energetico che si riesce ad ottenere con le battute, qualunque cosa esse dicano.

Il nostro prossimo spettacolo, che sarà un Beckett, si intitolerà *Happy days in Marcido's field* e riporterà sul programma di sala: "parole di Samuel Beckett, musica di Marco Isidori". Io mi considero... un servo di Dioniso, insomma! Sono al servizio di uno scatenamento di forze elementari: queste possono, per esempio, prendere la via favolistica ma si tratta esclusivamente di uno schema esteriore, perché interiormente quello che conta è il Verbo e soprattutto il modo con cui il Verbo è pronunciato nonché il significato del suono. Per noi il suono è più importante del senso. Il ricorso al "grande attore" vale solo come abbellimento, come decorazione. Infatti anche nelle sere di mia cattiva forma non cambia la struttura dello spettacolo perché, a differenza di Bene che prende gli attori e li mette al servizio di una autodrammaturgia della quale lui è il sacerdote, io cerco di essere un fiammifero all'interno dello spettacolo nel suo insieme. A volte mi domando che senso abbiano i miei assoli..

*È una coesistenza di opposti straordinaria...*

Sì, perché è questa conflittualità che fa la Marcido, l'attore singolarmente importante distrutto in un marasma orale.

Non dimentichiamo però che gli spettacoli più importanti della compagnia erano anche una ricerca spaziale molto particolare: deprechiamo al massimo il rapporto platea / palcoscenico.

Si contano in tutto questo parlare moltissimi elementi tra loro contraddittori obbligati dalla tensione verso l'opera totale, ingenua finché vuoi, ma da noi perseguita con rigore e determinazione.

*In quest'ottica invece cosa/chi è l'artista?*

Può essere il segno di un'alterità... Forse del conflitto eterno fra società e individuo.

*Hai mai messo in relazione il tuo lavoro con la possibilità della mediazione elettronica? Di riprendere gli spettacoli, di creare qualcosa per la televisione?*

No, io personalmente sono nemico della tecnologia. Non abbiamo mai fatto riprese autonome dei nostri spettacoli, non abbiamo nessuno spezzone nostro che non sia girato

dalla Rai. Però per l'anno prossimo abbiamo in cantiere due film. Il discorso è molto semplice: il teatro ha il grandissimo vantaggio di disporre dell'attore vivo: tuttavia ci sono delle sere in cui la sua potenzialità energetica è bassa e ciò nonostante deve andare in scena. Il risultato quindi non è quello ambito dall'autore. Allora, molto banalmente, voglio fermare sulla celluloida qualcosa che resti per sempre. Soltanto il cinema concede la possibilità di dare nitidezza ad un pensiero che, come il mio, è molto complicato visivamente, al di là del barocco. Codici complessi come la recitazione, le scene, i costumi hanno bisogno di una regione, come quella del cinema, nella quale distendersi, dove *essere*. E in teatro questo non è possibile.

*A te cosa capita quando vai in scena? Si parla di vivere o morire... Secondo me tu nasci e muori nell'arco di uno spettacolo...*

Esatto. È una sorta di circolarità. C'è un momento in cui non solo muori ma decisamente ti estingui; nello stesso tempo quello è anche un momento vivificante.

*Qual è il ruolo nell'ambito dello spettacolo delle scritture dei programmi di sala?*

Sono dei poemi, delle dichiarazioni di poetica, malgrado la forma prosastica. La loro significazione va al di là delle parole scritte. Nascono come mappa molto personale prima di ogni spettacolo. Devi sapere che intimamente io mi sento un poeta e il mio teatro scaturisce dalla poesia, pur non trattandosi di teatro di poesia, beninteso, che è cosa molto diversa!

*L'avanguardia storica, secondo qualcuno, ha fallito perché non ha saputo lasciar memoria di sé. Tu come pensi che la Marcido possa lasciare tracce?*

Col cinema. Credo che la mia arte di attore debba andare dispersa, mi piace che non ci siano testimonianze; se una memoria del lavoro della Marcido resterà, risiederà in due film: un cortometraggio in bianco e nero di quindici minuti, *Nuova certificazione del mondo di Suzie Wong* e nel lungometraggio *Don Chisciotte nella botte del secolo*. Nient'altro.

(“Corriere dell'Arte”, 22 giugno 1996)

Premessa

Ho estratto, selezionandole dai Programmi di Sala<sup>1</sup> da me elaborati durante tre lustri di attività scenica, alcune linee di pensiero, organizzate secondo uno schema trinitario che ritengo metta bene in evidenza la relazione della Compagnia con il “fare Teatro”, come pure indichi lo sforzo testardo della medesima, per inseguire anche quella “disfatta” del Teatro stesso che comunque sospettiamo debba contenere, proprio nei conti del suo sacco, la misura di un qualche bruciante segnale di modernità.

1. Politica

*1987 - “Le serve, una danza di guerra”*

... Devono accorgersi che, nello scarto tra il teatro e la vita, è riuscita a insinuarsi la bestia chimerica che appoggia le fauci sulle classiche assi del palcoscenico, e l'immobile coda verso le strade; un animale silenziosissimo e distruttore implacato delle posizioni di sicurezza godute generalmente dall'onorevole pubblico.

Quando il suo compito riesce a puntino, snebbia l'opacità stagnante di solito nella palude che stacca il pubblico dall'attore, dell'attore assottiglia la pupilla, fino a fame la lama che squarcia le brume di noia o di mercato incumbenti, ed emette là, in quei metri di brivido, una secrezione per entrambi mortale; una pasta che, se è di buona qualità (dipende dallo stato di grazia dell'animale), li impania perdutamente ad un medesimo punto di vista, li circoscrive inghiottendoli tutt'eddue nel gorgo magmatico del teatro rosso e bollente, che lascia ritirandosi, in fine, il deserto a trionfare e nemmeno più lui: il teatro scomparso è un teatro da perseguire con cura particolare.

... La Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa non acclama l'espressione tout court; quella artistica, particolarmente, viene considerata un buon ripiego per la passione che muore, oppure, grande è il ventaglio delle possibili variazioni, l'incongruo sostituto di una persa condizione infantile, o ancora, e qui è stimata al suo massimo, un luogo propizio per essere cattivi con lode; e con queste premesse naviga.

... I pesanti accenni all'auspicata fine dell'arte, la teatrale con le sue centocinquanta sorelle, che vò seminando nello stendere la nota maestra di quest'edizione delle “Serve” che la Marcido proporrà, ciò non ostante, durante rinvemo/primavera dell'87, sono i sintomi del disagio che invade tutte le possibilità d'espressione nell'insieme spaventoso del-

le loro varianti, quando com'è l'odierno caso, la facilità ad ottenere comunque un'udienza, data la stratificazione infinita del mercato culturale, fa dell'arte, nemmeno più, come si diceva una volta, l'ancella del potere, magari! bensì il portone dello squallido comprensorio della disoccupazione intellettuale, che un branco di geni davvero non fa fatica alcuna a sfondare per farvi residenza stabile tappezzandolo con dosi massicce di *Sòn et Lumière* che vanno a coprire il vuoto indecente del "lavoro per vivere".

... Siamo artisti per volontà necessaria e non per necessità di stipendio: e comunisti per passione antica, in sovrappiù.

... quali che siano gli sviluppi futuri del lavoro della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, essi avranno memoria cosciente che la formalizzazione, qualunque formalizzazione, è umana, ed a noi dispiace troppa umanità, perché siamo tenacemente convinti che la preistoria della specie sia ancora in atto; però l'ultimo, forse, e perciò ...

### *1991 - "Palcoscenico ed Inno"*

... Dentro l'infanzia che ha segnato i limiti della nostra pazienza esistenziale, la vicenda d'amore di Sirenetta, è stata a lungo covata nel tentativo di tramare con la narrazione e dar così vita ad un significato sovrano, conficcabile quanto più internamente fosse consentito dallo stesso svolgimento storico, nel concetto in quegli anni per me magistrale di "sensazione assoluta" (riferimento emozionale alla cantante Rita Pavone).

Non stupisca la banale qualità canzonettistica di una simile affermazione, anzi, sta nel ricorrere di un povero motivo la chiave di volta che, forgiatasi appunto in un grado insufficiente d'astuzia culturale, può far molto brillare, e con molta più intensità di qualsiasi tecnica soltanto puntualmente universitaria, la strada annunciata da questo spettacolo, strada illuminata a grande giorno meridiano, dalla luce esatta sfolgorante da una deficienza scolastica che ci appartiene ormai senza possibilità d'appello e che quindi dispiega sé medesima tanto caparbiamente da dir subito "brillante" volendo in verità far risuonare l'ambito ontologico di "esploso", per musicarci tondo il pentagramma destinato al tragitto di un'obiezione fondamentale alla realtà, che solo per comodità spicciola ci intestardiamo a proporre come nodo polemico, quando per sua natura certificata si tratta, lo vediamo bene, di un nodo scorsoio. Perché qui siede un problema la cui soluzione occorre trovare in fretta, altrimenti mademoiselle La Critica continuerà ineffabile e indisturbata a gabellare il mondo epifanico della disoccupazione intellettuale, facendone mostra splendida quale manifestarsi, talvolta persino geniale, dell'afflato creatore, oppure la medaglia rovesciata mostrerà il drappello di Lei meno ardito passare in benedicente rivista il museo delle cere della stabilità teatrale, godendone beato: amen.

... un'idea segreta del teatro che non sia economica in prima ed ultima istanza, ma, tramite gli onesti limiti dell'ottica in parola, indichi al compito delle scene, un "altro" e



ben virgolettato senso, un nòcciolo al cui nome noi Marcido abbiamo cominciato a scegliere le vocali, benché la corsa degli anni ci ammonisca che, del nucleo sapiente dei teatro e del suo intrepido Nome, non interessa decifrare niente più di quanto già sparga al vento dell'Italia la nomenclatura dei buoni artisti e degli artisti buoni.

... L'intrecciarsi di riflessioni riferite allo spettacolo che i Marcido andranno a presentare, e di riflessioni invece riguardanti la situazione culturale dove lo spettacolo troverà patria obbligatoria, fa parte di un piano rivolto all'accensione di un barlume teorico, che, sebbene in prospettiva debba concedere un qualche scampo etico al peccato grave di voler noi permanere nel bel mondo dei commedianti, dia nel contempo scacco matto alle ciurme teatranti dell'attualità, una casella di sosta perpetua che inchiodi oltre il perimetro elettrico della scena tutta la schiuma grigia dei lavoratori; ecco perché ci par lecito mischiare alle preoccupazioni estetiche, per carità, sacrosante, pure quelle della politica, sentita come un dovere di relazione e di puntuale certificazione dell'enorme smacco interpretato nell'occidente contemporaneo dal simulacro dell'istituto teatrale a far capo dal fatidico momento in cui la parola perdette la musica.

Fu divorzio, questo, foriero di un'assai appiccicosa miriade di storielline che corteggia ormai stabilmente la totalità del fatturato scenico, permettendo l'esistenza di ben magre eccezioni nell'arco dei circa cento decenni che durando viene la funesta lite: uno dei più chiari, tra i pochi casi arrivati a far l'eccezione in ribalta piena, si chiamava, all'imperfetto, Carmelo Bene, a nostro avviso l'unico attore in possesso dell'energia buona per tagliare le teste all'idra borbottante dei cortei in superfetazione psicologica, per mezzo del divino, anche se incidentale riappacificarsi, nella sua complessione d'artista, del Carne e del Melos, della parola e della musica, pace fatta fare ai termini in questione, accettando su di sé la schiavitù di una potenza scintillante, ma grave molto, che lo ha costretto a restituire il teatro, almeno per quel grande attimo che gli è stato in pugno, al suo fronte elettivo, al partito di Dioniso.

### *1993 - "Spettacolo"*

... S'imporrebbe invece d'urgenza un rinnovato patto teatrale concepito allo scopo di lasciar esaminare dal pubblico un'azione estranea al corso del mondo, con leggi e paradigmi di sviluppo assolutamente impermeabili alla disgrazia dell'attualità, e la molto chiesta drammaturgia - è questo il nome della bestia puttana? - bene, vada in convento! Pardon, sia relegata in parrocchia, dove la fosca parola ha già di norma domicilio, con l'insipiente codazzo di buone qualità che suscita e che deprimerebbero qualunque intenzione di buon Teatro, impoltigliandola nella sterminata palude delle vanità messaggere: ecolo, ratto, definitivo e stanco, il risultato mummificante delle leggiadre Qualità Zitelle trionfar giulivo sulle scene, a memorabile schifo.

... Certo le impalcature teoriche accennate sopra prevedono un uso fino delle tecniche simulatorie, ma la coscienza del loro limite accessorio dev'essere piena, perché se è basilare per l'attore il riferimento concreto alle discipline tradizionali, molto maggiore è il peso che occorre garantire alla propria personale disponibilità a ricollegarsi con la sostanza primaria dell'avvenimento scenico, attraverso forze che non derivano da un'ortodossia teatrale consolidata; da qualsiasi emisfero la si scomodi a maestra, badiamo! ma che prevedono, al traguardo, un'esposizione del sé, a cui non si perviene comunque soltanto con l'esercizio di una tecnica, implicando, tali forze, e pretendendo dall'attore anche, e vorrebbe potersi dire magari per inciso meglio, soprattutto pretendendo, un'adesione esistenziale e partigiana alla lettura del senso ontologico dell'azione scenica, una lettura forzosa anzichè, che spinga la logica spettacolare al capitolino delle singole competenze, lanciandone inesorabilmente le mille creste divergenti contro la muraglia di un Teatro, quello di Marido, espresso all'evidenza da una forma di coesione maniaca degli elementi: idea d'una poesia autosufficiente che si comunica in quanto portatrice di una differenza radicale, e sprofondata per la banalità, ma al lessico qui comanda lei, di una differenza, allora già etica, che erige una guardia ineludibile, separando, sebbene ne supponga gli strumenti, il lavoro del teatro, la professione, dall'esplorazione direi quasi canina d'una traccia liberata dagli impacci del mestiere, e gli impicci anche che sono la loro buona parte municipale tormentosi del pari, tolga di mezzo un poco dal sentiero, affinché si possano intravedere condizioni almeno sufficienti per forzare le porte del Nuovo Teatro, spalancarne le finestre, socchiuderne gli abbaini, eccetera eccetera, dato che l'aria della Sperimentale Stanza è ormai tutta consumata, conveniamone ohibò!

*1994 - "Il cielo in una stanza"*

... Il desiderio massimo che anima una teatralità degna di essere inseguita pur nei suoi aspetti equivoci, quella inceppata per sempre dentro l'inarrestabile propensione a ribaltarsi in una naturalità difforme dal segno specifico originale, quel cammino teatrale che imbocca strade eccentriche non perché obbedisca ai meccanismi di un'estetica bizzarra, ma per una qual sorta di ripudio addirittura genetico nei confronti dell'andamento consueto dell'ordine teatrale, è appunto il nostro desiderio vivo di traversare la medesima realtà fenomenale dell'azione scenica, in una ricognizione che ne ridetermini tutti i confini, e scovi, in qualche anfratto della partita, misure d'attualità per regalare ai palcoscenici dell'occidente un nuovo ciclo di fecondità, magari sviluppato in una forma che non si potrà più definir Teatro.

*1996 - "Tisi fa Pinocchio, ma sfar lo mondo desierebbe in ver"*

... Abbiamo inseguito sempre la tentazione di limitare con la nostra sensibilità alquan-

to demodée, uno spazio drammatico che non fosse in alcun modo tributano, per esistere, all'altro spazio: quel dominante corso fantaeventuale dove si consumano gli esercizi del quotidiano cabotaggio dei vivi.

Siamo andati a caccia del Palcoscenico Elementare!

Quante volte sarebbe stato d'una straordinaria facilità, permettere l'insinuarsi, nella trama progettuale dei Marcido, di quel dispotico carattere generale che governa i tempi questi, e che, pompando a dismisura la stima concessa alla sfera psicologica individuale, la promuove ad unico, satanico momento esperienziale dell'intera condizione umana; e produce, nel campo del teatro che trattiamo adesso, ma scorazzando va pei campi tutti a travolgerne la linea orizzontale, produce, riaffermo, questa soggettività spanata dei coscienti, montata in Tutta Forza, dico che turpe la s'accoppia con la materia reale, e triste madre rende, gonfiato immondezzaio, la corrente del Fiume della Storia, facendole dar fuori, schiumante, maledetto, quest'inglorioso ciclone temporale quale ci tocca di patire adesso, operaio senza tregua indefesso pure nella proclamazione sbalorditiva dell'opacità più inerte e fosca tanto quanto pure immensamente fessa dalli diavoli della malacreaanza.

... Gli spettacoli che furono inventati, possedevano, già fin dalla loro camera di semenza, una tensione verso la fuoriuscita dal codice teatrale, che rappresentava, ai nostri occhi, l'assoluzione dal peccato d'aveme dovuto compromettere il candor primitivo, consistente soprattutto in una serie di robuste sgroppate perché la polveraccia romantica sciollasse dai fianchi della recita, armando queste stesse performances dell'anima, di una tangibilità produttiva, e peggio, riproduttiva, che se era ovviamente indispensabile alla pubblicità dei nostri fatti scenici, finiva per frustrare ogni sacrosanto proposito d'evasione da quell'opprimente fossa comune del "teatrone d'Italia": pelago congiunturale, nonché domiciliare sepolcro delle nostre brame egregie, qual era ed è quest'infido caldaio, dove la probabile scomparsa dei Marcido di tra bollori economico/buro/pratici, sarebbe stata non solo accolta con qualche malcelato sospiro di sollievo, ma agevolata ancor anche con qualche evidente diminuita certificazione o sbadatissima, semmai il cuor critico traballasse incerto nella bisogna gazzettiera immerso!

... noi che d siamo chiamati Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa anche per nostalgia d'un mestiere teatrale sbracato, ma gonfio d'energia, noi, appunto per sfuggire alle balorde lusinghe d'un artigianato floscio e condannato ahimè ad una "tragica" superfluità storica, appesantimmo il nostro curriculum nel micidiale sforzo d'intrappolare l'esatta pronuncia, il solo fiato Re, capace di dar voce sonante ad una struttura dell'oralità poetica che derivasse le sue qualità di gong maestoso, da quel principio di musicazione filosofica naturale (dime altro, vietaci, mannaggia! la matrigna cultura), il cui sentiero è tanto precisamente situabile nei bassifondi che ospitano il magnete dell'arte, quando questo si configura proprio come la Macchina Ideale per un tal genere di commissioni, da saper portare, sopportare bene, ed in trionfo scatenare, le trombe lampanti che introducono degnamente, oggi, il moderno manifesto dionisiaco; pensato e presentato in volo, il corpo dio

Dioniso nostro operatore massimo, sottoforma d'una gigantesca rosa balistica fiorita a scocco, esposta indi a rifiorente rimbalzo, beccheggiarne sulla groppa del Tempo, e quivi deposta a tradimento, sul trono insino della Fanfara Nata Già Plurale Forma Del Comizio, con ciascuno dei suoi microbiologici quanti miria punti e profumati sensori, che a rassettare stanno, componendo vanno, il Lustrino Assoluto dell'appariScienza d'un enorme costume tagliato sui lombi del Principe dell'Espansione: cavaliere errante nello sterminio graduato del macrocosmo, con la missione di decifrare, bardato delle lancette del tempo speciale, gli angoli dell'Ultima postazione della materia, e poi per goder lui (il turco boia sì che in goder suo ritrae no sue belle antenne!). Allora, per correr l'avventura di questa doppia fantasia, ecco che spia si fa anco degli angeli, e delle anche anco degli angeli visione prende, sulle sedi dei quali cospicui bufalotti generosi, e segreti loro ritrovi, siamo venuti a saper tutto per intercessione della forza più potente tra quelle che stazionano nei paraggi della creatività che competenza sempre fu del nostro amatissimo e purissimo sbando estatico: la forza dell'amor che move il sole e l'altre stelle dalle dimore cartacee alle...

1997 - *"Happy days in Marcido's field"*

... Adesso ve la voglio dire tutta e pace se ve la saprò cantare soltanto stonateci la pensatina sul teatro che mi frulla da un po' nella capoccia! Via! Se, come credo, non si può onestamente obiettare alla considerazione amarissima, che il Teatro è da tempo un fenomeno divenuto marginale, sia nella società che nella cultura, e dovendo pur guardare alla realtà spiacevole della sua involuzione, penso, allievo forse dell'ingenuità, forse della disperazione, che la maniera in cui s'affronta, nella quasi totalità dei casi, la specifica pratica della scena, sia una maniera del tutto sterile, se la si considera dal punto di vista di una ricerca artistica attivamente orientata ed immersa nella temperie che ci governa, perché le tecniche codificate del "dramma recitato", sono storicamente fruste, e la loro volenterosa rianimazione da parte di qualche "primo" bell'animoso, è un'opera il più delle volte soltanto pia, e certo, in questo limite di liturgia estenuata, di cocciuta fedeltà ad un compito di sovrintendenza museale che sembra discendere pari pari dall'investitura del Gran Monarca Teatrofilo, opera senz'altro degna di rispetto, del più alto rispetto, ma... i puntini puntini scoppiano forzati da un'ondata di parole grosse, di parolone a responsabilità illimitata, parole fuorimoda assai, e forse forse, per l'arte della scena, parole fuori ormai dal tempo massimo.

L'esempio per eccellenza proprio l'esemplare, lo fò trascinando avanti un termine ghiotto e spesso ricorrente nel lessico nostrano dei teatranti, specie fra noi i Ricercatori; una parola che sembra possedere già incorporato, un bel paio di graziose virgolette; ecco sbucare infatti: "Crudeltà", concetto, ahimè perfino buffonesco, per quanto stiracchiato venne a coprir male magagne, o a levigar zuccherose, candide impotenze. Il termine è malnato, peggio vissuto per ambiguità infelice acuta, ed è rimasto perciò teatralmente sordo assai,

perché della lezione solitaria di A.A. fu lappato il velo superficiale e sbandierato quello, mentre la pappa buona nutriente sta tutt'ora chiusa nel frigidaire delle possibilità, senza che nessuno ancor ne abbia saputo godere. Questo magnifico disegno teologico, non è stato fin'ora tradotto in buona stampa, e neanche un'impronta che fosse netta, dell'animo furioso di Antonino, insiste oggi sugli stipiti della modernità!

1998 - *"Una canzone d'amore"*

... Non si può non constatare oggi, che la generalità dell'operare scenico, ha perduto quasi del tutto un suo rapporto col corpo della società, e la sopravvivenza dell'attuale lavoro drammatico, consiste nella ben magra portata d'un pranzo culturale già molto adentratosi nei calendari della quaresima secca.

Viene così accumulata una produzione media scandalosa per deficienza e volgarità, qualità che come bussolotti cambian di nome nella bocca dei critici se amici o amicati o amicabili, trasformandosi in elogi al "saggio d'equilibrio", in peanettini bisunti srotolati "all'amor figurato del popol bravo", in pisciate scostumate sulle "metamorfofi della diversità", come che la si dice, sventolandone adesso le meritorie bandiere; adesso! adesso che la poverina: Lei, la Diversità, è sparita proprio filata via filatissima dai fondali della Grande Scena, non solamente, mannaggia! scomparsa dalle scene.

È dunque in un fosco contesto che la disciplina artistica dei Marcido può esplicitare i caratteri della sua invero tracotante anomalia progettuale. Una morsa a stento eludibile cerca di costringere la potenziale complessità del nostro pensiero teatrale ad un'autocensura preventiva, la quale vanificherebbe a priori ogni santo sforzo verso quell'urgente adeguamento dei canoni scenici agli imperativi della modernità (adeguamento o morte!) a cui noi Marcido testardamente vogliamo fare capo, se tutta la compagnia non si ponesse, nei confronti dell'opera nascente, non come di fronte ad una merce da produrre, bensì conquistando, con la fatica che si può supporre, una condizione spirituale assolutamente parsifaliana, uno stato che ignori per davvero, sia la sordida danza delle combinazioni mercantili quanto lo squallido assortimento delle meschinità teoriche a quelle stesse tali maledette danze surrettizio corredo e d'afflizione per tutto il parco spettacolare deH'Italiabella! tanto da poter, che possa, tutta la compagnia parsifalizzata tutta; come stavo dianzi a concionare, possa allora senza vergogna, senza falsità la Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, accendere quel focaraccio romantico che si presume debba ancora poter disegnare i contorni di un qualche memorabile destino artistico.

Solamente così è possibile affrontare, disperati, una ricerca di cui si conosce in anticipo il prezzo che poi dovrà pagare in oblio e in saccate di fraudolenti diplomi di secondarietà.

## 2. Poetica

### 1987 - "le serve, una danza di guerra"

... Perché ogni senso capitoli, occorre intrecciare nello spazio tutte le traiettorie foniche sufficienti alla costruzione di una trappola dove incagliare storia e psicologia per far correre soltanto musica; la musica per una danza di guerra.

... Se invece che metaforico il rostro delle parole fosse ferreo e rugginoso, appoggiandosi l'una alle altre parole, per discorrere, ferirebbe a morte il testo, perché un rostro dilania se lega.

La metafora però non s'invera con la sua specificità materiale, peccato, e, stante, non si può far accompagnare la storia da una bava sanguigna; ma si possono forse uncinare le voci nella gola degli attori, artigliarne la forma sonora ordinandogli di non mai dire se non hanno già in fondo alla strozza capito, che quel suono nascente è l'ineluttabile stretto congiunto del successivo, e lo annuncia fors'anche nel senso, nel canto di certo.

... Allo stesso modo Chiara e Solange paiono, ed in queste *Serve* saranno, personaggi superflui, e come tali gli interpreti non invocheranno su di loro lo spirito di una qualche maniera, maiuscola o minuscola che si possa esibire, né saranno sfiorati, tantomeno, da problemi sempre ardui di aderenza al comportarsi generale delle ancelle di casa; le cameriere ci sono, sono certamente date, ma gonfie ma tanto gonfiate d'aria compressa perché danzino il cardine iconico del teatro presente, e, scivolando, tratto adesso di quella figura che si scolpisce sotto la forza di gioco degli attori investita tutta per togliere di mezzo l'impuro narrato ed esporre all'anello d'occhi del pubblico, l'enigma panoramico vibrato, siccome un colpo vibrato, dallo sforzo all'unione qui tentato ad un grado quasi eruttivo, per cogliere drammaticamente e tenere un poco alla vista, il raro momento plurale del respiro; e, rientro, da rendere evidente l'assurdità di un ricorso a regole professionali di comportamento scenico per ciò ottenere, e ridicolo poi l'appello al nome stesso di recitazione; tanto, che se l'inflazione galoppante sui ronzini, ci desse libero luogo a parlare senza arrossire, sostituiremmo la volentieri con quella più pertinente di azione sacra per indicare la nostra.

La voce motrice piega il gesto; lo attanaglia nella morsa cospicua di una di numero soluzione possibile affinché il moto sia l'espressione esatta di quella canzone cantante, non la grafia decorante di un balletto, ma la faticosa risistemazione della musica nel suo ruolo di scatenante del tragico: e la musica qua è il testo, che vedo come uno stadio avanzato della notazione, e che credo capace persino di tracciare la strada per la danza

del corpo con le sue virtù sole, benedicienti.

... armati semplicemente e micidialmente, speriamo, di quell'arma che sa impalare ogni scopo all'eterna berlina della poesia, tutti i fini può mettere alla gogna, l'arma assoluta del nostro teatro: la parola che deflagra si e inclina un po' l'angolo naturale di percezione del pubblico convenuto; non molto, soltanto un po'.

*1988 - "Una giostra: L'Agamennone"*

Semplicemente:

l'enigma emozionante che serpeggia nel centro del teatro,  
la sua presenza dolorosa e zeppa di sconcerto  
dovunque e  
comunque,  
azzardo spudorato,  
s'esplichi un'azione drammatica,  
è un segreto che ci commosse sempre  
disponendoci  
bambini attoniti al fenomeno pure di  
ballerine  
in un cineteatro dei tardi anni cinquanta  
che niente aveva in più la scalcinata danza  
se non la carne umana esposta e conscia;

L'Agamennone è poesia da rappresentare  
incardinata  
nel punto d'evoluzione che si trova in delicato bilico  
tra il concetto mitico  
di solidarietà caotica originaria,  
ed addirittura  
quelle avvisaglie di possibile separazione interspecifica  
che gli manovrano alle costole,  
modellando nei blocchi elementari del nuovissimo cosmo,  
creature ancora morfologicamente indecise,  
che sappiamo conobbero un ansioso amore  
verso le più disparate realtà,  
e la passione in questo bruciata  
travolgeva gli stessi confini dell'apparato fisico,

per risultare montata in una fulgente complessità chimerica  
nostalgia della bestia quale,  
attacca in agguati aggiornati,  
anche la carriera dei presenti anni;  
ed il poema greco trattando  
di mostri anteriori  
al nostro esistere in qualche stato deforme,  
ci grida  
che della loro natura pericolante e sospetta  
partecipiamo pur sempre con un'abbondante porzione di noi  
e che,  
scordarlo,  
non rende un servizio ben fatto all'arte del teatro,  
arte sensibile a questo buon proposito,  
ed un tempo beato,  
refrattaria  
a presentarsi in pubblico  
priva d'una spolveratina della cipria  
macinata con le ossa timoniere degli animali multipli esistiti  
un tantinello prima di tanto tempo fa.

*1990 - "Canzonetta"*

...ed una dietro l'altra disponendole in canto, quelle parole, ci piacerebbe erigessero un baluardo sonoro invalicabile all'orda presente degli intrattenitori comunque travestiti, per provare, soprattutto a noi stessi, che il mestiere delle scene può forse scuotere ancora qualche torpore, o meglio, può suscitare il dolore di qualche mancanza, di quale, non so.

*1991 - "Palcoscenico ed Inno"*

... Vorremmo riuscire addirittura ad imbastire questa Sirenetta in modo che l'alto quoziente di stupore visivo gareggi di continuo con la tensione della massa fonica verso una struggente qualità del suono; ed ambo i concorrenti, sarebbero gli arieti che nell'eccitazione agonistica forzano il velario di tutti i sensi, in tutti i sensi nefasto, scoprendovi dietro, abbandonata, l'invenzione di un binario scenico fuso nell'unico metallo performativo che ci piaccia ottenere: un oro esteso dal primo fuoco anteverbale alle divisioni addomestiate del fuoco principale: parole quelle inaugurate continuamente.

Rendendo franante lo scarto sintattico fra la tragedia dipinta sullo schermo, e la trage-



dia inseguita dalla voce, otterremmo che questi fattori in burlesca competizione, obblighino lo spettacolo a produrre quel vortice enfatico quasi palpabile in platea che è il frutto misterioso della misteriosa disposizione dell'uomo a commuovere gli uomini.

1992 - *"Musica per una Fedra moderna"*

... da permettere all'azione teatrale di vivere come una limpida levata di scudi contro quei teatri della vista che Marcido deprezza dall'esordio, forse in virtù della coscienza d'affondare essa la principale radice sua, e la sua più significativa, nel terreno sonoro.

E non ho detto, si badi, nel terreno della recitazione, inquantoché di recitati e di recitatori pur, direbbe qualcuno, abbiamone abbondanza e abbastanza, ma proprio dentro al suono, dentro i termini di un'acustica elevata a madre universale del Teatro, nel cuore di una metafisica della parola sonante che giustizi l'inconsistenza attuale di qualsivoglia drammaturgia del testo, lì precisamente lì, da dove sembra adesso che sfolli tutto il teatrone per gagliardamente muovere incontro ai gloriosi destini della storia, dico lì, in quell'apnea fertile che non riconosce i diritti del tempo storico, anzi li esclude, laddove oscillano ancora senza potersi sistemare migliaia di possibilità fenomenologiche, lì c'è il nostro fronte natale.

Quella di Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa è una ricerca sulla stratificazione del senso, perché il cumulo drammatico che s'ottiene obbligando le parole ad emettere una pluralità di segnali, anche oltre, anche fuori dalla portata semantica naturale (sic!) di ciascun verbo, facendolo rimpinzare ad oltranza, delinea o perlomeno tenta di delineare una così caricata arte, che forse oggi è quello specchio di ieri shakespeariano ... O comunque, almeno, arte non è fra le prostrate alla Realtà che il cristallo rimanda.

1993 - *"Spettacolo"*

... La volontà dello sforzo comune è stata concentrata tutta, nell'ardua esposizione di un'agonia temporanea, dove le leggi della transizione e le leggi dello stato, almeno per un momento, potessero coincidere col punto tragico della rivelazione della separatezza individuale, e della conseguente totale bancarotta cosmica, ché così le cose ci sono apparse, e con questo sentimento abbiamo tentato d'imbastire un teatro che vorrebbe usare i fatui confini del soggetto, magnificamente esaltati nell'attore, alla giusta potenza per dichiararli in tutta la dannazione separatrice di cui sono portatori insani.

1996 - *"Lisi fa Pinocchio, ma sfar lo mondo desierebbe in ver"*

... e per dialogar col diavolaccio Dioniso suo bello, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa preferisce optare per la sacra via del canto, e il meglio viene qui: se, come dirsi

suole nelle folli storie, dovessi interrogarmi sui motivi della scelta fatta d'operare nel contesto specifico dell'arte scenica, la risposta che potrei dare, conterrebbe, di necessità, una dose imperdonabile d'inesattezza; vediamo il perché.

Al di là di una normalissima propensione all'attorato d'impulso, condita da un'adesione sentimentalmente decisiva alla generalità dei casi complessivi del mondo spettacolare, disposizioni naturali, queste, che pur se indici da non sottovalutare, costituendo infatti con la loro tranquilla presenza una sponda ben solida al fluire disordinato della coscienza mia vocativa, e della subito chiara eccentricità delle motivazioni personali che quella coscienza metteva sotto pressione, escludevano però, o perlomeno non contemplavano a priori, gli esiti artistici verso le quali trappole fastose (moto a luogo obbligato) fummo condotti, indotti, nonché, da un'Altra Famiglia di più sulfurea Presenza. Per aver molto praticato e con piena soddisfazione il peccato rappresentativo, dobbiamo dire grazie ad un'invadenza scaltrita ed assai meno innocua di quell'assortimento di vanità che presiede alle vaporose camerette gentili d'uno stuolo infinito di presenti e certissimamente di futuri lavoratori dello spettacolo, artisti cartellinati col nominativo di Chiunque e cognomati con l'altrettanto risuonante interrogativo Booh? che giammai commercio ebbero alcuno con la Cruda Sostanza in discussione qui.

Rileggendo, allora, a distanza di tutto il tempo andato in seme, o in ghiaccio ito raprendendosi, e dolore, per realizzare i Dodici Numeri Varianti, che pudicamente nascondemmo dietro la targhetta civile di "Spettacolo Cav. Discarsogiro"; ossia contando le volte in cui abbiamo tentato (siamo stati tentati) di garantire, con la nostra azione scenica, una culla sempre calda al frazionamento politico di una stessa impellenza drammatica elementare; riguardati ora, dicevo, rivelano, quelle antiche o recenti concrezioni di uno sforzo collettivo che superasse il banale dato della professione, per tender quelle reti dove potesse incappare almeno di profilo, la faccia del Teatro Moderno, facevano emergere protagonista, quei nostri conati del vomito speciale (attenzione all'etimologia!!!), un'imperiosa carica di sensualità esplosiva, che molto poco aveva a che spartire con le forme canoniche della scena teatrale, e con le sue ragioni mondane in particolare, e tutto, quasi tutto aveva invece in comunione, ed io spero abbia conservato anche presentemente sto blu di sangue parentale, stringendone vieppiù anzi e oltre ogni grado ancora i lacci gemellali, con il furibondo dispiegamento di una ritualità orgiastica che questa carica di eros benedetto fece scovare nell'eco fondo della lingua e poi gettò nella composizione figurale, dove liscia pervenne, e fratturata in cento facce riprodotta, nuova eco cantò, poté cantare, sì! affinché le sonorità gloriose del linguaggio dell'uomo se lui rifa, linguaggio smilitarizzato dal dovere di servire a qualche cosa, a qualche sana disgustosa cosa: il Teatro: vera ingenuità! il Teatro cattività suprema! sia possibile megafonarlo senza pietà, senza che la strisciante pietà della psicologia individua lo decapiti. Così è che lo si trascina trasportato di bel nuovo veramente nella dimora la più "consona" alla primitiva sua verità, che è musicale: l'unica verità a cui riteniamo di dover sacrificare, l'unica che ci commuove: la vasta verità, spesso inaudita, di quel sovrano ritmo generale a cui affidiamo sicuri il metro basilare delle nostre rappresentazioni in atto e che ci spinse all'adde-

stramento di Fedra, di Solange, e di altre nervose cavalline, perché lor potessero cantarla dopo a grande voce museruolata questa verità, estesa tanto che un nuovo Nome della sua realtà potrebbe esser quello di "totalità in ghingheri\*", la spia dello stato verace delle connessioni cosmiche... o giù di lì... per queste folli rive rotolando e ridendo che male intanto io ti fò...

1997 - *"Happy days in Marcido's field"*

... la strada della messa in scena più o meno esteticamente congrua di un testo letterario, non rientra nelle competenze della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa; che allora vedrà di canzonare le parole del poeta, dentro un Programma di Teatro, che nulla impiccandosi di beckettistica, sia applicata, che di conio filologicalpalloso, farà girare soltanto la ruota di una scatenata lussuria scenica, del tutto e tutta autoreferente.

... Winnie, mascherata di rossa tinta per meglio sigillar sottopelle l'addio che l'attrice interprete sarà costretta a dare ad ogni appiglio che le dovesse, putacaso, fornir l'abito della sua propria singolarità psicologica (magari lasciando che ne vada pompando i maligni [drammaturgicamente!] caratteri, fino alla deflagrazione dell'attorico soggetto, per troppa sua carne al fuoco... andante!... HaaL. HaaL. risatella sadic... ) Winnie, l'incarnazione di un Teatro dov'è stimata massima fra le qualità drammatiche, quella superposizione attorale, che in ogni caso (anche fosse il più dannato fra i casi!) fa subito (il) Testo. Winnie, questa nostra obliqua Winnie, la guideremo su registri della voce e del gesto, fratelli consensuali ad un delirio formale che sia in grado di comporre, estrinsecandosi nel dato teatrale, e quindi permeandone la struttura, quel diagramma mitico, insieme sonoro ed iconico, alla cui sostanza centrale il teatro dei Marcido deve pervenire, pena la sua superfluità.

... E Willie? Dove sta Monsieur Willie? Oh! Eccolo moltiplicato addirittura per dieci! Willie è decuplo! Fa il Coro dello show marito Willie! "Il Coro?" (E un coro vastissimo leva all'istante formidabil vocione!) "Un altro dannatissimo Coro Marcido? Ohinoi!" "Anche quando se ne potrebbe decentemente fare a meno, volete mettercelo dentro, quest'impicciccio urlante, sto ciofecone spaccatimpani!" "Ma non avete mai sentito parlare della serena sobrietà, della magia squisita e risparmiosa d'un palco vuoto? Di sottrazione? Togliere bisogna! Asciugare! Semplicità e risparmio sono le parole d'ordine per una ditta teatrale all'avanguardia oggi! Divinabontàministerialeboia!" No e poi un altro bel no! Noi insistiamo con l'accumulo tignoso. Auspichiamo, e quindi andremo a favorire, riniducibile straripamento d'una massa segnaletica organicamente drammatica: il Tutto Pieno sarà il nostro vessillo, la bandiera anche sarà di questa nuova sfida gettata con l'allestimento di "Giorni felici", lavoro il quale svilupperà anzi, proprio nelle fibre della struttura corale, il suo massimo quoziente di teatralità; avrà nel "Coro", il punto d'equili-

brio privilegiato, perché è agli attori che lo comporranno che verrà affidata, come vedremo, tutta quanta e per tutto il quanto soffribile dalla natura sua solo di gioco alla fin fine sol dimostrativo, la complessa responsabilità della creazione in palcoscenico di una Forma Espressiva Abnorme, estrema, vorremmo dire, se la parola custodisse ancora il suo buon nerbo, il che non dassi.

1998 - *"Una canzone d'amore"*

... Affidammo quindi alla vocalità, ad un'espansione potente della (ahimè controversa!) vocalità imbastita dai Marcido per esprimere netto il nucleo genetico della loro particolare frequenza scenica, tutto il Teatro che fummo capaci di instaurare.

La Tragedia è stata ricondotta al dunque d'una contemporanea forma della Necessità, dalle fortissime mani della voce occupata a scovare Musica Sonante dentro la struttura semantica che un'enunciazione puramente utilitaria della parola recitata, aveva impastoiato silente; onde per cui il teatrone sempre andava trionfando; sempre era "di prosa", mera, una dizione testuale, quella, quello che al più (non) accadeva in scena!

Ma naturalmente ciò di cui siamo stati alla caccia nell'ambito nominale del sostantivo: "musica", non è un suo già riverito carattere specifico che debba azzannare le calcagna del dramma poetico per potenziarne il galoppo, e nemmeno, la nostra tensione musicale può dirsi in qualche modo figlia della vaghezza ideale che predilige l'accumulo di materiale estetico per farcire quella certa utopia di Teatro Totale che c'interessa sì, ma di sfuggita; perché subodorammo sempre nei suoi volenterosi esiti storici, o lo zampino (zampone!) mielato d'una politicità da pian terreno, o financo l'ottocento attivista fiutammo, grosso grosso generoso e fesso.

### 3. Metodica

1987 - *"Le serve, una danza di guerra"*

... calibrato bellamente sull'unica misura che d resta visibile: il delirio.

Fa lui da metro perché nell'arena della Marddo e Famosa balenino le figurazioni adatte al definitivo chiudersi di ogni ipotesi teatrante che non sia anche un'ipotesi dell'esistenza, accanitamente scovandoci noi un passaggio fra queste, e poi nascondendocelo per non rinunciare ad una certa malavoglia del fare, ad un certo esaurirsi dell'azione, che pure dovrà trovar patria nel corridoio che porta al nostro teatro, convinti come siamo convinti bene, che, sennò, la tutta disposizione a comunque concludere, sia già un bel peccato, anche un peccato estetico.

... Bisogna inventare una didattica per attori che elimini il problema dell'attore; lo cacci proprio, dall'insieme dei codici necessari all'opera che ancora, per ignoranza, debbo

chiamare teatrale, un attore è giustificato solo se si giustizia in scena e con sé prende la soma cocente del delirio, per domarlo e costringerlo in un qualche modo a svelarsi dietro accodato il can bastardo dell'orrore globale: la storia con la sua ragione al guinzaglio.

*1990 - "Canzonetta"*

... Sganciare l'apparecchio suonante dell'attore dall'invasione delle subdole pertinenze dei vari recitativi, è obbligatorio di partenza perché il teatro possa ancora marcare uno spazio dello stupore...

*1991 - "Palcoscenico ed Imo"*

... La compagnia teatrale al gran completo, spiando la tenebrosa allineatura dell'orizzonte scenico, decide che, per sbaragliarne la malinconia, bisogna trasportar fin laggiù un obelisco grande appunto abbastanza per quanto quel molle profilo comico possa vantaggiosamente spezzarsi. L'obelisco in questione assumerà il magico formato di un gigantesco televisore dai mille suoi pollici tutti in sintonia perenne col programma che ricerca la legge costituente del Teatro, lontanissimo dalle ragioni dove oggi il nome leggero di quest'arte, trova fondata la propria inaggettivabile realtà.

*1993 - "Spettacolo"*

... Perciò Quantità è il motto della nuova rappresentazione dei Marcido, una quantità addirittura proditoria di intonazioni tutte pulite da tracce psicologiche, verrà via via stanata da ogni possibile nicchia esperienziale, per essere platealmente rovesciata, è il caso di dirlo, in un vortice fluente di informazioni relative soltanto al codice supremo deU'arte in questione; dell'arte la cui questione moderna forma un intricatissimo nodo ed il codice benedetto della quale è andato intanto a farsi nebbiosa oscurità, perduta chiave, buio.

... Bisogna chiarire fermamente che, intorno al lavoro della Marcido per individuare un metodo d'approccio leale ai problemi posti dal teatro contemporaneo, non c'è nulla di elaborato che riguardi o configuri una possibile cadenza "interpretativa" dei testi che man mano essa ha scelto di utilizzare per il suo processo artistico, testi dei quali, ria l'altro, può benissimo confessare una quasi integrale casualità d'adozione, temperata sì dall'intelligenza sensibile, ma ancor più sbocciata da una sorta di rapporto privato con le scritture, venute ad affacciarsi fin da noi, loro sponde, ed in un certo senso, quindi, sacre ospiti del destino.

... Il teatro è diventato incapace di rappresentare il mondo? Come rappresentare il mondo, sema lasciare in un canto il teatro? Ma, si dirà, non è questo il tentativo della "grande" parte del pensiero teatrale? Cosa potrà mai aggiungere al già ponderoso carico speculativo, una piccola compagine fuoridinanza di teatranti per uno scherzo del caso, messi di fronte a tanto alta proposizione dal poco meritevole fascio delle loro infinite presunzioni? Un dato di fatto è che fin'ora, e sono passati dieci anni dal nostro esordio, non ci siamo mai discostati da una linea d'azione scenica assolutamente fedele agli obblighi del maggior rischio artistico, costruendo spettacoli per imprigionare il passaggio in cui il rattrappimento oggettivo del codice del teatro, era costretto a manifestarsi quale vero interprete, protagonista palpabile della rappresentazione, quella rappresentazione che doveva sputar fuori, allora, nell'architettura di un tale svelamento, i segnali della sua più necessaria ragion d'essere. Il teatro riuscirà a dire, con qualche speranza di dire una parola piena sul senso del tempo, soltanto se impiegherà a mò d'ariete le proprie leggi costitutive per cercar di ottenere una qualità di luce che può venir figliata unicamente da una consistente frattura delle maestrie artigianali, o da esso nessuna viva luce potrà uscire mai più.

1997 - *"Happy days in Marcido's field"*

... Ma allora perché insistere col Teatro, se è così appannata e derelitta la sua facoltà d'esser lo specchio di una qualche vita? La risposta che subito viene alla mente è quella classica che ribadisce come la forma teatrale sia l'unica manifestazione artistica dell'uomo che disponga, in veste di strumento, del medesimo uomo mentre vive. E ci piace questa risposta, sebbene non del tutto ci convinca, in quanto esiste, prosperosa, una servitù frutto dei tempi, che vien comportando una degenerazione della psicologia umana così nefasta, da far risultare a volte disumani fino alla stupidità cosale, gli "attori" recitanti, se prima non vengono "trattati" con una dura cura cavallina. E qui si può dar la stura ad una valanga di molti Bei Nomi d'epoca: dal grande Craig al gesuino Grotowski, dal tonante Mejerchol'd al malinconico Appia, e profondendosi via via fino all'ultimo bagliore che soffiò Carmelo sullo sguardo del mondo qualche lustro addietro. Ma io sostengo che nei pressi del Dunque, accanto al baratro tellurico della Scena, Essi Nomoni, assumono sempre, purtroppo, una consistenza tutta fantasmatica, e tutta la scienza loro (inscatolata nei libri!) s'esaurisce nella loro soggettiva esperienza; ed a noi, noi che agiamo oggi, confortati soltanto dalla nostra propria isterica sensibilità, e da poco altro, trasportati giocondamente dal pacchetto delle nostre manie beniamine, a noi, cosiffatti, così sfacciati e sereni, non resta che misurare i termini dell'arte teatrale, dell'arte che l'uomo/tramite/uomo/fa, con occhi personali; personali saranno allora le modalità con le quali "tratteremo" l'attore, e nella nostra smisurata presunzione, confidiamo che un granellino di novità

va semialiena del teatro che si chiama dei Marcido.

<sup>1</sup> Avvertimento: la scrittura di questi “Programmi”, malgrado s’appoggi volentieri con la sua forma esteriore alle cadenze della prosa, è una scrittura poetica, e come tale, almeno nell’intenzionalità, cerca di sfuggire l’abbraccio maledetto del comunicato imperante. Tenerne conto, please!

## LE ALBE ALLA PROVA DI JARRY

Nota di Gerardo Guccini Autore e guida d'una compagnia drammaturga che contiene e rinnova i corpi e le lingue dei personaggi scenici, Marco Martinelli rappresenta una possibilità antica e primaria del teatro italiano che, nelle sue espressioni collettive, ama procedere per accumuli conflittuali e decantazioni creative, rispetto alle quali chi intreccia le trame e scrive i testi è, ancor più che l'inventore o il punto d'origine, l'amministratore e lo stratega. Come quella di quasi tutti gli artisti di teatro che si sono affermati negli anni Ottanta, anche la formazione teatrale di Martinelli è autopedagogica. E cioè non sguscia dall'assunzione di tecniche e modelli, non procede da scuole o da Maestri, ma si svolge attraverso una successione di scoperte, superamenti, scelte, che è opportuno riepilogare anche per ricordare a chi ora si affaccia alla pratica del teatro che l'autopedagogia - indubbiamente la modalità ora più diffusa nella produzione del 'nuovo' - non è casualità, istintività, caos, bensì un ordine che si costruisce per gradi e viene in genere riconosciuto nella sua organicità e logica solo a posteriori.

*Una follia dadaista-francescana. Fase della testimonianza.* Nel 1977, Martinelli si sposa con Ermanna Montanari e, assieme a lei e con Maria Martinelli, Danilo Conti, Andrea Monticelli, Alessandro Cannellini e Giovanni Sacchetti, fonda a Ravenna il Teatro d'arte Maranathà, espressione di derivazione apocalittica che significa "Vieni o Signore!", la cultura del gruppo è religiosa ma non clericale, cristiana secondo i modi d'un francescanesimo entusiasta, che vede nel teatro un luogo di coerenza etica, dove i valori possono venire vissuti fino in fondo e quindi rielaborati in esperienze da comunicare. Gli elementi fideistici cadranno nel giro di pochi anni, non così la nozione di teatrante quale "individuo etico", che da un lato vive immerso nel sociale senza diaframmi strutturali, culturali e di comportamento, e, dall'altro, è continuamente ed elettivamente in rapporto con l'onda su cui fluttua questa contemporaneità condivisa. Il teatro in cui Martinelli crede è, in questa prima fase, una significativa variante della coeva teatralità di "gruppo" d'ispirazione terzoteatrista e legata all'esempio dei Maestri (Grotowski e Barba). Mentre quest'ultima costruisce realtà alternative al vivere quotidiano facendo dell'extra-quotidianità il proprio cardine estetico, il primo si delinea e sbalza fra le possibilità del presente perché concentra e radicalizza gli impulsi della dimensione civile. Ricorda Martinelli: "Troppo facile, d dicevamo allora, fare i contestatori a scuola e poi tornare a casa a mangiare i cappelletti. Noi d usavamo, di casa! Pensavamo a quel modo e infatti per parecchio tempo facemmo la fame".

Agendo in situazioni di grande precarietà economica e rigore ideale, il Teatro dell'Arte Maranathà cerca nell'opera dei drammaturghi i segni della condizione umana e del suo mutare. Mette in scena *Aspettando Godot* e *Finale di partita* di Samuel Beckett, *Il compleanno* di Pinter, *L'inventore del cavallo* di Achille Campanile e *Woyzeck* di Georg Büchner: lavoro - quest'ultimo - che in fluenza Martinelli sia attraverso la tecnica drammaturgica per quadri che per la corporea densità del linguaggio e la capacità di coniugare vitalità e disperazione. Ma è anche per ragioni legate al percorso fino ad allora compiuto che Büchner diventa un punto di riferimento irrinunciabile. Beckett e Pinter avevano infatti consentito di rapportarsi al senso del divino rappresentando il vuoto che



questo aveva lasciato in una umanità divenuta grottesca, ridicola e angosciata. Con Büchner invece la divinità cessa di essere distante, assente, ulteriore, perché si incarna e quasi sparisce fra le pieghe della condizione umana, schiudendo al teatro - che è, per l'appunto, azione di esseri umani presenti - la possibilità di costituirsi come simbolo reale, concreto, "di carne".

Pochissimi gli spettatori. Parrocchiale, il contesto delle rappresentazioni. Nulli i guadagni. Eppure i giovani del Teatro dell'Arte mantengono alto il livello del confronto diretto col sociale. Così, accanto alle rappresentazioni drammatiche, realizzano anche alcune "azioni di strada": *Venerdì Santo*, *Saluto al sole* (ideazione di Maria Martinelli), *Attesa e lavoro: cadute verticali*. La prima e la terza sono le prime drammaturgie autonome di Marco Martinelli, che, come autore, si avvicina alla scrittura partendo dalla progettazione di eventi in spazi aperti. È un apprendistato indicativo del clima teatrale degli anni Settanta, dove, per esempio, anche un'attrice poi decisamente letteraria come Dacia Maraini intreccia l'esperienza della scrittura drammatica con l'invenzione di numerosi spettacoli di strada, e che, ancor più degli altri tentativi, segnala in Martinelli l'intento di acquisire dal basso delle capacità costruttive di tipo artigianale.

*Fase del mestiere.* Il gruppo del Teatro dell'Arte Maranathà lavora insieme fino al 1981; in quell'anno avviene la fusione con altre realtà ravennati, fra cui il Teatro del Cuscino dove lavorano Marcella Nonni e Luigi Dadina. Nasce così Linea Maginot, che opera dall'81 all'83- Il nuovo gruppo entra in contatto con il Festival di Santarcangelo per il quale produce due nuove azioni di strada, sempre con l'ideazione di Marco Martinelli: *Autobus, transito con catene* e *Partita a calcio per ventiquattro attori e un arbitro inglese*. In questo periodo, Martinelli non realizza regie e si reinventa come organizzatore teatrale, vende spettacoli di altri. In parte, si tratta di una reazione al clima assembleare, parolaio e dispersivo della Linea Maginot, che, nata da diversi gruppi, aveva mantenuto un carattere composito senza acquisire una propria identità. In parte, la scelta dell'organizzazione corrispondeva a una ragione più profonda come l'indecisione circa la via da seguire. Santarcangelo e i più stretti rapporti con i protagonisti del nuovo teatro, avevano infatti sbalzato Martinelli e compagni al centro di una dimensione teatrale - ricca di conflittualità, idee e culture - dove le pulsioni a rinnovare l'attore, gli spazi, il pubblico, le drammaturgie e la natura stessa del fatto teatrale, si dovevano necessariamente confrontare con modelli e possibilità che ne incanalavano gli svolgimenti. Piuttosto che diventare un "allievo" o farsi espellere dalle pressioni dei movimenti teatrali in atto, Martinelli si aggrappa alle concrete esigenze della produzione spettacolare. Il mestiere diventa un mezzo, quasi un appiglio, per restare all'interno del teatro, mantenendo una propria lucidità di visione nei riguardi delle esperienze-guida del periodo. 'C'erano molti scontri, belli e vitali, tra 'gli zoccoli e le scarpe da ginnastica': mentre la post-avanguardia era metropolitana, sesso, droga e rock and roll, azzeramento della tradizione e confronto con l'immaginario televisivo, il Terzo Teatro cercava il rito, l'oriente, pochi spettatori per una relazione più vera, più viscerale. In questo scontro noi non lo riconoscevamo. Da una parte ci affascinava il senso di rigore che dava il Terzo Teatro, io leggevo Barba, Grotowski e li 'sentivo' anche a distanza come maestri. [...] Dall'altra parte, quello che ci colpiva della post-avanguardia era il confronto con la modernità, sentire il teatro in relazione all'oggi, che va preso così, coi suoi computer, la televisione, la società di massa".

*Archeologi in se stessi: la scoperta della civiltà che siamo.* Nel 1963 Martinelli, Montanari, Dadina e Nonni fuoriescono dalla Linea Maginot per fondare Le Albe di Veilhaeren. La nuova formazione, che prende il nome da un testo di Verhaeren - *Les aubes* - messo in scena da Mejerchol'd durante la rivoluzione di Ottobre, è fin dall'inizio consapevole di possedere un'identità peculiare e latente, da scoprire con delicatezza e, pure, facendo progetti accurati e d'ampio respiro, come se si trattasse di un'architettura sepolta. Viene così aperto il "cantiere Dick", che realizza dal 1983 al 1985 tre spettacoli ispirati alle opere del grande autore di fantascienza: *Mondi paralleli*, *Effetti Rushmore* e *Rumore di acque*, che dà il titolo alla raccolta edita. Questa volta Martinelli scrive anche i testi che, però, non mostrano ancora i caratteri della sua drammaturgia matura: la centralità del personaggio, inteso come maschera di carne ricavata dai lineamenti dell'individuo attore; la deformazione surreale del presente; un particolare tipo di grottesco, che risulta dalla tensione tra mimesi e rivelazione; la fisica corporeità del dialetto; la dinamica tutta teatrale della battuta, che scandisce nello spazio le emozioni e le reazioni del personaggio. Qui prevalgono il gioco verbale, il gusto per una descrittività dettagliata e discontinua, il ricorso, anche ironico, a un metalinguaggio che dispone i modi verbali dei generi commerciali (fantascienza e poliziesco) su inusitati schemi di svolgimento: lenti, allusivi, tortuosi, lontanissimi dall'asciutta essenzialità della trama. Eppure, dal punto di vista delle acquisizioni intellettuali, la trilogia *Rumore di acque* è un momento essenziale, perché riscopre il gesto creativo dell'autore di *Blade Runner*. Gesto che, ripetuto numerose volte, alimenterà la drammaturgia e le scelte delle Albe. Dick - come sarà poi caratteristico della compagnia ravennate - cerca infatti il rapporto con mondi esotici e universi lontani per trasformare in narrazione e gioco di coinvolgimenti espressivi l'impulso che lo porta a interrogare il divenire antropologico dell'essere umano.

Esiste, e di quando in quando ritorna, un tipo di artista creatore che nasce nel momento in cui assume le proprie responsabilità nei riguardi di quella parte di sé che coincide con mutazioni antropologiche profonde e generali. E questo artista - che è Dick, ma anche Büchner e Aristofane - illumina la storia delle Albe e di Martinelli, che ne reinventa da teatrante il gesto creativo, trasformando in simboli reali i fantasmi dell'invenzione intellettuale, e scegliendo, come solo il teatro può fare, referenti oggettivabili o già in sé presenti, che si pongono quindi al contempo come orizzonti dell'immaginario e realtà sceniche. Gli attori-individui delle Albe, gli immigrati senegalesi, gli adolescenti delle scuole di Ravenna, l'aspro dialetto romagnolo di Ermanna Montanari e quello mimetico e quasi in maschera di Ivano Marescotti, sono per Martinelli - una volta filtrati drammaturgicamente e messi in scena - vitali oggettivazioni di un'etica che si affaccia disillusa e tragica, e che però, aspirando ad essere esperienza condivisa e realtà ulteriore, si converte in un teatro-mondo o popolo o tribù che ne capovolge il segno emozionale.

*L'arte del teatro.* Comincia una nuova fase. Ermanna Montanari sente la necessità di concentrarsi sul suo lavoro di attrice. Martinelli quella di dedicarsi alla regia. Nasce così, da un racconto di Marco Belpoliti, *Confine* (1986). Dopo l'idealità, il mestiere, le scoperte culturali, il teatro incomincia a sedimentare fra le mani dei suoi artefici una realtà scenica che presenta come sue proprie qualità le esperienze e i valori che l'hanno prodotta.

Lo spettacolo rappresenta un circo di quart'ordine - il circo Watutsi - dove c'è un unico personaggio interpretato da Ermanna Montanari: Raffé, il tuttofare. Martinelli, liberato dall'obbligo di

scrivere le parole, si concentra sull'attrice e sulla scena intorno a lei: vuole "che il corpo parli] senza parlare, comunidhi] senza usare il linguaggio delle parole". A partire da *Confine*, Martinelli incomincia a parlare di "teatro di carne", e il dialetto, fino ad allora conosciuto nella vita fuori dagli spettacoli, incomincia a irrobustire l'eloquio del personaggio, dandogli spessore, materialità, carattere. Perché gli sfondi e i caratteri del mondo romagnolo diventano protagonisti del lavoro teatrale, è però necessario che gli attori delle Albe si confrontino in scena con la forte presenza degli immigrati senegalesi, mettendo a frutto quanto possiedono di incisivo, icastico ed espressivo a livello dei comportamenti sociali e dell'eloquio.

Nel 1987, Martinelli e le Albe ascoltano a Lugo una conferenza del Prof. Ricci Lucchi, che espone un'accreditata teoria secondo la quale il sottosuolo della Romagna è africano. L'informazione li sconvolge; la realtà che ne risulta è surreale, grottesca e rivelatoria: una rielaborazione drammaturgica di se stessa. Gli africani che, negli anni Ottanta, incominciavano ad affollare le spiagge della riviera erano dunque gli antenati, i padri che tornavano. Le Albe incominciano a lavorare con alcuni immigrati senegalesi e l'anno seguente vanno in scena con *Ruh. Romagna più Africa uguale*. Lo spettacolo è grottesco e amarissimo; uno dei suoi nuclei è la sterilità della razza bianca. Alcuni tratti della drammaturgia di Martinelli si affermano qui con chiarezza: l'eloquio è spezzato in versicoli che restituiscono, se non la lettera dell'espressione dialettale - per questo bisogna aspettare *Siamo asini o pedanti?* (1989), dove accanto al romagnolo compaiono anche il wolof e il napoletano -, il suo ritmo, la sua musica, la sua capacità d'esprimere il carattere; Ermanna Montanari incarna per la prima volta il ruolo della madre, che continuerà a declinare nei successivi spettacoli (da *Bonifica* ai *Polacchi*); la trama rielabora e motiva la presenza di gruppi di performer fortemente distinti e connotati.

Si incomincia a parlare di "meticcio teatrale". All'inizio il carattere misto fa della compagnia delle Albe un simbolo reale, "di carne". Poi la scoperta che fra i giovani senegalesi reclutati sulle spiagge ve n'erano alcuni provenienti da famiglie di tradizione Griot (sorta di cantastorie e intrattenitori di villaggio), traspone l'azione del "meticcio" al livello delle competenze teatrali.

A partire da questo momento, non è più possibile distinguere la storia del gruppo in fasi. Potendo scegliere fra diverse possibilità d'organico, la drammaturgia di Martinelli si organizza piuttosto per filoni che riflettono le componenti dell'evento spettacolare. Distinguiamo così, per comodità d'esposizione, una *scena città*, una *scena intima*, una *scena drammatica*.

La *scena città* è quella in cui l'invenzione drammaturgica intreccia in progettazioni complesse e d'ampio respiro la presenza di diverse comunità di performer: gli attori delle Albe e il gruppo dei senegalesi (che assume poi la denominazione di Albe nere) in *Ruh, Siamo asini o pedanti?*, *Lunga vita all'albero* (1990); gli attori delle Albe, i senegalesi e Tarn Teatromusica in *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* (1993), centrato sullo straordinario Arlecchino nero Mor Awa Niang, e in *All'inferno!* (1996), "affresco" ricavato dalle commedie di Aristofane; le Albe, Mandiaye N'Diaye e dodici adolescenti delle scuole di Ravenna nei *Polacchi* (1998), "dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry". Anche la scena - come il teatro - è un luogo di incontri, dove ogni presenza chiede al drammaturgo di trovare per lei un nome, un ruolo, delle azioni e delle parole che la trasformino in un simbolo reale e la facciano quindi interagire con altre identità consimili, ricreando visioni, storie, situazioni, nate da altre culture, da altri corpi, da altre menti. Martinelli è attento a indivi-

sa, e cioè delle sue componenti umane. Marco Martinelli e Maurizio Lupinelli aprono nelle scuole superiori di Ravenna una serie di laboratori teatrali, che, radicandosi, danno vita a una dialettica ha il teatro e il territorio, dal quale scaturiscono *I Polacchi* e il *Baldus* attualmente in preparazione. Oltre a dò, una volta approdate al Rasi, le Albe pensano di riunirsi con le altre realtà artistiche di Ravenna sia attraverso progetti ("Dialogo della città con le sue energie") che moltiplicando le occasioni di incontro e lavoro in comune. Questo complesso di attività, rivolte alle giovani generazioni della società e del teatro, viene riferito dal gruppo stesso alla nozione di *rum-scuola*, coniata da Cristina Ventrucci. La *non-scuola* intacca l'aridità istituzionale "con un'ispirazione anarchica che [...] intreccia la scena e la vita senza che vi sia un nome per questo". Non per questo risultano assenti le dimensioni della formazione e dell'apprendimento, affidate - con gesto suggerito dall'esperienza ancor più che da un definito piano pedagogico - alla dinamica "non progettata" della creazione scenica. La quale, in questo caso, procede dal riconoscimento dei lati comuni fra le realtà del mentale e gli individui presenti, risolvendosi quindi in un'inseminazione dell'io che fa nascere da se stessi i mondi di Jarry, Aristofane, Folengo, Beckett...

Il fatto che la *non-scuola* si attui nella scoperta delle convergenze e non replichi se stessa in quanto modello, è attestato dal divario fra la cultura di gruppo delle Albe e quella delle più giovani formazioni dell'area romagnola. Mentre Martinelli e le Albe, teatro post-novecentesco, ricavano l'opera dall'ansia di contemplare e risarcire i traumi dell'umanità profonda, gli attivissimi gruppi dell'ultima generazione - come, ad esempio, Fanny & Alexander e il Teatrino Clandestino, particolarmente implicati nella rete di rapporti della *non-scuola* - praticano un'identificazione fra la dimensione personale e il linguaggio artistico, che riattiva i modi e anche i profili mentali delle avanguardie novecentesche. Gli uni, però, non hanno superato gli altri e - segno che il teatro vive - i giochi sono ancora aperti.

(Le citazioni di Marco Martinelli sono tratte da Gerardo Guerini, *Il pellegrinaggio continua. Conversazione con Marco Martinelli*, "Prove di Drammaturgia", 2,1998, pp. 10,12,14, quella di Claudio Meldolesi da Claudio Meldolesi, *Un uomo-teatro iperrealista e un collettivo di irriducibili identità*, in Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997, p.l. L'articolo di Cristina Ventrucci, *La non-scuola delle Albe*, è in "Prove di Drammaturgia", cit., pp. 25-27.)

Marco Martinelli  
CANTI SPIRALI

Ho conosciuto Claudia Pupillo in Sardegna, nel 1993- Lavorava con un interessante gruppo emiliano là trapiantato, la Nuova Complesso Camerata, operando soprattutto sul versante seminariale. Da allora Claudia cominciò a vedere i nostri spettacoli e a seguire il nostro percorso, finché tre anni più tardi chiese a Giuliano Scabia di scrivere la tesi di laurea sul "meticcio teatrale delle Albe" e a noi di poter seguire le prove di *All'inferno!*, l'affresco da Aristofane che avrebbe debuttato nel luglio del 1996, prodotto insieme al Tam Teatromusica di Padova e al Teatro Kismet di Bari. Rimase con noi due mesi, maggio e giugno, presenza quotidiana attenta e discreta, mentre tagliavo, ricucivo, rifacevo le opere del grande greco, assistendo anche ai momenti più difficili del parto, quelli in cui si buttava a mare *Lisistrata* o si reinventava alla radice il *Pluto*. Dopo quell'esperienza, chiesi a Claudia se voleva entrare a far parte del gruppo dei collaboratori della nostra *non-scuola*, che anno dopo anno andava sempre più ingrandendosi, e lei accettò con slancio. Per questo è sbagliato dire che Claudia sia "dentro" le Albe, com'altrettanto sbagliato pensare che Claudia sia "fuori": Claudia in realtà è un cerchio dentro al cerchio. Una curva della spirale.

La spirale in Jarry è la figura centrale. Lui la chiama "giduglia", e l'ha disegnata sul pancione di Padre Ubu. Noi, nei nostri *Polacchi*, l'abbiamo dipinta sulla bandiera dei Palotini. È un simbolo che ci nutre, precedendo il nostro incontro con Jarry. È l'emblema di uno stare nel mondo come forma aperta e chiusa allo stesso tempo: questo hanno inteso, desiderato, sognato "essere" le Albe nei loro vent'anni di teatro e vita. Una linea che si avvolge su se stessa, un movimento circolare che sgorgando dal punto d'origine mantiene e prolunga il proprio divenire all'infinito: è un drago che racconta vita e morte, allontanamento e ritorno, equilibrio nello squilibrio, permanenza nella mobilità, vibrazione creatrice.

Tutto nasce nel '77, quando Ermanna e Marco si sposano e fondano il loro primo gruppo. Nell'83 incontrano Luigi Dadina e Marcella Nonni e fondano insieme il Teatro delle Albe. È un piccolo cerchio di persone (cerchio, cerchia, circolo) che pensano il teatro come un organismo affamato che divora passato e presente, l'Atene delle origini e le avanguardie novecentesche, la Tradizione e lo sguardo sull'oggi frantumato. Nell'87 le Albe disegnano un altro cerchio attorno al primo, e assumono all'interno degli artisti senegalesi, griots e percussionisti catapultati sulle nostre spiagge come venditori ambulanti, diventando "afro-romagnole". Il nuovo cerchio racconta Europa e Africa, l'una sottosuolo dell'altra: le favole inquiete e "nere" che inventiamo suggeriscono che siamo tutti lettere del prossimo, futuro alfabeto. Non è un incontro astratto: sono facce e destini che si misurano per anni, portando con sé culture, desideri, saperi, sono il narratore Mandiaye, Mor l'Arlecchino, Has il maestro del tamburo.

Attorno al cerchio afro-romagnolo le Albe nel 1991 disegnano un altro cerchio, la *polis*. Il nostro assumerci la responsabilità del teatro nella *polis*, fondando Ravenna Teatro, "stabile corsaro", ha fin dall'inizio il significato di una duplice visione: sentiamo che il nostro guardare alla *polis-mondo* (tale è la *polis* oggi: il pianeta), necessita di radici "ultralocali" nella *polis*-ità, quella che ancora prega e bestemmia in dialetto, ti sta sotto i piedi e ti conta i passi. Le due visioni non si escludono, l'una ti salva dal pericolo della chiusura e del provincialismo bieco, l'altra dal rischio dello snobismo multiculturale, patinato e pubblicitario.

Una volta insediati al Teatro Rasi, le Albe hanno disegnato attorno al proprio cerchio-teatro un altro grande cerchio, quello dei laboratori della *non-scuola*, centinaia di studenti che scoprono il teatro e salgono sul palco del Rasi per un piccolo rito d'iniziazione. Ogni laboratorio, condotto per mesi da una "guida" come Claudia, conclude il proprio lavoro con uno spettacolo, una serata unica: il Rasi si riempie per la "prima" e "ultima".

I 400 studenti che ogni anno salgono sul palco, i 5.000 che ogni anno arrivano per applaudire, chiamar per nome, sbeffeggiare, osannare, rappresentano insieme l'energia della *polis* (i "poli", i "molti") che irrompe in teatro. È un irrompere sporco, volgare, è "volgo" che invade il teatro, dentro e fuori la scena. L'esito è barbaro, fertile. Le oscenità di Aristofane prendono senso sulle bocche dei quindicenni, sembrano scritte ieri, anzi adesso, e ci ricordano che quei testi, inascoltabili sui palcoscenici degli impiegati puntuali alla loro battuta, sono testi dell'infanzia del teatro, e che per restituirli all'oggi, lasciandone intatta la carica ludica e trasgressiva, bisogna *essere* infanzia. I satiri di Sofocle vengono impugnati senza bisogno di filologia, partendo dalla propria condizione di satiri di periferia. L'erotismo delle coppie di Marivaux e Shakespeare si incontra con il timido furore amoroso di quelle età di mezzo. Dalla *non-scuola* poi, nel 1998, sono venuti fuori i "Palotini", il coro adolescente dei creatori di Ubu e Signora, che hanno *potuto I Polacchi* in giro per l'Italia.

In questo modo le Albe sono ritornate al cerchio che avevano sognato fin dall'inizio, un drago capace di divorare e contenere insieme antico e futuro, Tradizione e terremoti del presente, intimo e politico, le ombre dei morti e i profili dei vivi. Disegnando un cerchio dopo l'altro, un cerchio attorno all'altro, le Albe vanno componendo una spirale.

La spirale si disegna, ma può anche essere un canto. Presso gli indiani Zuni, il primo giorno della grande festa del solstizio d'inverno, dopo aver acceso sopra un altare il fuoco del Nuovo Anno, si intonano *canti spirali* o si eseguono *danze spirali*. Forse questo costume ci fornisce la chiave simbolica dell'origine di tutte le danze rotatorie, la più nota delle quali è quella dei dervisci-giranti turchi: come dice Gilbert Durand, "assicurare la permanenza dell'essere attraverso le fluttuazioni del cambiamento". La spirale è una danza del labirinto, l'andare verso un centro segreto.

Detto in altri termini, le Albe preferiscono l'esogamia all'endogamia. In antropologia, le popolazioni endogame sono quelle i cui membri tendono a sposarsi all'interno del proprio gruppo o tribù, al contrario di quelli delle popolazioni esogame, che cercano invece il coniuge "fuori" dalla cerchia d'origine. Le Albe prediligono una pratica teatrale

“impura”, “politittttica”, che cerca il diverso da sé, che desidera altro sangue, che sposa teatro e vita, che da quest’amplesso fa nascere attori là dove parrebbe impossibile immaginarne, che si inventa lo spettatore come un’opera e un co-autore, che intende l’edificio teatrale come un porto di mare aperto al soffio dei venti e all’arrivo delle navi, un angolino, umile e altero, in cui gli artigiani di Dioniso, “hoi Dionisou technitai”, sperimentano le strade deU’immaginazione sapendo che la sapienza scenica del “nuovo” dialoga con la lunga catena degli antenati, gli invisibili, ma non può ignorare i linguaggi visibili e le estetiche della contemporaneità, gli stadi e le discoteche.

Com’è triste, il teatro che si accoppia solo al teatro.

“Entrare fuori, uscire dentro”: stava scritto sul muro di un manicomio. Potrebbe essere una sentenza di Jarry, uno slogan delle Albe.

Nella spirale non ci sono “dentro” e “fuori”. La spirale non crea la setta, il cerchio chiuso, né si oppone militarmente al mondo: è un segno femminile e lunatico, che preferisce avvolgere anziché opporsi, e avvolgendo trasforma. Così, né “dentro” né “fuori”, Claudia ha spiato il nostro arrovellarci attorno a Jarry, il dittico composto da *Perhindérion* e da *1 Polacchi*, e può parlarne, mi sembra, con distacco e partecipazione.

*Attentio vera gratia est*, recita un appunto di Leibniz, e per questa “attenzione” siamo grati a Claudia come a tutti quelli che, né dentro né fuori, arricchiscono di nuovi sguardi e di nuovi cerchi il *canto spirale* delle Albe.

Claudia Pupillo

LA SCENA DEL SOGNO:

IL PELLEGRINAGGIO DELLE ALBE VERSO JARRY

*Che barca d’oro, divina, / dentro si scrolla un gallo,  
dondola, si manifesta, / è l’anima, è mattina.  
Azzurro, blu, mare. / La prua appena emerge.  
Una casetta ventosa. / le tende, sommosse.  
Il mare - maredio, / il gallo, che agitato!  
L’io molto scompigliato / suona da ogni vena.*

(Anima, da *Il poeta albero*, di Giuliano Scabia)

“Perhindérion”

Il 25 giugno 1998, il Teatro delle Albe debutta a Ravenna con lo spettacolo *Perhindérion*<sup>1</sup>, un “trittico peregrinante”, come recita la didascalia del pieghevole, che si

svolge intorno e dentro al Teatro Rasi, ex chiesa di Santa Chiara ed ex cavalleria.

“Perhindérion”, parola bretone che significa appunto pellegrinaggio, è il primo incontro delle Albe con Jarry: il secondo sarà *I Polacchi*, “dall'irriducibile *Ubu* di Alfred Jarry”<sup>2</sup>, spettacolo che debutterà sei mesi più tardi, sempre al Teatro Rasi di Ravenna.

Per entrare nell'universo visionario dell'autore bretone, Martinelli sceglie di partire dalla parola poetica, strutturando insieme a Nevio Spadoni, poeta in lingua romagnola, una riscrittura che trae la sua ispirazione da due romanzi di Jarry, *Les Jours et les Nuits* e *L'Amour absolu*.

Lo spettacolo, che si svolge nei giorni del solstizio d'estate, richiama, già nelle premesse dello spazio, atmosfere magiche e rituali, Suddiviso in tre tempi chiamati “ante” - che suscitano il ricordo delle “piegature del politico”, di vecchia memoria per gli affezionati delle Albe (vedi la definizione di “teatro politttttttico” data dalle Albe stesse, sette t arrostate, sette significati diversi per intendere una nuova concezione di teatro politico<sup>3</sup>) - il lavoro si espande a partire da ciascuna anta in tre luoghi diversi, dentro e fuori dal Teatro Rasi. E dal rimescolio degli elementi nelle diverse scene, si deduce che entrare nell'universo di Jarry, per le Albe, deve essere stata una scoperta esaltante, che ha consolidato l'estetica del gruppo attorno ad alcuni nodi fondamentali.

L'universo poetico delle Albe, sia in *Perhindérion* che nei *Polacchi*, aderisce in modo viscerale alle visioni di Jarry. Dentro a tutto il “pellegrinaggio” jarryano delle Albe sono contenuti riferimenti e rimandi alla storia precedente della compagnia, che fanno pensare alla “necessità” profonda, e non casuale, di questo incontro.

Particolarmente interessate alla scrittura “patafisica” dell'autore bretone, le Albe si sono servite del mondo onirico e fantastico di Jarry, che, per inventare nuovi linguaggi, ha ruotato solipsisticamente su se stesso, tanto da crearsi un dialogo con il proprio doppio, cioè con Dio, dato che Jarry, gnostico di fine Ottocento, professava di amare Dio in se stesso<sup>4</sup>.

Questa “necessità del divino” costituisce a nostro avviso il punto principale di contatto tra la poetica di Jarry e quella delle Albe. Bisogna infatti guardare alla formazione iniziale, quella precedente la costituzione delle Albe stesse, formazione che si chiamava Teatro dell'Arte Maranathà (dall'ultima parola della Bibbia, espressione apocalittica che significa “Vieni o Signore”), composta da Martinelli e Montanari *in primis*, per tentare di capire e collegare. Con la differenza che Martinelli e Montanari, nel loro inquieto viaggio-investigazione del divino, non si sono mai chiusi in una sfera solipsistica, ma anzi hanno sempre cercato con ostinazione il rapporto empatico col mondo esterno, la presenza del corocomunità degli spettatori.

L'altro fondamentale punto di incontro tra le Albe e Jarry è la dimensione alchemica in cui si muove la creazione: in parole che ricorrono, dal Maranathà alle Albe, come pellegrinaggio, trittico, irriducibile, politico e religioso, rinveniamo la “necessità vitale” del gruppo, celebrata attraverso il sogno, l'evento della visione, in cui si riconcilia il gioco degli opposti. Cadute e ascese dei personaggi, trasformazioni, sovrapposizioni di scritture e invenzioni, divengono il fondamento alchemico della pratica scenica delle Albe,



lavoro incessante di trasmutazione dei materiali e degli elementi, che sappiamo essere anche uno dei cardini delle operazioni estetiche del creatore di Ubu.

Ma torniamo ora al *Perhindérion* delle Albe, cercando di ripercorrere il cammino che li ha portati sulle tracce di Jarry. Il titolo, intanto: *Perhindérion* è 0 nome bretone di una rivista fondata da Jarry nel 1896 e dedicata alle incisioni e alle immagini popolari, che si proponeva il rinnovamento dell'incisione<sup>5</sup>, di cui uscirono però solo pochi numeri. *Perhindérion* precedette di pochi mesi la pubblicazione di *Ubu re*<sup>6</sup>.

“Entrare fuori Uscire dentro”<sup>7</sup>

Nello spazio del Teatro Rasi (sede di Ravenna Teatro e quindi casa del Teatro delle Albe), avviene il primo confronto tra Jarry e il gruppo, un “pellegrinaggio” che si compie tra un dentro e un fuori, fatto di attraversamenti fisici oltre che di invenzioni poetiche.

La rappresentazione dell'universo di Jarry si genera e si realizza nel miscuglio poetico creato da Martinelli e Spadoni, che traducono alcuni frammenti dell'autore bretone, vi aggiungono i propri, costruiscono un'architettura drammaturgica giocando di *intarsio* tra italiano e dialetto, elaborando una traduzione-interpretazione-riscrittura che ha una sua precisa autonomia di segno.

*Perhindérion* ci appare come un lavoro che si sviluppa su più livelli, sul segno e sul sogno, più di quanto, forse, non avessero già fatto i precedenti lavori delle Albe (non ultimo *All'inferno*<sup>8</sup>, affresco da Aristofane, inteso come discesa agli inferi in senso greco: discesa verso psiche).

A teatro il *segno* è prima di tutto lo *spazia* come in *Perhindérion*, anche nei *Polacchi* la drammaturgia verbale si costruisce a partire dalla drammaturgia dello spazio. Spazio che ha la valenza del sogno, dell'entrata in un luogo infero: “la scena del sogno” diceva il grande Fechner, amato da Jarry e parafrasato da Freud, “sia sempre diversa dalla scena quotidiana”<sup>9</sup>.

I passaggi drammaturgici compiuti dalle Albe verso Jarry, andando verso se stessi, sono sicuramente più di questi che abbiamo qui ravvisato. Restiamo al riconoscimento dei segni dati come più evidenti, quelli meno visibili rimangono territorio segreto di chi li ha creati. Ciò che però ci è dato riconoscere è sicuramente il movimento che accompagna tali passaggi, un movimento che intreccia continuamente, ossessivamente, il sogno e la realtà, se stessi con l'altro, il proprio mondo con quello di Jarry: un “entrare fuori e un uscire dentro”.

“La guida è bretona. Il territorio è romagnolo. La profezia è universale”<sup>10</sup>

Gli spettatori-pellegrini attendono nel prato l'inizio del rito. Un giovane Jarry in bicicletta accoglie il pubblico nel giardino antistante al Teatro Rasi. Quattro fanciulle vestite con abiti ottocenteschi e una mascherina nera disegnata sul viso ridono di Jarry: sono le “lampiridi”, figure femminili che accompagnano e guidano gli spettatori.

Nel prato adiacente, quello dell'istituto musicale Verdi, su un praticabile dipinto di rosso c'è una bicicletta nera, dalla linea primonovecento. Da una parte del praticabile pende uno scivolo metallico, come nelle corse a cronometro. Arrivano due uomini, giacca e pantaloni neri, camicia bianca, baffi e pizzetto dipinti sul volto, controllano il praticabile, la bicicletta, danno un'occhiata agli spettatori. Si sente ridere: sono le lampiridi, abiti colorati fine ottocento, rosso viola verdeacqua turchese, portano una mascherina nera dipinta sul volto. Ridono e prendono in giro un ragazzo, Alfred Jarry, giacca e pantaloni neri, camicia bianca, baffi e pizzetto veri, due trombe attaccate alla schiena come due aiucce metalliche, che incede con fare grave e distaccato. Dietro di lui quattro musicisti della banda cittadina, tre vecchi alle percussioni e una ragazzina con la tromba. Le lampiridi fanno cenno agli spettatori col dito: “ssshhh!”<sup>11</sup>.

L'anta prima è preceduta da un prologo: Jarry evoca il pellegrinaggio-sogno compiuto negli anni d'infanzia alla basilica di Sant'Anna d'Auray, dove il popolo bretona si recava a venerare l'immagine della madre di Maria. È Sengle, il protagonista del romanzo *Les Jours et les Nuits*, che fa da controfigura al piccolo Jarry nel ricordare la propria infanzia.

Jarry

Il sole è tramontato regolarmente, il pescatore su ordine della guardia ritrae i tentacoli, il ciclista e il vetturino di carrozza diventano femminili lampiridi innamorate, l'elettricista dell'asse della stella realizza il gesto del magnetizzatore che, con l'indice tra i sopraccigli, revoca dall'imitazione della morte. Qui comincia il nostro Per-hin-dé-rión aperta parentesi traduzione dal bretona pel-legri-nag-gio chiusa parentesi. Sia-fat-ta-ia-te-ne-bra! E-la-te-ne-bra-fu!<sup>12</sup>

Dopo le parole di Jarry, impersonato dall'attore Alessandro (Pippo) Bonoli, gli spettatori si fanno corteo e si incamminano per arrivare davanti alla facciata del Teatro Rasi, compiendo così una specie di semicerchio intorno alle mura del teatro.

Le lampiridi “fanno da *maschere*, sono i cani-pastore del gregge degli spettatori-pellegrini”<sup>13</sup>. La banda intona Bach, un corale dalla *Passione secondo San Matteo*. Jarry in bicicletta precede gli spettatori-pellegrini. Davanti alla facciata del Teatro Rasi (ex-chiesa di Santa Chiara), si trovano Emmanuel, interpretato da Luigi Dadina, seduto su un cavallo d'oro e Varia (Ermanna Montanari), in piedi, “incastonata nella finestrella al centro della facciata, che indossa una veste-scultura metallica che arriva fino a terra”<sup>14</sup>. La musica ces-

sa, parla di nuovo Jarry per introdurre l'anta prima e i suoi protagonisti.

Anta prima: Varia e Emmanuel

Jarry

Anta prima: Varia e suo figlio Emmanuel, ovvero della dualità assurda e che salta agli occhi. Prima che la notte come un sipario scuro appaia, ascoltate e annunciate a tutti i popoli: ecco l'Apocalisse del molto comune, la storia di una di quelle larve<sup>15</sup>.

Questo l'incipit del trittico, il primo dei dialoghi tra madre e figlio, la storia di un'"Apocalisse del molto comune": la dualità feroce dell'amore assoluto, quello appunto tra madre e figlio. Emmanuel e Varia, i protagonisti de *L'Amour absolu*, l'altro romanzo intorno a cui si costruisce il percorso drammaturgico di *Perhindérion*, divengono emblemi di un amore feroce e nello stesso tempo archetipico. Varia è una Madonna sospesa tra il cielo e la terra, Emmanuel è l'Uomo.

"Larve, ovvero maschere"

Già presso i Romani larva aveva assunto anche il significato di persona mascherata, nonché di maschera teatrale: "Nil illi larva et tragicis opus esse cothumis". (Horat., Sat., I, 5, 64). Nel duplice significato di demone e di maschera la parola è testimoniata per il Medioevo dal Du Cange: "Larvatus, larva indutus vel a daemone possessus". Anche Dante usa larva nel senso di maschera, e Tasso nel senso di spettro. È dunque dimostrato che da più di duemila anni, tanto le anime cattive dei defunti quanto le maschere (comprese quelle teatrali) sono state indicate con la stessa parola (Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 171)<sup>16</sup>.

Larva, maschera e spettro, insieme, rompono la staticità del personaggio, rendendo i contorni sfumati e indefiniti: Varia, nome bretone di Maria, ed Emmanuel-Gesù, non sono che larve o maschere, in cui il rituale deH'amore si esprime appunto in un legame mostruoso tra madre e figlio (e attraverso i quali Jarry mascherava l'amore oscuro che nutriveva per la madre).

Emmanuel, morso di cavallo tra i denti, che gli rende una "s" ancor più sibilante e romagnola, chiede a Varia, sospesa in alto, un miracolo. Che pianga almeno una lacrimuccia, o che sudi un po' di sangue, per dare così speranza alle persone arrivate fin lì solo per lei. Ma Varia, infastidita dalla richiesta del figlio, si rifiuta di piangere per quei pellegrini, che guarda con sospetto di contadina.

Varia

Non ne ho già dato a basta di sangue?  
Ne ho già versato delle tonnellate  
delle cascate del Niagara ne ho versato  
ne vogliono dell'altra<sup>17</sup>

L'effetto comico di questa lingua lascia margine allo straniamento. Le figure stagliate come icone rispondono all'effetto di una visione onirica, religiosa e mitica, ma il linguaggio, impastando italiano e ruvido dialetto romagnolo, scardina la sacralità della visione. Alla fine, Emmanuel, spazientito, dopo diversi tentativi di far compiere a Varia l'atteso miracolo, minaccia la madre di bruciarla viva, lì, all'istante!

La pancia di Varia, lunghi fili di metallo ricoperti di cera che scendono come una veste fino a terra, ostruisce la porta d'ingresso del teatro. Le lampiridi appiccano il fuoco alla porta-pancia e Varia, bruciando, canta la sua profezia. In sottofondo sale il "canto dei santi anacoreti" di Gustav Mahler.

Varia

Coma na muntàgna d'giaz  
la s'sfarà la téra a e' sol  
e al stèi al s'spaplàrà  
coma di matalon sgiugé.  
Badi a cvel ch'a v'degh:  
eia bes-cia  
che par mel èn  
la j è rmasta lighéda,  
da e fond dia tera  
la darà fura  
per sagatè e' mond.  
Sét tést la j à  
cun un còrp  
ch'e pè un gran bison.  
Guardiv d'atoma  
parfèna al stason  
agli è sgumbièdi  
busàna e fred d'istè  
d'inveran al bes al dà fura  
da e' su sòn.  
A i ò vest un lop  
l'et dè ch'e' dbèva  
int un ebi d'aeva mèra  
cun un agnèl;

Come una montagna di ghiaccio  
si disfarti la terra al sole  
e le stelle si spappoleranno  
come fichi schiacciati.  
Badate a quel che vi dico:  
quella bestia  
che per mille anni  
è rimasta legata  
nel fondo della terra  
uscirà  
per distruggere il mondo.  
Sette teste ha  
con un corpo  
che sembra un drago.  
Guardatevi attorno  
anche le stagioni  
sono scombinare  
tempesta e freddo d'estate  
d'inverno le bestie escono  
dal loro sonno.  
1 lupi  
bevono nelle pozze d'acqua  
marcia  
con gli agnelli.

e tot chi mél nuv  
ch'i f'ciapa indipartot  
e pian pian i t'scarpela la chéma  
e i t'bnisa e'zaivel,  
d'in do a dàì fura?  
La vita la baia cun la mórt  
in e' stes fil  
ch'e' ven, ch'e va pi d'nud  
se pu t'at vult  
t'nviv sémpra dia zenta ch'la rid.

## U

che cun i su oc rabì  
ch'i spuda de' fugh  
la t'gvèrda  
e a dent sgrigni  
la tira in èlt al chèrt  
la taja cun la fera  
in doch'la trova  
teral ch'e' rosga  
int e' stes mòd  
prezip e asasen  
la t'stróza i burdél  
ataché a la teta  
dia su marna  
sia t'incontra pu ad nòta  
cvant che la Iona  
la j'à e' sghet  
sègnat tre vòlt la fronta  
che t'an la schép<sup>18</sup>.

E tutti quei mali  
tutti quei mali nuovi  
che ti prendono dappertutto  
e ti bruciano il cervello  
da dove vengono fuori'  
La vita balla con la morte  
sullo stesso filo  
che va, che viene pieno di nodi  
se poi ti volti  
trovi sempre della gente che ride.  
E lei  
che con i suoi occhi arrabbiati  
che sputano fuoco  
ti guarda  
a denti digrignati  
taglia con la falce  
dove capita  
tarlo che roscichia  
allo stesso modo  
principe assassino  
strozza i bambini  
attaccati alla tetta  
della sua mamma  
se ti incontra di notte  
quando la luna  
ha la falce  
sègnati tre volte la fronte  
che non la scampi.

Fuochi e rumori di mare in lontananza, cavalli d'oro e madonne sospese per aria, profezie altisonanti e invettive, sono gli elementi di questo primo impatto costruito sul doppio binario poetico-comico e onirico. Il "perhindérion" delle Albe verso Jarry produce l'effetto dell'evocazione di un universo dai toni fortemente accesi, un universo talmente visionario da produrre stupore estatico, insieme a un ironico straniamento. I due attori storici delle Albe, Ermanna Montanari e Luigi Dadina, appaiono come fantocci decollati, icone strappate al buio dei secoli iconoclasti e restituite attraverso la "messa in vita" (e la messa a fuoco) alla gioia popolare. La staticità severa, tragica e comica, evocata dalle immagini sacre, avvolge i pellegrini in un rapimento beato, puro, che le Albe definirebbero "asinino".

Intanto che il fuoco brucia, la pancia-porta di Varia apre un varco: un'apertura da cui

si intravedono dei piccoli scheletrirli che ballano su un palchetto bianco come marmo. Da fuori percepiamo una musica da balera, mentre la musica di Mahler attorno a noi si fa più alta e Varia brucia la fine della sua profezia.

Varia  
Dalle mie ossa  
che come spighe secche scricchiolano  
mille querce e mille spunteranno  
e i miei occhi  
come uccelli notturni  
sopra la terra di dura zolla  
vi bruceranno senza requie  
vi bruceranno dentro un fuoco  
che non potrete più spegnere<sup>19</sup>.

Le lampiridi scostano i fili di metallo della veste di Varia e fanno entrare Jarry con la sua bicicletta, insieme ai musicisti. Poi fanno cenno anche agli spettatori di entrare. Sopra il palchetto bianco prima solo intravisto, addossato all'entrata, otto bambini ballano la monferrina, vestiti da scheletrirli. Accanto a loro un'enorme testa di Dioniso mozzata, forse dormiente<sup>20</sup>, raccattata, pare, dal kitsch polveroso dei magazzini dei teatri lirici. In fondo, sul palco del Teatro Rasi, quattro *sciucarèn* ("suonatori di fruste") a torso nudo con una corona d'edera in testa, quattro giovani figure di Dioniso, con i loro schiocchi di frusta, inondano lo spazio di una sferzante energia. Ed ecco che la visione assoluta delle Albe si è qui completamente espressa: in questo sovrapporsi concentrato di rappresentazioni, vita e morte stanno una davanti all'altra, sui due palchi, come in uno specchio, ad aprirci l'ingresso di una Romagna patafisica.

Di fianco al palco del Rasi gli aiutanti di Jarry sistemano la bicicletta su un praticabile rialzato. Jarry sale sopra la bicicletta e comincia a pedalare, ma fermo sul posto. La monferrina si interrompe e ritorna il rumore del mare.

Jarry  
Siete nella pancia di Varia. Siete nella pancia di Varia. Potete sedervi o stare in piedi, stare sdraiati oppure le-vi-ta-re. L'importante è non interrompere il Perhindérion, che non ha fine. E se avete una bicidetta, pe-da-la-te!<sup>21</sup>

Con questa entrata in teatro si chiude la prima anta. Gli spettatori, dopo aver osservato ballare le coppie di bambini-scheletrini, si sono seduti in platea. E da questa prima anta si può cominciare a comprendere quale impatto abbia avuto Jarry sull'universo scenico delle Albe. Mai, prima di questo lavoro, l'architettura spaziale aveva funzionato così in profondo come territorio simbolico in cui situare i corpi degli attori. E se anche in precedenza gli attori-maschere erano stati fortemente segno e insieme materia di segno,

quello che qui avviene è un osare spericolato nel territorio della visione, che rivela uno sguardo feroce verso una spiritualità fatta materia.

Anta seconda: Daura e Arterio

*Sciucarèn* e scheletrirli danzanti vanno via, Jarry annuncia, pedalando sul posto con la sua bicicletta, i protagonisti dell'anta seconda. Daura e Arterio si sostituiscono alle figure di Emmanuel e Varia come in un sogno, stesse facce, stesse maschere, stesse larve, stesso rapporto ambiguo tra madre e figlio. Rappresentano però questa volta, più semplicemente, un presente di quotidiana disperazione.

Cambia dunque l'atmosfera, ora ci si trova a guardare, come "normali" spettatori, i due attori, gli stessi della prima anta, sul palco principale del Teatro Rasi.

La seconda anta è, di fatto, un testo teatrale di Martinelli del 1989, *Bonifica*, inserito qui con un procedimento caro allo stesso Jarry, che sovente faceva trasmigrare personaggi e storie da un'opera all'altra. *Bonifica* racconta il periodo delle mucillagini che resero l'Adriatico un mare-melma. Ad Arterio, titolare del Bagno Daura (dal nome della madre), preoccupato dei turisti che scappano, è venuta una grande idea: vendere il Bagno e, con il ricavato, stendere una bella colata di cemento su tutto il mare Adriatico, e costruire uno Stato fra gli Stati, per metà italiano, per metà jugoslavo e per un pezzetto albanese, con i suoi campi da calcio e la sua amministrazione.

La storia si svolge su un doppio binario, onirico e reale: da una parte c'è la grande "bonifica" di Arterio, e dall'altra c'è il rifiuto di Daura di vendere, Daura che sogna ogni notte che suo figlio la vuole ammazzare. Mare e madre, che coincidono come dice Martinelli<sup>22</sup>, evocano nel sogno di Daura l'antica leggenda romagnola del drago delle paludi, ucciso dai cavalieri-bonificatori, gli "scaricanti" che rendevano abitabili gli spazi fangosi e acquitrinosi. Mare e madre coincidono come coincidono madre e drago e cavaliere e figlio. Arterio infatti, nei sogni di Daura, vuole uccidere sua madre-drago perché vuole andare "avanti", così che il mito, recidendosi il rapporto con l'origine, con le radici e con la madre, si annulli perdendo il suo antico significato.

Qui, la scatola nera del teatro avvolge i due personaggi, non più sospesi ma precipitati, attaccati alla terra, stretti nei gesti da fantoccio, gesti ieratici malgrado la quotidianità da cui provengono, gesti che arrivano a tessere una partitura scenica talmente rigorosa e impeccabile da essere paragonata a una partitura da teatro Nò<sup>23</sup>.

I toni più familiari, invece, in certi casi addirittura ironiche "citazioni" di un teatro dialettale, contrastano con la staticità ieratica della prima anta, con l'atmosfera dionisiaca che ha fatto da intermezzo e li ha preceduti. Ma non contrastano con la visione d'insieme, perché è evidente che il territorio che si è spalancato sotto i nostri piedi e nelle nostre anime è quello, come abbiamo detto sopra, della Romagna patafisica, il non-luogo in cui sprofonda la scena del sogno.

*Bonifica*, testo scritto dieci anni prima, s'incastra in *Perhindérion* come se fosse stato

composto per l'occasione: risalta, in questo corpo a corpo tra le Albe e Jarry, un gioco di specchi, sovrapposizioni di testi e personaggi, maschere e storie.

Come succedeva nelle famiglie d'arte, le Albe creano pelle su pelle e strato su strato, scrittura su maschera, lingua e dialetto. Vicinissimi anche in questo a Jarry, che ha costruito i suoi personaggi rivestendone i panni, egli stesso primo interprete, nella vita, del suo Ubu strabordante, il pagliaccio dalla voce metallica di cui raccontava Gide.

Così Martinelli, già nell'89, aveva creato Daura e Arterio "ritagliandoli" sui suoi attori-guida, Montanari e Dadina. Della scrittura teatrale, che si fece definitiva solo alla fine della messa in scena, come d'abitudine per le Albe, Martinelli raccontava: "Lo spettacolo vedeva in scena Ermanna Montanari e Luigi Dadina: non voglio definirli interpreti, ma co-autori a pieno titolo del lavoro, perché è sulla loro carne che, nel corso delle prove, ho scritto i personaggi di Daura e Arterio"<sup>24</sup>.

È stato così che nel tempo si sono formati i lavori delle Albe fino a *I Polacchi*, di cui ci occuperemo più avanti.

Ciò che ci sembra importante sottolineare ora è il rigore delle Albe nell'invenzione, nell'accostamento dei personaggi fin qui raccontati, 0 gioco di filiazioni e di combinazioni: Jarry è stato infatti la scoperta di un autore che ha funzionato da detonatore per la poetica del gruppo, spingendone la visionarietà agli estremi.

Un altro amore assoluto, quello tra Daura e Arterio, un altro matricidio scandito dalle parole di Daura che vengono giù pesanti. Daura, ancora vestita di bianco, ancora madre-sposa, Arterio, stesso piglio dell'anta prima, stessa impaziente ostinazione. A unire le due ante un comune mondo onirico. Fanno da sfondo, anche qui, le paludi.

#### Anta terza: Persa e il Figlio soldato

Arrivati all'ultima anta, il "finto" Jarry ne annuncia titolo e protagonisti, incastrato, sospeso sulla sua bicicletta tra i rami di un alto pioppo. Siamo nel giardino dietro al Teatro Rasi. Sotto l'albero c'è Persa, sempre interpretata dalla Montanari, indossa ancora un abito bianco, luminosa come un fantasma. È una vecchia dai capelli d'argento: suo figlio, di fianco a lei, interpretato da Dadina, sta scavando una fossa per seppellirla. Mentre scava, racconta alla madre che l'ha sognata sopra la facciata di una chiesa: lui era sotto, insieme ad altri pellegrini, e le chiedeva di fare un miracolo per tutta quella gente, ma lei si rifiutava, cocciuta, allora lui le aveva dato fuoco! E poi l'ha sognata che si chiamava Daura, e lui Arterio, e che stavano entrambi sopra le rive di un mare sporco e puzzolente! Le tre ante, nel racconto del figlio che scava la fossa per la madre, si rivelano come un gioco di scatole cinesi, sogni dentro un sogno.

Poco importa che alla fine i due protagonisti si chiudano entrambi nella stessa fossa, perché essere vivi o morti è la stessa cosa, dice Jarry, per loro e per tutti gli spettatori-pellegrini partecipanti a questo evento. Così si assiste all'interramento fino a che realmente i due non scompariranno andando sotto terra, accompagnati, sotto le stelle, dal



“canto dei santi anacoreti” di Mahler. Ma il pellegrinaggio non ha inizio e non ha fine, ci aveva avvisati Jarry, e le stesse Albe nei “programmi per i pellegrini” ammonivano: “alla fine del Perhindérion non sarete invecchiati!”<sup>25</sup> Il passaggio compiuto tra passato, presente e futuro, è come se si fosse consumato fuori dal tempo.

Il perhindérion si svolge solo apparentemente nel tempo: le tre ante sono tutte e tre ben pi-anta-te nel presente della psiche (non potrebbe essere altrimenti, non essendoci che il presente). Alla prima non corrisponde il passato, ma il presente del passato (la memoria), alla seconda corrisponde il presente del presente (la visione) alla terza il presente del futuro O’attesa). Sempre per questo motivo, ci sembra, in altro libro, il dottor Faustroll, patafisico, nasce in Circassia nel 1898 all’età di 63 anni e conserva quell’età per tutta la vita, morendo appunto all’età di 63 anni<sup>26</sup>.

Al termine di questa discesa verso gli inferi la sensazione è di avere assistito a un rito dell’anima, un pellegrinaggio che dall’inconscio conduce verso il non-tempo e il non-luogo. E che pure sembra essere il qui ed ora del teatro. Queste, appunto, le dualità assurde e le combinazioni sfacciate che costituiscono la trama labirintica di *Perhindérion*. Un lavoro sulla spazialità e sulla lingua, un andare senza andare come il pedalare del “finto” Jarry, un andare sul posto, come piaceva tanto fare a quello “vero” con la sua bicicletta (oggetto più volte ricordato nelle biografie, che Jarry comprò e mai pagò, di cui si trascinò il debito per tutta la vita). Bicicletta che serviva forse alle sue peregrinazioni filosofiche, quando la utilizzava per girare nel suo piccolo appartamento, alto come lui m. 1.61, in rue Cassette 7, a Parigi.

Qui, tra gli interstizi dell’anima, si divertono a scavare le Albe, alla ricerca di una lingua o di un linguaggio di “cuginanze”.

È interessante ascoltare, a tal proposito, le parole di una delle maggiori studiose di Jarry in Italia, Brunella Eruli, che ha scritto sui lavori jarryani delle Albe in un volume di recente pubblicazione presso la Ubulibri. E con le sue parole chiudiamo questa prima parte di riflessione sul *Perhindérion*.

Duchamp diceva che l’arte è un atteggiamento: le Albe sono janyane perché si sono appropriate dei materiali ubueschi con la stessa modalità irrispettosa e complice con la quale era stato “inventato” Ubu. Infatti nel *Perhindérion* ai testi di Jarry rivisitati è intercalato il dialogo fra Daura e Arterio, scritto da Marco Martinelli, variante romagnola del dialogo bretone di Varia e Emmanuel dell’Amore *Assoluto* di Jarry. Del testo originario di Jarry c’è poco, ma c’è molto dal punto di vista dello spirito, del pensiero, dell’insolenza, del partito preso delle immagini portate dai suoni delle parole. Attraverso i suoni, diceva Jarry, le parole mostrano le loro prossimità, le loro cuginanze: tutte le suggestioni sono possibili perché sono percepite da colui che le sente. L’uso della voce e delle sonorità aspre del romagnolo da parte di Ermanna Montanari e Luigi Dadina costringono lo spettatore ad ascoltare prima di tutto le proprie allucinazioni auditive<sup>22</sup>.

## I Polacchi'

*Perhindérion* era stato un “canto per le radici e per i morti”, uno spettacolo in cui la drammaturgia si era costruita a partire dallo spazio, non uno spazio geografico, come abbiamo detto, ma uno spazio dell'anima, dedicato ai fantasmi della psiche.

La morte dentro la vita, l'esplorazione dell'altro mondo: una concezione junghiana del teatro, quella di Martinelli e Montanari, primi ideatori di *Perhindérion*, artefici di questo percorso drammaturgico-alchemico in cui la scrittura si fonda sul sogno e l'alchimia crea l'impasto vertiginoso tra i vari elementi: attori, sogni, sacre scritture, vocazioni ecologiche, basso, farsa, allegoria, Dio e merda.

Anche per *1 Polacchi* vale tutto questo, anche per la farsa di Ubu possiamo parlare di partitura delle coincidenze, in un gioco di specchi tra Albe e Jarry per nulla casuale, fondato sul rigore dei rispettivi percorsi. Anche nel caso di Ubu, Jarry era lì ad aspettarli.

Jarry d aspettava: l'uso del dialetto, la relazione con la tradizione, il mescolare cultura popolare e avanguardie, farsa e allegoria, caratterizzano da anni il nostro lavoro. Jarry ci aspettava: Bretagna e Romagna. Lavai e Campiano. I Korrigans in Romagna si chiamano mazapégul, sono gnomi inferi e cattivi, urlano parolacce e prendono per il collo le donne quando queste sono a letto. Pèdar e Mèdar Ubu hanno nella tradizione romagnola antecedenti arcaici, giganteschi fantocci, maschere che provengono dal mondo sotterraneo, diavoli o anime di morti, divorano i vivi e non lasciano scampo. 1 due sono mostri, draghi. E provocano il riso. Camporesi tempo fa, scrivendo della Romagna, sottolineò quanto profonde fossero in questa terra, nei clan rurali e nelle tribù dtadine, le influenze del mondo magico celtico<sup>28</sup>.

Cos'è la Romagna *patafisica* di cui parla Martinelli, se non il concentrato, la fusione di un mondo con il suo doppio?

Cosa può diventare la maschera di Ubu, sovrano sciocco e sanguinario, in mano alle Albe?

Il lavoro è un attraversamento degli scritti del cosiddetto “ddo di Ubu”: una drammaturgia che è “messa in vita” della maschera “irriducibile”. Jarry tratta Ubu come segno archetipico, che varia a seconda dei contesti in cui è inserito. La riscrittura prende l'avvio da alcune pagine dell' *Ubu cornuto*, immette lo spettatore in una situazione di “prologo agli inferi”, si sviluppa seguendo la vicenda di *Ubu re*, ma con un'attenzione costante al coro-massa dei Palotini (poco presenti in *Ubu re*, fondamentali in *Ubu cornuto*) che qui diventano le guide dell'intera vicenda, e infine utilizza *l'Atto terrestre*, ovvero la storia di Ubu collocata all'interno di un'altra opera, il *Cesare-Anticristo*, per illuminare con Forme e Emblemi la farsa apocalittica e clownesca. Una spirale di incastri®.

Le Albe intitolano il lavoro *1 Polacchi*, come l'originale scolastico a cui lo stesso Jarry

si ispirò. La saga di Ubu infatti fu concepita dalla fantasia di un gruppo di liceali, compagni di scuola di Jarry a Rennes, sbeffeggianti un ridicolo professore di fisica. Il professor Hebeitz divenne poi, nel testo di Jarry, il più famoso Padre Ubu, una stupida marionetta che ha sposato una specie di strega ancor più di lui feroce, tale Madre Ubu, che incita il bravo sposo a conquistare il regno di Polonia, uccidendo il re Venceslao e tutta la sua famiglia. Il testo di Jarry è una sorta di doppio del *Macbeth*, prosciugato e scarnificato, un gioco per burattini e partitura meccanica. Esecutori materiali dei crimini dei due coniugi sono i Palotini, gli "sgherri" di Padre Ubu, schiavi pronti a tutto. E la Polonia è per Jarry il "nessun luogo", può essere qualsiasi posto del mondo dove si uccide e si decervella.

Rimescolato dalla fantasia delle Albe, il ciclo ubuesco è stato in incubazione per due anni. Ma l'ansia di rifarsi all'autore bretone ha prodotto, come sempre è accaduto nelle riscritture di Martinelli, una necessità di restare fedele al testo di partenza. Il gioco di intarsio e di associazioni ha condotto a un risultato che può dirsi tutto delle Albe e, nello stesso tempo, paradossalmente, ci ha mostrato un Ubu *autentico*, fedele all'originale.

"Non è una rappresentazione. Ubu Re è un testo irrappresentabile. Non è una 'messa in scena', è una 'messa in vita'"<sup>30</sup>

Qui è necessaria una parentesi.

"Messa in vita" è una definizione delle Albe stesse, che sulla vitalità scenica hanno fondato il loro teatro. E un'altra definizione ci sembra essenziale per comprendere l'inquietudine di questa formazione: *teatro di carne*, definizione nata nel concreto del lavoro, dalla necessità di far incontrare la parola con l'azione e viceversa, meccanismo innescato nel momento in cui la sincerità del lavoro dipendeva dalla sincerità verso il proprio mondo interiore.

La necessità di trovare una lingua di carne aveva portato in origine le Albe al *dialetto*, che nel tempo si era trasformato in quella lingua *dell'affettività* sulla quale Ermanna Montanari (e di seguito anche Luigi Dadina) aveva fondato il suo lavoro di attrice-autrice. Il dialetto romagnolo era stato infatti il tramite per arrivare alla pienezza delle parole, studio poi concentrato su una ricerca che riguardava il lavoro della voce, dalle asprezze del romagnolo verso il canto. Negli anni in cui le Albe compivano i primi passi del proprio percorso artistico, un altro concetto si faceva fondamentale, quello del *meticcio teatrale*. L'incontro con il mondo degli extracomunitari riversati nelle terre e sulle coste dell'Adriatico fece nascere le Albe "afro-romagnole", esempio unico e insuperato nel panorama teatrale italiano di mescolanza scenica di etnie, culture e dialetti. Il gruppo si allargò facendo spazio ai ragazzi senegalesi reclutati sulle spiagge romagnole, che dimostrarono nel corso del tempo di possedere doti artistiche straordinarie, dovute alla loro discendenza da famiglie di *griots*. Fino a quel momento, le Albe di Verhaeren<sup>31</sup> (nome originario e completo della formazione romagnola) avevano costruito i propri lavori nar-  
rando di fame, di povertà, di ingiustizia, di scarti nord-sud. Da quel momento se ne oc-

cuparono in concreto.

Il viaggio vero e proprio verso le radici meticce delle Albe (che persero il “di Verhaeren”, diventato impronunciabile per i nuovi arrivati) cominciò assistendo a una lezione-conferenza sul sottosuolo della Romagna, “africano”, secondo la “teoria dei continenti” del geologo tedesco Alfred Wegener, per il quale, nei millenni, questo pezzetto di terra avrebbe navigato nel Mediterraneo fino ad incastrarsi tra le nebbie del nord Italia.

Ma se le cose stavano realmente così (era vero? Era falso? Era un paradosso alla Jarry prima di conoscere Jarry?), gli antenati dei romagnoli erano africani e ora tornavano sulle “loro” spiagge a vendere elefantini ai turisti.

Fu così che, dopo *I brandelli della Cina che abbiamo in testa*<sup>32</sup> (spettacolo sulla fame dedicato a Lu Hsun, scrittore cinese rivoluzionario pre-maoista), dopo la scoperta della Romagna africana, venne lo spettacolo *Ruh. Romagna più Africa uguali* del 1988, con in scena per la prima volta attori romagnoli e senegalesi insieme. In *Ruh* si evocava l’“uomo nero”, in *Ruh* i senegalesi venivano messi in scena come erano e per quello che erano: icone. Ermanna Montanari era “la madre custode del pozzo” e gli uomini neri erano gli orchi che uscivano dalle favole d’infanzia per venirci a mangiare.

Vengono da lontano i prodromi dei *Polacchi*, vengono dal pozzo della Romagna patafisica delle Albe: la Romagna africana, il “nessun luogo”, come la Polonia per Jarry, un altro non-luogo del mondo, un pozzo nero in cui sprofondare.

### **Ingresso al Museum Historiae Ubuniversalis**

Gli spettatori entrano nel Teatro Rasi. Non io sanno, ma non sono che turisti in visita a un museo. Per entrare i più devono abbassare la testa, perché la porta d’ingresso è ostruita da un telo nero all’altezza di m. 1.61, sopra il quale sta scritto in bianco m. 1.61. Non io sanno, ma devono inchinarsi alla statura di Alfred Jany.

All’ingresso, ogni spettatore-turista ha ricevuto un biglietto verde recante la scritta MUSEUM HISTORIAE UBUNIVERSALIS.

NeU’aria, tra palco e platea, una fitta nebbia artificiale invade lo spazio. La luce è appena sufficiente per permettere agli spettatori-turisti di sedersi. Il rumore del mare, lontano.

Il sipario non c’è. Dalle estremità del palco si allungano in platea, per abbracciarla, due ali praticabili, lunghe m. 8, larghe m. 1: formano, assieme al palco, una U nera, un ferro di cavallo. Nel mezzo della platea c’è una passerella a forma di spada-croce, ricoperta in metallo, lunga m. 6, larga m. 0.50. Sulle pareti laterali della platea una scritta luminosa: MUSEUM HISTORIAE UBUNIVERSALIS.

Il Teatro Rasi in origine era una chiesa trecentesca a una navata: in fondo al palco è visibile appena l’abside medievale, incastonata dall’arco trionfale al centro della parete di fondo. La parete di fondo del palco è tintecciata di blu cobalto. Le pareti laterali dei palco sono tintecciata di nero.

Dalla graticcia scende sul palco, a destra per chi guarda, la scala del piloro; due scalette

metalliche che curvandosi si intrecciano, disegnando una forma simile alla doppia elica del DNA.

Un metro davanti alla scala del piloro, sospesa da terra a circa m. 2, una spada di legno argentata, la punta rivolta verso il basso.

Nell'abside s'intravede la testa di un cavallo dorato e la sagoma della macchina del decervellaggio: una struttura di legno e metallo a forma di ventaglio, azionata da una cordicella, usata nell'opera lirica ottocentesca per simulare la scarica della fucilazione. Sulla parete laterale di sinistra s'intravede un ballatoio raggiungibile da una minuscola scaletta di legno, su quella di destra una scala metallica di servizio che conduce in grataccia. Sotto il ballatoio e sotto la scala di servizio, due porte nere, basse e strette.

Quando gli spettatori-turisti sono tutti seduti, si sprofonda nell'oscurità e nel silenzio come nel fondo di un pozzo\*.

Come nel fondo di un pozzo. Come in un sogno: pozzo nero della nostra psiche. Custode del pozzo, un tempo in *Ruh*, era la madre, oggi invece, nell'*Ubu* delle Albe, sono i Palotini.

Il punto di partenza della "messa in vita" è il coro-massa dei Palotini. Jarry non ha creato il mito di Ubu: i miti non li crea nessuno. Esistono. Il mito di Ubu esisteva già, circolava in diverse versioni nel liceo di Rennes che Jarry frequentò dai 15 ai 18 anni Aveva preso forma, come tutti i miti, nella tradizione orale, nella montagna di caricature, barzellette, sberleffi, storie, innalzata dagli adolescenti bretoni in onore di un certo professore di fisica, tal Hebert. Sono gli studenti-Palotini che creano l'enorme fantoccio. Jarry col suo genio lo assume, e ne costruisce la prima potente "variazione", quella che passerà alla Storia, quella che Jarry sposterà, con mosca da prestigiatore, dal livello dell'oralità di un liceo di provincia al livello della Grande Letteratura, dell'Avanguardia Simbolista, del Nuovo Teatro. Dietro Jarry e il suo Ubu ci sono Rabelais, Shakespeare, secoli di tradizione carnevalesca e i liceali di Rennes, così come dietro Sofocle e il suo Edipo c'è la Grecia<sup>55</sup>.

I ragazzi che nei *Polacchi* interpretano i Palotini, sono tutti usciti dai laboratori condotti dallo stesso Martinelli insieme ad alcuni dei suoi collaboratori (Maurizio Lupinelli, Eugenio Sideri, Gianni Piazzi), nelle scuole superiori di Ravenna.

Tale attività è stata chiamata la *non-scuola* delle Albe (la definizione spetta a Cristina Ventrucci, studiosa di teatro cresciuta vicino e insieme alle Albe). Principale obiettivo della *non-scuola* è la "messa in vita", che precede la necessità di mettere in scena qualsiasi testo, antico o moderno. È vero, nella *non-scuola* si rappresentano Shakespeare e Aristofane, ma in modo che, attraverso il "massacro" dei testi, emerga con forza la vitalità degli adolescenti impegnati nel gioco scenico. Adolescenti romagnoli furibondi e irriverenti come i loro antenati bretoni, quelli che avevano creato il fantoccio ubuesco. Quando le Albe decisero di mostrare la genesi delle maschere di Ubu e Signora, nel "coro" degli adolescenti ravennati della *non-scuola* trovarono l'equivalente dei loro coetanei bretoni

di fine Ottocento. Ecco perché Pédar e Mèdar Ubu, nei *Polacchi* delle Albe, vengono mostrati come il frutto della fantasia "palotina", cresciuta tra gli stadi e le discoteche dell'Adriatica.

Sarebbe buona cosa indagare su quell'essere "custodi di pozzi" che al tempo di *Ruh*, nel personaggio della Madre, significava forse essere radice del mondo, e che oggi per i Palotini ha un significato più sinistro, spostato verso l'aberrazione del mondo. Palotino è, nel senso jarryano, colui che ha il compito di impalare i nemici del re. I loro nomi corrispondono a figure araldiche ben precise<sup>36</sup>. Ma, a parte le premesse sull'origine dei nomi e sulla loro presenza nelle diverse opere del ciclo ubuesco, i Palotini sembrano usciti da un teatro Grand Guignol, genere assai frequente nella Parigi d'inizio secolo, in cui si mescolava insieme il truculento con la dimensione grottesca e macabra. Tutto condito da grande ironia.

Vediamo ora come, all'inizio delle prove, Martinelli e Montanari riflettevano su queste figure, divenute centrali nella costruzione dei *Polacchi*.

### **Primo dialogo: 8 settembre 1998**

"Hai mai osservato i giochi infantili delle bambine? Con quale convincente verità riproducono, con la voce, col passo, col gesto, la vita reale che si svolge intorno a loro!"

(E.T.A. Hoffmann, *Singolari pene di un direttore di teatro*).

Marco: Beh... cosa ne pensi?

Ermanna: Non so... mi sembravano distratti. E alla fine mezzi morti.

Marco: Ho visto. Com'è possibile?

*Silenzio.*

Ermanna: Il film di Pasolini l'hanno visto senza fiatare...

Marco: Durava venti minuti...

Ermanna: Mentre, già dopo il primo quarto d'ora di *Arancia meccanica*, qualcuno cominciava a dare segni di cedimento.

Marco: E infatti hanno faticato ad arrivare alla fine. Ma mica era un film intimista, un film difficile, era *Arancia meccanica*. Che alcuni di loro avevano già visto e gli era piaciuto e che avevano deciso di rivedere perché d sarebbe servito per il lavoro! Ma quello che mi ha sconcertato maggiormente è stato il livello della riflessione. Molto povero.

Ermanna: Come se non avessero mai visto dei film, come se nessuno gli avesse mai chiesto di ragionarci sopra.

*Silenzio.*

Ermanna: Eravamo noi a fargli soggezione?

Marco: Mah... il contrario di ieri, quando gli abbiamo chiesto di parlarci di bevute e di superalcolid: ieri erano scatenati e non la smettevano di raccontare, sapevano tutto dei

diversi locali sull'Adriatica, delle mode e delle musiche e delle tendenze attuali, si contraddicevano puntigliosi sull'uso di quella droga o di quell'altra, su questa o quella automobile. E quanto spirito di osservazione dimostravano di avere, facevano a gara a chi ne sapeva di più.

Ennanna: È vero. Ieri sembravano docenti universitari. E io e te facevamo la parte degli analfabeti. Come si chiama quel cocktail... quello che prende fuoco...

Marco: Ah... sì... non mi ricordo...

Ennanna: Beh, quello... non è un'immagine molto bella? Dodici Palotini con il bicchiere in mano, dodici bicchieri che in un attimo prendono fuoco!

Marco: Bella, sì.

Ennanna: Anche il bicchierino di whisky calato come un piccolo ascensore dentro al boccale di birra, è notevole!

Marco: Sì, sì. E poi nel dirci queste cose erano vivi, tiravano fuori delle espressioni, dei toni di voce, dei gesti, un linguaggio vero, il mondo che ci raccontavano ce lo rendevano presente. Mentre oggi... e ripeto, non era Antonioni, era *Arancia meccanica*, droga, violenza, sesso, eccetera.

*Silenzio.*

Ennanna: Ma perché ci meravigliamo? Tu non li hai mica scelti perché ti facessero un bel discorso su Kubrick o Pasolini! Non hai mica scelto i più bravi della classe! Non volevi neanche degli attori: volevi dodici ragazzi tra l'Adriatica e Ammonite, volevi la vitalità barbara e selvaggia che hai trovato in questi anni facendo i laboratori nelle scuole, volevi che la Polonia, il "nessun luogo" di Jarry, fosse la nostra Romagna, no?

Marco: Mmm... hai ragione... infatti cercavamo dei veri Palotini, e per questo sono perfetti.

Ermanna: E quando faccio gli esercizi sulla voce? E mi guardano con una faccia, come dire ma questa qui da dove viene?

Marco: Non è vero, ti sbagli! Sono molto attenti, molto. Anche se gli fai fare azioni che forse non capiscono, intuiscono che servono al lavoro, e che stavolta è una cosa diversa dal laboratorio con la scuola.

*Silenzio.*

Ermanna: Faccio il caffè? [...]

Questo dialogo non sarà il solo, ce ne saranno altri, fino a pochi giorni dal debutto: "I *Dialoghi in cucina* avvenivano a casa di Ermanna Montanari e Marco Martinelli, in quel limbo situato tra la tarda ora del risveglio e l'inevitabile incamminarsi verso il ristorante"<sup>38</sup>.

È in quel limbo che si consumavano parti importanti del lavoro e della riflessione sullo stesso, che si discuteva sul senso di ciò che si andava facendo la sera nelle prove a teatro.

I Palotini dunque rappresentavano per Montanari e Martinelli qualcosa che li riportava a quella vitalità un po' straniarne della Romagna di fine millennio, terra grassa e contadi-

na, religiosa, anticlericale, rossa, e oggi, per le Albe, africana: la Romagna "patafisica", l'invenzione più jarryana delle Albe.

La Romagna patafisica assume nei *Polacchi* il profilo inquietante del Museum Historiae Ubuniversalis, un museo infero, in cui si recano i turisti, che, come tutti i musei che si rispettano, è soprattutto frequentato da turisti giapponesi.

Il Museum è immerso nella nebbia: questa riempie completamente il teatro, e all'entrata crea, nello spettatore-turista, uno stato di spaesamento.

Il Museum Historiae Ubuniversalis è un luogo nebbioso. La nebbia è simbolo dell'indeterminato, di una fase di evoluzione, come l'adolescenza: quando le forme antiche vanno scomparendo, e non sono ancora apparse le nuove. La nebbia è mescolanza di aria, acqua e fuoco, precede la materia solida, come il caos delle origini. La nebbia segna il passaggio a un mondo fantastico. Nella nebbia risuonano con violenza i cori da stadio dei Palotini<sup>39</sup>.

È dalla nebbia che, in mezzo al coro dei Palotini, vengono fuori Pèdar e Mèdar Ubu, dal fondo della scena, come icone o stemmi araldici. Spiccano, tra le pareti del Teatro Rasi, ridipinte per l'occasione di blu cobalto e nero, Mèdar Ubu e Pèdar Ubu, interpretati rispettivamente da Ermanna Montanari e Mandiaye N'Diaye, da dieci anni attore senegalese del gruppo. Una tutta bianca come una calla e l'altro invece tutto nero, come "l'uomo nero" di *Ruh*.

Ma entriamo un'altra volta nell'intimo dei "dialoghi in cucina", per mettere a confronto le nostre impressioni con lo sviluppo incespicante della creazione, svelata per l'occasione dalla loro pubblicazione nella rivista "Teatro e Storia".

### **Terzo dialogo: 20 ottobre 1998**

"Rinnegare dunque o, meglio, dimenticare il proprio io, ecco il primo postulato dell'arte drammatica."

(E.T.A. Hoffmann, *Singolari pene di un direttore di teatro*).

Marco. Parlami di Mèdar Ubu.

Ermanna: Perché?

Marco. Parlami di Mèdar Ubu. Facciamo finta che io non so nulla del teatro, sono un tuo amico curioso che non fa teatro, e vuol sapere da te del personaggio che incamerai nel nuovo spettacolo. Anzi, meglio, sono un ragazzo di vent'anni, un Palotino, a teatro ci sono andato una volta sola e sono scappato, e a me devi spiegare tutto come se... e mi devi pure interessare, va!

*Silenzio.*



Marco: Non pensarci. Non pensarci troppo. Intanto io preparo il caffè.

Emanila: Mèdar Ubu è bianca come una calla; l'abito ricorda una calla. La calla ha un lungo stelo, sembra pura, ma se tira il vento se ne va di qua e di là. È veloce. La calla cos'è? Una lingua. Sottile, carnosa e bianca. Mèdar Ubu ha anche i capelli bianchi, lunghi lunghi come una geisha orientale. E anche il volto è tutto bianco. È uno spettro. Non deve avere nessun profumo, ma deve dar la sensazione di essere annusabile. È trascinata dalla bellezza della parlata romagnola, dal suo nero. Quanti anni ha? Novemilanovecentonovantanove.

Marco: Oppure cinque.

Ermanna: Oppure cinque.

Marco: E che rapporto ha con i Palotini?

Ermanna: È la loro nutrice e la loro assassina. Carne con cui ballare. Gli fa paura e gli piace. È misteriosa. È uno spiritello che li disturba, che gli fa il solletico ai piedi la notte. Ha voce di lupo, di corvo, di neonato<sup>40</sup>.

Occasione rarissima, quella che ci viene offerta da questi dialoghi, che ci permettono di penetrare nell'intimo del lavoro scenico più di quanto non sia di solito possibile. E ritroviamo qui, raccontata dal di dentro, quel denso processo alchemico creativo che avevamo visto far nascere *Perhindérion*.

Montanari e Martinelli si servono del lavoro di scena per penetrare nelle profondità della creazione e dello scavo psichico. Attraverso l'utilizzo di un vero e proprio percorso analitico, per l'intero tempo di incubazione del lavoro, essi lavorano a trecentosessanta gradi su se stessi, cercando di leggere i precipitati di segni e di sogni che raccolgono tra lo studio e la riflessione.

Marco: Ma non sono i Palotini che creano Mèdar e Pèdar Ubu?

Ermanna: Sì e no.

*Silenzio.*

Ermanna: I Palotini creano le marionette ma poi le marionette stesse sorprendono i loro creatori, li modellano a loro volta. È un gioco magico. Un'infinita spirale. Gli studenti-Palotini di Rennes, Jany compreso, che un secolo fa diedero vita a queste marionette, partendo dalla figura umana del loro professore di fisica, crearono qualcosa che abbandonava l'umano. Come un sogno: siamo noi a crearlo o è lui che ci crea? Mi viene in mente quando Diderot parla della Clairon, del suo grande esercizio per uscire da sé.

Marco: E con Lady Macbeth che rapporto ha, la tua Mèdar Ubu?

Ermanna: È la merda di Lady Macbeth. Non c'è emozione, è un limpido gioco<sup>41</sup>.

L'ingresso di Mèdar e Pèdar Ubu, nei *Polacchi*, scivola sulle note caldissime della *Pasione secondo San Giovanni* di Bach, e genera, nel contrasto delle figure in bianco e nero e nella ieratica staticità da icona, un sobbalzo nello spettatore. I due si inseriscono in una deposizione formata da tutti i dodici Palotini, un tableau vivant ispirato a El Gre-

co, in cui prende posto la Madonna-Mèdar Ubu, mentre Pèdar Ubu si mantiene rispettosamente a lato, con i Palotini-guardie del corpo. Da quel momento tutto è gioco limpido e scherzo, è *ubuerie*. Mostruoso su mostruoso si scontrano gustosamente e guignolescamente con ironia.

I Palotini, “corpo compatto nel gesto e nel sentire, capace di moltiplicarsi e di generare tutti i personaggi di contorno”<sup>42</sup>, sono a metà tra l’invenzione martinelliana e jarryana. Il loro stare in scena si confonde nell’oggi, attraverso una fisicità da “ultràs”, un’energia da discoteca. Il tutto con il consueto rigore da teatro No. Mai lasciati andare alla spontaneità, i loro gesti rientrano in partiture rigorose, in disegni scenici precisissimi.

Pèdar Ubu, pelle scura da africano, è una figura corpulenta con un pancione sporgente, un cappotone militare, dei lunghi stivali, le sopracciglia dipinte di verde e la bocca di rosso. Quando entra in scena, arrivato a proscenio, rompe la poesia del corale bachiano emettendo un “altisonante e selvaggio canto del gallo”<sup>43</sup>, e poi il fatidico MERDRAZA!, in dialetto romagnolo.

Si aggiungono alla coppia reale altre due marionette: uno è il traditore Bordur, “biscia che ama le botole e il sotterraneo”, interpretato da Maurizio Lupinelli, l’altro il re Venceslao, “sul filo della morte”<sup>44</sup>, interpretato da Gerardo De Vita. Bordur viene fuori dalla spada-croce posta nel cuore della platea, re Venceslao invece appare dentro una nicchia accanto al graticcio, i cui contorni sono illuminati da luci al neon, indossa una tuta nera su cui è disegnato uno scheletro dorato e ha la corona in testa. È già un uomo morto. Pèdar Ubu gli sparerà al momento giusto; le luci si spegneranno e lui cadrà a mo’ di marionetta sul bordo della sua nicchia.

Ma che lingua parlano i personaggi di questo lavoro?

Come sono il Pèdar e la Mèdar Ubu creati dai Palotini in questa Romagna patafisica di fine secolo? Antenati crudeli e terrifici. Un selvaggio nero ridente, stupido e ingordo, una strega bianca, centenaria e infantile. Il dialetto che parlano, “l’antico polacco merdicino”, è lingua comica da marionette grevi e lingua surreale dei morti che ci parlano in sogno, più prossima all’inventiva verbale di Jarry, che non l’italiano “e basta”. L’italiano non basta, non ha ombelico: il suo ombelico è il dialetto. E il wolof utilizzato da Pèdar Ubu è anch’esso una lingua ombelicale. Nel riscrivere Jarry, ho lavorato come un intarsiatore: sulla superficie lignea dell’italiano (la lingua dei Palotini) ho innestato altre lingue, come frammenti di madreperla e tartaruga<sup>45</sup>.

Il dialetto romagnolo di Ermanna Montanari diviene anche qui, come abbiamo già detto per *Perhindérion*, invenzione linguistica, lingua di scena, mentre il dialetto romagnolo recitato alla perfezione da Mandiaye N’Diaye (non sono romagnoli, gli africani?) si inserisce nel gioco ironico-mostruoso dei contrari. E il “merdraza” di apertura di Pèdar Ubu è un tuono, un’imprecazione che non vuol dire solo “merdaccia” ma anche “razza di merda”, o può ancora tradursi in “razza è merda”, “e altre possibili varianti”, come precisa Martinelli<sup>46</sup>.

I mostri sono due-in-uno. Mère Ubu, ritagliata da Jarry sul profilo di Lady Macbeth come la statua grottesca di una divinità antica, non è una semplice aizzatrice: è l'eros che Ubu ha tutto nella pancia. Se Pèdar Ubu fa tutto quel trambusto per riempire il ventre, Mèdar Ubu lo spinge a questo per avere i Palotini ai suoi piedi. E l'oro luccicante della corona tra i capelli. Jarry dice qualcosa di incomprensibile e spiazzante sui mostri, dice: "J'appelle monstre toute originelle inépuisable beauté"<sup>47</sup>.

Per mostro si intende qualcosa di ambiguo e di indefinito, qualcosa senza forma, è così che Padre e Madre Ubu si presentano nelle ripetute invenzioni jarryane. Mostruosità che, nel lavoro di Martinelli, trova il suo spazio "naturale" nell'ambiguità del sogno, in cui tutto è il contrario di tutto. I lavori delle Albe si possono ormai riconoscere nell'ambiguità di sovrapposizioni e stratificazioni, di sensi, segni e significati. La lingua si fa invenzione, il corpo si fa icona, l'asprezza dei suoni si fa musica, la scenografia si confonde con la campitura da emblema araldico, la scala di ferro che sta in scena disegna una forma simile all'elica del DNA, l'ingresso del teatro è un inchinarsi all'1.61 di Jarry. E gli spettatori...

Se in *Perhindérion* lo spettatore era un pellegrino che attraversava diversi luoghi, dalla facciata della chiesa-teatro al giardino dietro il Rasi, nei *Polacchi* è un turista che entra, abbassando la testa, in un luogo oscuro e nebbioso, il Museum Historiae Ubuuniversalis. I Palotini ne sono le guide, i guardiani, gli schiavi. A differenza che in *Perhindérion* lo spettatore qui è fermo, ma assediato: è lo spazio attorno a lui che si muove. Le azioni avvengono sul palco davanti, sui bracci-praticabili che allungano la scena in platea, sopra la sua testa. L'interno del Museum ha colori "araldici", sipari-cartelli che funzionano come sfondi per le differenti scene: gli attori vi giocano davanti, come sul campo di un blasone<sup>48</sup>,

Assediare gli spettatori non è una novità per le Albe. Già ai tempi del *Woyzeck*® nel 1979, avevano lavorato allo stesso modo. Forse perché lo spettatore, per questo gruppo, non è mai stato un'entità astratta, ma un soggetto vivo, da ascoltare, da interrogare, da indovinare nel buio della sala. E poi da quando le Albe sono diventate "nere", gli spettatori sono penetrati ancora più concretamente, rumorosamente, dentro al tempo del lavoro. Alle espressioni in *wolof* di Mor Arlecchino (spettacolo del 1993)<sup>50</sup> rispondevano vivaci i senegalesi in sala, qualcuno si metteva sotto il proscenio a ballare, incitando Mor e compagni. E questo nell'economia del lavoro ci stava, ci stava sempre. Oggi, gli spettatori "sotto-messi" nei *Polacchi*, sono derisi, accerchiati e gli si puntano perfino pistole-giocattolo alla testa. Il tutto accompagnato da un grande risata: Ah! Ah!

*V Ubu mi* andò in scena, alla fine dell'Ottocento, scandalizzando gli spettatori e i critici e ispirando in seguito le avanguardie e i movimenti eretici del Novecento, e facendo tanto discutere per il suo "merdre" e per quel suo personaggio "eccessivo", fuori misura, che secondo alcuni era soltanto un personaggio irrisolto. Una sola messa in scena, e tutto

il teatro europeo contagiato. Ci pare di capire, alla fine di questa riflessione attorno al lavoro delle Albe, che scopo di questa compagnia non è lo “scandalo”, o la “provocazione”, merci ormai abusate nella civiltà dei distratti e dei falsi traumi mediatici: il vero scandalo, ci suggeriscono le Albe, è nell’anima, nella bellezza che rivela il mostruoso, dove “T’io molto scompigliato/suona da ogni vena”.

Quello che ci sembra evidente nei due lavori che compongono l’omaggio delle Albe a Jarry, sta nell’unità profonda delle poetiche dei suoi artefici, prima forse più “distinte”: una, quella della Montanari, visionaria, intima, legata allo spazio, allo scavo linguistico, icona e maschera, l’altra, quella di Martinelli, serva della scrittura e dedita al lavoro da intarsiatore, visionaria a sua volta, attenta all’ascolto, capace di far cantare le lingue degli attori. L’uno che racconta e l’altra che ascolta, l’uno che ascolta l’altra che racconta, l’uno che interpreta l’altra che dà lo sguardo, e viceversa ancora, senza mai riuscire a definire dove termini il lavoro e la fantasia dell’uno e quella dell’altra.

Terminiamo questo breve “pellegrinaggio” nel cuore dei lavori jarryani delle Albe, con l’ultimo dei *Dialoghi in cucina*, utile per la “comprensione incomprensibile” del percorso-perhindérion compiuto da questi due autori-registi-attori, sposi.

### **Settimo dialogo: 31 novembre 1998**

“L’autentico artista saprà distinguere il vero applauso dal falso e apprezzerà soltanto quello e solo di quello subirà l’influsso.”

(E.T.A. Hoffmann, *Singolari pene di un direttore di teatro*).

Ennanna: Ricordati che dobbiamo provare gli applausi.

Marco: Sì.

Ennaima: Non mi fido dei Palotini. È la prima volta che si trovano davanti a un pubblico, non vorrei vedere atteggiamenti televisivi, da piccole star, il modo di prendere gli applausi va costruito come una partitura.

Marco: Mmm...

*Silenzio.*

Ermanna: Cosa c’è?

Marco-, C’è che non ne posso più. Se non vedo gli spettatori mi sparo.

Emanila: Domani arrivano, Marcella ha detto che la sala è piena. Stavolta hai chiamato molta meno gente ad assistere alle prove, perché?

Marco: Mah... sentivo che c’era bisogno di intimità...

*Silenzio.*

Marco. Adesso invece sono giorni che guardo le filate, e d’accordo, un dettaglio qui, un dettaglio là, e va bene, Dio è nel dettaglio, e va bene, ma adesso mi è preso un desiderio del pubblico che scoppio! È arrivato il momento dello spettatore, lo aspetto, ne ho biso-

gno, mi è necessario, come una luce o una scena. Per capire. È l'ultimo elemento della composizione.

*Silenzio.*

Marco: Cosa abbiamo fatto?

*Silenzio.*

Ermanna: Non lo so... però sono tranquilla.

*Silenzio.*

Ermanna: Mi sono tranquillizzata l'altro giorno, quando sei salito sul palco e hai fatto tutto lo spettacolo come Mèdar Ubu, recitando le mie battute.

Marco: Ma va...

Ermanna: Ah sì, ti mancava la parrucca bianca, che sicuramente ti sarebbe stata molto bene, ma per il resto ero perfetta! Perfetta! E così mi hai permesso di vedere tutto lo spettacolo da giù.

Marco: L'ho fatto apposta.

Ermanna: Non sentivi quanto ridevo?

Marco: Ti sentivo sì, e siccome non ridevi solo per la mia indegna figura o perché mi buttavo a rifare le tue voci, ma anche per le battute di Mandiaye, di Maurizio e dei Palotini, dentro mi sentivo rasserenato.

Ermanna: Ridevo perché mi facevate ridere! Ho avuto come una visione: il lavoro è armonico dall'inizio alla fine, il disegno drammaturgico e il disegno delle luci si esaltano a vicenda. Prima, da su, non vedevo un sacco di cose che mi accadevano attorno, vedevo solo dei pezzi. Anzi, per certe scene pensavo: mah, se van bene a Marco. È così: su, se sei cieco. Hai il senso del tuo corpo e di ciò che gli passa dentro e accanto, ma non hai lo sguardo d'insieme. Sei in azione continua, anche quando resti immobile.

*Silenzio.*

Marco: Tu eri il pubblico l'altro giorno. Da sola. Sentirti ridere era come avere la sala piena.

*Silenzio.*

Marco: Va bene. Ci siamo. Ci siamo!

Ermanna: Gigio dirigerà il rito. [...] <sup>51</sup>

<sup>1</sup> *Perhindérion*, "trittico peregrinante" di Marco Martinelli e Nevio Spadoni. Dedicato a Alfred Jany. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. In scena: Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Alessandro Bonoli, Francesca De Stefani, Cinzia Dezi, Angela Longo, Maurizio Lupinelli, Marco Martinelli, Sara Raschi, Banda musicale cittadina di Ravenna, Gruppo ballerini romagnoli "alla Casadei". Scene e costumi: Ermanna Montanari, Cosetta Gardini. Opera-scultura del costume di Varia: Lorenzo Bazzocchi, Caria Garelli. Scenotecnica, luci e suono: Giancarlo Cottignoli, Enrico Isola, Marco Quondamatteo. Regia: Marco Martinelli. Ravenna, Teatro Rasi, 25 giugno 1998.

<sup>21</sup> *Polacchi*, "dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry", di Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli,

Ermanna Montanari. In scena: Ematina Montanari, Mandiaye N'Diaye, Maurizio Lupinelli, Francesco Antonelli, Alessandro Argnani, Alessandro Bonoli, Luca Fagioli, Rudy Gatta, Roberto Magnani, Andrea Marra, Angelo Mani, Francesco Platania, Gabriele Rassu, Alessandro Renda, Francesco Tedde. Scene e costumi: Ermanna Montanari, Cosetta Gardini. Assistenti scene e costumi: William Rossano, Sara Raschi. Sculture in ferro: Lorenzo Bazzocchi, Caria Gatelli. Progetto luci: Vincent Longuemare. Direzione tecnica: Enrico Isola. Regia: Marco Martinelli.

<sup>5</sup> “Le Albe producono teatro polittttttico.

Perché polittttttico? Perché con sette t?

Vediamo sette possibili risposte:

1. Il polittico è un oggetto sacro, suddiviso architettonicamente in più pannelli, destinato all'altare del tempio. L'etimologia del termine è illuminante: “dalle molte piegature”.

E questo è il polittico con due t: pensate con sette!

Ancora più esaltate sono le innumerevoli piegature del *reale*, non di ideologie abbisognano, ma di un pensiero forte, complesso, polittttttico.

2. È l'errore di un tipografo impazzito.

3. È una licenza poetica.

4. È l'arrotarsi del grido sui denti e sulla lingua, sulle t come lame, un bimbo che si incaglia, un irriducibile, un guerriero del Terzo Mondo.

5. È sapere che non possiamo cambiare il mondo (leggi Rivoluzione) ma qualcosa, in qualche angolo, qualcosa di noi, di qualcun altro, dispersi su un piccolo pianeta che ruota attorno a un sole di periferia in una galassia tra le tante, arrestare una lacrima, curare qualche ferita, sopravvivere, essere odiosi a qualcuno, saper dire di no, piantare il melo anche se domani scoppiano le bombe, perdersi in un quadro di Schiele, aver cura degli amici, scrivere certe lettere anziché altre (Oggi Rivoluzione).

6. È pensare che “la poeticità è una battaglia disperata\* (*Vitae aqua*).

7. È umor nero.” Marco Martinelli, *Ravenna Africana*, Ravenna, Essegi, 1988, p. 35 (dall'intervento tenuto dalle Albe a Nami, Premio Opera Prima, luglio '87, convegno “Teatro e politica”).

<sup>4</sup> Vincenzo Accame, *Alfred Jarry*, Rimini, Luisé Editore, 1993.

<sup>5</sup> Brunella Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Paoni Editore, 1982, p. 27 (in Teatro delle Albe, *Jarry 2000, da Perhindérion a I Polacchi*, a cura di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, Milano, Ubulibri, 2000).

<sup>6</sup> Vincenzo Accame, *Alfred Jarry*, cit., p. 64.

<sup>7</sup> “‘Entrare fuori Uscire dentro’, stava scritto sul muro di un manicomio. Sembra una citazione da Jarry” (Marco Martinelli, *La Romagna “patafisica”* programma di sala de *I Polacchi*, dicembre 1998, punto n. 5).

<sup>8</sup> *All'inferno!*, “affresco da Aristofane” di Marco Martinelli. In scena: Monica Contini, Luigi Dadina, Mirela Li?o, Augusto Masiello, Robert Me Neer, Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, E1 Hadiy Niang, Michele Sambin. Collaborazione drammaturgica: Ermanna Montanari. Progetto luci: Vincent Longuemare. Scene e costumi: Michele Sambin. Luci e suono: Francesco Catacchio, Giacomo Gorini, Enrico Isola. Regia: Marco Martinelli. Ravenna, Magazzini dello Zolfo alla Darsena di città, 29 giugno 1996.

- <sup>9</sup> Marco Martinelli, *La Romagna "patafisica"*, cit, punto n. 10.
- <sup>10</sup> Programma per i pellegrini dello spettacolo *Perhindérion*, giugno 1998.
- <sup>11</sup> Marco Martinelli, Nevio Spadoni, *Il "Perhindérion" delle Albe*, "Prove di Drammaturgia", 2, IV, dicembre 1998, p. 5.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 5.
- <sup>15</sup> Ivi, p. 5.
- <sup>14</sup> Ivi.
- <sup>15</sup> Ivi.
- <sup>14</sup> Programma dello spettacolo *Perhindérion*, cit.
- <sup>17</sup> Marco Martinelli, Nevio Spadoni, *Il "Perhindérion" delle Albe*, cit., p. 7.
- <sup>18</sup> Ivi, pp. 7-8.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 8.
- <sup>20</sup> Ivi, p. 8.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 8.
- <sup>22</sup> *Conversazione con Marco Martinelli*, a cura di Gerardo Guccini, "Prove di Drammaturgia", cit., p. 18.
- <sup>23</sup> Antonio Attisani, *H verde e il nero*, in Marco Martinelli, *Bonifica*, Ravenna, Essegi, 1991.
- <sup>24</sup> Marco Martinelli, *Teatro impuro*, in *Bonifica*, Ravenna, Montanari Editore, 1997, p. 99.
- <sup>25</sup> Programma dello spettacolo *Perhindérion*, cit.
- <sup>26</sup> Ivi.
- <sup>27</sup> Brunella Eruli, *Frammenti di paesaggio romagnolo con struzzi*, in *Jarry 2000*, cit., p. 121.
- <sup>28</sup> Marco Martinelli, *La Romagna patafisica*, dt, punto n. 7.
- <sup>29</sup> Ivi, punto n. 9-
- <sup>30</sup> Ivi, punto n. 2.
- <sup>31</sup> Verhaeren, simbolista belga vissuto a cavallo tra '800 e '900, scrisse *Albe*, opera impegnata sulla rivolta dei contadini di quel tempo, messa in scena da Mejerchol'd durante la Rivoluzione d'Ottobre.
- <sup>32</sup> *I brandelli delb Cina che abbiamo in testa*, di Marco Martinelli. In scena: Luigi Dadina, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Giuseppe Tolo. In proskenio, testimone: Marika Giorgi. In platea: Irridubbile celebr-azione di Roberto Barbanti. Scena e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 29 aprile 1987.
- <sup>33</sup> *Ruh. Romagna più Africa uguale, 'commedia nera'*, di Marco Martinelli. In scena: Iba Babou, Luigi Dadina, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Abibou N'Diaye, Khadim Thiam, Giuseppe Tolo. Scene e costumi: Ermanna Montanari, Cosetta Gardini. Regia: Marco Martinelli. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 25 febbraio 1988.
- <sup>34</sup> Marco Martinelli, *I Polacchi*, in *Jarry 2000*, dt, p. 47.
- <sup>35</sup> Marco Martinelli, *La Romagna "patafisica"*, dt, punto n. 3.
- <sup>36</sup> Vincenzo Accame, *Alfred Jarry*, dt, p. 51.
- <sup>37</sup> Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Diabghi in cucina*, "Teatro e Storia", n. 20, 1998-99, pp. 1-3.
- <sup>38</sup> Ivi, p. 20.

<sup>39</sup> Marco Martinelli, *La Romagna "patafisica"* eie, punto 12.

\* Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Dialoghi in cucina*, cit, p. 8.

<sup>41</sup> Ivi.

<sup>42</sup> Franco Quadri, *Ubu e signora, due tiranni perfetti per il Duemila*, "la Repubblica", 15 dicembre 1998.

<sup>45</sup> Marco Martinelli, *I Polacchi*, in *Jarry 2000*, cit, p. 55.

<sup>44</sup> Marco Martinelli, *La Romagna "patafisica"*, cit, punto 14.

<sup>45</sup> Ivi, punto 13.

<sup>46</sup> Ivi, punto 1.

<sup>47</sup> Ivi, punto 16.

<sup>48</sup> Ivi, punto 11.

<sup>49</sup> *Woyzeck*, di Georg Büchner. In scena: Roberto Bettoli, Alessandro Cannellini, Danilo Conti, Marco Martinelli, Maria Martinelli, Ermanna Montanari, Andrea Monticelli, Giovanni Sacchetti. Maschere: Gianni Piazzi. Musicanti: Dante Bernardi, Luciano Bertoni, Agide Brunelli. Produzione: Teatro dell'Arte Maranathà. Scenografia, costumi e regia: Marco Martinelli. Ravenna, Teatro di San Zaccaria, 27 novembre 1979-

<sup>50</sup> *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, "tre atti impuri" (da un canovaccio di Carlo Goldoni) di Marco Martinelli. In scena: Pierangela Allegro, Laurent Dupont, Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang, E1 Hadj Niang, Michele Sambin. Musiche originali: E1 Hadj Niang Michele Sambin. Luci e suono: Giancarlo Cottignoli, Enrico Isola. Scene, costumi e regia: Michele Sambin. Produzione: Ravenna Teatro, Tarn Teatromusica, Comune di Ravenna, Comitato Promotore Veneto Carlo Goldoni. Ravenna, Teatro Rasi, 28 gennaio 15\*93-

<sup>51</sup> Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Dialoghi in cucina*, cit, pp. 10-11.



**RINO SUDANO: UN TEATRO "FUORI SCENA"**

**Premessa**

La vicenda teatrale di Rino Sudano è uno di quei casi singolari in cui tutto un sistema di memoria sembra essersi inceppato. Protagonista di una delle stagioni teatrali più feconde per la ricerca teatrale italiana, quella nata a Roma negli anni Sessanta; autore di uno dei progetti più rigorosi di definizione politica del teatro in Italia, tra gli anni Settanta e Ottanta, con il suo Gruppo Quattro Cantoni; costantemente ossessionato dalla parola drammatica di Samuel Beckett; autore di testi labirintici, unicamente funzionali alla propria particolarissima dizione; teorico donchisciottesco del "teatro dell'essere", del "teatro etico" e di un teatro ai confini delle necessità espressive e produttive. La sua è un'esperienza teatrale che ha attraversato la storia del Nuovo Teatro italiano con un'autonomia pressoché assoluta, ma che ha lasciato poche tracce nei luoghi deputati ad un legittimo riconoscimento<sup>1</sup>. Questo forse anche in virtù di una solitudine poetica rigorosa, che ha fatto di Sudano un fenomeno teatrale difficilmente collocabile all'interno di fenomenologie spettacolari o tendenze estetiche storicizzabili. Un percorso per il quale, parafrasando il titolo di un noto libro di Claudio Meldolesi<sup>2</sup>, si potrebbe parlare di *un'occasione sprecata dal teatro italiano*, una mancanza che alimenta l'inquietudine di dover forse parzialmente ripensare l'apparentemente definitiva storia del Nuovo Teatro italiano a partire dagli assenti, o "sommersi".

**Appunti per una prima storia del teatro di Rino Sudano**

Rino Sudano, catanese di nascita e romano d'adozione, matura la propria esperienza artistica nell'ambiente teatrale giovanile della capitale, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Roma assumeva in quegli anni il ruolo di "città termometro", registrando un rinnovato interesse per il teatro. Sono gli anni delle prime "antine romane", della nascita di un diverso modo di produzione spettacolare, animato dal desiderio, da parte dell'attore, di un'inedita autonomia creativa: non più uno specialista, un professionista del testo, bensì un creatore del fatto scenico. Quest'istanza d'autonomia dell'attore-autore diventava il segnale di un'emergenza linguistica, volta ad intendere l'attore come il portatore privilegiato di una soggettività creativa.

Tale tensione costituirà la base dell'attività teatrale di Sudano, a cominciare dagli esordi con il Centro Teatrale Universitario di Roma (dove incontra, ancora giovanissimo, Leo de Berardinis e Anna D'Offizi, sua futura compagna nella vita e nell'arte) e successiva-

mente con il Teatro della Ripresa-Teatro Studio di Genova, guidato da Carlo Quartucci. Un connubio, quest'ultimo, che porterà l'attore romano a partecipare da protagonista ad alcune delle esperienze più significative di quella che sarà definita "avanguardia teatrale italiana", spettacoli memorabili, momenti chiave dell'emancipazione del Nuovo Teatro italiano, di cui la storiografia ufficiale si è già ampiamente occupata<sup>3</sup>.

L'esperienza con Quartucci si conclude nel 1966 con lo scioglimento del gruppo, a ridosso di quella scansione che dal novembre dello stesso anno, con la pubblicazione del manifesto del Nuovo Teatro sulla rivista "Sipario", avrebbe portato il teatro italiano di ricerca ad un riconoscimento storico durante le giornate d'Ivrea, nel giugno del 1967. Il lavoro di questi anni contribuì ad alimentare in Sudano la necessità di ridiscutere profondamente gli elementi fondanti del lavoro teatrale, e l'incontro con la drammaturgia di Beckett si inseriva organicamente in questo processo. Contemporaneamente, il teatro beckettiano nutriva il desiderio di organizzare un linguaggio scenico che avesse una funzione dialetticamente attiva nei confronti del reale storico, cioè un'istanza politica immediatamente risolta nel "teatrale".

La qualità politica del teatro, la sua specificità storica, è ciò che ha fondato l'intera attività teatrale di Rino Sudano fino ad oggi. Ogni sua scelta poetica ne è stata profondamente condizionata, così come in essa ha cercato e trovato il proprio fine ultimo, la propria motivazione più intima. Da quella cesura che fu il Convegno d'Ivrea nel 1967, verso cui Sudano si è sempre dimostrato assai critico, il suo percorso prende una svolta paradossale e impopolare rispetto a chi aveva partecipato alla stagione dell'avanguardia, con il passaggio al teatro ufficiale degli Stabili<sup>4</sup>.

#### *Eschilo e Marx: un laboratorio politico-teatrale per il Gruppo Quattro Cantoni*

Gli anni passati all'interno delle strutture teatrali ufficiali contribuiscono ad alimentare in Sudano e nella D'Offizi la necessità di un progetto di ricerca autonomo. Così, nella seconda metà del 1974, nasce a Roma il Gruppo Quattro Cantoni.

Per i primi due anni il gruppo opera all'interno di una macro-cooperativa chiamata Tatro Unione, composta di tre diverse formazioni teatrali: il Tatro di Marigliano di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Camion di Carlo Quartucci, e appunto il Gruppo Quattro Cantoni, tutti sotto la direzione amministrativa di Edoardo Fadini, presidente dell'associazione. Questo sodalizio si poneva senza alcun tipo di relazione artistica, esclusivamente per un'esigenza economico-burocratica, a cui era legata la sopravvivenza dei tre gruppi.

L'obiettivo di Sudano era in qualche modo antagonistico rispetto a quella "fuga dal centro" che caratterizzava sia Quartucci sia de Berardinis-Peragallo. Per lui si trattava semmai di ritrovare il centro, nella solidità e staticità dell'involucro teatrale, in quel rapporto tra parola e conoscenza che tradizionalmente definisce la forma del tatro occidentale. La proposta trovava attenzione e distribuzione all'interno di quel circuito alternativo che il teatro di ricerca italiano aveva cominciato a conquistare già dalla fine degli anni Sessanta,

e che dall'inizio del decennio successivo consolidava un'affermazione crescente, fatto di piccole sale e di un pubblico attento alla sperimentazione.

Della nascita del Gruppo Quattro Cantoni troviamo notizia nel libro guida sul Nuovo Teatro in Italia, nonché zenit storiografico di quelle esperienze teatrali tra Sessanta e Settanta legate alle sperimentazioni più avanzate. Stiamo parlando naturalmente de *L'avanguardia teatrale in Italia* di Franco Quadri, che nella sua vocazione antologica ha il merito di presentare una grande quantità di materiali sui fenomeni teatrali del tempo<sup>5</sup>. Per quanto riguarda Sudano in particolare, esso contiene una sorta di manifesto programmatico del suo teatro, che ne definisce con assoluta precisione obiettivi e prassi:

Il mio ritorno ad un "teatro di ricerca" dopo circa cinque anni di assenza in cui ho lavorato nel teatro ufficiale, si riaggancia ad una necessità. Quella di scoprire "teatralmente", cioè dal punto di vista dell'attore (o del teatrante), il nesso tra proprio specifico e contributo alla trasformazione del reale in senso marxista.

Il mio intende e vuole essere quindi un discorso *politico* sulle possibilità di trasformazione del "Tartista", in quanto tale un "pratico", e sull'ideologia (in senso marxiano) che si è venuta creando in questi anni su questo problema<sup>6</sup>.

In queste parole è condensata tutta la portata polemicamente laboratoriale del lavoro teatrale di Sudano, il suo specifico obiettivo politico, al quale è subordinato l'aspetto squisitamente formale. Prime due tappe di questo viaggio nella specificità politica dell'attorialità sono state *I sette contro Tebe (L'eroe e la parola)*, del 1974, e *Il Capitale di Carlo Marx*, del 1975.

L'operazione eschilea trovava il proprio fine nella collisione tra materiali specificamente teatrali - la tragedia di Eschilo, appunto - ed extrateatrali, programmaticamente antirappresentativi, come la *Psychopathia sexualis* di Krafft-Ebing e *Il Capitale* di Marx. Sudano oltrepassa qualsiasi tentazione filologica e utilizza il testo tragico nella sua obiettività di tessuto verbale, senza avvalersi di alcuna precisazione o interpretazione psicologica, come pure di alcuna attualizzazione politica. La trama è lontana dal costituire il centro della dinamica spettacolare o il luogo d'incontro naturalistico dell'attore con la propria sostanza attoriale<sup>7</sup>.

L'azione si sviluppava in uno spazio spoglio, privo di ogni altro elemento che non fosse la presenza degli attori, fatta eccezione per il trono centrale su cui era seduto Eteocle-Sudano, e per il violoncello suonato dal Messaggero. Con un protagonista forzatamente immobile per tutta la durata dello spettacolo, il rapporto teatrale che gli attori costruivano nel tempo scenico era rivelato dall'interazione vocale, dalla relazione sonora cui davano vita sulla piattaforma drammaturgica fornita dal materiale verbale. L'autonomia della parola trovava consistenza nell'impiego di iterazioni e deformazioni vocali, nutrite dagli inserti /ree fomit dal violoncello, da una tromba e da un nastro magnetico. La voce si distendeva e attraversava lo spettro delle proprie potenzialità, fino a ripiegarsi provocatoriamente in un mormorio inintelligibile, coperto dal frastuono degli strumenti. L'organiz-

zazione del materiale verbale e musicale si riprendeva in una partitura rigorosamente precisata, infondendo nuovo spessore alla parola tragica di Eschilo. Questa risoluzione verbale, con le sue traiettorie e interpolazioni sonore, è bene restituita dalla testimonianza di Gerardo Guerrieri in occasione di una replica romana:

Sudano è ossessionato dalla parola, e la vuol ridurre a suono, a insignificanza. È un'operazione di tortura. La scompone, martella, schiaccia, distorce (il miglior fabbro!), se ne fa riecheggiare nella maschera tutti gli echi, ne passa in rivista, geloso, gli amanti (da Gassman a Randone tutti li riconosciamo), e toma con furore a sezionarla, scomporla, la taglia a fette, la sbrana, la spolpa. Ne sposta gli accenti: porta diventa porta, nevicà nevicà. La fa morire continuamente di crepacuore e paralisi, di colpo, come un disco quando salta una valvola. Quante valvole saltano in queste parole di Eschilo! È una lezione di anatomia. Le squarta, le strapazza, le strizza, gli tira il collo come a galline. Ma la sua stizza è scientifica. È come se un anatomista pazzo sia entrato per sbaglio nel reparto Eschilo e lo scomponga in cerca di neutroni. È col verbo che ce l'ha, Sudano, anzi col Verbo. È chiaro, a poco a poco: stiamo assistendo alla Punizione della Parola. Rea di voler esprimere il mondo, la parola, che è cattiva, va castigata.

E non è che questo non dia di passaggio risultati sorprendenti: gli ululati di Ismene, il gelido furore belluino di Antigone (Anna Galiena) galleggiano sul massacro; efficace distruttore del proprio strumento che in competizione maltratta, Guaraldi riesce a ricavarne strazianti stridori incomparabilmente più efficaci del suo digrignar di denti. Antigone e Ismene citano la *Psicopathia Sexualis* di Krafft-Ebing (un'allusione al caso in questione) o anche Marx (improvviso rimorso per il fatto che sì, qualche patte di mondo la parola ha pur cambiato)<sup>8</sup>.

L'anno successivo, con *Il Capitale di Carlo Marx*, l'idea è ancora quella di sondare la compatibilità tra prassi marxista e attività estetica nella forma di un "concerto da camera" a quattro voci, a cui corrispondono quattro figure allegoriche: l'intellettuale piccolo-borghese, pronto ad estetizzare anche il più autentico desiderio di cambiamento; l'innocenza casalinga di un'Ofelia shakespeariana; la militante comunista, severa e prodiga quando si tratta di combattere sul terreno della prassi politica; Re Lear-Sudano, presenza emblematica del "teatrale" e della sua pulsione segreta (e borghese) a devitalizzare qualsiasi progetto sul reale<sup>5</sup>.

Lo spettacolo conferma l'operazione dell'anno precedente, il conflitto tra materiali drammaturgici disomogenei. In uno spazio reso ancora una volta essenziale, si alternavano frammenti dal *Lear* e dall'*Amleto* di Shakespeare, incursioni nel *Capitale* di Marx, un brano tratto dai *Delitti della via Morgue* di Poe, materiali autobiografici degli attori. Rimangono brandelli di personaggi shakespeariani (oltre Ofelia e Lear, la Cordelia in cui la militante comunista improvvisamente si tramuta nel finale), attori che simulano la propria appartenenza ad un universo teatrale, o viceversa personaggi che cercano disperatamente di azzerare il diaframma che li separa da una comunicazione vera e immediata. Tutto è

dissimulato nel rovesciamento dei diversi livelli interpretativi in cui l'azione è strutturata, ed ogni segmento drammaturgico si risolve nel proprio opposto, impedendo la consolazione di un'immedesimazione o di un'organizzazione aristotelica del linguaggio teatrale. Il finale sanciva l'eterna aporia dell'artista e la sua risoluzione estetica di ogni istanza politica, con un Sudano-Lear che diveniva il simbolo di quella condizione del teatro occidentale capace di assorbire in sé ogni fattualità e di porsi come totalità rappresentativa.

*I sette contro Tebe* e *Il Capitale di Carlo Marx* costituiscono i primi esiti di un laboratorio politico-teatrale che verrà messo a punto con maggiore precisione negli anni successivi. Fino al 1975 l'analisi di Sudano punta quasi scientificamente all'anatomia linguistica del "teatrale" e più in generale dell'arte. La parola che rende vivi i suoi personaggi è già sconfitta, risolta nell'immane compiacimento estetico che essa produce in chi la porta e in chi l'ascolta. Ma essa è anche il principio di una coscienza di questa sconfitta, il luogo dove definire una strategia pratica rinnovata<sup>10</sup>.

### *Fine dell'interno borghese e degenerazione della forma teatrale*

Dal 1976, con la fine del Teatro Unione, la dinamica laboratoriale della Quattro Cantoni sembra assumere una prospettiva diversa da quella che aveva animato gli episodi precedenti. Sudano accoglie la compostezza compositiva del testo drammatico come esame per un laboratorio dialettico. Gli anni tra il 1976 e il 1978 coincidono con il periodo più genuinamente teatrale del gruppo di Sudano. Una teatralità esasperata, se vogliamo funerea, ma incentrata sul vasto spettro di possibilità che la condizione di rappresentazione può suggerire, sia nell'uso della strumentazione attoriale che in quella spaziale e scenografica.

Tale dinamica trova una prima applicazione nel laboratorio che la Quattro Cantoni propone a Trieste tra novembre del 1976 e gennaio del 1977, in collaborazione con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, dal titolo *Fine dell'interno borghese*. Nell'arco dei tre mesi si avvicendano *Il pellicano* di Strindberg, *Finale di partita* di Beckett, *Le serve* di Genet, tre opere unite dalla convinzione di agire criticamente sull'elemento fondante che le caratterizza: lo statuto del dialogo e ciò che in questo teatralmente si condensa. Strindberg, Beckett e Genet garantiscono a Sudano il terreno ideale per sondare scenicamente la nascita di una drammaturgia liminare, di frontiera, di una teatralità critica verso un modulo borghese in via d'atrofizzazione.

Tuttavia, il progetto triestino segna la rottura di qualcosa all'interno della poetica di Sudano. Se, fino a quel momento, i suoi spettacoli erano sempre stati composti all'insegna della staticità simmetrica, negli episodi immediatamente successivi tale simmetria si spezza, per lasciare il posto ad un'accumulazione segnica, ad un'acentricità formale, caotica e degenerativa, preludio all'inasprimento di quella volontà anticomunicativa che diverrà la cifra "espressiva" dei lavori futuri. *Turandot, principessa cinese*, dalla fiaba teatrale di Carlo Gozzi, e *Sonata di fantasmi*, di Strindberg, sono sicuramente gli esiti più significativi di questa mutata disposizione formale.

Con *Turandot* (dicembre 1977) Sudano inaugura il proprio discorso degenerativo, alimentando lo spettacolo con un profondo senso di vuoto, pur nell'accumulazione estrema di trovate sceniche:

(...) lo spettacolo era immerso in una fonda penombra, che rendeva ancora più indecifrabili gli oggetti ammassati sulla scena. [...] Parevano per lo più materiali informi in fondo a un magazzino, di cui si scorgeva al centro l'intelaiatura di una porta, rimasta miracolosamente in piedi dopo un terremoto che avesse buttato giù le pareti. In codesto spazio ingombro e malcerto si muovevano figure problematiche, in sconclusionati abiti moderni; e dicevano cose misteriose in una recitazione afasica, con fraseggi privi di toni, e un modo tutto teso e sforzato di spicciare le parole, tanto da renderne problematico non dico il senso ma persino l'ascolto materiale,

Era una lingua misteriosa, più che un linguaggio: una lingua dalle sonorità sconosciute, ora tese come stridenti voci di pappagalli, ora borbottanti ed introvertite come il parlare dei ventriloqui. Ogni tanto la luce si spegneva del tutto, poi qualcuno girava l'interruttore e s'accendeva una lucetta, che illuminava qualcuno che pareva ritto dentro una cabina telefonica, per comunicazioni di cui ci sfuggiva interamente il contesto. (...) io per quanto cercassi di resistere mi sentivo irresistibilmente attratto verso quella zona crepuscolare della coscienza, dove una realtà ai limiti dell'onirico si dissolve inavvertitamente nella labilità dell'immagine onirica vera e propria.

Invano, nello spettacolo, si tenta di ritrovare codesta materia (di Gozzil; o per meglio dire la si ritrova a tratti, come relitti frantumati da una calamità naturale, o riapparirsi in sogno. (...) La sola cosa che ci conforta, in questa frontiera incerta della realtà, è la luce che filtra sotto le porte di servizio, assicurandoci che al di là c'è il foyer, il botteghino e la consolante comunicazione con la strada".

Prosperi, con rara sensibilità critica, coglieva con esattezza la materia altamente magmatica e sfuggente di questo lavoro. Sudano recupera il tessuto affabulatorio del testo gozziano, creando una fitta geometria di incastri drammaturgici, non necessariamente coordinati rispetto al testo d'origine. La fiaba di Gozzi viene infatti smembrata in microincubi teatrali, per comporre un mosaico confuso (e tuttavia precisissimo) di situazioni sceniche. Lo spazio è diventato il luogo che progetta quasi l'espulsione del corpo dell'attore, ridotto a inciampo fisico, se non per l'indisciplinata parola che l'indicibile testo gli consente di dire. Uno spazio la cui impraticabilità è segnata dalla sovrapposizione irrazionale di materiali di trovarobato, in un moltiplicarsi di oggetti che ingombrano il palcoscenico. Questo dispositivo diventa una macchina citazionista, un ripostiglio fantastico, contenente un teatrino di velluto rosso e uno di carta, maschere da commedia dell'arte; e poi ancora sedie, divani, mobili, una lunga scala, manichini, ombrelloni da sole, bambole, un tubo di scolo per l'acqua, un televisore sfondato, un profilo di luna illuminato al neon; *Core 'ngrato* e *Blue moon*, ruggiti di fiere selvagge e striduli richiami di

uccelli notturni.

Nel caos prodotto da questo materiale disparato, si possono a malapena scorgere, ellitticamente evocati, i luoghi dove si svolge la vicenda della fiaba di Gozzi. La città cinese è diventata un ammasso di ombrelloni sgualciti, illuminati a festa da alcuni giri di lampadine paesane; lo stesso palazzo si trasforma in un armadio a più battenti posto al centro del palcoscenico, sulla cui sommità stanno alcune teste mozzate di manichini e un piccolo castello di cartapesta. La parte centrale, dipinta in prospettiva, così come i ripostigli e i cassetti, fungono da sale d'udienza e losche segrete dentro cui agiscono gli attori.

Con un espediente da teatro nel teatro - attorno al quale ruota gran parte della struttura dello spettacolo, a cominciare da quei siparietti o teatrini che Sudano disloca nello spazio scenico - egli rimpicciolisce ancora di più l'azione, finché non si illumina, dentro una vuota credenza, un miniteatrino, in cui alcune marionette manovrate a vista, piccoli scheletri verdi, rossi e azzurri, duplicano la vicenda dei personaggi che si svolge sulla scena.

Rompendo la solita e schematica immobilità, gli attori - tranne, manco a dirlo, Sudano, che sta quasi sempre in disparte con occhiali, naso e barba finti - sfoggiano una mobilità inusitata. In uno spazio diventato completamente praticabile, corrono, salgono scale improbabili, entrano ed escono, appaiono improvvisamente per poi altrettanto improvvisamente scomparire nell'ombra sempre più spessa che li ha generati. Magari riappaiono come sagome, rischiarate a malapena da un lumicino cimiteriale che difficilmente fa scorgere la consistenza effettiva o la forma reale degli oggetti in scena. E comunque sono sempre essi che, dalla scena, fanno funzionare il meccanismo di questo dispositivo, accendendo e spegnendo luci, aprendo e chiudendo sportelli.

Qui, in questo labirinto grottesco, ha inizio la vicenda di Calaf, spogliato del fascino concessogli nel testo dalla sua irresistibile nobiltà, immediatamente catapultato in un reame che improvvisamente si tramuta in uno sgangherato congegno per trovate indecenti, abitato da sinistre presenze teatrali. Esse incarnano frammenti e sovrapposizioni dei possibili personaggi gozziani: Sudano somatizza il volto doppio del potere, la sua ambigua, evanescente astrattezza, mescolando nella propria figura il saggio imperatore Altoum con il (letteralmente) pietoso Timur, invertendone i caratteri; Turandot, sorta di sproporzionato manichino dall'andatura meccanica, si mostra altissima, con una maschera, o protesi, sul viso, tra le altre piccole bambole illuminate al neon, per poi trasformarsi in una languida sirena siderale, fasciata da una tuta dorata aderentissima; Adelm (Anna D'Offizi) misura la propria azione tra il patetico e il gesto melodrammatico di quel pugnale che didascalicamente dovrebbe porre fine alla sua vita.

In *Sonata di fantasmi* (gennaio 1978), Sudano adotta la discontinuità spaziale e temporale del lavoro strindberghiano - la cui integrità dialogica viene interamente rispettata - come il pretesto per continuare a ridiscutere l'afasia spettacolare che aveva caratterizzato le esperienze teatrali della Quattro Cantoni negli anni precedenti. Lo spazio scenico dimostra ancora una nuova qualità, una nuova tridimensionalità. Nel primo atto, che nel

testo di Strindberg si svolge all'esterno della casa, gli attori si muovono nello spazio angusto del proscenio, il cui fondale è dato da due larghe lenzuola bianche, contemporaneamente sfondo e sipario. La casa viene evocata proiettandone l'immagine, tramite una diapositiva, sullo schermo fornito da questa superficie.

L'apertura del siparietto bianco si lascia alle spalle la sinistra presenza dell'Hummel di Sudano, quasi un Caligari di Wiene, introducendo lo spettatore nella profondità della casa del Colonnello, la cui angosciosa spettralità è definita da uno scarno mobilio quantomai rozzo e sghembo, interamente di cartone. Dell'interno domestico rimangono un grande tavolo tondo centrale e un armadio-catafalco nero, posto sul fondo, nel quale appare la Mummia (Anna D'Offizi). Come tutti gli altri personaggi (tranne lo studente), essa sfoggia un costume cartonaceo con larghe falde e punte acuminate da *ballet mécanique*. Con l'evolversi dello spettacolo, il tavolo lascia il posto ad un luogo teatrale irrazionale e asimmetrico, definito da piccoli *screens* di tela bianca che diagonalmente ritagliano lo spazio, scoprendo all'occorrenza brevi e piatti ambiti d'azione, grazie all'elementare struttura metallica su cui scorrono, intrecciata sullo spazio superiore del palcoscenico. Dal buio compatto nascono improvvise apparizioni luminose, personaggi, luoghi teatrali "altri": la casa, inaspettatamente e surrealisticamente rimpicciolita, diventa in un attimo un piccolo plastico fiabesco, dal quale spunta sul finale la figura gigantesca della cuoca; la statua, anch'essa di cartone; il luogo d'incontro della giovane coppia, pietosamente addossato a destra, sullo sfondo, incorniciato dal solo stipite di una porta.

Sudano prosciuga il testo di Strindberg dagli ultimi residui psicologici, ne rimescola ulteriormente le carte della significazione, accentuando fino al parossismo la dimensione visionaria. Sfrutta lo spazio scenico in maniera complessa, con un continuo e frammentario gioco di spaesamenti prospettici, tra ingrandimento e rimpicciolimento, che svela la labilità del rapporto percettivo dello spettatore tra apparizione e oggettivazione, generando una comunicazione delirante al limite della ellitticità. Nonostante il dinamismo spaziale dello spettacolo, questa volta gli attori ritornano alla loro proverbiale immobilità, costruendo la solita (e solida) partitura verbale, in modo da trasformare il testo strindberghiano in una sorta di sonata dodecafonica, sonora e visiva, la cui dissonanza interagisce con i diversi inserti ritmici forniti da una bizzarra colonna sonora-, un tam-tam, suoni di flauto, inserti radiofonici in diretta<sup>12</sup>.

### *Per una "morte" del teatro*

Pur assumendo nei confronti della forma teatrale un atteggiamento critico e dialettico, gli spettacoli di cui si è discusso rimanevano perlopiù legati alla solidità pressoché assoluta di una partitura, fisica e vocale. In particolare, la precisione del tessuto sonoro tracciato dalle voci degli attori poteva essere assimilato ad un vero e proprio spartito musicale, il più delle volte basato su uno spettro vocale assai ampio, dalle molteplici possibilità ritmiche. Tale risultato era possibile grazie ad un lavoro attoriale fondato appunto sulla



precisione formale, su un fitto programma di prove. Infatti, al pari di gran parte degli spettacoli teatrali (se non proprio tutti), l'esito finale si poneva per il gruppo come la stazione definitiva di un percorso che precede lo spettacolo stesso e su cui si fonda la possibilità di essere ripetuto. Questo sistema chiuso dell'attore, come pure l'assetto tecnico utilizzato, subiscono dal 1979 una mutazione radicale, che verrà poi conservata ed estremizzata nel corso degli anni, fino ad oggi<sup>13</sup>.

Un'iniziale verifica era stata sperimentata da Sudano circa due anni prima, nel 1977, al Teatro Abaco di Roma, in coda alla stagione teatrale, preludio a quella degenerazione che avrebbe presto trovato posto in maniera trasversale negli esperimenti su Strindberg e Gozzi. Nelle settimane comprese tra il 14 e il 28 di giugno, *Mors* si avvaleva di una scrittura scenica la cui struttura non evidenziava alcuna logia, contenutistica o rappresentativa. Il progetto rispecchiava il desiderio di Sudano di comporre un mosaico di azioni elementari che non potesse essere risolto dallo spettatore in alcuna sintesi definitiva ma semmai rimanesse un insieme di momenti attoriali autonomi: un uomo si rade, un altro accende e ascolta una piccola radio portatile, un riflettore illumina dei piedi di donna, un uomo si aggira nello spazio scenico, una donna trucca un uomo, un uomo attende una telefonata... La parola, che fino a quel momento aveva caratterizzato il discorso teatrale di Sudano, era relegata ai pochissimi momenti verbali dell'azione scenica in cui l'attore tentava invano di recitare una poesia.

La serie di azioni costituiva ancora una partitura, la cui fissità era però limitata solo alla sequenza delle loro apparizioni. I tempi e i modi di realizzazione, così come gli spazi di esecuzione, variavano giornalmente rispetto al momento attraversato dall'attore. Ciò significa che, nel corso delle due settimane di programmazione, lo spettacolo poteva avvalersi di un'articolazione variabile del rapporto tra attore e situazione scenica, di una diversa qualità teatrale. Le azioni, pur nella previsione della loro alternanza, creavano ogni giorno un momento scenico uguale e tuttavia qualitativamente diverso.

L'attuazione di questa prospettiva di lavoro conduce il processo creativo del gruppo, con le relative prove pre-spettacolari, ad una contrazione pesante, destinato a diventare niente più che il momento tecnico di una composizione performativa, sorta di programma di nude azioni attoriali, e come tale occupava gli attori solo pochi giorni prima del debutto. L'operazione di Sudano trovava piuttosto la propria reale consistenza esclusivamente in quella tensione che l'attore riusciva a concentrare *nel momento* in cui appariva nello spazio e nel tempo previsto dalla sequenza, nella sua relazione attoriale con queste forme date del tatto.

*Mors* sembrava apparentemente essere un momento isolato nella ricerca teatrale di Rino Sudano, introdotto negli episodi immediatamente successivi come puro segnale degenerativo. Dal 1979, con *Mors II*, questo tipo di lavoro riaffiora, per divenire nel corso degli anni il perno di una qualità teatrale che ha una soluzione teorica in quello che lo stesso Sudano definisce un "teatro dell'essere, non del fare"<sup>14</sup>.

L'operazione non si può riportare all'interno della sansione tradizionale prove-spettacolo. *Mors n*, infatti, si sviluppava nell'arco prestabilito di tre mesi: dal 15 gennaio al 15

aprile, al Teatro degli Infernotti di Torino, il pubblico poteva assistere, ogni giorno, ad un "movimento". Ciascun movimento consisteva di uno statuto formale autonomo, significativamente conchiuso rispetto a quelli che lo precedevano o lo seguivano, e tuttavia acquistava una motivazione più precisa se posto in relazione con quel tutto di cui era un frammento. La durata di ogni movimento era variabile, a discrezione della volontà momentanea degli attori (mediamente dai quindici ai trenta minuti).

Il materiale teatrale prodotto nel corso dell'operazione si evolveva intorno all'idea di Sudano di una regia giornaliera, che aveva come punti filosofici di riferimento tre "percorsi", tre piste drammaturgiche non necessariamente coinvolte in un'implicazione direttamente teatrale o spettacolare. La disposizione cronologica di ciascun percorso si dipanava nell'arco di un mese, ed aveva, come ogni singolo movimento, un titolo specifico: *Il testo da scrivere* (Samuel Beckett); *Il contesto da vivere: l'immaginario* (Sade-Masoch); *La comunicazione da raccontare* (Karl Marx). I testi di questi autori, oltre a fornire una traccia contestuale all'azione teatrale, potevano essere direttamente utilizzati in scena come superfici verbali su cui impostare una parola appiattita in una dizione, il più delle volte, monocorde. Al termine di ognuno dei tre mesi, e perciò di ciascun percorso, il gruppo di Sudano proponeva una "sintesi", il cui testo spettacolare veniva scritto con una pane dei materiali elaborati nel corso dei movimenti precedenti, senza però alcuna rigida intenzionalità programmatica. Alla fine dei tre mesi di lavoro, l'operazione si concludeva con una "sintesi delle sintesi", estremo momento teatrale di una scrittura scenica in divenire, che si rivelava nel momento presente dell'attorialità.

Questa struttura complessa - tenuta costante anche per i due lavori successivi, *Afors III* (1980) e *Orestea* (o, ufficiosamente, *Mors IV*, 1981) - conservava parte del senso con cui Sudano aveva concepito *Mors*, soprattutto nella relazione dell'attore con il proprio materiale di lavoro (la parola, il gesto, il testo, lo spazio, il rapporto con i compagni e con gli oggetti di scena) ma, oltre ad essere dilatata nel tempo, non delineava più una sequenza prevista di azioni. Piuttosto, qualificava spazialmente e temporalmente il *contesto* in cui le azioni sceniche, di volta in volta, si individuavano, sia come segmenti drammatici definiti, sia come azioni teatrali "improvvisate". In questo modo, Sudano rinserta l'esperienza creativa dell'attore all'interno di margini labilissimi di prescrizione spettacolare. Da questo momento, egli si allontana dalla preoccupazione di definire formalmente l'oggetto pertinente all'attore e alla sua azione, la struttura delle sue azioni, *le stesse azioni*; egli si preoccupa piuttosto di indicare il margine progettuale di apparizione di azioni attoriali non aprioristicamente definite.

Sudano conduce drasticamente la propria riflessione sul concetto di "mobilità della forma", mobilità che diventa il coefficiente della propria irriproducibilità. La forma teatrale (la risultante fenomenica ed estetica del lavoro dell'attore) non si compone mai in un assetto definito e riproducibile con esattezza. Ogni giorno dei tre mesi in cui *Mors II* (ma potremmo anche citare *Mors III*, oppure *Orestea*) era articolato, realizzava una situazione che conteneva già, come fatalmente prescritta, la propria tensione a scomparire sin dal giorno successivo. Le stesse sintesi, a cui si sarebbe potuta riconoscere una stabilità for-

male, vivevano nei margini di una fruizione limitatissima, di qualche giorno, durante i quali subivano ulteriori modifiche.

Tale posizione rende assai problematica la sua stessa memoria. Ciò che si può ricordare con esattezza è probabilmente solo il contenitore programmatico: la sostanza, la cui variabilità era connessa alla disposizione momentanea dell'attore e alla frammentarietà del complesso formale in cui era innestata, non concede d'essere osservata con la stessa precisione che un qualsiasi spettacolo *formalizzato* e *ripetuto* potrebbe concedere. L'evanescenza "genetica" dell'operazione di Sudano ha dalla propria parte il peso di un tempo irrimediabilmente irreversibile, che ne svela pienamente la natura (e probabilmente la sua riuscita), facendone uno spettacolo letteralmente immemorabile. Si può solo, non senza fatica, tentare di recuperarne il senso attraverso alcuni frammenti e testimonianze:

Livio e Sudano dividono gli spettatori in due gruppi, l'uno tradizionalmente seduto in platea, l'altro - fatto di amici e conoscenti - in file bene ordinate sulla scena. All'apertura del sipario, i due gruppi si fronteggiano; è il pubblico che si specchia in se stesso.

Dopo alquanto specchiarsi, a uno a uno i componenti del pubblico sulla scena si staccano dal gruppo e vanno a sistemarsi all'estremo opposto della sala, mentre i riflettori illuminano Gigi Livio in platea e Rino Sudano in palcoscenico che si specchiano a loro volta. / *Preludi* di Liszt e la luce in sala annunciano che si è arrivati al primo traguardo di tappa<sup>15</sup>.

Questa condizione "ri-flessiva" è la situazione metaforica con cui ha inizio il ciclo di movimenti del percorso dedicato all'opera di Beckett. La serata, intitolata *11 pubblico*, sembra sfiorare il codice di una performance. Questa staticità provocatoria ha tutto il senso di un'aperta dichiarazione di poetica da parte di Sudano. Egli inaugura il tentativo di dimostrare la totale impermeabilità comunicativa dell'artista, nonostante le condizioni d'informazione siano date. Tra attore e spettatore si instaura una profonda incompatibilità: allo spettatore viene negata la possibilità di partecipare attivamente in termini spettacolari ma viene usato dall'attore come espediente per un confronto speculare di due realtà, solo teoricamente compatibili. Lo spettatore può tornare ad una disponibilità comunicativa verso l'attore solo nell'atto "ri-flessivo", cioè nella propria capacità di osservarsi come eterno specchio e veicolo di una realtà scomunicata in quanto non-essenza, spettacolo<sup>16</sup>.

Nel corso dell'intera operazione, Sudano si dimostra disponibile verso una strumentazione attoriale eterogenea, sebbene votata ad una scrittura scenica elementare ed essenziale, tale da consentirgli facilmente lo spostamento e l'incontro di azioni teatrali di natura essenzialmente verbale con altre di natura più performativa.

Così, durante lo sviluppo del percorso su Beckett, il pubblico poteva assistere alla nuda lettura di alcuni frammenti tratti da *Malone muore* e *Da un'opera abbandonata*, come pure assistere alla liquefazione di un pannello di plastica sul quale era disegnato il quadrante di un orologio. Durante il percorso Sade-Masoch, poteva essere testimone di

una lettura incrociata di pagine tratte da *Le 120 giornate di Sodoma* di Sade con articoli di cronaca quotidiana: le prime, lette da un Sudano occasionalmente ridotto all'immagine virtuale trasmessa da una registrazione video; i secondi, proposti dall'attore in scena, in presenza del pubblico; come ancora poteva assistere alla lettura, sempre frammentaria, di alcuni brani della *Psychopathia sexualis* di Krafft-Ebing, magari insieme alla visione di immagini estratte da un repertorio iconografico sado-masochista, proiettate sul piccolo schermo fornito dal solito lenzuolo-sipario; potevano alternarsi, in giorni diversi, letture apparentemente improbabili ma accomunate da un sottile riferimento filosofico sotterraneo: *Crono mutila il padre Urano* tratto dalla *Cosmogonia* di Esiodo, frammenti delle opere di Ippocrate, la descrizione delle abitudini del vampiro lette da un libro di zoologia, per poi imbattersi in una "serata Masoch" dedicata all'applicazione in scena di una maschera di gesso al viso di un Sudano fintamente impaurito, mentre Anna D'Offizi costruiva una presenza ambiguamente in bilico tra compassione e gioco sadico. Ed infine, nel percorso dedicato a Marx, si avvicendavano letture frammentarie delle opere del filosofo tedesco, fatte reagire con la poesia di Leopardi, a serate di lavoro inutile, in cui la D'Offizi riempiva d'acqua un bidone di circa venti litri, senza però mai riuscire a compiere definitivamente l'operazione, grazie ad uno speciale sistema idraulico, mettendo così in moto una semplice, quanto efficace, macchina celibe.

*Mors II* radicalizza quel discorso poetico che, con gli episodi successivi, diventerà il limite estremo di un processo che rivendica la dissoluzione completa di un'esperienza prevista: nel testo, nella scrittura scenica e nell'apporto registico. Tutti insieme, questi elementi comunemente esprimono l'attitudine dell'attore a concentrare la propria esperienza scenica in un tessuto spettacolare controllabile (partitura), in un tempo che viene prima dell'esperienza dell'attore nell'unicità dell'evento teatrale, nel presente assoluto della scena. La scrittura scenica di Sudano diviene invece la risultante della permanenza dell'attore sulla soglia di *un'impasse* formale. L'esaltazione di questo limite assume paradossalmente l'unica possibilità, vissuta nell'assenza di un testo spettacolare previsto, per produrre un nuovo come pura attesa di un evento formale continuamente negato. L'attore "sudaniense" entra in questa *zona crepuscolare Mia forma*, funzionalmente alla sua capacità (e al suo desiderio) di ritirarsi dal circuito in cui quest'ultima, la forma, si presenta come dato irreversibilmente positivo.

Nei due anni successivi, Sudano e il suo gruppo lavorano nel solco di questa idea antispettacolare temporalmente dilatata, inserendo anche un riferimento drammaturgico (*Q'Amleto* shakespeariano in *Mors III*), traccia interna di reazione, alle volte esplicitata in maniera obliqua, ridotta a citazione di carattere visivo o lessicale; oppure tessuto drammaturgico come pura enunciazione verbale (*Orested*). Un uso esasperato della videoripresa in diretta e del mezzo televisivo contribuiscono ad alimentare l'immersione dello spettatore in un gelido straniamento. Il video invade la presenza degli attori, degli oggetti di scena, del pubblico in sala, dell'intera situazione teatrale: ora utilizzato come semplice oggetto scenico, ora finalizzato alla "presentazione" della mediazione, grazie alla capacità di visualizzare una presenza che, nel medesimo istante in cui si fa tale, viene

citata. L'azione teatrale si riduce così a *descri(a)zione*, eterna enunciazione, eterno discorso su un fare che mai prende forma.

Questo estenuante viaggio intrapreso da Sudano alla ricerca del limite che il teatro può sopportare affinché possa essere ancora definito tale, e al quale sottopone con estremo rigore le proprie scelte drammaturgiche (Eschilo ne *I sette contro Tebe*, 1982; Beckett in *Il tempo di B e Finale di partita*, 1982; Bataille in *Su Bataille da Bataille*, 1983), conosce un'ulteriore evoluzione, a cominciare dall'ultimo episodio batailliano citato.

Lo spettacolo appare come il contenitore di un discorso frammentario, fatto di detriti teatrali. Gli attori producono una presenza marginale, rarefatta (ma raddoppiata) nell'immagine ritrasmessa in diretta, o registrata, dallo schermo televisivo; la scenografia è composta di piccole nature morte, miniature allusive ad un percorso drammaturgico tutto interno all'attore, disposte quasi casualmente nello spazio; il testo, quando viene utilizzato, è letto con distaccata monotonia da un attore ormai soltanto dicitore. Si allineano così schegge di testi batailliani, frasi beckettiane, momenti attoriali immediati (il pianto "senza motivo" di Anna D'Offizi), il tutto pietrificato e raggelato in un finale costruito con gli attori che guardano, in un silenzio incolmabile, le immagini di un rituale sadomasochista trasmesse da un monitor televisivo.

AU'interno di questo sistema labirintico, Sudano *diceva* un monologo, scritto da egli stesso, componente fissa dello spettacolo. Questo testo subisce una sorta di deriva e comincia ad essere presentato come momento teatrale autonomo col titolo *Re-cita*, della durata di circa venti minuti, pur continuando a costituire uno dei momenti centrali dello spettacolo di provenienza. *Re-cita* diviene il prototipo di quella drammaturgia autoriflessiva che Sudano metterà a punto nel corso degli anni successivi, in particolare negli altri due monologhi che l'attore scriverà unicamente in funzione della propria dizione, raccolti poi dal marzo del 1991 in un unico spettacolo: *Tre recite*.

Nel buio della scena, seduto ad un tavolino ed illuminato da un fascio di luce, Sudano sottrae alla rappresentazione qualsiasi elemento che non sia la nuda scansione verbale. La sua immobilità assume i toni risolutivi di una condizione attoriale estrema, votata allo stillicidio verbale cui sottopone una parola mai immedesimata o immedesimante, che letteralmente rappresenta una partitura verbale, continuamente messa in discussione dal tessuto sonoro che sostiene la dizione dell'attore<sup>17</sup>. Ogni azione è detta nel momento in cui viene fatta (e viceversa), cioè viene *presentata come tale*. In questo modo è la stessa presenza dell'attore - e del teatro - ad essere straniata e straniarne. I gesti compiuti da Sudano sono solo l'arida espressione di una volontà prevista, nullificata nella "presentificazione" della parola come didascalia dell'azione simultaneamente attuata dall'attore.

*Dal 1984 al 1999: tracce di un nomadismo teatrale*

Il 1983, dopo un laboratorio torinese dal titolo *Essenza/Apparenza*, si conclude con

alcune repliche di *Re-cita* a Cagliari, primo atto di un durevole rapporto che Sudano instaurerà con il capoluogo sardo. Infatti, gli anni successivi, fino al 1991 e oltre, saranno segnati da un crescente desiderio di radicamento nell'isola, inaugurato ufficialmente con l'apertura, nel 1994, di uno spazio ad Assemini, cittadina in provincia di Cagliari, in cui Sudano consolida il proprio discorso poetico<sup>18</sup>. Il progetto dura solo un anno, travolto dalle difficoltà economiche, e l'attore riprende il proprio nomadismo produttivo, collaborando anche con alcuni gruppi di ricerca cagliaritari<sup>19</sup>. Solo nel 1987 il Gruppo Quattro Cantoni riesce a concretizzare il desiderio lungamente dissimulato di assumere uno spazio di lavoro in grado di garantire un'attività permanente. È proprio a Cagliari, in uno dei quartieri storici della città, che apre il Palazzo d'inverno, un piccolo teatro di circa cinquanta posti:

spazio a-tipico o u-topico [...] il cui programma si determina o si configura nella Negazione di un programma o progetto che dir si voglia. Questa non progettualità fa di questo Spazio esattamente il contrario di un contenitore che di volta in volta accoglie prodotti, immagini di prodotti, rassegne, convegni, festivals ecc., "messe in scena" di progetti che producono e riproducono il sempreuguale. L'a-progettualità di uno spazio nel fame uno spazio chiuso verso l'esterno, inteso come mercato, si apre verso l'interno delle "coscienze" dei singoli per creare un intervallo di Pensiero.

L'accento è dunque posto sulla certezza di ciò che questo Spazio *non deve accogliere*. Gò che accoglierà o presenterà sarà il risultato di questa sottrazione. Un resto. Ciò che resta. E d pare di intravedere che dò che resta è la "passione per il teatro", un desiderio di pulizia e di onestà che quindi trasforma il termine "passione per il teatro" in "passione... per un teatro" che ancora non c'è. Spazio per la passione intesa come diletto o disinteresse, tempo da perdere, spazio non diverso, non divertente<sup>20</sup>.<sup>11</sup>

Il Palazzo d'inverno coincide con la parziale ricomposizione di quella frattura linguistica che aveva prodotto nel teatro di Sudano una rigorosa degenerazione del testo spettacolare, per soffermarsi nuovamente, quasi agisse un prisma dialettico, sulla compattezza del testo drammatico. Nascono, oltre alle cicliche riproposizioni beckettiane, alcuni spettacoli importanti nella storia della Quattro Cantoni: *Antigone*, di Sofocle, e *Il pellicano*, di Strindberg (1987); *Prometeo incatenato*, di Eschilo (1988); *Calderón*, di Pasolini (1989); *Testo e contesto*, dal *Finnegans wake* di Joyce (1990), stazioni di un'antispettacolarità prodotta dall'assunzione della parola come mediazione teatrale primaria. Una parola, quella di Sudano, sempre solidamente detta, priva di equilibrismi fonetici, una parola "oggettiva".

Tuttavia, *Testo e contesto* è anche il capitolo finale dell'esperienza di Sudano e del suo gruppo al Palazzo d'inverno. Problemi economici insuperabili costringono l'attore romano a porre il sigillo finale all'avventura cagliaritana.

Da questo momento, la produzione teatrale di Sudano comincia a farsi progressivamente sempre più rarefatta e casuale. Egli alterna momenti attoriali in cui si spinge sem-

pre più verso quella scrittura solitaria e monologante inaugurata con *Re-cita* (*Tre recite*, 1992; *Un prologo, monologhi, dialoghi, Un epilogo*, 1994; *La volpe e l'uva - Monologo esteriore*, 1994) a produzioni più ampie, legate al rapporto con giovani compagnie sarde (*La casa della parola* e *Woyzeck*, di Büchner, 1995; *Amleto*, di Shakespeare e *Finale di partita*, di Beckett, 1996; *Occidente*, 1998).

Ormai, la presenza di Sudano sulla scena italiana è delegata ad alcune sporadiche apparizioni, sorta di conferenze-spettacolo in cui la scrittura tenta di espellere qualsiasi tentazione drammaturgica, per divenire momento di un discorso puramente politico, "occasione per parlare d'altro", come direbbe egli stesso. *Recita del rigore* (1997), *Ciò che mi ha nutrito* (1997), *Nomi e pronomi* (1998) rappresentano l'estremo tentativo - o forse l'ultima contraddizione - di un attore che ha fatto del rigore negativo la sostanza stessa del proprio teatro.

### **Beckett o l'assurdo del teatro**

Beckett è stato per Rino Sudano qualcosa di più che un'ossessione drammaturgica. I testi beckettiani scelti dall'attore romano nel corso della sua vicenda artistica sono pochi rispetto alla relativa abbondanza produttiva del drammaturgo irlandese, ulteriore spia di come non ci sia stata in lui la necessità di crearsi un repertorio di Beckett.

La sua attenzione è stata rivolta soprattutto a *Finale di partita*, seguito da *Giorni felici*, per quanto riguarda invece i lavori extrateatrali, Sudano ha portato in scena *Mercier e Camier* e *Compagnia*. Una produzione che poco concede alla curiosità drammaturgica, ma che tuttavia si appropria di alcuni testi in maniera ossessiva. L'insieme degli spettacoli beckettiani messi in scena da Sudano consiste infatti in una frenetica circolazione dei medesimi in momenti differenti, con variazioni quasi costanti di allestimento. Per evidenziarne alcune dinamiche di fondo, ho preferito scomporre questo insieme in tre serie distinte: i *Finale di partita*, i *Giorni felici*, gli spettacoli riferibili alla prosa di Beckett (*// tempo di B*, da *Mercier e Carniere Compagnia*, poi *Solo* dal 1988).

Già da questa ripartizione preliminare si evince un dato importante, che non è solo una parzialità metodologica: il *teatro* di Beckett, nella formulazione proposta da Sudano, tende alla *prosa* di Beckett. L'intenzionalità latente di questo progetto negativo è il passaggio da una qualità *spettacolare*, in cui la rappresentazione è mantenuta nella sua forma ancora sostanzialmente tradizionale, ad una qualità *antispettacolare*, individuabile nella graduale riduzione della forma scenica all'elementarità delle proprie componenti espressive, inserite in un circuito crescente di relazioni straniamenti. A ciò va aggiunta una marcata povertà di allestimento, intendendo con questo termine una sorta di artigianalità domestica: non tanto una stretta necessità economica, quanto il risultato di una posizione poetica elevata a sistema registico e produttivo. L'idea di un "Beckett da appartamento" può essere considerata come l'emblema del codice produttivo ideale di Sudano, all'insegna della progressiva riduzione dell'attore alla sua parola.

### *“Finale di partita”*

Sudano è sempre stato ambigualmente fedele al testo (o, più in generale, ai testi) di Beckett, nel senso che ha affiancato ad una sostanziale aderenza alla partitura verbale un'infedeltà dal punto di vista della scrittura scenica e della tessitura vocale. Una partitura mai staticamente acquisita, costantemente riorganizzata attorno al concetto di “regia giornaliera”, sempre secondo il “momento attoriale”, specialmente nelle operazioni riguardanti la prosa beckettiana.

Tale capacità eclettica, finalizzata all'enfatizzazione della teatralità come mediazione inevitabile della convenzione teatrale, risale ai tempi della prima regia beckettiana di Sudano del 1971, il *Finale di partita* con lo Stabile di Torino. Da allora egli ha sempre proposto un Hamm seduto su un trono fisso, mai mobile come nelle didascalie del testo, a sottolineare l'antinaturalismo dell'operazione scenica, segno che ricorda le messe in scena beckettiane con il Teatro della Ripresa. Tutta la perlustrazione viene condotta da Hamm e Clov sul filo della convenzionalità del dialogo, e la parola sostituisce interamente l'azione reale.

Partendo dal *Finale di partita* del novembre 1976 a Trieste, Sudano spinge l'acceleratore dell'antinaturalismo, ritagliando lo spazio scenico con fondale e quinte dipinte in bianco e nero con delle colate di calce. Mancano del tutto le finestre indicate nel testo, e la platea funge da grande finestra su ciò che rimane del mondo, verso cui Clov guarda con il cannocchiale. Hamm, sempre staticamente seduto sul proprio trono fisso, è incorniciato da una sorta di monumento funebre composto di due colonne di legno bianco, da cui si sviluppa un'intensa luce spettrale. In scena anche i due bidoni della spazzatura contenenti Nagg e Nell, il cui viso è giottesco coperto da una biacca bianca. Le luci, spesso a vista, costituiscono esse stesse un elemento scenico, insieme agli accessori palesemente falsi. Sul palcoscenico, sotto uno *spot* anch'esso visibile, sia alla destra che alla sinistra di Hamm, come in platea in mezzo al pubblico, fanno bella mostra di sé alcune sagome umane sedute, un po' alla Segai, doppi di Hamm, il quale si staglia dall'alto del proprio trono vestito completamente in bianco, mentre Clov sfoggia una tuta da operaio. Alla fine del monologo di Hamm, un suo ennesimo doppio (un manichino in tutto simile al vero) era spinto da Clov dalla platea verso il palcoscenico.

Se questo assetto viene parzialmente mantenuto fino al 13 febbraio dell'anno seguente, con la variante della presenza in scena dell'addetto alle luci come elemento ulteriormente straniarne, già due giorni dopo, in occasione di una replica milanese, Sudano propone il suo Hamm in una dimensione più povera, calato in un palcoscenico nudo, senza scenografia, mantenendo fissi gli elementi essenziali all'azione scenica, usati talvolta come semplici citazioni e svuotati di qualsiasi razionalità d'uso. Il resto è richiamato unicamente dalla parola e il Teatro diventa la casa-contenitore di Hamm. Tuttavia, Sudano non concede allo spettatore alcuna occasione di ambiguità naturalistica, rompendo l'unità spazio-temporale dell'azione scenica attraverso effetti volutamente e marcatamente *kitsch*,



come i tre inserti della *Barcarola* di Offenbach a sostegno dell'apertura e della chiusura di sipario (momenti tipici della convenzione teatrale), come del monologo di Hamm.

Tutto ciò scompare nelle versioni del 1982 e 1983, in cui il processo di riduzione attuato da Sudano sfiora l'azzeramento visivo. Lo schema di Beckett si riduce infatti al limite dell'ossessione per l'immobilità. Lo spazio è segnato da un telo bianco che, tirato su a metà del palcoscenico, fa da sfondo all'azione che si sviluppa tutta in orizzontale, frontalmente al pubblico, e su cui si stagliano espressionisticamente le ombre nette, duplicazioni straniamenti, degli attori. Questi ultimi, smessi i panni tradizionali dei personaggi beckettiani, compaiono vestiti con tute in similpelle plastificata e scricchiolante, ciascuna di un diverso e vistoso colore: rosso, blu, giallo e verde. Anche i bidoni sono scomparsi: Nagg e Nell, come del resto Hamm, sono semplicemente seduti immobili su alcune sedie, mentre Clov, spossato della sua peculiarità di personaggio maschile<sup>21</sup>, funge da unico elemento mobile. Gli oggetti di scena previsti dal testo non esistono più, vengono evocati (citati) dalle parole degli attori e dall'immagine fissa che un televisore, sulla destra del palcoscenico, rimanda al pubblico mentre un operatore li riprende a vista. Tutto contribuisce alla realizzazione di un'atmosfera straniante, in cui ogni elemento crea un cortocircuito con quello ad esso adiacente. Lo spettatore è spinto ad una costante percezione oggettiva, lo spazio è ridotto ad un'escrescenza bidimensionale, compresso sullo sfondo bianco del telo, mentre la parola dell'attore si dispiega e dilata condizionando la struttura stessa dell'immagine percepita.

Nei successivi allestimenti, dal 1984, Sudano mantiene l'immobilità e la bidimensionalità sopra descritta. Rimane il telo (che da bianco si fa rosso), che però simula uno sfondamento tridimensionale. Infatti, compare sullo sfondo un quadro dechirichiano, dalla prospettiva esasperata, una veduta urbana, dalla cui base spuntano a tratti, celati al pubblico da un palchetto di legno, i mezzibusti di Nagg e Nell, quasi fossero vecchi burattini di un teatrino funebre e grottesco. Sudano sembra ritornare ad una soluzione spaziale apparentemente tradizionale e ad una dimensione più teatrale, ma all'insegna della simulazione. Hamm, vestito con un rigido completo nero, non è più su una sedia, ma su una carrozzella di legno dalle grandi ruote, che però durante la rappresentazione si sveleranno essere fisse; così come viene simulata un'apertura nello spazio sul fondo interrotto da un fondale nero, grazie ad una cornice, che però non contiene altro che il nero dello sfondo. I due genitori di Hamm ricompaiono nei loro tradizionali bidoni, che tuttavia alle volte diventano anche due tronconi di colonne greche. Il tutto immerso in una luce vaga, che non concede allo spettatore la sicurezza della visione e che rende palpabile l'imminenza della fine della rappresentazione.

L'allestimento ritrova infine la sua secchezza originaria nel 1996. Messo in scena all'interno di una casa campidanese in disuso, sullo sfondo fornito da un semplice muro imbrattato su cui è disegnata con tratto elementare una casa e una tautologica scritta ("casa") con lettere sgraziate, Sudano-Hamm è nuovamente seduto su una seggiola di legno povero. Gli rimangono solo gli occhiali neri, una coperta militare e il sordido fazzolettosipario ad annunciare al pubblico che egli è Hamm. Così, con Nagg e Nell nei loro finti

bidoni, si ritorna ad una composizione condizionata esclusivamente dalla parola, ricostruendo la situazione beckettiana tra le pareti di una casa tramutata in Teatro.

### “Giorni felici”

Il tracciato negativo messo in evidenza nella serie *Finale di partita* è forse ancora più visibile nella parallela mini serie di *Giorni felici*, che ha avuto inizio nel 1978, e che vede come protagonisti fissi Anna D’Offizi-Winnie e Sudano-Willie. Abbiamo ancora una struttura bidimensionale, con un telo bianco che divide in due perpendicolarmente il palcoscenico. Al centro sta D’Offizi-Winnie, che sbuca per metà dal telo contro cui è schiacciata. Sulla parte superiore, in prossimità della testa, e sulla parte inferiore, il telo è trapuntato rispettivamente con un rettangolo di maglia blu e un trapezio, sempre di maglia, color sabbia, che allude al mucchio di terra su cui è conficcato il personaggio beckettiano. Su questo trapezio di maglia sono attaccati i suoi oggetti quotidiani. Sudano-Willie agisce nella porzione di spazio che va dal telo bianco al fondo del palcoscenico, dove si intravede una superficie dipinta con un panorama: un cono giallo corre in prospettiva verso la porzione blu che definisce la parte superiore. Solo nel finale del secondo atto, com’è previsto dal testo, egli si rende completamente visibile passando nella parte anteriore del palcoscenico, tra la platea e il telo bianco, mentre il rettangolo di luce generato da un sagomatore ritaglia la sua compagna, che emerge tra il telo e il trapezio di maglia solo dal collo in su, sullo sfondo del suo microuniverso domestico.

Una prospettiva schiettamente teatrale, una teatralità che trova la propria zona liminare nella sintesi fornita dalla parola della D’Offizi e da quel lenzuolo-palcoscenico, contemporaneamente sipario e fondale, limite estremo in teatro dell’organizzazione dello spazio e del tempo. Una zona che è in grado di sopprimersi attraverso un semplice gesto luminoso, nel momento in cui il teatro si condensa in quello spazio incorniciato dalla luce sagomata di un riflettore. Ciò che rimane al pubblico è l’esperienza della solitudine dell’attore, precisato nel rapporto imbarazzante che lo sguardo dello spettatore per lui comporta, comunque uniti nell’esperienza comune del tempo, che passa nella nuda scansione verbale.

Questa “natura morta” viene ripresa, invariata, nel 1982 e nel 1984. Nel 1986 (e presumibilmente fino al 1989), Sudano propone un allestimento di *Giorni felici* decisamente impoverito nei mezzi tecnici come nella struttura scenica. Dal telo bianco sono scomparsi tutti gli elementi che caratterizzavano le precedenti rappresentazioni, come pure il panorama sul fondo. È rimasta la D’Offizi-Winnie, con un cappellino piuttosto strapazzato e un lungo abito nero con trine bianche sulla scollatura, seduta a vista su uno sgabello. La sua vita scenica, ormai quasi completamente delegata alla capacità evocativa della parola, si svolge tutta all’interno dello spazio-tempo scandito dall’apparizione di un fascio di luce centrale, ritagliato in modo da garantire la luminosità alla superficie rettangolare in cui è inserita l’attrice. Sulla sua figura una diapositiva disegna in maniera piutto-

sto sommaria il profilo della collina di terra di Winnie. In questa dimensione, Anna D'Offtzi muove solo le braccia, anche se in realtà lo sgabello le permetterebbe il movimento del resto del corpo: agisce integralmente all'interno di uno statuto convenzionale, che esclude qualsiasi motivo naturalistico. Raccatta gli oggetti di cui ha bisogno da una grande borsa nera che ha accanto a sé. Sul finale, il rettangolo di luce si restringe gradualmente, impoverendo ulteriormente l'icona beckettiana, fino a garantire solo un primo piano del viso. La D'Offtzi incide così, quasi balbettando, le ultime parole del proprio monologo.

### *"Il tempo di B" e "Compagnia"*

È naturale intuire perché Sudano abbia scelto di frequentare *teatralmente* la prosa beckettiana. Essa contiene, come cifra espressiva interna, l'espulsione completa dell'unità narrativa o discorsiva, mancanza che sospende la necessità di una relazione drammaturgica tra personaggi o la loro stessa presenza. Beckett azzerava la parola narrata in un'unità ricomponibile solo virtualmente, nella segmentazione in cui egli disperde un "protagonista" frantumato secondo prospettive diverse: l'io, il tu, l'egli, l'io che osserva l'egli che osserva l'io, ecc. La parola è costretta al calvario di questa narrazione errante e multiprospettica, dove la rielaborazione dei frammenti in un'unità impossibile compone un dedalo di occasioni straniamenti. La parola è sempre più vicina al limite della pura enunciazione e la pagina scritta diventa la rappresentazione visiva di quello che rimane: l'ombra di un personaggio; o meglio, *una voce*, ultima resistenza fisica di quella rarefazione formale rincorsa con tanto rigore da Beckett. Sudano raccoglie questo punto di vista, per farlo proprio attraverso un'esperienza attoriale al limite della sopravvivenza scenica.

Ne *Il tempo di B* (1982), da *Mercier e Camier*, questo processo è elaborato in modo non del tutto risolutivo. Infatti, nel testo sopravvivono brandelli di personaggi ancora possibili, grazie anche alla struttura dialogica che essi sviluppano. Sudano però disinnescava la potenzialità di questo meccanismo, adottando una soluzione già sperimentata in operazioni teatrali precedenti: la *lettura del testo*, senza peraltro seguire uno sviluppo logico, semmai presentando estratti dell'opera, che egli legge da alcune pagine fotocopiate, lasciate malinconicamente cadere ai suoi piedi dopo avere esaurito la loro funzione. In questo modo, egli toglie allo spettatore anche l'ultima impressione di unità, di sovrapposizione o di possibile identificazione tra la parola e l'attore in scena. Questa soluzione ha anche implicazioni prettamente attoriali:

Ho smesso l'uso della memoria da cinque anni [dal 1979]. La memoria è il passato che si cristallizza. Io scelgo. Tutte le sere, momento per momento, cosa dire e come dirlo. Scelgo il presente. Ci sono pause. Non sono riuniche, non sono precalcolate. È che esito, mi prendo il mio tempo. Il tempo di prendere la parola. [...] Non mi metto il problema della gente che si annoia. Non faccio finta che annoiarla sia una mia scelta, è solo un limite; il limite di quella sera. Scegliere il presente, invece del binario già pronto della memoria,

implica anche il rischio della caduta; lo accetto. Io sono, all'inizio, come una macchina fredda, che deve prendere quota, che deve accendersi. Non mi interessa lo spettatore<sup>22</sup>.

Sudano mette a punto questo dispositivo straniante in uno spazio scenico ridotto ai minimi termini, diviso in due *mansiones*, luoghi allusivi ad una segmentazione drammaturgica binaria, due voci-personaggi alla disperata ricerca di un incontro impossibile. Il solito telo a fungere da sfondo piatto e appiattente, stavolta dipinto con un motivo boschivo, quasi una rimanenza di trovarobato. L'attore agisce su una stretta pedana, sulla quale sono collocate due nude sedie, una nera e una bianca. Alla destra del pubblico, in uno spazio adiacente alla pedana e disposto perpendicolarmente ad essa, un telo bianco indica un ulteriore luogo d'azione scenica. Innanzi a questo sta una sorta d'agglomerato, composto di una piccola pedana rialzata su cui poggia una sedia sbilenco, alla cui sommità è piazzata una lampadina accecante. Di fronte un giradischi, con relativi altoparlanti, diffonde all'occorrenza un cinguettio primaverile. Tra questi oggetti poveri si dispiega ciò che rimane dell'azione scenica di Sudano, nei giochi minimali di luce che egli disegna con poche fonti luminose, al fine di dilatare al massimo la ritmica della parola denudata di Beckett.

Per molti versi simile, ma ancora più rigoroso nei mezzi impiegati, è *Compagnia* (1984), che mantiene invariata la propria struttura scenica fino alla sua ultima rappresentazione milanese del 1992. Sulla scena una panca, o una sedia, su cui stanno "due dati oggettivi": una mela e un tozzo di pane, che durante l'azione possono venire a contatto con l'attore. Lo spazio è limitato nel fondo da un telo bianco, che questa volta assume una inarcata tridimensionalità nel disegno formato dalle ombre, grazie al sapiente gioco di poche luci taglienti che fendono il buio denso pressoché costante in cui l'attore è immerso. Talvolta compare sullo sfondo fornito dal telo l'immagine proiettata di una diapositiva. Questo spazio è diventato il luogo di una pura enunciazione verbale, dove il corpo dell'unico attore in scena, nella sua totalità fisica e vocale, rappresenta l'ultima resistenza nei confronti del silenzio e dell'assenza verso cui rispettivamente la parola e il corpo tendono. Non c'è più "interpretazione", anche in virtù del fatto che Sudano legge le parole di Beckett direttamente da un libro che tiene in mano per tutta la durata dello spettacolo. È il ritmo delle selezioni narrative, insieme a quello fornito dall'alternarsi continuo di luce e buio, che crea la partitura attoriale. Lo stesso attore coordina dalla scena i tempi della propria regia, impartendo gli ordini al datore luci, se spegnerle o cambiarle o ancora riaccenderle; oppure determinando direttamente la scansione ritmica della propria voce re-citante, dislocandosi nello spazio in diverse posizioni del corpo: seduto, in piedi, in ginocchio, sdraiato in terra su di un lato, rannicchiato. Gran parte dello spettacolo si consuma sulla soglia del buio. I fari, che alternativamente si spengono o si accendono secondo le indicazioni dell'attore, sono anche lo strumento essenziale alla lettura del testo, alla stessa possibilità d'esecuzione.

La relazione teatrale costruita da Sudano non lascia sopravvivere alcuna immediatezza.

za. La verità va dunque colta tra gli interstizi di questa architettura straniarne, nello scarto che separa la voce dal silenzio. Proprio con il silenzio e con la sua controparte visiva - il buio - la parola si misura attimo per attimo, nel tempo della presenza dell'attore. Allo spettatore non rimane altro che partecipare a questa scansione temporale del dire, non più che monotona e fisica, oggettiva espulsione di un fiato, o di un respiro, reso concreto nel passaggio dalla pagina allo spazio (ancora e comunque) teatrale di un attore ridotto a "dicitore". Un sostare in questo tempo dell'attore, che Sudano definisce "fiat-tempo", "il luogo in cui l'attore può finalmente rivelarsi come pura presenza"<sup>23</sup>, per conquistare un varco in questa verità stavolta "im-mediata". La parola è investita di una portata evocativa, nella sua capacità di produrre segni nel vuoto: impalpabile ma carica di tensione etica, inafferrabile se non nel tempo dell'oralità. Sudano così azzera la dicotomia tra azione e dizione:

Non sei niente, [...] in quel momento sei solo una serie di parole che stai dicendo in quel momento. E le stai facendo, perché in teatro il dire è fare, non c'è differenza. È l'unico luogo dove questo mare non c'è. [...] "Essere e non essere", non "essere o non essere": essere e non essere *contemporaneamente*. [...] Fare il silenzio con la parola. Non si fa silenzio stando zitti, non parlando in scena, come fa una celta avanguardia: è un'altra metafora. Invece bisogna fare silenzio parlando di silenzio, parlando *nel* silenzio; facendo delle pause al momento giusto e andando a scovare quei momenti in cui l'ascoltatore che ti è davanti, che è anche attore insieme a te suo malgrado, recepisce il tuo silenzio tra una parola e l'altra. Ma non ho fatto nessuna metafora: ho solo indicato un silenzio mentre nasceva un silenzio<sup>24</sup>.

Questo è il modo in cui egli perviene a ristabilire un'autenticità (in senso benjaminiano) di un processo conoscitivo, nella relazione tra attore e spettatore, in cui il rapporto tra soggetto e oggetto si dispiega nell'oggettività dello spazio e del tempo comune del proprio dire-sentire, un "qui ed ora" disalienato. Un principio teorico che assume valore anche a livello puramente attoriale, nel modo in cui l'attore utilizza il proprio materiale verbale. È nello spazio del presente, nella lettura di una partitura verbale, e non nella sua assimilazione mnemonica, che Sudano ritrova la possibilità di una risonanza emotiva.

In Sudano e nella D'Offizi è quindi necessario riconoscere una qualità recitativa extraquotidiana, fatta di una parola densamente articolata, che conserva sempre il senso senza che questo assuma su di sé la responsabilità finale, punto d'incontro ideale tra significato e significante. Fino alla riduzione del discorso ad un equilibrio oratorio che *presenta* la parola (e il suo significato) nella sua completa e dilatata oggettività.

La feconda relazione di Sudano con la parola di Beckett ha alimentato a lungo questa concezione di oggettività teatrale, un rapporto sempre ruotato attorno alla definizione di "assurdo del teatro", che dal 1977 egli ha instancabilmente portato con sé durante il proprio percorso artistico. Ribaltamento della formula "teatro dell'assurdo", con cui nel 1961 Martin Esslin giudicava con eccessivo sincretismo critico l'autore irlandese<sup>25</sup>.

Attraverso la mediazione adomiana<sup>26</sup>, Sudano impone al teatro di Beckett l'espulsione di quel compromesso esistenzialista che, fin dagli anni Cinquanta, gli era stato attribuito come chiave di lettura privilegiata. Secondo Sudano, non esiste nel teatro di Beckett una categoria drammatica - l'assurdo - tale da evocare una proiezione dell'immanente teatrale in un universale metafisico che lo definisca come genere in senso ultimo e definitivo. Il filtro esistenzialista dotava la categoria dell'assurdo di una rivelazione ontologica, mentre in Beckett l'azione è solo convenzionalmente orientabile in un percorso del Pessere. Semmai essa produce *forme di richiamo* (o, per dirla con Roger Blin, "false piste"<sup>27</sup>), che si risolvono in elementi puri di tensione teatrale, privi della logica totalizzante dell'essere e del pensiero sull'universale che questa categoria comporta.

Sudano individua lo specifico del proprio teatro in questo materialismo scenico, che non ha modo di identificarsi con un "senso" o la sua assenza. Tuttavia, trova spazio nell'esaltazione di ciò che gli appartiene fenomenicamente: un corpo-voce in uno spazio-tempo. In termini teatrali, quindi, Sudano opera un'accelerazione, attribuendo alla condizione dell'attore in scena ciò che in Beckett, da Esslin in poi, è stato generalmente attribuito alla condizione umana: l'attesa come percezione e coscienza dello spazio-tempo scenico. Laddove Esslin, infatti, trascura la logicità interna della forma teatrale, confondendo la condizione dell'attore con la condizione umana<sup>28</sup>, Sudano lavora invece sulla logicità inerente alla specificità dell'attore in stato di rappresentazione. Ciò che appare essenziale è la reazione tra elementi teatrali immersi in un tempo convenzionale del teatro, da cui deriva una perdita di logicità contenutistica e un'amplificazione dell'autonomia degli elementi teatrali puri. In questo modo, spazio e tempo si organizzano intorno ad una logica che è *esclusivamente* teatrale, e la parola "detta" diventa l'affermazione del tragico esserci dell'attore.

Una condizione tragica, dunque, quella frequentata dall'attore "sudaniano", costretta alla significazione che qualsiasi forma, nel semplice apparire, trascina necessariamente con sé. Un'immanenza tragicamente trascendente, un - come lo definisce Sudano - "immediato". Il tempo del dire è l'indicazione di un viaggio, o meglio, di una sosta irrinunciabile per l'affermazione del territorio tragico: un percorso segnato al limite di due silenzi. La sostanza del suo operare teatrale si tramuta nel rigore e nella perseveranza con cui l'attore sceglie di sostare in questa zona del fallimento annunciato, nel rendere dolorosamente sottile questo velo o superficie linguistica su cui ancora la forma estetica si incide.

Con Sudano, l'attore frequenta la soglia della propria avventura fisica, irrimediabilmente divisa tra interiorità e materialità scenica. Egli individua attraverso Beckett quel limite condensato nella *presenza* dell'attore, sintesi estrema di un'esperienza interiore (in quanto tale immateriale, irrepresentabile) e di una concreta fisicità, resistenza e mediazione tra l'apparenza e l'indicibile. L'immobilità del corpo e la tensione finale della parola di Sudano sono due immagini limite, due fondali che ci consentono ancora di osservare la dissoluzione ragionata di una forma teatrale.

## Conclusion

La fuga di Sudano dai continenti della forma teatrale è stata il mezzo - ma anche il fine - per la ricerca di un teatro innestato nel dinamismo della storia. All'interno di quest'obiettivo, il suo teatro acquista una portata conoscitiva, un *valore d'uso*, proprio in virtù della sua specificità gnoseologica, cioè grazie alla definizione di un *luogo di coscienza della rappresentazione*. Infatti, la prospettiva marxista all'interno della quale Sudano si è sempre apertamente mosso, ha individuato nella categoria debordiana di "spettacolo" il dato qualificante della contemporaneità (occidentale e borghese)®. Insieme a Debord, Sudano condivide la certezza di un processo di derealizzazione in atto, individuabile perfino negli interstizi dei rapporti che gli uomini tessono tra se stessi e le cose, in grado di produrre un radicale mutamento nella relazione tra essenza e apparenza, tra soggetto e oggetto, tra realtà e rappresentazione.

Il contesto operativo di quell'"attore etico" che Sudano comincia a teorizzare con precisione a partire dal 1978 - il Teatro - diviene il luogo privilegiato di questa discussione, localizzando il terreno metaforico della sovrastruttura. Ne segue, per Sudano, che colpire la sovrastruttura teatrale diventa la disposizione tassativa di un teatro rivoluzionario, realmente innestato nel presente storico; ma diventa anche il mezzo per l'esemplificazione di un agire politico *tout court*. Egli indica nella negazione di ciò che appartiene allo specifico teatrale - la rappresentazione - questo strumento attivo di lotta politica, il modo per disinnescare il termine di raccordo, il meccanismo originario su cui si fonda il concetto debordiano di "spettacolo".

L'atto dinamico che attorialmente sottrae il fenomeno teatrale dalla rappresentazione è la "presentazione", quella condizione dell'attore che non produce più alcuna metafora, non rimanda più a nient'altro che a se stessa e al suo "qui ed ora". La parola diventa lo strumento necessario di un materializzarsi scenico che progetta la propria estinzione, quasi a sancire nel margine tra visibile e invisibile la soglia di un teatro mai positivisticamente donato allo sguardo. Un teatro "da ascoltare", che non si riproduce materialmente in un'immagine.

L'attore etico è anche l'attore senza stile, che non riconosce la propria appartenenza stabile, esclusiva e volontaria ad una connotazione formale. Semmai *subisce*, come condanna, la mediazione formale nella tensione a disfarsene; è un attore "tutto presenza", che si oppone severamente alle istanze progettuali, ed esalta la condizione temporale del "fiat-tempo". L'esperienza prodotta in questo margine non conosce né formalizzazione né riproduzione, bruciata nell'immediato apparire di una presenza irripetibile, di un evento.

L'indice massimo di comunicazione cui perviene l'attore sudaniano è la rivelazione del nulla che è il tempo, nel suo apparire improvvisamente vuoto. Lo spettatore è reso partecipe di questo reciproco tempo dell'esserci, nell'istante di un tempo presente. Ciò che questo istante annuncia è il bordo, il limite bataillanamente ridicolo di uno sguardo aperto sul nulla, è la qualità in-sensata di un'esperienza incondizionata dell'essere. È noia

pura, “noia major” - come la definisce Sudano - accolta come scorrere sadico e innumerevole di infiniti istanti senza contenuto.

Il teatro di Rino Sudano ha bisogno perciò di uno spettatore paziente. La sua monotonia, come le grandi opere di Sade, produce, infatti, solo noia. Una noia *ridicola*, che diventa il coefficiente realistico del suo teatro: un eccesso o una vertigine del vuoto in cui forse l'uomo occidentale staziona. Lo sguardo improvvisamente gettato in questo vuoto vorrebbe garantire, a chi si sporge anche solo per un istante, il terrore di scoprirsi, in quell'attimo, soltanto ombra.

*Elaborato dalla tesi di laurea in Storia dello spettacolo “Rino Sudano: un teatro contro” relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), AA. 1997/1998.*

<sup>1</sup> Di Rino Sudano si veda almeno: la voce *Gruppo Quattro Cantoni* in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale italiana*, Torino, Einaudi, 1977, voi. 2, pp. 633-634; Gigi Livio (a cura di), *Sette domande sull'attore teatrale*, “Quarta Parete”, 2, 1980, pp. 21-22; Gigi Livio (a cura di), *Colloquio con Rino Sudano*, “L'asino di B”, I, novembre 1997, pp. 103-126. Come contributi critici sull'opera di Sudano si vedano almeno: Gigi Livio, *Minima Iheatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984; Donatella Orecchia, *Straniamento e nostalgia. Esperienza della noia e linguaggio della modernità*, “L'asino di B”, cit., pp. 85-102.

<sup>2</sup> Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreccate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

<sup>3</sup> In particolare: *Me e me*, collage di testi da Luciano di Samosata, Giacomo Leopardi e Jacopone da Todì, più *l'Atto senza parole n° 1* di Samuel Beckett (1962); *Finale di partita* (1963); *Aspettando Godot* (1964, come Teatro Studio di Genova); il *Festival di Samuel Beckett* (1965, che, oltre ai due spettacoli precedenti, comprendeva anche *Atto senza parole n° 2*); *Zip* (1965, ancora come Teatro Studio di Genova). Cfr., almeno, Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit.; Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI/Edizioni RAI, 1981; Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

<sup>4</sup> Durante i circa sei anni di questa permanenza all'interno delle strutture ufficiali, ricordiamo in particolare la sua presenza nello spettacolo di Carlo Quartucci per lo Stabile di Torino, *I testimoni* (1968); la direzione, tra il 1969 e il 1970, della Compagnia Gruppo, organo sperimentale dello Stabile torinese; un importante *Finale di partita* di Beckett (1971), ancora prodotto dallo Stabile di Torino, primo episodio di una lunga serie d'incursioni nella drammaturgia del poeta irlandese.

<sup>5</sup> Tuttavia Quadri non ha dimostrato particolare precisione nella lettura della poetica di Sudano, imponendo troppo frettolosamente una prospettiva “beniana” ad un discorso teatrale con modalità e obiettivi molto differenti: cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 55.

<sup>6</sup> Cfr. Rino Sudano alla voce *Gruppo Quattro Cantoni (Roma)*, in Franco Quadri, cit., voi. 2, p. 633.



<sup>7</sup> “La ‘trama’ del testo [di Eschilo] non era vissuta ma solo ‘nominata’ e pur rimanendo intatta, perdeva la sua capacità di allontanarsi dal reale per sublimarlo, tipica operazione di tutto il teatro occidentale, e tramite citazioni ‘recitate’ di Marx e Ebing veniva non solo contraddetta la sostanziale ‘unità’ dell’opera (unità che io chiamo falsa coscienza, ideologia), ma anche messa in discussione la possibilità che un linguaggio ‘reale’, non specificamente funzionale al teatro, una volta immesso nel suo circuito, possa continuare a mantenere, anche solo in parte, la propria carica *pratica*, e non venga invece disinnescato a maggior gloria del perenne progetto di conservazione ‘borghese’ dell’istituzione *cultura o arté*’. Cfr. Rino Sudano, in Franco Quadri, cit., voi. 2, p. 633.

<sup>8</sup> Gerardo Guerrieri, *Eschilo? È avanguardia*, “Il Giorno”, 2 marzo 1975; ora in *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, a cura di Stefania Chinzari, Roma, Bulzoni, 1993, p. 127.

<sup>8</sup> Per una descrizione precisa dello spettacolo rimando a Gigi Livio, *Un teatro per gli anni ottanta. Il teatro e il “Capitale”*, in *Minima Theatralia*, cit., pp. 91 sg.

<sup>10</sup> “In essa [la parola] e tramite essa i personaggi rivelano la loro impotenza a “cambiare il mondo”, non rinunciando però a cambiare il linguaggio che esprime il mondo, e uno dei luoghi in cui è legittimo compiere questo atto è il Teatro. Il Reale, la Struttura si modifica fuori di qui. Qui si testimonia solo l'impossibilità di cambiare la vita. Se qualcuno vuole assistere a questo atto di impotenza, che rispecchia esattamente la sua quando cerca di cambiare le cose con strumenti artistici (prassi determinate significanti), sarà il benvenuto”. Cfr. Rino Sudano, dal programma di sala di *I sette contro Tebe (L'eroe e la parola)*, 1974.

<sup>11</sup> Giorgio Prosperi, *Alla ricerca di Turandot*, “Il Tempo”, 12 dicembre 1977.

<sup>12</sup> Un'efficace testimonianza su questo spettacolo è quella di Franco Cordelli, *Appena barlumi di vita nella buia scena di Strindberg*, “Paese Sera”, 2 febbraio 1978.

<sup>13</sup> Questa traiettoria verrà parzialmente ricomposta in alcuni episodi, soprattutto dal 1987 (anno in cui il Gruppo Quattro Cantoni inaugura a Cagliari il Palazzo d'inverno, uno spazio di attività teatrale autonomo), quando si tratterà nuovamente di lavorare intorno a un testo teatrale.

<sup>14</sup> Rino Sudano citato da Mario Serenellini, *L'attore-autore*, “Gazzetta del Popolo”, 13 marzo 1979.

<sup>15</sup> A. Og, *Una recita lunga tre mesi per spettatori e interpreti*, “Stampa Sera”, 16 gennaio 1979.

<sup>16</sup> A tale proposito, rimando alle pagine conclusive di questo scritto.

<sup>17</sup> Un rapporto iscritto nel metodo di elaborazione del testo utilizzato dall'attore, il quale si dispone, nello scrivere, all'ascolto tonale del segno sulla pagina: “Il mio procedimento di scrittura, se tale si può chiamare (...) lo chiamerei segnografia, cioè mnemonica, nel senso che scrivo dei toni. Allora, questa era l'intenzione di partenza, fin dalla prima recita, ma dalla prima recita, la seconda, terza, monologo, eccetera eccetera, mi sono sempre più avvicinato a questo modo di scrivere senza pensare (...) cioè scrivere il tono, descrivere il tono, io descrivo toni...”. Cfr. Rino Sudano in *Colloquio con Rino Sudano*, cit., p. 108.

<sup>18</sup> Oltre all'immane Beckett, ricordiamo il batailliano *W.C.* e *Per indicare il luogo dell'abbandono*, dall'omonimo testo di Martin Heidegger.

<sup>w</sup> Di questo periodo ricordiamo: *La voce di Don Giovanni*, da Mozart, Molière e Kierkegaard (1985); *Pound*, dai *Canti pisani* di Ezra Pound (1985); *Le sedie*, di Ionesco (1985); *Amleto*, da Shakespeare (1986).

<sup>20</sup> Rino Sudano, dal programma di sala di *Antigone*, 1987.

<sup>21</sup> Dal 1982 Clov è sempre stato interpretato da Anna D'Offizi, fino alla sua scomparsa nel 1994.

<sup>22</sup> Rino Sudano, citato da Antonio Marcia in *Rino Sudano, Compagnia*, aprile 1985, scritto inedito.

<sup>23</sup> Rino Sudano, dal programma di sala di *Solo*, dicembre 1988.

<sup>24</sup> Rino Sudano, dalla trascrizione di un incontro con l'attore dal titolo *Bisogna non essere attori*, Cagliari, Teatro dell'Arco, dicembre 1992.

<sup>23</sup> La posizione di Sudano trova oggi una sistemazione pressoché definitiva nelle parole pronunciate in occasione di un suo intervento nell'ambito del festival milanese *Omaggio a Samuel Beckett* nel gennaio del 1992: “[...] Con Beckett finisce il teatro di rappresentazione o di messa in scena. Ma questa terribile operazione Beckett la compie in forma “classica”. Nulla a che fare con il procedimento delle avanguardie che aggrediscono la parola dall'esterno per ridurla sempre più a fonema, a suono, per cercare di apparentarla alla musica. Beckett svuota la parola dall'interno privandola del suo passato e del suo futuro e quindi della tridimensionalità tradizionale che permetterebbe una messa in scena. Il tempo di Beckett è il tempo dell'Attore. Attesa che paradossalmente si brucia immediatamente nell'atto del dire. In termini più semplici: pura tensione. Il che significa che la parola di Beckett tende o at-tende a quella originaria, cioè quella strettamente legata alla voce dell'Attore che in quanto ne parla ne è parlato. E appare nel momento in cui, incontrando la parola, scompare per contemporaneamente riapparire nell'at-tesa di un im-mediato incontro che può anche non avvenire. [...] Da Beckett l'attore deve imparare a scomparire più che ad apparire, a escogitare cioè un tempo scenico che io chiamo frat-tempo, che dando ritmo e canto alla parola la designa come uno spartito muto, cioè una musica che è contemporaneamente anti-musica. Ciò che Brecht aveva teorizzato, la famosa teoria dell'estraniamento dell'attore rispetto al personaggio, trova nel suo presunto opposto, cioè Beckett, una radicale messa in pratica, poiché ciò che Beckett estrania non è soltanto l'attore verso il personaggio ma il teatro di rappresentazione *tout court*. Ciò a cui l'attore che affronta Beckett deve tendere o attendere è l'annullamento del personaggio e quindi dell'io recitante che lo sottende. Ma ancora tutto questo è forma di un presunto contenuto beckettiano. Infatti la crisi del personaggio ci è stata raccontata per tutto il Novecento ma è stato e continua, nonostante Beckett, ad essere “inscenata”. Beckett chiede invece all'attore di compiere questo annullamento del personaggio e della messa in scena durante e contemporaneamente alla sua messa in scena. Questo gesto, se compiuto, dovrebbe far scaturire quella famosa voce epica o voce in terza persona che ci riporta alle origini del teatro, origini in cui l'attore era visto non come strumento o esecutore di significati, ma come ostacolo mostrato tra il detto e il non detto, tra la parola e il silenzio. Cioè l'attore come corpo. O il corpo dell'attore. [...] Questo corpo [...] è solo la memoria di un corpo che ritorna ad una Grecia pre-eschilea, tempo mitico in cui per la prima volta il corpo appare come attore e l'attore come corpo. La voce beckettiana può solo, oggi, dopo duemila anni e con sempre maggiore forza, annunciarne la scomparsa contemporaneamente (cioè nel tempo scenico) alla riaffermazione della sua presenza. Con Eschilo l'attore appare ma non si presenta. Con Beckett l'attore può solo scomparire presentandosi come Egli. Poiché il tratto che divideva la realtà dalla sua rappresentazione è stato ormai da tempo immemorabile abbondantemente cancellato, sembra dire Beckett, tutto è rappresentabile quindi nulla è rappresentabile. Eticamente quindi, che in questo caso vale per esteticamente, è

compito dell'attore beckettiano annullare qualunque rappresentazione per tendere, o meglio attendere, alla presentazione di una memoria di un io che apparve e che è stato cancellato. Quindi di un attore che ricorda di essere apparso ma ora deve scomparire per meglio resistere o insistere come presenza". Dal manoscritto originale ancora inedito dell'intervento, gennaio 1992.

<sup>36</sup> Cff. Theodor W. Adorno, *Tentativo di capire "Finale di partita"* in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 658-694.

<sup>27</sup> Roger Blin, *Uno storico debutto*, in Sergio Colomba (a cura di), *le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 299.

<sup>8</sup> "Il soggetto della commedia non è Godot, ma l'attesa: *l'atto di attendere è un essenziale e caratteristico aspetto della condizione umana*. [...1 L'atto di attendete Godot sembra sostanzialmente assurdo". Cfr. Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Edizioni Abete, 1975, p. 45 (corsi-vi miei).

<sup>39</sup> Cfr. almeno Guy Debono, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

## Marta Porzio

### L'ARTE SILENZIOSA DI ANTONIO NEIWILLER

*7/ mondo è in crescita, quale sarà il suo avvenire/non può dirlo nessuno. /Ma non è credibile che la cultura di massa per il suo carattere effimero e fatiscente / non produca, / per necessario contraccolpo, / un'area / che sia /argine/ riflessione /frontiera.*

(Eugenio Montale)<sup>1</sup>

#### Le tracce

Antonio Neiwiller, artista e poeta della vita quotidiana e del teatro, ha abitato un'area di frontiera. Il suo percorso artistico lascia, per chi l'ha in qualche modo incontrato, uno spazio aperto ancora percorribile, denso di tracce significative e di segni vitali. Tracce e segni che vanno cercati in un ampio territorio espressivo che va dal teatro alle arti visive, passando per l'universo delle relazioni umane del quale Neiwiller faceva parte.

Il suo lavoro in teatro, infatti, è l'approdo ultimo di una ricerca che va ben oltre il teatro stesso. E perciò, come ha detto lui stesso, "non si può pensare un teatro senza sapere cosa teatro non è ma lo alimenta"<sup>2</sup>.

Neiwiller ha tracciato una strada di frontiera non tanto perché rimasto al margine dei circuiti istituzionali e di mercato, quanto per una scelta ben precisa che man mano ha assunto spessore e forza poetica. È stata, in pratica, la scelta della ricerca, e del silenzio.

I suoi spettacoli come i suoi meno conosciuti disegni, le poesie, e tutto ciò che ha fatto parte della sua storia di artista, sono i segni e le tracce che ci restano e attraverso le quali è possibile avvicinarsi al suo modo di sentire il mondo.

Poiché la sua poetica è, appunto, un "modo di sentire", richiede, per quanto possibile, di essere cercata in un altrove sotterraneo alle tracce stesse, difficile da descrivere e soprattutto lontano dalla semplice cronologia dei fatti.

Non si può tuttavia tralasciare un accenno lineare sul "cosa ha fatto" Neiwiller nel tempo della sua arte, iniziando con le parole di una cronologia redatta da lui stesso nel 1993:

Antonio Neiwiller, poeta, nato a Napoli nel 1948, dopo un'infanzia povera e felice, intraprende gli studi istituzionali nel 1954 e li abbandona nel 1974 concludendo gli esami alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Napoli senza laurearsi. Dal 1968 si occupa di teatro a tempo quasi pieno, continuando l'attività di artista visivo<sup>3</sup>.

Neiwiller incontra il teatro da scenografo quando, nei primi anni Settanta, collabora con il Centro Sperimentale di Arte Popolare di Ettore Massarese, uno tra i primi gruppi dell'avanguardia napoletana<sup>4</sup>.

La prima esperienza di regista e attore risale al 1974, quando fonda il Centro Teatro Sud. I lavori che mette in scena sono: *Ti rubarono a noi come una spiga* (1974), *Don Fausto* (1975), da Petito, e *Quanto costa il ferro?* (1976), da Brecht<sup>5</sup>.

Nel 1976 entra a far parte del Teatro dei Mutamenti, fondato da Renato Carpentieri. Con il Teatro dei Mutamenti inizia un percorso più articolato; realizza molti spettacoli e il lavoro teatrale diventa più consapevolmente ricerca. Oltre a Carpentieri e Neiwiller, fanno parte del gruppo Tonino Taiuti, Silvio Orlando, Lello Serao e Massimo Lanzetta<sup>6</sup>.

Nel 1982, dopo lo spettacolo *Blackout*, questa prima formazione del Teatro dei Mutamenti si sfalda (Carpentieri se ne era allontanato già nel 1980). Neiwiller decide, da solo, di ripartire da zero. È un'esigenza che spesso ha caratterizzato il suo lavoro: quella di fermarsi; mettere da parte ciò che ha trovato, anche se è positivo, per aprirsi ad altre possibilità<sup>7</sup>.

È il periodo in cui, sia per contingenze esterne<sup>8</sup> sia per scelta personale, la riflessione sul senso del fare diventa una costante del lavoro di Neiwiller. Dagli anni Ottanta in poi, infatti, il suo percorso sarà un continuo banco di prova sul quale il teatro e ciò che lo alimenta saranno messi in crisi, se non altro a livello di coscienza personale.

Nel 1983, col laboratorio per *Titanio*, Neiwiller riparte veramente da zero. Si forma un nuovo gruppo, dal quale nascono forti relazioni e collaborazioni che ritorneranno costantemente nelle tappe successive<sup>9</sup>. Più che un gruppo, si tratta di una comunità di lavoro e di vita nella quale ci si mette in gioco e in relazione, lasciando aperta ogni possibilità di ricerca. È, infatti, anche il momento della scoperta del laboratorio come metodo di lavoro privilegiato, spazio e tempo in cui la ricerca si orienta verso i vissuti delle persone.

È importante sottolineare questo "momento d'inizio" dell'idea di laboratorio. Neiwiller d'ora in poi troverà nel laboratorio lo spazio della ricerca e del rigore della propria arte; gli spettacoli saranno solo momenti finali di un percorso complesso e fondamentale che li precede. In occasione di un'esperienza di laboratorio del 1988, intitolata, non a caso, *Questioni di frontiera*, Neiwiller scrive:

Quando penso al laboratorio, penso alla vita. / [...] / Il laboratorio, per me, è un luogo della mente e del corpo. / È un modo per arrivare ai propri bisogni primari. / È dove si creano le condizioni vitali per la ricerca. / 1 modi, i tempi e il luogo devono essere trovati ogni volta, come se si cercassero le cose essenziali per la vita<sup>10</sup>.<sup>11</sup>

Il primo lungo laboratorio di Neiwiller, iniziato senza finalità spettacolari e con persone senza esperienza di teatro, sfocia in *Titanio thè end*, spettacolo quasi privo di testo, liberamente tratto da H. M. Enzesberger; a proposito di questo spettacolo Neiwiller scrive: "Allora bisogna far vedere / che c'è qualcosa che si può pensare / e che non si può

vedere / né far vedere / ma alla quale si allude"<sup>11</sup>.

Nel 1984, lo stesso gruppo di *Titanio*, mette in scena *Darkness*, un lavoro fatto con la tecnica delle ombre, e partecipa a *Contatto Beckett*, un evento organizzato ad Udine, dove propone vari interventi di strada.

Neiwiller dedica due spettacoli e un libro a Paul Klee, pittore da lui molto amato. Gli spettacoli sono *Fantasmî del mattino*, del 1985, e *Storia naturale infinita*, del 1987. Spettacoli quasi completamente senza testo, che mostrano "un'arte astratta, ma con ricordi", proprio come lo stesso Klee definiva i suoi quadri. Il libro, pubblicato nel 1988 dalla casa editrice L'Alfabeto Urbano di Napoli, si intitola *Non ho tempo e serve tempo*. È una riflessione sul senso del tempo che nasce dall'intersezione tra pensieri tratti dai diari di Paul Klee e pensieri suoi.

In questo periodo, nel 1986, c'è anche *Assoli*, un monologo di Neiwiller, strutturalmente molto semplice ma composto da un collage di testi "forti".

È da dire che questi stessi testi, o frammenti riadattati di testi, spesso ritornano, passando da uno spettacolo all'altro. Alcuni, in particolare, sono come un patrimonio ereditato da vari maestri e che Neiwiller fa proprio; sono parole che in qualche modo diventano sue, ripetute con la stessa personalissima intensità in contesti e modi diversi<sup>12</sup>.

Neiwiller artista visivo è molto vicino allo stile di Paul Klee. Ma Klee non è solo un riferimento pittorico per Neiwiller, è uno dei suoi maestri, così come lo sono altri, e in particolare Kantor, Pasolini, Beuys, Pessoa, Tarkovskij, Majakovskij, ma anche, e non da meno, Perito, Viviani, Eduardo.

I "maestri" sono degli interlocutori che hanno indicato delle zone da percorrere, compagni di viaggio e di pensieri, attraverso i quali il percorso artistico di Neiwiller ha trovato una sua personale forza<sup>15</sup>. Neiwiller ha incontrato vari maestri, traendo da loro dei semplici spunti ma interiorizzandone profondamente il senso.

È così che gli spettacoli dedicati ad alcuni di loro non sono la trasposizione scenica di un testo o di un qualcosa a loro legato esplicitamente; tutt'altro: sono la presentazione di ciò che regista e attori, nell'incontrare un dato artista o poeta, hanno sedimentato dentro di sé. Si tratta quindi di un rapporto molto personale tra maestro e artista: è quasi il primo che viene incontro al secondo, che si cala nel suo tempo e nella sua concretezza, e non viceversa<sup>14</sup>.

Neiwiller ha sempre praticato territori un po' isolati, lontani dal fragore della produzione spettacolare di routine. La sua ricerca è stata in un certo senso una ricerca solitaria, per quanto sempre circondata da una ricchissima rete di relazioni interpersonali.

Solitaria perché lui stesso aveva una grande capacità di isolarsi, dettata forse dal bisogno di interiorizzare le esperienze e di rendere significativo ogni incontro, di lasciare tempo al tempo.

Dietro questo cattivo rapporto tra passato e futuro, dietro questa mutazione del senso del

tempo mi chiedo se è possibile fermare qualcosa e dire: "io questa cosa la voglio guardare per vent'anni per capire che è" ...<sup>15</sup>

Nel 1987 nascono i Teatri Uniti. Tre gruppi della sperimentazione teatrale napoletana si uniscono, e sono il Teatro dei Mutamenti di Neiwiller, Falso Movimento di Mario Mattone e il Teatro Studio di Caserta di Toni Servillo. Si spera di poter incidere maggiormente sul territorio con un'organizzazione unitaria di base che favorisca la totale autonomia artistica dei rispettivi percorsi, per altro già in partenza molto diversi tra loro<sup>16</sup>.

Neiwiller continua per la sua strada, i Teatri Uniti gli danno una sicurezza in più, ma il suo lavoro segue con coerenza il sentiero impervio che aveva da tempo intrapreso, cioè quello della ricerca al di là dei meccanismi di produzione e di mercato, quello del "teatro clandestino"<sup>17</sup> che segue tempi "geologici"<sup>18</sup> per cercare la morale profonda della propria arte.

Nel 1988, dopo varie e importanti esperienze di laboratori, nasce *La natura non indifferente*, spettacolo dedicato a Joseph Beuys. In questo spettacolo il lavoro degli attori si interseca con quello musicale dello Steve Lacy Trio. È un tentativo concreto di "fare teatro come i jazzisti suonano"<sup>19</sup>.

Dopo aver seguito le tracce di artisti visivi come Klee e Beuys, con spettacoli quasi senza testo, Neiwiller toma nei territori della parola. Ma la parola, il testo, riemergono nella partitura come uno degli altri elementi, come lo spazio scenico, le luci, gli oggetti, gli attori. Il potere evocativo della parola non supererà mai, negli spettacoli di Neiwiller, quello di uno spazio in penombra o di un cappotto consumato.

*Una sola moltitudine*, del 1990, è dedicato all'opera di Fernando Pessoa.

Il linguaggio teatrale di Neiwiller è un linguaggio poetico: allude e non spiega. Quando lo spettacolo sta per iniziare, la scena non è solo uno spazio vuoto in cui qualcosa sta per accadere; è uno spazio vuoto in cui qualcosa è già passato e ha lasciato un segno; la scena è, come lo spazio nei quadri di Klee, uno spazio astratto ma con ricordi.

Gli oggetti di scena sono sempre degli oggetti consumati, ma non dal tempo, sono consumati dall'uso concreto che se ne è fatto durante i lunghi laboratori e nel passaggio da spettacolo a spettacolo, negli anni. Gli stessi oggetti infatti, come i testi, ritornano.

La relazione che si crea tra gli oggetti, i testi, le luci, le musiche e le presenze più o meno reali che abitano lo spazio scenico è come un'unica traccia che richiede di essere decifrata, ma non di essere necessariamente e razionalmente capita. Gli spettacoli di Neiwiller, infatti, sembrano invogliare nel pubblico una fruizione molto libera, lasciando ampio spazio all'immaginazione e alla percezione soggettiva, secondo i tempi interiori di ognuno.

Questo significa, da parte di Neiwiller, un approccio poetico sia rispetto al teatro sia rispetto alla vita. Anche per questo, forse, si verifica l'incontro con Pessoa. "Il linguaggio dei poeti deve essere custodito e perseguito, anche e soprattutto in tempi di povertà come i nostri, come un bisogno materiale", scrive Neiwiller nel comunicato stampa di *Una sola moltitudine*.

Sempre nel 1990, Neiwiller inizia a lavorare ad un progetto a lungo termine denominato *Trilogia della vita inquieta*. Si tratta di un percorso in tre tappe, dedicate nell'ordine a Pasolini, Majakovskij e Tarkovskij. Solo la prima tappa sarà completata, con *Dritto all'inferno*, del 1991.

Lo spettacolo dedicato a Majakovskij, *Canaglie*, arriverà fino al giorno del debutto<sup>20</sup>.

Il fare artistico di Neiwiller si è alimentato di un continuo confronto con la vita attraverso la percezione profonda delle piccole cose di ogni giorno, e della poesia presente in esse. Il suo percorso, in pratica, è un modo molto semplice di intendere l'arte vicina alla vita, alla vita delle azioni e delle relazioni quotidiane che, in un contesto "altro", sono capaci di rivelazione<sup>21</sup>.

La sua poetica è perciò la proposta di un "altro sguardo" con cui guardare il mondo. *L'altro sguardo*, del 1993, uno spettacolo breve e particolarmente intenso, è l'ultima traccia che Neiwiller ci ha lasciato. In quell'occasione ha scritto *Per un teatro clandestino*, un testo che lascia quasi presentire la fine del percorso. È un forte appello al teatro affinché sappia "trovare la morale profonda della propria arte", perché

è tempo che l'arte / trovi altre forme / per comunicare in un universo / in cui tutto è comunicazione. / È tempo che esca dal tempo astratto / del mercato, / per ricostruire / il tempo umano dell'espressione necessaria<sup>22</sup>.

Neiwiller non ha mai formalizzato il suo lavoro dal punto di vista teorico. I suoi scritti sono riflessioni e appunti che l'hanno accompagnato nel fare artistico, non sono, almeno nelle intenzioni, precise dichiarazioni di poetica.

Se c'è una poetica di Neiwiller, va quindi cercata nella trasmissione attiva del suo fare incessante. Le persone che hanno lavorato con lui hanno recepito in maniera personale e diversa l'eredità di un'esperienza che è stata prima umana e poi teatrale e che, perciò, è difficile definire<sup>23</sup>.

Ciò che resta veramente del percorso di Neiwiller sono quegli aspetti del suo metodo e della sua personalità che in qualche modo sono diventati "tradizione viva", cioè quelli che tuttora emergono non dal fondo della memoria ma dalla vita quotidiana delle persone; sono quei segni che, trasmessi, hanno continuato a vivere attraverso una continua trasformazione nel tempo e che perciò non sono mai diventati definitivi. Ha detto Tonino Taiuti:

Spesso penso di potergli dedicare uno spettacolo, però poi mi dico perché, non c'è bisogno. Perché devo dimostrare agli altri che, non so, io Antonio ce l'ho ancora dentro di me, credo che un pezzo suo è dentro di me, come credo che un pezzo mio è stato dentro di lui. Mi riesce difficile personalmente pensare a fare una cosa per Antonio, dedicata ad Antonio, perché è talmente tanto quello che ci ho dentro di Antonio, che come faccio a dirlo in un'ora - a dirlo - o comunque non ho le capacità, capito?, lo faccio istintivamente



senza neanche volerlo, lo faccio tutte le sere quando salgo su un palcoscenico ...senza neanche pensarlo...<sup>24</sup>

Ripercorrendo un po' le tracce del lavoro di Neiwiller, anche attraverso le parole delle persone che l'hanno incontrato, si può immaginare lo stile particolare della sua ricerca. Una ricerca che parte dall'idea dell'arte come estrema possibilità di salvezza rispetto alla generale superficialità e fretta del mondo circostante. L'idea dell'arte come custodia.

### **La poetica del laboratorio**

*Il laboratorio /è un luogo della mente e del corpo /è un luogo di esigenze primarie /è un luogo dove un'economia ristretta / cerca di trovare lo spazio / il tempo / il clima / per approfondire la propria ricerca.*

Antonio Neiwiller  
(Palazzo Marigliano, Napoli, 1987)<sup>25</sup>

Concretamente, l'arte è custodia attraverso il lavoro di laboratorio.

Il laboratorio, da *Titanio* in poi, è la linfa vitale del teatro di Neiwiller, fondamento e senso di tutta la sua ricerca. "Il laboratorio è stato sempre il mio metodo di lavoro. L'unico metodo che ci siamo dati", scrive Neiwiller in uno dei suoi diari<sup>26</sup>.

L'esperienza del laboratorio è l'esperienza di un tempo e di un luogo particolare<sup>27</sup> nel quale ci si predispone alla ricerca, dove per ricerca si intende la disponibilità/apertura interiore a trovare, senza perseguire un obiettivo stabilito a priori.

Quando qualcuno cerca, allora accade facilmente che il suo occhio perda la capacità di vedere ogni altra cosa fuori di quella che cerca; che egli non riesca a trovare nulla, non possa assorbire nulla in sé, perché pensa sempre unicamente a ciò che cerca, poiché ha uno scopo è posseduto dal suo scopo, cercare significa avere uno scopo, ma trovare significa essere liberi, restare aperti, non avere scopi<sup>28</sup>.

*Trovare* è una condizione dell'essere che, attraverso il *fare*, diventa una possibilità concreta, un sentire comune che alimenta il lavoro di tutti. "La prima cosa del laboratorio è che il laboratorio crea le condizioni per trovare"<sup>29</sup>. Nel laboratorio, infatti, si crea un clima di collaborazione che va molto al di là della finalità spettacolare; è un clima di lavoro individuale e collettivo che parte dai vissuti personali di ognuno. "Il laboratorio è un luogo dove il peso viene spostato sulla vita e sui vissuti e dove alla fine e solo alla fine si trovano le tecniche"<sup>30</sup>. È un periodo di lavoro in cui si creano le condizioni per "andare in fondo a se stessi"<sup>31</sup> e, attraverso il confronto quotidiano col gruppo (confronto che si

verifica anche nelle dinamiche concrete della convivenza, non solo nei momenti dedicati più strettamente al lavoro), si impara a “mettere con coraggio in discussione tutto con tenace pazienza”<sup>2</sup>.

Una caratteristica fondamentale dei laboratori di Neiwiller è infatti la loro lunga durata: il processo che sta alle spalle della creazione artistica assume, anche per questo, un valore più forte del risultato, cioè della creazione stessa.

Il laboratorio, infatti, nasce dall'esigenza di subordinare la produttività alla produzione artistica. Bisogna sempre cercare le condizioni del lavoro senza stabilirle a priori, secondo le regole del marketing. Noi non ci renderemo mai conto abbastanza profondamente di quanto un sistema produttivo possa essere estraneo alle finalità di un lavoro artistico<sup>33</sup>.

L'idea del laboratorio, in questo senso, ha una valenza anche politica: esprime la necessità della creazione artistica al di fuori delle costrizioni produttive, al di là della diffusa frenesia di fare quanti più spettacoli nel minor tempo possibile.

Antonio cercava il più possibile di avere dei tempi lunghi di lavoro, intendendo con questo almeno due mesi e mezzo/tre... che poi sono dei tempi lunghi in una logica di produzione ma non lo sono se pensiamo a delle creazioni artistiche...<sup>34</sup>

Il laboratorio è un’“azienda”<sup>35</sup> al di fuori del mercato, un “luogo aperto-appartato”<sup>34</sup> in cui si cerca di lavorare con scadenze dettate più dal clima del lavoro stesso che da fattori esterni, dai tempi personali più che da quelli produttivi<sup>37</sup>.

L'arte, quando è concretamente e volutamente vicina alla vita, rispetta i tempi della vita stessa e cioè i tempi interiori del trovare; quelli necessari se si vuole dare un senso profondo al teatro e all'essere, attraverso l'incontro<sup>38</sup>.

Lavorare con Neiwiller non significava aderire al progetto di uno spettacolo, firmare un contratto, ma comportava una scelta più radicale, perché non era relativa alla professione di attore, ma all'essere attore, o meglio, *tesserci* nella propria vita. Racconta Andrea Renzi: “Quando iniziammo a lavorare, Antonio mi disse: ‘Io ho un modo di lavorare che qualcosa ti lascerà, qualunque cosa tu farai’. Lui era sicuro di questo, ed è vero”<sup>39</sup>.

Dunque il processo creativo per la costruzione di uno spettacolo, con il lavoro di laboratorio, diventa prima di tutto una ricerca all'interno della propria esperienza umana e di vita. Il teatro, di conseguenza, non è rappresentazione.

Chissà se riusciremo a salvare le piccole cose che servono<sup>49</sup>

Il teatro di Neiwiller, per quanto evocativo e apparentemente astratto, si basa e vuole basarsi sulle cose concrete e reali che appartengono alla vita. È in queste cose che, a ben

vedere, si nasconde la poesia. I suoi spettacoli decontestualizzano la quotidianità ma solo per ritornare profondamente ad essa con la lucidità dell'immaginazione.

L'arte deve alludere a qualcosa che va custodito. Fare teatro ha senso se questo fare si risolve non in un rappresentare qualcosa di evidente, e comunemente percepibile, ma in un alludere, senza svelare, a qualche segreto, a qualcosa di percepibile non perché evidente ma perché essenziale, e che, perciò, è fragile e va custodito:

È come se avessi voglia di preservare qualcosa, [...] è come se si dovesse difendere qualcosa, non te lo so spiegare. Anche la pittura va difesa, anche la musica... io sostanzialmente penso che la società di massa sia un inferno, ecco. È un inferno. È invivibile. L...] Cosa si può salvare? Penso che bisogna difendere qualcosa. L...] la cosa più bella di cui parla continuamente Stanislavskij è che c'è un clima da preservare. Nelle prove c'è un clima, negli spettacoli... c'è un clima della vita, insomma... che non si raggiunge sempre, che fa parte di piccole cose... però che secondo me va difeso<sup>41</sup>.

La difesa del clima della vita si traduce, nel laboratorio, nel dare forma a "ciò che si riconosce assieme come in grado di parlare di noi"<sup>42</sup>. In questo senso c'è qualcosa in comune col teatro di strada: nel laboratorio, come nel teatro di strada, succede che ciò che quotidianamente è davanti ai nostri occhi (gli oggetti, le persone, noi stessi...) diventa improvvisamente degno di essere visto, come se lo vedessimo per la prima volta, e degno di essere comunicato. Si scopre che è qualcosa di essenziale in quanto pertinente ad uno stesso clima della vita, riscontrabile in "ciò che riconosciamo nostro negli altri e in ciò che riconosciamo degli altri in quello che portiamo"<sup>43</sup>.

Questo ha bisogno di essere difeso, perché è qualcosa di molto sottile, e quindi fragile, e diventa infrangibile solo nel momento in cui è reso comunicabile, cioè riconoscibile attraverso un linguaggio che è, in questo caso, forma d'arte.

Con forma d'arte, ovviamente, non si intende solo il teatro: il percorso di Neiwiller artista visivo, come abbiamo accennato, è strettamente legato alla sua personalità e alla sua ricerca teatrale ma ha una tale consistenza e costanza nel tempo che richiederebbe uno studio a parte.

Non si può parlare di Antonio come uomo di teatro se non lo si capisce come poeta e come artista visivo. Raramente questi mondi si sono incontrati sui problemi. Normalmente si incontrano sulla luccicanza delle forme, non sui problemi della vita, sui problemi etici della vita, sui problemi dello stare nel mondo<sup>44</sup>.

La poetica di Neiwiller, cioè le sue idee relative alle problematiche del fare artistico, ha origine tanto nella pratica teatrale quanto in quella pittorica, esattamente allo stesso livello. I due ambiti si intersecano e si completano, accomunati da un unico sentire, dalla stessa identica volontà di preservare ciò a cui si allude.

I suoi quadri non rappresentano la realtà, non rappresentano gli oggetti, ciò che è

visibile e tangibile. Piuttosto suggeriscono con leggerezza<sup>45</sup> ciò che nella realtà non è percepibile se non da un osservatore che, invece di guardare le cose, è capace di cogliere le relazioni vitali tra di esse. "La poesia delle cose, per me, è tra le cose, cioè, è nel contesto generale che andiamo a rappresentare, è tra le cose. Nei tempi... negli svuotamenti, nei silenzi, nelle luci..."<sup>46</sup>.

Se punto di forza sono le relazioni, se sono queste a creare la poesia della scena, e non le cose in sé, se il dima è dato dall'interazione delle forze e non dai singoli elementi, ecco che le piccole cose possono essere vissute in modo tale da creare grandi relazioni, e perciò avere un significato forte direttamente proporzionale alla forza del contesto in cui si inseriscono.

"Penso che la vita possa essere comunicata, a teatro, attraverso anche delle piccole cose", dice Neiwiller<sup>47</sup>. Ma quali sono queste "piccole cose"? Non si tratta di un richiamo al teatro povero di Grotowski, ma di uno stile del fare teatro che trova la morale profonda della propria arte anche rapportandosi in maniera essenziale e significativa con gli elementi della rappresentazione (oggetti di scena, luci, musiche ecc.).

Lavorare con le piccole cose è uno stile che apre diversi percorsi. Prima di tutto è una scelta che nasce da una necessità (ma forse anche per questo è, alla fine, poesia): Antonio Neiwiller non ha mai avuto grandi mezzi per il suo teatro. Ha lavorato spesso, soprattutto all'inizio - ma non solo - costruendo con le poche cose a disposizione, credendo fortemente in quello che faceva, e continuando a farlo per un credo personale e non per la ricerca di un consenso che forse, seguendo strade meno impervie, sarebbe stato più facile ottenere<sup>48</sup>.

C'è stata sempre questa grande capacità di adattamento - racconta Loredana Putignani - che è un fatto molto bello di Antonio, che aveva anche nella vita. (...1 Lui a me ha insegnato a lavorare con quello che si ha. E quindi, anche se non hai niente, riesci a lavorare trasformando questo niente<sup>49</sup>.

"Lavorare con quello che si ha" si traduce, poi, in un teatro che è creazione artistica ma anche artigianato. Neiwiller parla del laboratorio come di una "bottega"<sup>50</sup>, Salvatore Cantalupo racconta di averlo vissuto come una "fucina"<sup>51</sup>, Tonino Taiuti dice: "eravamo come dei falegnami, dei liutai, degli artigiani..."<sup>52</sup>.

D'altra parte è significativo il fatto che, parlando di Neiwiller, molte delle persone incontrate abbiano tenuto a sottolineare, con diversi esempi, la sua abilità manuale<sup>53</sup>. Abilità che nella pratica era anche vera e propria passione per lavori di pittura e scultura<sup>54</sup>.

Il primo approccio di Neiwiller col teatro, non a caso, è un approccio materiale, da scenografo. Dare importanza alla relazione tra le cose e non alle cose in sé implica inoltre un particolare rapporto con gli oggetti, un lavorare pittoricamente a teatro<sup>55</sup>. Negli spettacoli di Neiwiller, come abbiamo già detto, gli stessi oggetti ritornano, ricontestualizzati di volta in volta, come segno di una continuità voluta, di un solo unico spettacolo che non prevede chiusura di sipario<sup>56</sup>.

Antonio diceva sempre che faceva sempre lo stesso spettacolo con gli stessi oggetti - ricorda Loredana Putignani - Non abbiamo mai avuto uno scenografo, né un costumista, perché le cose venivano, erano quelle! Non è che era separato, si sovrapponeva. Tutto usciva come un fatto unico, e magari lo stesso secchio parte da *litanie*, ma anche da molto prima, e arriva a *L'altro sguardo*<sup>57</sup>.

“Una stalla può diventare un tempio / e restare magnificamente una stalla”<sup>58</sup>: ciò significa che lavorando con quello che si ha, con le piccole cose, si possono scoprire elementi poetici anche lì dove sono presenti in maniera meno evidente e che, una volta scoperti, la poesia è data dal contrasto tra la loro realtà e ciò che essi suggeriscono: “...il secchio de *L'altro sguardo* può essere un'astronave, ma è uno scolapasta”<sup>59</sup>.

Questo tipo di contrasto non è solo relativo agli oggetti, ma anche alle azioni. È qui che, ancora di più, il teatro di Neiwiller è, in un certo senso, quotidiano:

...lavoravamo su delle azioni semplici, su uno stato, sul non rappresentare, sull'essere. Sull'esserci. Come apri una scatola, che c'è dentro a quella scatola ...era proprio un lavoro di grande scomposizione, perché precede il tempo, precede il movimento, cioè, proprio, come sposti una sedia, come dai una palla, come accendi un cerino, come ti accendi una sigaretta, come ti specchi... queste azioni venivano fuori dalle nostre improvvisazioni. Venivano fuori milioni di azioni... (...) Cercavamo questa cosa minima, di dire qualcosa con niente. È un lavoro molto complicato. Ma poi qualcosa veniva fuori, un momento di verità veniva fuori, ma ci voleva tanto tempo, ore. Era snervante...<sup>60</sup>

L'opera di Kurt Schwitters, dadaista berlinese studiato e amato da Neiwiller<sup>41</sup>, è, a mio parere, un parallelo molto significativo a proposito di questo discorso sulle piccole cose e, più in generale, a proposito di Neiwiller stesso. Schwitters è l'ideatore della *MerzArt*<sup>61</sup>. Negli anni Venti, all'interno del movimento dadaista, si distingue per una particolare concezione del rapporto tra arte e vita, che si riversa tutta nel famoso *merzbau*, un'enorme scultura-architettura astratta, in gesso, che occupava un quarto di una stanza nella sua casa<sup>65</sup>; una scultura nelle cui cavità egli nascondeva oggetti-memoria di amici, che poi venivano ricoperti con altri oggetti trovati per caso, in una crescita organica continua e senza sosta, che lo costringeva a forare il soffitto della stanza per proseguire al piano di sopra, “con una creatività incessante, libera, estremamente felice”<sup>64</sup>.

È un po' questa l'idea di opera totale di Neiwiller: gli oggetti, i vissuti delle persone, i rapporti che si instaurano, gli elementi della rappresentazione... tutto costituisce un unico *merzbau teatrale*, un'opera sempre aperta che si alimenta di ciò che deve essere salvato, colto dalla realtà così com'è e reso poetico senza essere modificato ma solo messo in relazione.

Gli oggetti di Schwitters sono piccole cose che hanno valore perché c'è una relazione che le salva:

I suoi quadri (se così si possono chiamare) - scrive Argan - sono composti di tutto ciò che, capitato per caso sotto i suoi occhi o a portata di mano, ha richiamato per un istante la sua attenzione, occupato un istante della sua esistenza: biglietti di tram usati, frammenti di lettere, spaghi, tappi, bottoni ecc.

Sono quindi oggetti rifiutati dalla società del consumo e, anche per questo, richiamano lo stile di Neiwiller<sup>65</sup>.

### **La mutazione del senso del tempo**

Quando l'arte e la cultura sono vissute come una sfida quotidiana non solo verso se stessi ma anche verso la società circostante, c'è la volontà di incidere, di dire in qualche modo la propria opinione, di farsi sentire. Lo si può fare in mille modi, più o meno chiassosi e più o meno efficaci. Neiwiller sceglie strade sotterranee, il suo teatro non esprime una rivoluzione in atto ma il fatto che è necessario e possibile farla, anche in silenzio, anche senza sollevare polveroni enormi. Anche in una condizione di clandestinità.

Essere clandestini è una scelta, un modo di mettersi in viaggio senza dare nell'occhio, di percorrere strade nuove mantenendo sempre il legame con le proprie radici. Nello stesso tempo appartenere e non appartenere ad ogni luogo. "Un'arte clandestina per mantenersi aperti, essere in viaggio ma lasciare tracce, edificare luoghi, unirsi a viaggiatori inquieti"<sup>66</sup>. Rapportarsi clandestinamente alla scena significa, per Neiwiller, vivere il teatro come dimensione vitale, lavorando con i tempi di chi si dispone a scoprire le cose sentendole dentro di sé. Questi tempi, questa morale, non sono possibili nell'universo della merce.

Probabilmente tutti gli artisti vivono il contrasto tra le proprie esigenze e quelle del mercato. C'è poi chi lo affronta sacrificando la profondità della propria arte, preferendo alla ricerca artistica autentica la ricerca del consenso e chi, come Neiwiller, lo affronta "clandestinamente", credendo possibile la realizzazione dell'utopia<sup>67</sup>.

"Teatro clandestino" va inteso soprattutto in questo senso, nel vivere senza lasciarsi condizionare dai meccanismi dominanti, nell'essere coerente con la propria arte fino in fondo; dimostrando così che, almeno in teatro, la clandestinità è una condizione che può farsi scelta morale e non conseguenza dell'emarginazione. Condizione di resistenza silenziosa e consapevole.

Neiwiller sente la necessità di "resistere" rispetto a quello che definisce "l'eterno presente del consumo"<sup>68</sup>, e su questa "resistenza" basa in un certo senso la sua poetica. La diffusione dei mezzi di comunicazione di massa - sostiene - ha provocato una rivoluzione, nella società, a livello antropologico. Ha provocato una "mutazione del senso del tempo" e di conseguenza uno "scollamento rispetto all'idea di tradizione"<sup>69</sup>. L'unica possibile soluzione rispetto a questo cambiamento, "l'unica possibilità di salvezza", è di "se-

dimentare dentro di noi una tradizione che può essere la tradizione di noi stessi”.

La mutazione del senso del tempo consiste in un “cattivo rapporto tra passato e futuro, in un eterno presente da imbecilli”: poiché tutto, anche la conoscenza delle cose, anche i rapporti, sono vissuti in un’ottica di consumo immediato, di eterno presente, non esiste proprio più il senso della tradizione, cioè del tramandare la conoscenza attraverso un lento processo di assimilazione, attraverso tempi umani e non televisivi. Per esempio:

La scoperta di Van Gogh è relativa al mercato, cioè la scoperta di Van Gogh, oggi, è che Van Gogh costa tantissimo... capirete che questo atteggiamento non ci ha detto niente dell’importanza di una possibile tradizione attiva della pittura di Van Gogh; non ci permette di approfondire niente...

La morale del consumo è penetrata nella vita ad ogni livello. È per questo che l’arte può e deve trovare i modi per non restarne intrappolata<sup>70</sup>. All’interno della propria opera, del proprio percorso artistico (ma questo vale anche per i non-artisti, all’interno del proprio percorso come persone), è possibile instaurare una tradizione, vivendo un tempo personale, in opposizione al tempo imposto dall’esterno.

...all’interno dell’opera stessa si stabilisce una tradizione, mentre all’esterno tutto viene consumato, all’interno del fare artistico di un individuo c’è la possibilità invece di sedimentare, di ritornare sui propri segni, di ritornare sulle proprie tracce e quindi di instaurare all’interno della propria attività una tradizione ... ritornare sulle proprie cose, nel tempo, è aprire uno spazio alla contemplazione che ci è negata dall’esterno ed è l’unica possibilità per l’uomo di fare Storia<sup>71</sup>.

### **L’owietà dello stare in scena**

*Nel duemila si andrà a teatro per vedere ancora  
gli uomini che sudano<sup>72</sup>.*

Se il laboratorio è il luogo e il tempo per prendere contatto con se stessi, al di fuori della tensione del prodotto, che succede quando si sta in scena? Il lavoro e la poetica di Neiwiller che tipo di teatro fondano? Che tipo di attore?

È ovvio che, dopo quanto già detto, non si tratta di un teatro di pura rappresentazione. Ma la finzione teatrale non viene eliminata: è vissuta come mezzo per comunicare ciò che finzione non è. “La verità, diceva Antonio, può passare attraverso la finzione”<sup>73</sup>\* Neiwiller tornava sempre alla rappresentazione, vivendo i termini del teatro conflittualmente ma come indispensabili per trasmettere.

Per anni c'è stato questo continuo diverbio (dall'87 al '91): Grotowski e Kantor. Kantor che comunque rimette in moto sempre una sorta di rappresentazione, che poi è comunque evento. E Grotowski, invece, che azzera, azzera...<sup>74</sup>

Dunque il mezzo teatro come il mezzo pittura, come il mezzo "atte", che è finzione non perché ha a che fare con la menzogna o l'inganno, ma perché, rispetto alla realtà, è qualcosa d'altro, o meglio, qualcosa "oltre" la realtà visibile, ma ad essa strettamente e naturalmente collegato.

Perciò rappresentare è sì fingere ma non rispetto a se stessi né rispetto agli altri che partecipano della stessa finzione teatrale (attori e spettatori). È una finzione permessa in quanto linguaggio, come le parole che usiamo quotidianamente, come un qualsiasi altro modo di comunicare. Anche le cose più sottili, anche le sensazioni, vivono nel momento in cui trovano modo di esprimersi. Ci sono modi che le fanno sembrare più o meno vere, ma la loro verità non dipende da questi modi.

La ricerca di Neiwiller nel teatro è, a mio parere, un tentativo di esprimere l'urgenza di coltivare "ciò che già si sa", quella verità che, in fondo, ci accomuna ma che, vivendola come un segreto personale, non comunichiamo. C'è sempre troppo rumore intorno a noi per spogliarci di ciò che non siamo ed abituarci al silenzio. Il laboratorio è un percorso di allontanamento da questo rumore, dal frastuono esterno.

La messa in scena di uno spettacolo è la prova che, in un contesto di condivisione di uno stesso clima, la finzione è addirittura necessaria per interagire e che, interagire, è necessario per vivere. Le relazioni interpersonali sono una forma di vita, come l'aria e come l'acqua; il teatro, in questo senso, non ha niente a che vedere con l'interpretazione di un personaggio o di un testo.

Quasi non interpreto più - dice Neiwiller - faccio quasi me stesso (soprattutto nei miei spettacoli, chiaramente). E questa è una caratteristica che si riflette anche, secondo me, nelle persone con le quali lavoro<sup>75</sup>.

La messa in scena è il momento finale di un lavoro che parte dal percorso personale di ogni attore. Percorso che si sviluppa nel laboratorio ma che dipende dal proprio vissuto e dalla voglia e capacità di fare se stessi in scena. Non è necessario essere attori per fare teatro; "sentirsi" attori è addirittura un ostacolo, basta condividere uno stesso clima, potremmo dire uno stesso gioco, e avere voglia di giocare.

Credo che nei dintorni del lavoro di Antonio Neiwiller ci fosse uno spirito di fondo, difficile da descrivere, come un forte spirito di squadra, ed è grazie a questo spirito che il lavoro è cresciuto nel tempo. Non è un caso se le stesse persone ritornano in molti spettacoli, se il gruppo con cui lavorava era bene o male un gruppo di amici, di "soliti amici", e non una compagnia di attori messa insieme per uno spettacolo.

Si iniziava a lavorare insieme ad un progetto, lasciando che questo si sviluppasse poco a poco, senza dare niente per scontato o per definitivo. "Fare se stessi" in scena, non



interpretare, è la naturale conseguenza del lavoro di laboratorio. Un lavoro che parte dai vissuti personali non può portare alla semplice recitazione dell'attore.

Dietro gli spettacoli che mi hanno lasciato un segno - scrive Neiwiller<sup>66</sup> - che sono stati per me importanti, ho scoperto nel tempo che qualcosa era stata messa in direzione dei vissuti, il tempo era stato dilatato a forma della vita. La vita degli attori, la vita del regista e quindi anche la vita di chi guarda.

Neiwiller parla dello "stare distesi in scena":

La presenza, essenzialmente, mi interessa. Cioè il non fare, più che il fare. Cioè lo stare. Stare disteso in scena. Però essere presente. [...] Lo stare distesi in scena per me significa questo, insomma. Di poter comunicare non necessariamente "facendo l'attore", "la rappresentazione"<sup>77</sup>.

Esprimersi attraverso il teatro senza "fare Pattore" è possibile, anzi, è necessario se tutto esiste a partire da sé, cioè se ogni esperienza è un'esperienza personale, dalle piccole azioni quotidiane all'incontro col testo e coi maestri. Se ogni esperienza lascia una traccia interiore, diventa automaticamente parte di quella tradizione di sé che è "l'unica possibilità di salvezza".

Stare in scena è, in questo senso, un qualcosa di ovvio<sup>78</sup>.

La scena è, per l'attore, come i colori per il pittore: contiene e permette potenzialmente tutte le sue scelte espressive. È lo spazio del gioco, dove gioco non significa divertimento ma leggerezza. "C'è un senso di felicità stando in scena - dice Neiwiller - c'è un senso di felicità che non so spiegare"<sup>79</sup>.

### **Dentro/fuori: arrivare fino in fondo a qualcosa che non si può rappresentare**

"Dentro/fuori" sta per "dentro/fuori la rappresentazione". Lavorare sullo "stare distesi in scena", sul non rappresentare, non significa necessariamente superare la distanza tra la realtà e la finzione, non significa neanche fare finta che questa non esista o che non sia un problema<sup>80</sup>.

"Quando recito", dice Neiwiller, "ho il problema di abbandonare la recitazione." La finzione è una strategia che si attua in quella terra di frontiera che è l'arte. Il teatro, la pittura, la musica, sono tutte terre di frontiera rispetto al limite, oggettivamente inesistente, tra verità e finzione. "Esiste sempre uno scarto tra il pensiero della vita, il desiderio della vita, il sentimento della vita, l'analisi della vita e la vita. Questo scarto, questa terra di frontiera è il luogo dell'arte"<sup>81</sup>. Ed è il luogo, ovviamente, del teatro. Un teatro, poi, come quello di Neiwiller, che si pone davvero al confine tra arte e vita, che non rappresenta ma allude, è un teatro che da questo scarto trae il senso dell'essere frontiera.

Il teatro come terra di frontiera è inoltre un teatro che non vuole identificarsi con una cultura precisa, che vuole praticare zone aperte. Il che non significa rinunciare ad una propria identità, anzi; significa costruirla molto forte, tanto da poter percorrere confini e attraversare frontiere sentendosi sempre e comunque a casa propria<sup>82</sup> : è una dimensione di nomadismo dell'arte, presupposto indispensabile della ricerca o, meglio, del viaggio.

Percorrere terre di frontiera significa anche annullare i confini: significa non solo lavorare nella completa contaminazione delle arti ma, più in generale, vivere l'arte come esperienza di comunicazione a tutti i livelli e non come lavoro di produzione formale<sup>83</sup>.

Nel lavoro di laboratorio i confini tra il "dentro" e il "fuori" vengono sperimentati concretamente attraverso espedienti che servono a confrontarsi, in ogni momento e per ogni piccola cosa, col limite tra realtà e finzione. Mi riferisco in particolare allo stratagemma della pedana di legno.

La pedana segna lo spazio della rappresentazione<sup>84</sup>. Fuori dalla pedana si torna alla non-rappresentazione, cioè a un altro punto di vista rispetto alla realtà, non alla realtà in sé. Rispetto al rapporto verità/finzione non c'è differenza tra dentro e fuori la pedana: "se ad un certo punto, mentre siete sulla pedana, vi accorgete che state fingendo, ritornate al vostro posto, sedetevi, e poi con calma riprendete l'azione"<sup>85</sup>.

Fumare una sigaretta fuori o dentro la pedana è la stessa azione, cambia solo il contesto. "Dentro" è un gesto quotidiano che si trasforma in "qualcosa d'altro". "Fuori" è questo "qualcosa" che si trasforma in un gesto quotidiano, ma non per questo fuori è più "vero" che dentro<sup>86</sup>. La pedana è perciò un confine astratto, il campo di gioco. Ma il gioco non potrebbe esistere se traesse le sue regole e il suo umore solo dall'interno del campo.

Dunque, poiché lo sarto realtà/finzione non è direttamente la differenza tra teatro e vita, il lavoro più importante diventa, ancora una volta, quello che insegna ad essere teatro e non a farlo, cioè il lavoro su ciò che teatro non è ma lo alimenta.

Tutto questo, per Neiwiller, è importante sottolinearlo, non porta allo stile di quello che un po' di tempo fa si chiamava "Terzo teatro".

Il teatro non è lo spazio della pedana ma il confine che essa simbolicamente delimita. Confine che, assunto come luogo privilegiato di creazione artistica, non separa i mondi ma li unisce. Il quotidiano e l'extra-quotidiano si incontrano sulla soglia l'uno dell'altro. E lì, in quell'incontro, si creano relazioni vitali, profonde quanto astratte, ma essenziali. Se gli "attori" di Grotowski le creavano all'alba in un bosco e quelli di Neiwiller in una trattoria, significa che il rapporto arte/vita può avere diverse chiavi di lettura, che in fondo è sempre sullo stesso confine che ci si interroga e si sperimenta.

Antonio Neiwiller ha lasciato un percorso aperto. Il suo lavoro non è stato semplicemente un lavoro di produzione artistica ma di trasmissione concreta del "fare arte", della passione per questo fare.

Non è un caso se la sua opera resta principalmente attraverso appunti sparsi, poesie, disegni, fotografie, e nella capacità di un certo numero di persone di rendere tutto que-

sto tradizione viva.

Nell'indagare sul suo fare ci si rende conto che non è importante e non è neanche possibile una ricostruzione storica precisa del suo itinerario; piuttosto, trovandosi di fronte a materiali di ricerca così vivi, si resta contagiati dalla voglia di continuarla, o meglio, di iniziare ciascuno la propria ricerca:

E se a qualcuno verrà in mente, / un giorno, di fare la mappa / di questo itinerario; / di ripercorrere i luoghi, / di esaminare le tracce, / mi auguro che sarà solo / per trovare un nuovo inizio<sup>87</sup>.

### **Appendice: testi di Antonio Neiwiller**

LA FINE DEL TITANIC (dal programma di sala di *Titanic thè end*, 1983)

Osceno è ciò che mette fine a ogni specchio, / a ogni sguardo, / a ogni immagine. / Osceno è ciò che pone termine a ogni rappresentazione. / Osceno è ciò che non ha più segreti, / ed è completamente solubile / nell'informazione e nella comunicazione. / Così, / ora che non viviamo più il dramma dell'alienazione, / ma l'estasi della comunicazione, / sappiamo che tutto ciò è osceno. / Alcuni amici mi dicono / che siamo in un periodo di rilassamento, / parlano del colore del tempo. / Da tutte le parti ci spingono / a farla finita con la sperimentazione / nelle arti e altrove. / Bisogna liquidare l'eredità delle avanguardie! / Io invece / vi parlerò / di un sentimento che prende corpo / quando l'immaginazione non riesce a presentare / il suo "oggetto". / Abbiamo l'idea del mondo, / ma non abbiamo la capacità di mostrarne un esempio. / Abbiamo l'idea del semplice, / ma non possiamo illustrarla con un oggetto sensibile. / Possiamo pensare l'assolutamente grande / o l'assolutamente piccolo / o l'assolutamente potente / ma ogni oggetto / ci appare inadeguato / a mostrare tali grandezze. / Per non parlare poi della vita degli uomini. / Sono queste le idee / di cui non vi è rappresentazione possibile. / Allora bisogna far vedere / che c'è qualcosa che si può pensare / e che non si può vedere / né far vedere / ma alla quale si allude. / Ecco il teso orizzonte di tutta l'arte moderna. / In fondo non mi sento legato ad alcuna epoca passata / anzi mi sono sconosciute, / e non mi interessano. / Mi sento profondamente legato solo verso l'epoca / in cui vivo e le persone che vivono con me. / Credo che una totalità possa contenere / nello stesso tempo / barbarie e sottigliezza / riso tragico e riso volgare / che nasca dai contrasti / e più questi contrasti sono importanti, / più questo tutto è / palpabile / concreto / vivo. / A lungo abbiamo studiato la recitazione, / esplorando i segni / le maschere facciali / la coscienza dell'espressione / e tutte queste cose. / Ma quello che importa a noi ora / non

è solo recitare / ma anche la sua rinuncia. / Un teatro-non-teatro. / Così, / oltre lo smog dei "media" / abbiamo ritrovato misteri / e attraverso noi stessi / la storia / della fine del litanie / o ciò a cui quella / alludeva.

#### QUESTIONI DI FRONTIERA (Laboratorio, 1988)

Quando penso al laboratorio, penso alla vita. / È là che va fatto il bilancio più lucido. / Vorrei praticare più strade. / Essere aperto ad altre esperienze. / Da molto tempo, infatti, non mi riconosco in una compagnia di teatro in senso stretto. / Bisogna rimettere con coraggio tutto in discussione. / Creare con pazienza e tenacia le condizioni vitali per il proprio lavoro. / All'esterno i segnali non sono confortanti. Uno degli orrori del nostro tempo è l'universo della tecnica. / Ciò che è tecnico viene continuamente separato dalla vita, ha perso la sua finalità. / Non si può pensare un teatro senza sapere cosa teatro non è ma l'alimenta. / Molte volte il laboratorio è stato visto come il luogo dove si elaborano particolari tecniche per realizzare spettacoli singolari; di questi non abbiamo bisogno. / Il laboratorio, per me, è un luogo della mente e del corpo. / È un modo per arrivare ai propri bisogni primari. / È dove si creano le condizioni vitali per la ricerca. / I modi, i tempi e il luogo devono essere trovati ogni volta, come se si cercassero le cose essenziali per la vita. / Ogni volta va scelta l'organizzazione adeguata e la sua disciplina. / La produttività non esiste in questo campo. / Il laboratorio deve praticare zone aperte, liberate. / Il lavoro da me svolto in questi anni è servito a creare solo questo bisogno. / Questioni di frontiera? / Al di là del significato fortemente ideologizzato che questo termine ha assunto in questi anni; per me in termini strettamente formali è un voler percorrere i confini di questa arte, di questo mestiere, di questa professione. / Comprendere perché e come si sono strutturate queste forme espressive e non altre. / Questi racconti e non altri. / Queste teorie e non altre. / Questi modelli di scambio e non altri. / La frontiera, però, è anche un punto limite dove si annidano tradimenti e contraddizioni feconde. / Alla frontiera si può perdere l'identità, ma si può trovare anche una realtà più vitale. / La frontiera è un luogo di conflitti mortali, ma anche rigeneratori. / Penso che la vita non è teatro ma l'alimenta, anzi ne è la sua frontiera. / A questo punto mi viene in mente un passo dei diari di Klee: "Si illude chi crede che per raggiungere l'armonia dell'insieme è necessario armonizzare tra loro le singole parti. L'armonia acquista forze con dissonanze, durezza, difetti che vengono eliminati mediante contrappesi". / Questo per me è stato sempre un modo alto di pensare la forma. / Una maniera di intendere il progetto fortemente aperto al proprio vissuto, dove il desiderio della frontiera diventa vertigine. [...]

“Disastri senza precedenti ci costringeranno a credere che il realismo e la concretezza saranno la nostra unica salvezza, anche se questa è una sporca menzogna. Io non posso che sognare un teatro visionario”.

Così concludevo le brevi note di presentazione del mio ultimo spettacolo su F. Pessoa *Una sola moltitudine*. Sempre lo spettacolo precedente mi ha seguito e guidato nella continuità e nella trasgressione, nell'approfondimento e nell'espansione di un universo poetico.

In fondo è come se facessi sempre lo stesso spettacolo; montando e smontando; addizionando e sottraendo; cucendo e scucendo; alla ricerca paziente e senza sosta di una forma che esalti il mio sentire e di qualcosa che trasgredisca a tutto questo, che allarghi i margini della complessità. È un lavoro intorno a un centro vitale che non so mai che cos'è precisamente, e non voglio saperlo. È una tensione verso un altro polo che mi porta sempre ai confini del teatro.

I miei lavori sull'opera di Klee e di Beuys sono stati un “percorso” nei territori della pittura ai confini del teatro. Tutto ciò è iniziato inconsciamente e in seguito ha preso sempre più consapevolezza, fino ad avvicinarsi ad un linguaggio autonomo, un proprio universo poetico percepito attraverso altri mondi, che di volta in volta erano le opere, le immagini, le parole, le zone di pensiero degli autori coi quali sono venuto in contatto. Ogni opera mi rinnova e mi svuota e devo cercare altrove.

Questa ricerca, però, avviene quasi sempre attraverso le stesse persone e persino con gli stessi oggetti, materiali, cose. Ogni volta tutto un mondo toma apparentemente identico; questo mi avvicina all'immobilità del mistero e all'effimero della vita. Cambia il luogo, il tempo, il contesto, i rapporti tra gli uomini e le cose e gli uomini fra loro e il tutto si presta a un altro sguardo. Questa è la mia maniera di comunicare la complessità della vita, e questo nel tempo è diventato e ho scoperto essere il mio metodo.

Parto sempre dal silenzio; all'inizio non so dare parole e il silenzio è importante anche quando le parole prendono corpo; tale processo mi avvicina a un pensiero musicale, alla musica della scena, e spesso diventa il giusto contesto per gli elementi visionari.

Non ci sono personaggi, ma persone che impersonano. In questa fase mi do sempre la massima libertà, lascio fluire le cose, riapro sempre i processi, destrutturo il lavoro precedente. Le convenzioni teatrali hanno una loro ragione d'esistenza, ma molte volte io ho ragioni più forti, più urgenti, ne nasce un conflitto che a volte è fecondo a volte no.

Io non posso che fare così.

Importante è la consapevolezza, ma questa si acquista sempre dopo. Bisogna mantenersi aperti.

In questo senso non so cosa significa l'attore, la scena, i costumi, le luci, la musica...

Tutto va sempre trovato.

A volte, paradossalmente, a guardare da un certo punto di vista, non so se è stato più utile per il teatro Shakespeare o Klee... ma questo è un falso problema.

Ho sempre guardato alla forma teatro, e come forma dell'opera e come forma del rapporto con gli altri uomini, non con i tempi della storia ma piuttosto con i tempi della geologia.

Arte, morte dell'arte e sua resurrezione, mode, contromode, moderno e postmoderno... nulla di più estraneo al lavoro costante e paziente per la formazione di un'opera viva; nulla di più lontano dall'approfondimento e dalla scoperta di un proprio universo poetico. Oltre il falso universo dei media, bisogna attraversare se stessi, andare fino in fondo alle cose.

A tutto questo complesso lavoro io do il nome di laboratorio.

Questo per me è necessario.

Questa è la mia azienda.

Per me non esiste né l'arte in generale né l'arte per noi; ma sempre sarò vicino a questo denso, faticoso ed entusiasmante processo che mi mette in contatto con le parti più vere e profonde di me, e con gli uomini di tutte le epoche. Questo è un discorso di natura morale, sì questo è un discorso di natura etica. Ci sono spettacoli che portano dentro altri spettacoli e spettacoli che fanno da ponte; *Una sola moltitudine* mi ha lasciato dentro molte cose, quindi partirò da lì, dalla sua forma attuale.

Tutto questo mi fa pensare a un progetto più lungo e composito, a una trilogia... "trilogia della vita inquieta"... intorno a i temi dell'utopia, della spinta ideale.

Utopia, non come ciò che non si realizzerà mai, ma come dò che non si è realizzato. Anzi, non si realizzerà. Ma io non posso che pensare a un modo e un mondo possibili... è dentro questa tensione che si possono scoprire dimensioni vitali... l'utopia è un pensiero di una minoranza che non vuole diventare maggioranza e scopre la sua azione nel mantenere alto il valore delle differenze.

Penso che questa spinta tragga forza riattraversando l'opera di artisti del nostro tempo che particolarmente hanno incarnato una profonda inquietudine verso l'esistente e una elevata dimensione etica della vita, del mondo, delle cose...

Penso a tre anni di lavoro.

Penso a Pasolini a Majakovskij a Tarkovskij.

Per me, a parte il loro valore emblematico nella cultura del Novecento, sono tre modi in cui un forte pensiero del soggetto ha voluto farsi storia per gli uomini.

Loro rappresentano i conflitti profondi del nostro tempo e i suoi sogni rigeneratori. Mostrano lo scandalo e un insaziato bisogno di felicità. In loro c'è una disperata speranza.

"Noi ci siamo gettati con troppa foga e avidità verso il futuro perché ci potesse rimanere un passato, s'è spezzato il legame dei tempi. Abbiamo vissuto troppo nel futuro, pensato troppo ad esso, in esso troppo creduto, e per noi non c'è attualità autosufficiente: abbiamo perso il senso del presente. Noi siamo i testimoni e partecipi di grandi cataclismi sociali, scientifici e di altri ancora.

La vita quotidiana è rimasta indietro.

Sappiamo che già i più intimi pensieri dei nostri padri erano in disaccordo con la vita

quotidiana. Ma i nostri padri avevano ancora residui di fede nel suo carattere confortevole e universale. Ai figli è rimasto soltanto un odio nudo per il ciarpame ancora più logoro ed estraneo di quella vita. Ed ecco che i tentativi di organizzare la vita personale assomigliano ad esperimenti per scaldare un gelato.

Neppure il futuro ci appartiene. Tra qualche decennio ci affibbieranno duramente il titolo di uomini dello scorso millennio. Avevamo soltanto canzoni affascinanti che ci parlavano del futuro e d'un tratto da dinamica del presente si sono trasformate in un fatto storico letterario.

Quando i cantori sono uccisi e le canzoni trascinate al museo e attaccate con uno spillo al passato, ancora più deserta, derelitta e desolata diventa questa generazione, nullatenente nel più autentico senso della parola" (brano di Jakobson, per Majakovskij, del 5 giugno 1930).

Oggi possiamo dire che viviamo in un falso eterno presente, tra paure planetarie e consumo sfrenato; senza futuro e senza passato. In questo spazio, senza storia, ha preso corpo un pensiero conformista, a volte ben mascherato, che si rivolge unicamente al pragma, alla sistemazione e al controllo dell'esistente. Bisogna riaprire il cuore delle cose, di questa esilarante superficie.

Bisogna riconferire al mondo la complessità che gli spetta...

rinominare il presente, il passato e il futuro, esaltando diversità e differenze.

L'arte non è un fenomeno ma è storia di uomini e cose... è un pensiero della molteplicità...

è utopia... un atto impossibile di cui abbiamo facoltà... non è merce... non è utile...

è necessaria. Il tempo di cui dispongo / e / il tempo che mi dispone / le cose di cui dispongo / e / le cose che mi dispongono / ciò che fa la mia storia / e / la storia di cui sono fatto / né un dio / né un'idea / potranno mostrare la salvezza / ma solo una relazione vitale.

PER UN TEATRO CLANDESTINO (dal programma di sala di *L'altro sguardo*, 1993)

*dedicato a T. Kantor*

È tempo di mettersi in ascolto. / È tempo di fare silenzio dentro di sé. / È tempo di essere mobili e leggeri, / di alleggerirsi per mettersi in cammino. / È tempo di convivere con le macerie e / l'orrore, per trovare un senso. / Tra non molto, anche i mediocri lo diranno. / Ma io parlo di strade più impervie, / di impegni più rischiosi, / di atti meditati in solitudine. / L'unica morale possibile / è quella che puoi trovare, / giorno per giorno, / nel tuo luogo aperto-appartato. / Che senso ha se tu solo ti salvi. / Bisogna poter contemplare, / ma essere anche in viaggio. / Bisogna essere attenti, / mobili, / spregiudicati e ispirati. / Un nomadismo, / una condizione, / un'avventura, / un processo di liberazione, / una fatica, / un dolore, / per comunicare tra le macerie. / Bisogna usare tutti i mezzi disponibili, / per trovare la morale profonda / della propria arte. / Luoghi visibili /

e luoghi invisibili, / luoghi reali / e luoghi immaginari / popoleranno il nostro cammino.  
/ Ma la merce è merce, / e la sua legge sarà / sempre pronta a cancellare / il lavoro di /  
chi ha trovato radici / e guarda lontano. / Il passato e il futuro / non esistono nell'eterno  
presente / del consumo. / Questo è uno degli orrori, / con il quale da tempo conviviamo  
/ e al quale non abbiamo ancora / dato una risposta adeguata. / Bisogna liberarsi dal-  
l'oppressione / e riconciliarsi con il mistero. / Due sono le strade da percorrere, / due  
sono le forze da far coesistere. / La politica da sola è cieca. / Il mistero, che è muto, / da  
solo diventa sordo. / Un'arte clandestina / per mantenersi aperti, / essere in viaggio ma /  
lasciare tracce, / edificare luoghi, / unirsi a viaggiatori inquieti. / E se a qualcuno verrà in  
mente, / un giorno, di fare la mappa / di questo itinerario; / di ripercorrere i luoghi, / di  
esaminare le tracce, / mi auguro che sarà solo / per trovare un nuovo inizio. / È tempo  
che l'arte / trovi altre forme / per comunicare in un universo / in cui tutto è comunica-  
zione. / È tempo che esca dal tempo astratto / del mercato, / per ricostruire / il tempo  
umano dell'espressione necessaria. / Bisogna inventare. / Una stalla può diventare / un  
tempio e / restare magnificamente una stalla. / Né un Dio, / né un'idea, / potranno sal-  
varci / ma solo una relazione vitale. / Ci vuole / un altro sguardo / per dare senso a ciò /  
che barbaramente muore ogni giorno / omologandosi. / E come dice un maestro: / "tutto  
ricordare e tutto dimenticare".

#### DAL MONOLOGO DI NEIWILLER PER 'L'ALTRO SGUARDO' (1993)

Non ho fatto altro che sognare. / Questo soltanto è sempre stato il senso della mia  
vita. / Non ho mai avuto altra preoccupazione vera / che la mia vita interiore / I più  
grandi dolori della mia esistenza / sfumano / quando apro la finestra / e guardando /  
posso dimenticare me stesso. / Sono appartenuto solo a ciò che non esiste. / È sempre  
stata la lontananza ad attrarmi. / Il profilo degli acquedotti / aveva la dolcezza del sogno.  
/ Una dolcezza che me lo faceva amare.

Oggi non gioco più / con i rocchetti di cotone / e mi dispiace. / Ma allineo nella mia  
immaginazione / figure che abitano la mia vita interiore, / e sono costanti e vive. / Porto  
dentro di me / un mondo fatto di amici, / con vite proprie, reali, definite / e imperfette. /  
Alcuni attraversano difficoltà, / altri hanno una vita da girovaghi. / Commessi viaggiatori  
che abitano in villaggi e borghi / presso le frontiere di un Portogallo / che esiste solo  
dentro di me. [...]

Ci sono dei quadri privi di pretese artistiche / che dentro di me si trasformano / in realtà  
/ poter essere anch'io quella figura dipinta / dentro quel bosco / e restarmene lì nascosto  
/ vicino al fiume / e vedere un uomo che passa in barca / sotto un salice / al chiarore  
eterno della luna / e se tutto questo / potesse avere un senso / in Dio / se potesse  
esistere / almeno solo per me / un paradiso fatto di questo / se io potessi incontrare / gli  
amici che ho sognato / passeggiare per le strade che ho creato / svegliarmi col brusio del  
mattino / nelle case che ho immaginato / e tutto quanto ancora più perfettamente / acco-



modato da Dio / nel suo ordine perfetto per esistere / in quella precisa forma / fatta proprio per me / irraggiungibile, anche nei miei sogni' / Possibile, che non esistano isole / per coloro che non possono esser confortati / viali, per coloro che sono isolati nel sogno... / Dovere vivere, dovere agire / dovrei scrivere tutto questo / perché farlo mi è necessario all'anima / e non poterlo semplicemente sognare / non poterlo esprimere / senza parole / addirittura senza consapevolezza / attraverso una costruzione di me stesso / in musica e svanimento!

E io fiorire! / Come un fiume incantato / lungo lenti declivi di me stesso / sempre più verso / l'inconsapevolezza / la lontananza, senza alcun senso / eccetto Dio... [...]

Il male vero del nostro tempo / è che non riusciamo più / a riconoscere i grandi maestri! / La strada del nostro cuore / è coperta d'ombra! / Bisogna ascoltare / le voci che sembrano inutili. / Bisogna che nei cervelli occupati / dalle lunghe tubature delle fogne / dai muri delle scuole, dall'asfalto / e dalle pratiche assistenziali / entri il ronzio degli insetti!

Qualcuno deve gridare / che costruiremo le piramidi! / Non importa se poi non le costruiremo... / Bisogna alimentare il desiderio!

Bisogna tirare l'anima da tutte le parti... / Le cose grandi, svaniscono! / Sono quelle piccole che durano.

Bisogna tornare / alle basi principali della vita.

*Elaborato dalla tesi di laurea in Storia dello spettacolo "Facciamo finta di fingere? Percorsi di smascheramento fra teatro e vita quotidiana", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), AA. 1996/1997. <sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Brano tratto dal discorso tenuto da Eugenio Montale all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975, intitolato *È ancora possibile la poesia?* (i riferimenti e il brano stesso sono riportati da Neiwiller in un suo quaderno intitolato "Diario, brevi appunti del 1982 sulla preparazione del Titanic", custodito nell'archivio personale di Neiwiller presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli; il brano compare poi nel programma di sala per *Blackout*, spettacolo del 1982 con Antonio Neiwiller, Silvio Orlando, Tonino Taiuti). Nell'archivio personale di Neiwiller sono conservati diari, disegni, fotografie, locandine, comunicati e rassegne stampa, appunti e materiali di lavoro divisi dallo stesso Neiwiller per spettacoli. L'archivio non è ancora facilmente accessibile al pubblico ed è in attesa di migliore sistemazione.

<sup>1</sup> Cfr., in appendice, *Questioni di frontiera*, laboratorio diretto da A. Neiwiller, con Salvatore Cantalupo, Antonello Cossia, Loredana Putignani. Santarcangelo dei teatri, 1987.

<sup>3</sup> Da un curriculum redatto dallo stesso Neiwiller, riportato nell'opuscolo AA.W., *L'altro sguardo di Antonio Neiwiller (primo momento di un percorso di analisi e testimonianza sul lavoro di un artista di frontiera)*, Bologna, Teatro di Leo - Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, in collaborazione con L'Alfabeto Urbano, marzo 1995; stampato in occasione dell'omo-

nimo incontro tenutosi al Teatro Laboratorio San Leonardo di Bologna, dal 29 al 31 marzo 1995-

\* In particolare collabora a *Teatro* (1971), *Don Giovanni o il convitato di pietra* (1972), *Foemina* (1973), *Povera Alceste* (1974), *Ballata tragica di un burattinaio cieco* (1975), tutte regie di Ettore Massaese. Cfr. Vanda Monaco, *La contaminazione teatrale - momenti di spettacolo napoletano dagli anni '50 a oggi*, Bologna, Patron, 1981, pp. 137 sgg. Ed anche: Ettore Massaese, *Dentro o fuori?*, Napoli, Liguori, 1975.

<sup>5</sup> Cfr. "Nota al programma dello spettacolo *Quanto costa il ferro*", in Vanda Monaco, *La contaminazione teatrale*, cit., pp. 403-405-

<sup>6</sup> Il Teatro dei Mutamenti realizza i seguenti spettacoli con la regia di Neiwiller: *BerlinDada* (1978), *Una favola invernate* (1978) da Heine, *Don Fausto* (messo in scena più volte dal 1978 al 1980), *Anemie Cinema* (1979), *Lo cunto de li curiti* (1981) da Basile, *Blackout* (1982). Con la regia di Renato Carpentieri (Neiwiller figura come attore): *E. Vittorini Maestri cercando* (1977-78), *Karl Valentin Kabarett* (1978-79), *Il nipote di Rameau* (1979-80) da Diderot. Provato e non andato in scena: *Aspettando Godo!* (1982) da Beckett. Cfr. Vanda Monaco, *La contaminazione teatrale*, dt, pp. 189 sgg.

<sup>7</sup> "Antonio aveva la necessità di far ripartire il lavoro continuamente: spesso si creavano diciamo delle sequenze, delle parti dello spettacolo che magari a noi sembravano quasi pronte per poter essere utilizzate, invece la mattina successiva Antonio diceva 'ora dimentichiamo questa cosa che abbiamo fatto, ripartiamo da zero' [...] non si accontentava e quindi ribaltava, rimescolava... anche proprio delle invenzioni che a me spesso sembravano già molto buone". Andrea Renzi, intervistato da Valentino Mario Valentini, Napoli, sede dei Teatri Uniti, novembre '95, registrazione audio. Ho avuto la possibilità di essere presente a questa e ad altre interviste accompagnando Valentini nel lavoro di ricerca per la sua tesi *Tra Napoli e l'Europa. E lavoro teatrale di Antonio Neiwiller. Gli anni della maturità artistica*, tesi di laurea in Drammaturgia, relatore prof. Claudio Meidolesi, Univ. degli Studi di Bologna, Fac. di Lettere e Filosofia, A.A. 1996-97.

<sup>8</sup> Sono gli anni del dopo terremoto, quando a Napoli il sostegno dell'amministrazione per le attività culturali viene improvvisamente a mancare, in particolare per l'attività dei gruppi sperimentali, già di solito poco considerati.

<sup>9</sup> Quello per *Titanio* è il primo lungo laboratorio di Neiwiller. Inizia raccogliendo circa 60 persone, di cui la maggior parte senza alcuna esperienza di teatro. Dopo circa otto mesi il gruppo si riduce molto e l'esperienza sfocia, senza averlo previsto, in uno spettacolo, cui partecipano: Maurizio Bizzi, Antonio Caidarella, Salvatore Cantalupo, Clara D'Apice, Marco Manchisi, Vincenza Modica, Antonio Neiwiller, Lucia Vitrone, Lello Becchimanzi, Cesare Accetta, Fulvio Magumo, Giulio Gargia. Per molti di loro *Titanio* è stata la prima, casuale tappa dei rispettivi percorsi teatrali, cui tuttora si dedicano.

<sup>10</sup> Cfr. *Questioni di frontiera*, in appendice.

<sup>11</sup> Cfr. *La fine del Titanio*, in appendice.

<sup>17</sup> Emblematico è il testo *Nel fienile* di Karl Valentin. Neiwiller lo utilizza in *Blackout*, poi in *Assoli* e infine in *L'altro sguardo*. Cfr. Karl Valentin, *Tingeltangel*, Milano, Adelphi, 1980.

<sup>u</sup> "I suoi maestri... sono maestri diversissimi, che non sono maestri perché Pessoa, Kantor, Pasolini, ecc. valgono quanto Perito nella sua memoria in quanto costituiscono forza di una ricomposizione

che è poi tutta all'interno della forma di Neiwiller, cioè sono interlocutori." Claudio Meldolesi, intervento in occasione della manifestazione *Antonio Neiwiller. La resistenza silenziosa degli uomini necessari*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 9-12 marzo 1996, registrazione audio. La manifestazione, curata da Mario Martone e Loredana Putignani, è stata un importante contributo per ricordare e far conoscere Antonio Neiwiller. Il suo percorso artistico è stato presentato con l'esposizione di materiali dello stesso Neiwiller e con un intenso programma di incontri e presenze/azioni di numerosi amici e artisti. In particolare, le diverse azioni e presenze sono state di: Enzo Moscato, Patrizio Esposito, Mauro Folci, Luciano Cilio, Steve Lacy con Jean-Jacques Avenel e Steve Potts, Leo de Berardinis, Antonio Biasucd, Cesare Accetta, Laurent Fauconnier, Giulio Ceraldi, Giancarlo Savino, Salvatore T., Oreste Zevola, Mimmo Paladino, Pasquale Mari, Daghi Rondatimi, Maurizio Bizzi, Antonio Caldarella, Salvatore Cantalupo, Giulio Ceraldi, Gaudio Collovà, Antonello Cossia, Marco Manchisi, Andrea Renzi, Emanuele Bonari, Benedetta Frigerio, Antonio Pizzicato, Marcello Colasutdo. Nelle due giornate di studi sono intervenuti: Claudio Meldolesi, Leo de Berardinis, Mario Franco, Giulio Baffi, Stefano De Maneis, Renata Molinari, Salvatore Cantalupo, Alfonso Santagata, Mario Martone, Tonino Taiuti, Antonio Grieco, Gabriele Peretta, Gianni Manzella, Renato Carpentieri. In occasione dell'evento è stato pubblicato il libro *AAW., Antonio Neiwiller. La resistenza silenziosa degli uomini necessari*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa in collaborazione con L'Alfabeto Urbano, 1996.

<sup>14</sup> "Anche perché poi dovevi partire da te stesso: una grande educazione a partire da sé... nel momento in cui l'improvvisazione era sul poeta Pasolini morto, dovevi partire dalle tue personali sensazioni, emozioni, dai tuoi personali pensieri, che sono fatti - è chiaro - della conoscenza che hai di Pasolini, del rapporto che hai tu con la poesia ...ma TU". Andrea Renzi, intervista cit, novembre \*95.

<sup>15</sup> Antonio Neiwiller, da un intervento tenuto probabilmente presso l'Università di Urbino nel 1987, la cui registrazione audio è stata fornita da Giancarlo Savino.

<sup>14</sup> "Teatri Uniti non è un'unione organizzativa ma è un'unione artistica: noi abbiamo iniziato a lavorare, già prima con Neiwiller e Servillo, per la vicinanza nel riconoscere uno stesso orizzonte. Nel senso che, nonostante le nostre pratiche teatrali siano diversissime, riconosciamo uno stesso orizzonte, e su questo orizzonte ci muoviamo con un senso di apertura". Mario Mattone da / *nostri frammenti, cioè i nostri giorni - intervista di G. F. Caputa a M. Martone*, "Teatro in Europa", 4,1988, p. 132.

<sup>17</sup> Cfr. *Per un teatro clandestino*, in appendice.

<sup>18</sup> "Ho sempre guardato alla forma teatro, e come forma dell'opera e come forma del rapporto con gli altri uomini, non con i tempi della storia ma piuttosto con i tempi della geologia". Cfr. *Trilogia della vita inquieta*, in appendice.

<sup>19</sup> "A me piacerebbe fare teatro come i jazzisti suonano. Come suona Davis. Inizia, e si va avanti". Antonio Neiwiller, intervista di Peppe Rocca, Napoli, per strada e a casa di Neiwiller, 1985, registrazione audio.

<sup>20</sup> Cfr. *Trilogia della vita inquieta*, in appendice.

<sup>21</sup> "L'accidentale ci può portare a una presa di coscienza dell'essenziale se noi sappiamo accettarlo. Se noi sappiamo usarlo, può permettere la creazione artistica, sforzandoci, come indica Paul

Klee, di 'rendere essenziale il fortuito', dal momento che 'in confronto all'universo, il visibile costituisce solo un elemento isolato e ci sono, a nostra insaputa, ben più numerose verità'. L'incontro con gli angeli è fortuito. La casualità non è 'casuale'; la capacità di accogliere l'accidentale dipende dall'abbandono dell'io all'io universale, al sentimento del mondo, al sentimento della natura". Antonio Neiwiller, *Lettera aperta per un laboratorio permanente*, dalla cartellina intitolata *Laboratorifatti*, Napoli, Archivio dell'Istituto Suor Orsola Benincasa.

<sup>22</sup> Or. *Per un teatro clandestino*, in appendice.

<sup>25</sup> "Che ricordo ha di Antonio Neiwiller? - Ho lavorato con lui in *Desiderio preso per la coda*, nell'85, o, ancora in *Dritto all'inferno*, di cui curò anche la regia nel 1991- È una persona preziosa per il mio percorso, soprattutto l'esperienza lavorativa in *Dritto all'inferno* mi ha portato ad una maggiore consapevolezza di me stesso. Antonio tendeva, sempre, a far nascere nell'attore un rapporto molto intimo col testo. Era interessato alle persone, ed è per questo che metteva in scena anche artisti, non solo attori; si conquistava, di volta in volta, uno spazio in cui poteva esprimere qualcosa di veramente personale, di intimo. Un artista che aveva nitri gli strumenti per non farsi catturare da nessuna moda". Andrea Renzi, intervistato da Ferdinando Tozzi, *La Voce dello spettacolo*, 14,1, ott. 1999, p. 4.

<sup>24</sup> Tonino Taiuti, intervistato da V. M. Valentini, novembre 1995, Napoli, p.za Cavour, registrazione audio.

<sup>25</sup> Cfr. AA.W, *L'altro sguardo di Antonio Neiwiller*, cit.

<sup>26</sup> In *Fondazione del laboratorio*, testo scritto nel quaderno n. 29, Napoli, Archivio del Suor Orsola.

<sup>27</sup> "In *Dritto all'inferno* Antonio iniziò il lavoro di prove a Precida e, come spesso amava fare, ci fu una sorta di ritiro. Lui era convinto che era una cosa concretamente vera il fatto che la compagnia trova un clima di lavoro particolare se in qualche modo stacca i contatti dagli impegni quotidiani. Voglio dire, un conto è provare a Napoli o comunque nella città dove vivi, un conto è spostarsi magari appunto in un posto come Precida cioè particolarmente tranquillo, che crea naturalmente una condizione più meditativa, crea comunque uno stacco da quella che è la tua realtà quotidiana". Andrea Renzi, intervista cit.

<sup>28</sup> Hermann Hesse, *Siddharta*. Il brano è riportato da Neiwiller nel testo *Fondazione del laboratorio*, dt.

<sup>29</sup> A. Neiwiller, *Fondazione del laboratorio*, ivi.

<sup>30</sup> Ivi.

<sup>31</sup> Ivi.

<sup>32</sup> "Sapere cosa teatro non è ma lo alimenta significa conoscere e intravedere la frontiera. Cosa il teatro non è ma lo alimenta? La vita, il vissuto degli uomini. [...] Quando penso al laboratorio penso alla vita e questo è il senso della svolta, lo non mi riconosco più all'interno di una compagnia di teatro, nell'essere attore... io voglio capire che significa questa mia vita nel teatro. Qui va fatto un bilancio luddo. [...] Quello che sto dicendo stasera è molto importante per me, sto lanciando dei segnali che sono i sintomi del cambiamento. Ma il cambiamento avviene nella pratica... doè quando si riescono a individuare le probabili strade da percorrere per andare fino in fondo a se stessi [...]. Non basta affermarlo, bisogna darsi gli strumenti. È un lavoro duro non tanto per lo sforzo fisico, quanto per la determinazione. Ma il teatro sta là, come direi che l'esprimersi sta là. Il

fare dell'artista prende corpo là. Lo vogliamo sapere o non lo vogliamo sapere, non c'è problema, ma sta là. In tutto quello che non è pittura, in tutto quello che non è teatro, in tutto quello che non è musica, in tutto quello che non è cinema, in tutto quello che non è scultura, in tutto quello che non è architettura ma lo alimenta. Non ha senso parlare dell'attore senza parlare dei vissuti, non ha nessun senso, è un discorso tra sordi. Non vale la pena nemmeno farlo. Si perde tempo". A. Neiwiller, *Fondazione del laboratorio*, ivi.

<sup>M</sup> A. Neiwiller, *Appendice per il laboratorio cinematografico*, nell'opuscolo per *L'altro sguardo*, Napoli, Teatri Uniti, 1983.

\* Andrea Renzi, intervista cit.

<sup>M</sup> "Oggi complessivamente si pensa comunque a dare un mercato a certe esperienze, a dargli una dimensione aziendale. Io sto cercando (vediamo in che modo ci posso riuscire) di dare un'azienda a questo tipo di lavoro. Non so qual è. Però dev'essere un'azienda che si possa misurare con i tempi di lavoro lunghi, si possa misurare con la meditazione di certe cose". A. Neiwiller, intervista di Peppe Rocca, cit.

\* Cfr. *Per un teatro clandestino*, in appendice.

<sup>57</sup> "Se uno riesce a prendere un contatto con sé veramente (e non è il sé-io), riesce a trasmettere anche. [...] Antonio decideva queste prove lunghe per non avere i soliti tempi teatrali di prodotto. [...] di darsi un tempo per scavare, e questo tempo per scavare era abbastanza lungo, si allungava. [...] ...Pasolini (lo spettacolo *Dritto all'inferno*) aveva una struttura, però poi le cose si creavano, nascevano nel lavoro, si modificavano, e bisognava anche essere pronti ad accettare questo, questo suo modo di arrivare a dire 'questa è la struttura' e poi cambiarla, proprio darsi questo tempo. E questa è una grande ricchezza, oggi, in cui nessuno si dà più il tempo di cercare". Loredana Putignani, intervistata da Valentino Mario Valentini, Procida, 28 agosto 1996, registraz. audio.

<sup>38</sup> "L'altro appello che c'è nei laboratori di Antonio, costantemente, è l'incontro. [...]E qui si apre questa enorme possibilità di un luogo e di un tempo in cui il professionismo o il dilettantismo non hanno più ragione di essere come distinzione tra le persone, ma non in nome di un generico stare assieme o stare bene assieme ma in nome di una competenza che è in primo luogo competenza umana. [...] Perché le persone possano non esprimersi, come genericamente e in maniera selvaggia si è fatto tanto negli anni 70, ma scoprire che hanno qualcosa da esprimere e che questo qualcosa da esprimere è un qualcosa collettivo, è un qualcosa che 'ci' riguarda (...)" Renata Molinari, intervento in occasione dell'incontro *Antonio Neiwiller. La resistenza silenziosa degli uomini necessari*, cit, registrazione audio.

<sup>39</sup> Andrea Renzi, intervista cit, novembre '95-

<sup>30</sup> È il titolo di un laboratorio tenuto da Neiwiller ad Urbino nell'aprile 1988.

<sup>41</sup> A. Neiwiller, intervista di P. Rocca, cit.

<sup>42</sup> Renata Molinari, intervento cit.

«Ivi.

<sup>44</sup> Claudio Meldolesi, intervento cit.

<sup>45</sup> La leggerezza, a mio parere, distingue lo stile pittorico di Neiwiller più di quello teatrale. Il tratto veloce e sottile che lo caratterizza, l'uso di colori tenui, i soggetti infantili appena abbozzati (ricordo in particolare una serie di disegni sugli uccelli, fatti negli ultimi anni di vita) sono solo

alcuni degli elementi che, ad un'analisi più approfondita e nel loro essere "segno di", accomunano la sua opera pittorica a quella teatrale e poetica.

<sup>46</sup> Dalla trascrizione del video di Rossella Ragazzi sull'ultimo laboratorio di Neiwiller, *Il teatro come invenzione*, Arcidosso, Toscana delle Culture, 31 luglio-5 agosto 1993-

<sup>47</sup> A. Neiwiller, intervista di Peppe Rocca, cit.

<sup>48</sup> Tonino Taiuti racconta così le difficoltà degli inizi: "eravamo proprio, guarda, dei miserabili. Tu immagina che per esempio io in quel periodo avevo 25-30 anni e guadagnavo quelle 5mila lire a spettacolo, quando se ne erano fatti 10 in un anno era già una grande fortuna, perché noi ne facevamo di più, ma molti non venivano pagati e quindi erano anche spettacoli che noi facevamo senza avere una lira, con le nostre fatiche. Mi ricordo, montando la scena, molte volte anche per strada, negli spazi aperti, sai, questi spazi d'estate, dovevamo caricarci le scene, montare, smontare. Insomma uno spettacolo era una fatica, guarda, non lo rifarei ma neanche se mi dessero un milione al giorno, non lo rifarei mai". Tonino Taiuti, intervista cit., novembre 1995.

<sup>49</sup> Loredana Putignani, intervista cit., agosto 1996.

<sup>50</sup> Peppe Rocca: "Parli di bottega o di comunità (degli attori)"? Antonio Neiwiller: "No, parlo molto più di bottega". Intervista cit., 1985.

<sup>51</sup> Riferendosi però più che alla componente "artigianale", al fatto che i partecipanti erano gli stessi per quattro-cinque anni: "Si stava insieme dalla mattina alla sera. Vai a Precida, stai quattro mesi lì, con tutti i problemi che hai, e vivi insieme, ed è una comunità. Più ci hai fatto parte in questo modo, più ce l'hai dentro: entri in uno spettacolo tranquillamente, basta quello". Salvatore Cantalupo, intervento all'incontro cit., Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa.

<sup>52</sup> Tonino Taiuti, intervista cit., novembre 1995.

<sup>53</sup> "Poi lui aveva anche una passione per il lavoro artigianale su queste piccole cose, con le luci... una passione proprio 'artigianale', è la parola giusta. Per esempio, in *L'altro sguardo* a un certo punto, con un soffio, però ad una distanza impossibile, spegneva una luce che proveniva da dentro a un secchio. Però non era possibile che era stato il suo soffio, perché era una cosa che faceva, lì a Volterra, almeno a 7-8 metri di distanza e poi la fiamma era protetta dentro al secchio... insomma lui, con i tecnici, si era divertito: praticamente avevano sistemato un ventilatore dentro il secchio azionato da un comando a distanza che aveva lui nella tasca, per cui nel momento in cui lui soffiava premeva, senza farsi accorgere, il comando a distanza, e si spegneva questa fiamma". Antonio Grieco, a proposito di questo espediente, ha raccontato che una volta il comando a distanza non funzionò, allora ad Antonio, in scena, venne l'idea di avvicinarsi piano piano al secchio e di spegnere la fiamma con un possente sputo. "Lui aveva anche questo amore per il teatro, secondo me. Delle volte alcune delle cose delle scene si divertiva a realizzarle concretamente, soprattutto alcune cose di falegnameria. Aveva una grande perizia manuale, del resto il suo amore per la pittura è questo". Andrea Renzi, intervista cit., novembre '95.

<sup>34</sup> Antonio Grieco, amico d'infanzia di Neiwiller, ha ricordato il periodo in cui si riunivano in un garage al Vomero e passavano ore e ore a discutere. Neiwiller iniziò in questo garage, molto prima di dedicarsi al teatro, il suo percorso di artista visivo. V. M. Valentini, intervista ad Antonio Grieco, Napoli, novembre '95.

<sup>55</sup> "Questo modo di lavorare anche pittoricamente che lui aveva, cioè di segnare, togliere, attacca-

re, mettere, fine entrare un'immagine. È come quest'essere aperti... anche gli oggetti hanno un'anima, entrano, come le persone. In fondo, negli spettacoli non c'era mai una scenografia, mai... lavorava come un grande pittore, ma non didascalicamente, a teatro". Loredana Putignani, intervista cit., agosto 1996.

<sup>56</sup> La continuità attraverso gli oggetti è solo un aspetto di una volontà più profonda: quella di un'opera totale che comprenda tutte le opere, idea per altro mutuata dal maestro Klee: "A me piacerebbe... anche Klee ne parla: vorresti fare un'opera che racchiudesse tutte le opere, qualcosa che le racchiudesse tutte, che però non togliesse a nessuna la sua autonomia. Quest'idea di polifonia che Klee ha... è bellissima: ogni elemento è autonomo, e tutti partecipano poi a un elemento complessivo che ti sfugge. Che è un'opera che non sai. Di cui non conosco nemmeno l'architettura, ecco. Non conosco nemmeno la geometria di quest'opera". A. Neiwiller, intervista di Peppe Rocca, dt.

<sup>57</sup> Loredana Putignani, intervista dt., Prodda, agosto 1996.

<sup>58</sup> Cfr. A. Neiwiller, *Per un teatro clandestino*, in appendice.

<sup>59</sup> Loredana Putignani, intervista dt., Prodda, agosto 1996. Nella stessa intervista: "Queste piccole cose, poche cose, sempre poche, che abbiamo utilizzato. Però diventavano un fatto poetico, perché Salvatore Cantalupo che prende un rametto, un pezzo di polistirolo e lo sbricola su un rametto - doè questa neve che cade - non è niente, e può essere tutto. Una piccola azione creata da Salvatore... qualcosa di molto fragile ...e una delle cose a cui teneva molto è lo spazio ha le cose, e non le cose stesse [...] questo era quello che lui cercava".

"Ivi.

<sup>61</sup> Neiwiller aveva una passione per le avanguardie storiche. Un suo spettacolo del 77, *Beriindada*, era ispirato proprio al dadaismo berlinese, Dichiara il suo interesse in particolare per Schwitters nell'intervista con Peppe Rocca, dt. P. Rocca: "Sul Dada, quale era la figura che ti aveva interessato di più? A. Neiwiller: "Dei berlinesi, Schwitters. Mi interessò la MerzArt, la materia, l'oggetto ritrovato".

" "Lavoratore instancabile, rifiutato nel dub Dada, si creava il suo Dada, e fu 'Mere', nome che scelse spezzando il termine 'Commerzbank', col quale chiamò un suo negozio-galleria". Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 628.

<sup>63</sup> L'opera fu distrutta da una bomba durante la seconda guerra mondiale.

<sup>64</sup> Cfr. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 324 sgg.

<sup>45</sup> "Le cose che Schwitters raccatta e combina nel quadro che sta facendo, la società le ha buttate perché non servivano più, avevano fatto la loro funzione; e neppure si era data la pena di distruggerle, dacché per la società 'dei consumi' la realtà si divide nel da-consumare e nei consumato. Non c'è nulla di pietoso né di patetico nel gesto che le raccatta, e non certo per rivelare chi sa quale riposta o ignorata bellezza. Ma poiché sono cose "vissute" intrecceranno nel quadro, con altre ugualmente Vissute', una relazione che non è la consecutio logica di una funzione organizzata, ma la trama intricata e tuttavia chiaramente leggibile dell'esistenza". Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, ivi.

<sup>44</sup> Cfr. *Per un teatro clandestino*, in appendice.

<sup>47</sup> "La cultura ebraica mi colpisce molto... per esempio il loro concetto di utopia: loro dicono che

l'utopia è 'ciò che non si è ancora realizzato', cioè non 'ciò che non si realizzerà', cosa che noi, andando contro questo termine, nel senso comune diciamo" (A. Neiwiller, intervista di Peppe Rocca, cit.).

<sup>68</sup> Il tema è sviluppato da Neiwiller in un coinvolgente intervento pubblico (a mio parere tra i più pertinenti alla sua poetica e in generale al suo modo d'essere), tenuto probabilmente presso l'Università di Urbino nel 1987, cit. Questa e le successive citazioni si riferiscono alla trascrizione dell'intervento.

<sup>69</sup> "La trasformazione del senso del tempo è un po' quello che in qualche modo fa parte anche del mio teatro, quindi è legato a un nucleo poetico. Una fesseria detta una sera per televisione diventa planetaria. La possibilità che un segnale una sera possa diventare planetario e che questo possa diventare addirittura abitudine per milioni di persone ha rotto completamente barriere, per esempio una volta viaggiare significava andare a scoprire, fare molti chilometri, fare molte tappe, vedere tutti i posti, oggi questo senso del tempo si è bruciato. Lo stesso discorso vale per la conoscenza, per il sapere: è come se si fosse appiattito perché alcune nozioni, alcune notizie ci sembrano acquisite, non le andiamo ad approfondire. Più in generale questo ha creato, se non un diverso rapporto, sicuramente uno scollamento rispetto all'idea di tradizione, dove con tradizione si intende un tempo sedimentato, qualcosa su quale si continua a riflettere nel tempo. Dunque è la possibilità di riflettere nel tempo che d è venuta a mancare. Questa è una cosa terribile di cui non sappiamo ancora quali potranno essere le conseguenze a lungo termine".

<sup>70</sup> "L'unico modello possibile è quello che ha come base la forma merce delle cose, 0 consumo, il mercato. Quanto questo sia entrato a far parte dei materiali e della vita artistica non ce ne renderemo mai conto e sarebbe interessante approfondirlo. ...un pittore ormai fa lo stesso itinerario di Madonna ...conosco pittori ricchissimi di trent'anni che stanno sull'orlo del suicidio, perché non esistono più, a trent'anni hanno raggiunto il massimo, vendono quadri a centinaia di milioni ma a trent'anni... trent'anni... a trent'anni si inizia; dunque è proprio capovolto il rapporto".

<sup>71</sup> "[...] possiamo instaurare dentro di noi una tradizione, che può essere semplicemente quella di noi stessi, per esempio: le cose che abbiamo scritto a 14 anni, tornano a 15, tornano a 16, a 17, a 18, a 25, cosicché dentro di noi abbiamo una tradizione di noi stessi. Questa forse è l'unica possibilità di salvezza [...] perché è l'unico modo per capire lo scarto esistente tra se stessi e quello che continuamente si consuma all'esterno e per non consumare integralmente anche se stessi. Il teatro in questo senso mi ha fatto da terapia: mi ha dato la possibilità di vedere fuori di me le immagini di cose inventate da me o da un collettivo e rendermi conto di come queste stesse cose ritornano, si amplificano, si riarticolano."

<sup>72</sup> A. Neiwiller, Bari, aprile 1989.

<sup>73</sup> Intervista a Loredana Putignani, Procida, agosto 1996, cit.

<sup>74</sup> Ivi. "Kantor accetta la finzione fino in fondo, nella realtà non si può separare nettamente vita e finzione. La storia di Grotowski sconfinava, va oltre il teatro. Grotowski non va accettato come teoria nel teatro. [...] Grotowski forse è quello che ci pone le domande più forti, più vitali, ma non si sa dove porterà, non è teatro. Questo però può dare anche al teatro. Andare nel deserto per ricominciare a vedere". A. Neiwiller, diario, appunti su una discussione durante un laboratorio, datati 17 dicembre 1987. Napoli, Archivio del Suor Orsola.



<sup>75</sup> A. Neiwiller, intervista di Peppe Rocca, dt.

<sup>76</sup> A. Neiwiller, *Fondazione del laboratorio*, quaderno n. 29, cit.

<sup>77</sup> Intervista di Peppe Rocca, dt.

<sup>78</sup> "La cosa che più mi affascinava di Eduardo è questo suo modo di stare in scena. Come stava in scena Eduardo... aveva quasi una strana ovvietà di stare in scena". A. Neiwiller, intervista di Peppe Rocca, dt.

<sup>79</sup> Ivi.

\* "Perché serve tanto tempo per preparare uno spettacolo, perché occorre lavorare tanto a lungo prima di realizzarla? Perché serve tutto questo tempo? Perché è molto più importante tutto quello che c'è dietro uno spettacolo che lo spettacolo in sé, e lo spettacolo in sé viene solo da tutto questo lavoro. Quindi va difeso questo tipo di laboratorio per il teatro. Noi stiamo lavorando su un'altra frontiera: la differenza confine-frontiera. La nostra frontiera è un limite: lavoriamo su una serie di cose che forse non sono rappresentabili, doè una serie di cose che forse non hanno fino in fondo la vocazione di diventare teatro. Quindi siamo in una situazione per cui possiamo arrivare solo entro un certo limite, oltre il quale queste cose rimarranno dentro un umore. Beuys è un artista che ha fatto vivere la sua opera rappresentandosi: questa è la cosa da capire. Le sue erano delle azioni, delle performances, legate strettamente alla sua concezione della vita, al suo modo di vedere il valore dell'arte. Il suo agire è all'interno di un discorso dell'arte come strumento di conoscenza, che secondo me è un livello teorico. A questi livelli di mercificazione, massificazione, a cui siamo arrivati, l'unico riscatto per una produzione artistica è che essa funzioni come strumento di conoscenza. Quindi misurare sempre una differenza all'interno della società in cui questo progetto viene prodotto, differenza che poi diventa il segno della dimensione della poetica di un artista. Perciò Beuys. Stiamo lavorando su questa frontiera (un qualcosa che non si può rappresentare) perché è uno stimolo all'inizio: ARRIVARE FINO IN FONDO A QUALCOSA CHE NON SI PUÒ RAPPRESENTARE. Non so, per esempio, se è possibile rappresentare il sentimento della natura o l'inquietudine, anche se si può arrivare a qualcosa che è vicino a queste problematiche. In tal senso questa è una delle interpretazioni di quella che è la frontiera, del limite". A. Neiwiller, dalla trascrizione di un suo intervento fatto durante un dibattito con gli attori in occasione del laboratorio tenutosi a Modena, Teatro San Geminiano, 1988. Tutti gli interventi (compresi quelli degli attori, che parlano delle loro sensazioni durante gli esercizi fatti) sono trascritti dallo stesso Neiwiller e conservati nella cartellina intitolata *laboratori fatti*, Napoli, Archivio del Suor Orsola.

<sup>81</sup> A. Neiwiller, materiali dall'archivio. A proposito di questo "scarto", Neiwiller porta l'esempio di quanto dicono Kandinskij, Klee e Van Gogh sulla pittura, o meglio, sulla ricerca, in pittura, dell'essenza interiore delle cose al di là delle apparenze: nell'aite - dice Kandinskij - non si tratta di elementi formali ma di un desiderio interiore che determina imperiosamente la forma (cfr. Vasilij Kandinskij, *Sullo spirituale nell'arte*), Klee indica invece come si può rendere essenziale il fortuito, dal momento che in confronto all'universo, il visibile costituisce solo un elemento isolato e ci sono, a nostra insaputa, ben più numerose verità; Van Gogh, infine, opera lo "scarto" attraverso l'uso dei colori: invece di cercare di rendere esattamente ciò che ho davanti agli occhi - dice - mi servo del colore in un modo più arbitrario per esprimermi fortemente. Sono i colori puri in contrasto che hanno un effetto misterioso come la stella nell'azzurro profondo.

<sup>82</sup> In questo senso, credo sia importante il forte e profondo legame con Napoli. La “napoletanità” di Neiwiller fa parte dei suoi spettacoli nella stessa misura in cui fa parte della sua vita: “Un esempio di questo suo continuo partire dal basso nel lavoro in teatro è il costante uso del napoletano come lingua della scena. E questo senza forzature né formali mediazioni letterarie: il napoletano sarà la lingua della sua arte scenica, in quanto lingua della vita, l’unica lingua nella quale le frasi possono trovare, nella pronuncia, un senso preciso e una loro necessità d’esser dette. Così anche nel recitare testi in lingua italiana, Neiwiller non eliminerà mai la sua pesante cadenza, e riuscirà a trovare anche grazie a questo suo modo originale e, soprattutto, originario di stare sulla scena, la base della sua qualità recitativa allo stesso tempo volgare e sublime”. Valentino Mario Valentini, *Tra Napoli e l’Europa. Il lavoro teatrale di Antonio Neiwiller. Gli anni della maturità artistica*, tesi di laurea, cit.

<sup>83</sup> Mi sembra opportuno sottolineare la forte contaminazione nel teatro di Neiwiller. Contaminazione che deriva dal suo essere prima di tutto artista visivo e dal particolare rapporto “aperto” con gli autori. Deriva anche, a quanto dice Meldolesi, dalla sua capacità di superare confini a livello umano: “Antonio artista comunitario, [...] nella sua apparente estraneità al luogo sociale, era in realtà partecipe di varie collocazioni sociali e quindi era in questo senso veramente comunitario nel senso di ribelle alla distinzione sociologica, la distinzione del modo di fare degli artisti. (...) È raro trovare una figura che sa farsi poesia, che sa farsi arte scenica, che sa farsi relazione umana e sa farsi cinema e sa farsi umile e sa farsi solitaria e sa farsi visionaria. Capite, io credo che questo sia un grande messaggio di Antonio. Uscire fuori dalla propria delimitazione sociale, che poi diventa psicologica”. Claudio Meldolesi, intervento cit.

<sup>84</sup> “La pedana era il luogo della rappresentazione e fuori era il luogo dello stare, la soglia che andava verso un ventre, questo è un elemento ricorrente, già da *Titanid’*”. Loredana Putignani, intervista cit., Precida, agosto 1996.

<sup>85</sup> A. Neiwiller, dal video di Rossella Ragazzi, cit.

<sup>86</sup> “In *Titanic* c’è l’elemento del dentro-fuori. Forse ci sarà, in questa messinscena, una pedana. Non lo so ancora. [...] Per quattro mesi abbiamo provato tracciando un limite; quando facevamo le improvvisazioni, avevamo segnato a terra un quadrato. Dentro era la rappresentazione, fuori era l’elemento distensione. (...) Allora, l’attore là, entrava in scena, si accendeva una sigaretta: questa era l’azione che stava facendo, usciva fuori: questo era l’elemento di distensione”. A. Neiwiller, intervista di P. Rocca, cit.

<sup>87</sup> Cfr. Antonio Neiwiller, *Per un teatro clandestino*, in appendice.

## Carlo Infante

### L'ULTIMA AVANGUARDIA, TRA MEMORIA E OBLIO

La memoria del teatro trova luogo nelle diverse forme in cui lo sguardo dello spettatore si traduce. Il fatto che quello sguardo sia plurale seguendo la molteplicità della soggettività degli spettatori è il punto che esalta la condizione del teatro che non esiste se non condiviso.

Chiudere quello sguardo in unico punto di vista è possibile, certo, ma ne limita la potenzialità. In un film, in un video, la memoria teatrale si cristallizza.

È per questo che è opportuno rivalutare la memoria soggettiva, vitale, della singolarità dello spettatore che attraverso la scrittura o la narrazione orale ricostruisce la sua memoria teatrale. Il suo teatro, intrecciandolo con la sua esistenza, il suo "punto di vita".

Non c'è dubbio poi che a rendere più articolato questo principio di ricomposizione della frammentarietà soggettiva degli sguardi e delle cronache teatrali sia il linguaggio ipertestuale, o ancora meglio quello ipermediale, attraverso cui si può percorrere un'identità culturale aprendo finestre informative, audio e visive, inverando le diverse sfaccettature della progettualità scenica d'autore, anche oltre la scena (la radio, il cinema, il video).

Tuttavia non intendo trattare di questo, qui, ma della necessità di recuperare almeno un po' di quelle scritture che alimentano la comunità teorica del teatro, al di là della condizione effimera dello spettacolo. In questo senso ho raccolto un invito di De Marinis a ricomporre alcuni miei testi critici sul teatro di ricerca.

Alcuni di questi sono stati già inseriti in un ipertesto sulla "Memoria dell'Avanguardia", all'interno del CD-Rom *Percorsi Cifrati*, ideato e realizzato (nel 1994) con Marco Solari e Impronte Digitali per la Regione Lazio.

Rileggendoli ho pensato a quanto fossero parziali, particolari, schegge proiettive. Sarebbe utile farli connettere con tanti altri testi di riflessione su quegli anni che i vari protagonisti, autori e studiosi, hanno vissuto in prima persona.

Anni di cui ricostruire la Storia è ingannevole: perché le qualità degli eventi erano "molecolari", disseminate e simultanee, parcellizzate in tante piccole densità che potrebbero essere definite "miaostoriche". Anni in cui si è "giocato per davvero", sperimentando forme, linguaggi e comportamenti, che oggi emergono come segnali della mutazione futura.

Ripescando i frammenti di quel vecchio ipertesto sento che varrebbe la pena ricomporre i tanti pezzi di quel prisma di esperienze, e magari concatenare quelle molecole di nuova sensibilità. Ci sono i miei di frammenti e quelli di tanti altri, e tra questi non solo gli autori della scena, ma anche quegli spettatori militanti, critici e studiosi che hanno non poco contribuito a creare il clima culturale necessario per quell'ecosistema teatrale.

Questi testi li metterò on line al più presto, sul sito internet [www.teatrm.org](http://www.teatrm.org) che sta

diventando il luogo per un lavoro sull'arte dello spettatore" in cui sto rilanciando il mio desiderio di teatro dopo tanto nomadismo digitale. E poi si tratterà di "linkarlo", connetterlo telematicamente e culturalmente, ad altre risorse di memoria che stanno emergendo nella rete.

Un ipertesto on line potrebbe essere un buon modo per dare spazio a quella Memoria dell'Avanguardia, così discontinua, ludica, eversiva, molecolare, divergente. Occorre tener conto che l'ipertesto esprime una straordinaria potenzialità: quella di dare luogo alle dinamiche psichiche delle associazioni logiche e analogiche che spesso divergono dalla linearità sequenziale di un discorso.

È questo il principio che corrisponde alla sensibilità di un'avanguardia teatrale, multimediale ante-litteram, gran crogiuolo di invenzioni, che però ha saputo dissipare le sue intuizioni.

Il primo documento che qui propongo è un editoriale che scrissi per il quadrimestrale "Derive", che ho concepito e diretto con Marco Baliani alla metà degli anni Ottanta.

Seguono poi, con il titolo "La Memoria dell'Avanguardia", alcuni materiali tratti dal CD-Rom ma riletti e riscritti, ora. Sono frammentari, separati, appaiono, in primo luogo, nel testo-guida come "parole calde" (solo alcune delle tante attive nell'ipertesto), immaginate di cliccarci su, si apriranno delle finestre che rimanderanno ai testi conseguenti.

### **Al di qua e al di là della linea d'ombra**

La linea d'ombra è "quella che ci avverte di dover lasciare alle spalle le regioni della prima gioventù". Un suggerimento determinante che ci offre Joseph Conrad.

C'è un punto di passaggio al di là del quale si è diventati *adulti*, assetati nell'esperienza del mondo. Una riflessione innescata da una particolare considerazione sullo stato delle cose in teatro, in quel piccolo mondo di teatro vissuto dalla nuova generazione di operatori.

Un mondo che potremmo vedere definito da generiche categorie come "sperimentazione" e "teatro-ragazzi".

Una categoria, quest'ultima, che rientra in pieno nel mio ragionamento visto che è nata dallo sviluppo culturale di un movimento come quello *dell'animazione*, stato di effervescenza creativa che negli anni Settanta ha siglato una rifondazione etica del lavoro teatrale e dei processi educativi per l'universo infantile. La linea d'ombra varcata è proprio quella coincidente con i valori degli anni Settanta.

Nel teatro-ragazzi il passaggio è stato netto, politico: nell'istituzionalità di un sistema produttivo che dai *collettivi* è passato, per elezione ministeriale, alle *aziende tout court*.

Nella sperimentazione, nella generale indeterminazione di questa categoria, il passaggio è stato confuso, disorientato, sofferto per la difficile gestione di una crisi ideologica che ha attraversato tutta una concezione ideale del "fare ricerca".

Diverse aree di operatività artistica hanno indicato delle *tendenze* possibili: in un con-

tinuo spostamento progressivo dei limiti di teatralità, sconfinando dai territori riconosciuti, rischiando (pena l'autocombustione creativa: sprechi d'energia creativa) nel gioco d'azzardo delle performances impossibili.

Irriconoscibili alle convenzioni della percezione teatrale vigente. Stagioni di grande coraggio culturale, di turbolenza ideologica, fatale e rivoluzionaria.

*Il mondo non ci può dare alcuna gioia, simile a quella che ci toglie  
quando lo sfavillio della mente giovanile volge verso il torbido declino  
(George Gordon Byron)*

Non è solo questione d'essere diventati "adulti". Non è ovviamente solo un dato anagrafico, di crescita organica. È un dato di generali trasformazioni culturali, di generali mutazioni, anche antropologiche, perché no. Qualcosa è finito, morto. Esaurito storicamente.

Il senso di un gioco finito.

Il gioco finito è quello *dell'Avanguardia*. Ed anche quello delle *tendenze*, quello della guerriglia ideologica di trincea che dalla seconda metà degli anni Settanta ha visto polarizzare su due fronti la maggior parte del nuovo teatro italiano. Il *Terzo Teatro* da una parte e la *Postavanguardia* dall'altra hanno giocato così la loro parte di opposti estremismi teatrali in una polemica-dialettica che ha abbracciato gli umori e le identità culturali di un'intera generazione: passando dagli ottimismo correnti della militanza di massa alle rapide trasgressive del '77, fino alla deriva del post-politico.

*Si muore per inerzia, quando la quantità di morte  
che ci si porta dentro raggiunge il livello di saturazione  
(Rudolf Vanergeim, Trattato del saper vivere.)*

Se quei giochi sono finiti è perchè un'era si è esaurita storicamente. Gli anni Settanta avevano siglato una diffusa presa di coscienza (attraverso l'impegno politico e culturale): gli anni Ottanta ne hanno scandito il superamento, secondo un raggelamento (per disillusione) che ha portato ad un cinismo edonista di cui le mode del "postmoderno" sono solo una delle tante conseguenze. C'è chi di questa morte inevitabile è sempre stato consapevole e chi invece (romantico e moralista) ha subito il brusco scarto dei tempi. All'interno della *Postavanguardia*, tutta un'area di giovani performer ha sempre, sin dall'inizio, avuto chiari i termini di rischio della loro esperienza: *l'autocombustione*, dettata da un ritmo accelerato, e quello del *superamento*, ideologico (alimentato da una scuola di pensiero postmarxista come quella francese, Baudrillard in testa) e spregiudicato (grazie alla mancanza di scrupoli di chi sa di potersi permettere di sperimentare continuamente condizioni inedite di teatralità). Non a caso tutto questo lavoro si è svolto protetto, all'interno di rassegne puntellate teoricamente in un eccellente piano tattico di "bunker" ideologici ambulanti. Proprio grazie a questa consapevolezza della "fine", espressa

addirittura da un nichilismo estetico che ai primi atti del cosiddetto "teatro analitico-concettuale" metteva in gioco l'azzeramento dei valori teatrali, fino a inscenare spettacoli senza attori.

Una tendenza come la Postavanguardia ha saputo raggiungere dei precisi gradi di spettacolarità: traducendo la sua mutazione in una sensibilità teatrale in perfetta sintonia con la contemporaneità.

Nel microcosmo del Terzo Teatro la condizione stessa di lavorare in dimensioni etico-produttive impermeabili ai mutamenti del mondo "esterno" (nella valorizzazione esasperata dei modi "interni", di gruppo, fondati sulle tecniche del corpo d'ascendenza orientale) ha invece determinato un handicap vero e proprio, provocando una grande dispersione di forze che, dalla ideale coesione di "comunità" (o di "isole galleggianti" come ama definirle, mirabilmente, Eugenio Barba), sono passate alla *sopravvivenza* parcellizzata, sempre più minoritaria.

Se il gioco dell'Avanguardia è finito è perchè non ha più ragione d'essere un antagonismo con i modelli borghesi della Tradizione e perchè le tendenze hanno raggiunto il loro punto di saturazione (risolto o subito che sia). Va comunque fissato il cardine di questa grande esperienza. Un cardine sul quale far muovere le nuove possibilità in campo, potenzialità di un teatro rifondato sia dall'interno che dall'esterno. Sono infatti trasformate le coordinate del gusto teatrale-, del vedere, sentire, capire teatro. Le generazioni cresciute con i movimenti di sperimentazione (non va sottovalutato il rapporto del "nuovo pubblico" cresciuto all'interno delle rassegne o festival di tendenza: qui la percezione di teatro è stata data da particolari convenzioni performative, spesso inedite) non riconoscono - non le riguarda - il *teatro di repertorio*, della norma drammaturgica. Questo è un dato fondamentale: esiste una categoria di spettatori teatrali che è interessata a un teatro fondato su nuove convenzioni sceniche, regole di un gioco inesistente fino a qualche anno fa. Si è allargata quindi una *coscienza della visione*, una sensibilità teatrale sviluppata nello spettatore allenato al gioco delle percezioni e al veloce spostamento dello sguardo. Dopo tanto sperimentare il nuovo teatro ha finalmente raggiunto il grado attraverso cui coniugare la ricerca di nuovi linguaggi con il *piacere* sia con la fluidità di un consumo felice, agile, veloce, sia con l'emozionalità di un pathos drammatico nuovo a ogni regola interpretativa d'attore. È una *nuova sensibilità* che sta rigenerando una condizione produttiva come quella della ricerca teatrale, ancora in bilico tra perplessità del riscontro (e perchè no, del "successo") e marginalità istituzionale.

(1985)

### **Le nuove possibilità in campo. Notazioni ai margini della stagione 1984-85**

Se alcuni gruppi hanno varcato la *linea d'ombra* conquistando una pubblica riconoscibilità più ampia di quella alitata sul collo degli eletti (per affinità) di tendenza,

tutta una nuova generazione teatrale sta sospesa nel vuoto in attesa di un cenno, di uno sguardo attento. Sospesa *al di qua* della linea.

La zona *al di là* rappresenta in tutte le sue complicazioni di non chiaro assetamento istituzionale, e, diciamolo, commerciale, un campo di forze in divenire: offre possibilità produttive che fino a qualche anno fa era difficile immaginare.

Delia Biennale veneziana abbiamo accennato: è stata la prima operazione coerente, lineare nella lucida strategia di Franco Quadri, tesa a promuovere (e a produrre) il lavoro di quei gruppi che in questi ultimi anni hanno dimostrato di saper tradurre la ricerca in spettacolarità teatrale compiuta. Di saper “parlare” quel linguaggio inedito, un vero e proprio *nuovo alfabeto*, da loro inventato: a fare, dei *fuochi di linguaggio*, un discorso. Altro riferimento importante è il lavoro svolto da Giuseppe Bartolucci ai fianchi del Teatro di Roma: la sua rassegna di primo autunno ha offerto un emblematico spaccato della situazione: una gran foto di gruppo della carovana in viaggio attraverso il deserto, proprio nell'atto di varcare la linea d'ombra. Le altre occasioni, quelle che abbiamo definito “festival e rassegne di tendenza”, si sono svuotate di senso in quanto formule di promozione spettacolare.

È indicativo quindi il fatto che un festival come quello di Santarcangelo abbia scelto di “suicidarsi” pubblicamente, in un *seppuku* degno di Mishima, titolando la passata edizione, “L'ultimo Festival”.

Un Festival come quello di Polverigi invece già da qualche stagione aveva intuito lo stato di *deriva* della logica delle tendenze: investendo così tutto su un'originale passione per il *mercato*, qualificando un gioco che per troppo tempo è stato lasciato in mano a sensali senz'anima. Il Centro Inteatro di Polverigi è di fatto diventato un importante terminale organizzativo per il teatro in Europa, ne è stata confermata l'operazione che hanno promosso a gennaio. Una vera e propria “Expo” del prodotto teatrale italiano a cui hanno partecipato decine di osservatori europei. Un'operazione determinata, forse cinica per alcuni, ma indubbiamente efficace per l'inedita occasione di esportabilità di alcuni spettacoli che altrimenti sarebbero stati “rilevati” solo occasionalmente. Altri festival di questa estate come quello di Trevignano (*Tavole d'Atlante*) o come quello di Rovereto (*Oriente/Occidente*) hanno poi dimostrato che la qualità di proposta teatrale viaggia di pari passo con lo stile della *cornice*, il contesto, l'alveo che accoglie gli eventi. Organizzare un Festival è fondamentalmente creare un *ambiente*, una situazione-spettacolo di per sé. Ed in questo senso sono essenziali gli avvenimenti originali, le produzioni. Altri riferimenti importanti per questo quadro d'assetamento sono quelli che riguardano gli spazi di programmazione che nel corso della stagione espongono teatro. Quest'anno finalmente molti Teatri di Tradizione hanno inserito nei loro cartelloni spettacoli della “sperimentazione”. Primo fra tutti il Petruzzelli di Bari (che nel ricco programma ha presentato: Jan Fabre, Foreman, le due Gaia Scienza, Falso Movimento, Magazzini Criminali, Maguy Marin e Periini) seguito poi dal Teatro Alighieri di Ravenna, dal Teatro Duse di Bologna e dal Teatro La Pergola di Firenze (che ha accolto La Gaia Scienza, primo gruppo sperimentale a varcare dopo anni la soglia di questo gioiello deU'ETI). Quest'anno si sono anche stabilizzati al-

cuni nuovi centri teatrali come il San Geminiano di Modena, le Albe di Verhaeren a Bagnacavallo e il Fabbricone di Prato, che si è dimostrato un grande riferimento produttivo e propositivo. Qui infatti si è tenuto il convegno promosso da Antonio Attisani: "Maledetto Teatro". Una cruda radiografia proprio di questa crisi di crescita che la sperimentazione sta vivendo. Se i gruppi che in qualche modo hanno varcato la linea d'ombra godono di un'identità forte che può tradursi in potere contrattuale, quelli che si trovano ancora *al di qua* soffrono di tutta la maledizione che il sistema teatrale esprime. Ora infatti, con l'irrigidimento dei termini di sovvenzionamento ministeriale, molti giovani gruppi ancora sommersi difficilmente potranno trovare spazi di sopravvivenza: c'è il deserto.

Chiuso il grande gioco delle tendenze non c'è più neanche quella possibilità di essere promossi per elezione ideologica: tutto si gioca sulle potenzialità di resa spettacolare, di traduzione delle istituzioni sperimentali nell'opera. Le ultime carovane sono passate, hanno raggiunto la loro linea d'ombra. Nel deserto non resta che muoversi da soli, equipaggiati, agili come gazzelle, come unità mobili intelligenti. Tranquilli, consapevoli delle proprie forze. Passerà qualche ricognitore aereo a rilevare le coordinate di questi percorsi d'avventura.

(1985)

### **La Memoria dell'Avanguardia**

L'Avanguardia, più della Tradizione forse, ha bisogno di Memoria.

Se è vero che le sperimentazioni si affinano al processo dei mutamenti può essere necessario capitalizzarne l'esperienza.

Oggi, alla fine di questo "secolo breve", centrare l'attenzione sulle modalità del divenire culturale può essere, infatti, un buon modo per armonizzarci con l'accelerazione evolutiva in corso. Abbiamo cioè bisogno di elementi di valutazione, e quindi interpretare i fenomeni che hanno tracciato delle piste, i precedenti, può essere utile, anche per non commettere gli stessi errori di chi ha sperimentato per sperimentare.

Dire che il mondo è in trasformazione continua è un'ovvietà, ma non è banale, ed è proprio per questo che trarre indicazioni da quelle pratiche di sperimentazione ci permette di cogliere il senso di questo andamento generale che sembra inclinare sempre più il piano delle modificazioni culturali, giù, sempre più giù, verso un nuovo Millennio paligenetico.

Tutto va così veloce che forse ha sempre meno importanza creare qualcosa di Nuovo (un termine che quasi imbarazza ormai). È possibile bensì riconfigurare gli assetti psicologici, qualificare l'attenzione, la percezione delle cose in movimento per cogliere per tempo l'andamento delle trasformazioni: affinando il sentire alle mutazioni.

Riconsiderare cioè l'esperienza dell'Avanguardia, in quanto "tradizione del nuovo", ov-



vero come ricerca continua di nuove forme e attitudini, può essere importante per comprendere il senso del movimento del tempo, per non subirne lo strappo in avanti.

La "Memoria dell'Avanguardia" può essere intesa come una strategia ideale di approccio culturale al sistema delle mutazioni cogliendone i principi strutturali: il pensiero divergente, la condizione ludica, la percezione dinamica, il vitale scambio di comunicazione, l'alterità.

Sono questi i principi attivi di quel teatro sperimentale che nel mixare leggerezza ludica e complessità concettuale, piacere e sperimentazione, coscienza antropologica e contemporaneità, ha creato un proprio, autonomo, ambito culturale.

Se declino al passato questo dato non è certamente perché non esista oggi una teatralità viva, intelligente e coinvolgente, ma semplicemente perché categorie come Avanguardia e Sperimentazione si sono azzerate, estinte nell'attrito evolutivo di un tempo accelerato. Si sono esaurite storicamente delle tensioni che non riguardavano solo gli autori ma anche gli spettatori, militanti o aleatori che fossero, comunque complici di un clima comune, ad alta densità culturale ed ideologica. E per cultura, sia chiaro una volta per tutte, voglio intendere una complessità ricca più di comportamenti che di letterature, più di proiezioni ideali che di filosofie.

### **La simulazione fisica di uno stato mentale**

Se è vero che il teatro crea una "simulazione fisica di uno stato mentale", come suggerisce Derrick de Kerckhove è giusto pensare che la scena teatrale rispecchi i tanti modi per stare al mondo, con tutti i tic, le bruttezze e le bellezze. Essa crea quindi uno stato di realtà extra-ordinaria in cui riflettere il mondo delle cose e dei sentimenti. Una condizione chiarissima che in questi ultimi trent'anni ha visto contrapporsi Avanguardia e Tradizione ma che oggi, stemperato quell'antagonismo, offre altre opportunità per esplicitarsi, più indeterminate ed affidate alle sole peculiarità degli autori che ancora amano rischiare, sfuggendo ai luoghi comuni.

Dissolte le dicotomie d'impronta ideologica alla fine dei conti si registrano pochi segnali che fanno sperare una emancipazione dalle consuetudini teatrali (anche se è proprio in questo ultimo anno di fine secolo che si colgono gli atti istituzionali più innovativi: Martone al Teatro di Roma e Corsetti alla Biennale di Venezia).

Il fatto che il teatro oggi, per come è tuttora programmato dalla maggior parte dei cartelloni, possa essere ancora una diretta emanazione del "dramma borghese" ottocentesco, sviluppato sull'onda della cultura letteraria e del romanzo psicologico in particolare, mi fa pensare a quanto poco si sia riusciti a cambiare le cose. Saranno evoluti magari i contenuti, le psicologie in gioco, ma le forme del progetto scenico rimangono troppo spesso ancorate a quelle modalità interpretative consolatorie se non inerti.

È come se le esperienze dell'avanguardia teatrale fossero state buttate via, sprecate, bruciate nell'autocombustione creativa di un antagonismo culturale ormai rimosso. Un

destino condiviso, a tutti gli effetti, con il Movimento del 77 che, al di là della conflittualità di piazza, raggiunse livelli di creatività post-politica sin troppo sottovalutati.

Il fatto è che quegli atti furono visti, sia quelli teatrali sia quelli “politici”, come semplici trasgressioni e non come presagi di una mutazione antropologica che oggi vediamo avverarsi. Mi rincresce doverlo ammettere ma è stata proprio una politica di sinistra, stabilizzata nei punti cardine della diffusione culturale (nelle case editrici e nelle università in particolare), a inibire un sostanziale sviluppo di quelle intuizioni. Relegandole in una marginalità senza sbocchi.

### **Oltre la cornice teatrale**

Se nell'arte pittorica le avanguardie hanno sancito in modo inequivocabile delle nuove convenzioni percettive, nel teatro questo passaggio è stato molto meno netto. La figurazione contemporanea va ormai, normalmente, oltre il piano figurativo e la cornice. Ritratti e paesaggi verosimiglianti sono stilemi assestati, ovvii, modelli sui quali raramente qualcuno si posa. Ci sono, e chi li negherebbe, ma non ci si sogna neanche di basarci un'esposizione di arte contemporanea, se non per imbastirci un gioco filologico e magari ironico...

Per il teatro non è così, ci sono decine di compagnie e di teatri istituzionali che perpetuano repertori di consuetudine rivolti a un pubblico che non vuole conoscere ma solo riconoscere.

Eppure oltre la “cornice” teatrale, superati molti luoghi comuni della scena, si sono create delle sperimentazioni straordinarie. In particolar modo in Italia, tra la fine degli anni Sessanta e la metà degli Ottanta sono fiorite esperienze rimarchevoli, un eccellente disordine che ha destabilizzato il senso teatrale. Era il teatro di quel mondo in trasformazione, così mutevole, così sollecitato dalle inquietudini del proprio tempo. Ma gran pane di quell'esperienza è stata rimossa o al più riconvertita in forme d'inerte rappresentazione formale.

Al di là degli aspetti fondanti del teatro più intenso, ovvero quelli che riguardano la fisicità e la narrazione, un aspetto su cui purtroppo si è perso il piglio è quello che concerne la visionarietà e lo spostamento progressivo della rappresentazione visiva. Si tratta di un aspetto che il teatro di ricerca italiano espresse a livelli sorprendenti, creando intorno all'esperienza scenica una molteplicità di elaborazioni teoriche e pratiche, influenzando diversi campi di operatività artistica. In particolare quella musicale e video. È, infatti, noto che le forme più avanzate di videoarte nel nostro paese furono quelle espresse dal videoteatro. Ma, dalla seconda metà degli anni Ottanta, l'evoluzione delle tecnologie della rappresentazione visiva, con l'avvento del digitale, superò l'artigianato teatrale della visione elettronica senza riconoscergli il valore anticipatorio.

Mi spiego.

La performance teatrale di quella generazione creava delle “fiction” paradossali, forti,

aggressive, fondate su soluzioni di narratività e visionarietà decisamente spiazzanti. Negli anni Ottanta, in una fase in cui Televisione e Pubblicità, sempre più forti, saccheggiavano intuizioni e visioni da chi sperimentava, si cercò un possibile rapporto di scambio.

Trasmettere una nuova cultura visionaria nel broadcasting televisivo era possibile, sarebbe stata una vittoria produttiva. In Francia, grazie a Canal Plus e alla rete istituzionale de La Sept, si erano creati dei precedenti emblematici. Ma in Italia no. La videocreazione indipendente, e il videoteatro in particolare, non spiccarono quel salto di qualità.

Nascevano chicche da autoproduzioni a bassissimo budget e ad altissima genialità oppure attraverso la sinergia con hardware houses coinvolte da festival (come quello di Nami, "Scenari dell'Immateriale", che dirigevo).

In questo quadro, nel 1988 fu realizzato da Riccardo Caporossi *Trucco*, in cui venne utilizzato per la prima volta l'Harry-Paintbox (un avanzatissimo sistema di effetti digitali) per la manipolazione di un corpo. Il corpo era di Claudio Remondi che, come in quasi tutti gli spettacoli disegnati da Caporossi (Riccardo ha sempre descritto come un fumetto, o meglio uno storyboard, le loro partiture teatrali), incarnava il loro splendido e rarefatto teatro visionario. Ma fu uno degli ultimi atti d'impresa culturale di una sperimentazione che tra teatro ed elettronica cercava di ritagliarsi uno spazio di autonomia.

Erano anni, quegli Ottanta lì, in cui l'equilibrio uomo-mondo stava saltando del tutto: il massmedium televisivo raggiunse livelli altissimi di egemonia immaginaria e in Italia, più che altrove, la TV non accolse nessun segnale qualificante dalla produzione indipendente, concentrandosi esclusivamente su una bassa spettacolarizzazione tesa ad intercettare la base più ampia possibile di audience.

### **Lo spiazzamento situazionista**

L'idea di "teatro del mondo", il principio che accomuna il *Natya-Sastra*, il trattato sanscrito delle arti, e il pensiero situazionista del Sessantotto parigino, da una parte è affascinante ma allo stesso tempo è pervasiva, ci invade e condiziona il nostro immaginario. Con il dilagare della spettacolarizzazione mediatica la capacità di "spiazzamento" percettivo proprio dell'avanguardia si andò dissolvendo, indebolendosi sempre più. Ma questo, almeno in parte, lo si era intuito.

È della Società dello Spettacolo di cui parlava Guy Debord che si tratta. Il grado di spettacolarità, chiassoso e conturbante, dei massmedia arrivava a superare quello di qualsiasi simulazione teatrale.

Rilevare questo segnale d'allarme è stato uno dei compiti dell'Avanguardia. È da un'intuizione come questa, affinata alla lezione del Dada prima e dei Situazionisti dopo, che si caratterizzò quella generazione teatrale arrivata a definirsi Postavanguardia, su cui è opportuno fare, a parte (seguendo il link virtuoso), riflessioni più accurate.

L'avanguardia interpretò il paradosso storico della "civiltà di massa", giunta ora ad un punto terminale con la "telecrazia" mediatica.

Riconosciuto questo dato, è necessario riprendere ad indagare sul rapporto tra arte e vita, il punto cardine di tutta la cultura dell'avanguardia, e nello specifico di quella teatrale.

Proprio perché quella cultura è stata superata, oggi diventa importante capire meglio le dinamiche delle sperimentazioni, per interrogarci sul senso del teatro di fronte al paradosso della realtà contemporanea e scoprire magari che altre simulazioni, come quelle del "virtuale", c'invitano a scoprire altri mondi, altri modi.

Il fatto che oggi gli eventi siano inseriti in una rappresentazione, mediata in gran parte dalla televisione, sta falsando le prospettive storiche. Diventa "Storia" il genocidio della settimana precedente. Tra l'evento e la sua informazione c'è ormai sempre meno scarto temporale, e questo accade per via di un automatismo comunicativo che c'inchioda nella dimensione passiva di spettatori attoniti.

Nell'evoluzione tecnologica in corso s'iniziano tuttavia a scorgere segnali importanti, che vanno però interpretati e impugnati come opportunità evolutive, perché se vengono utilizzati solo dalla tecnocrazia si rischierà di vivere in un mondo preordinato, freddo, asociale.

Il fatto che stia emergendo spontaneamente un nuovo approccio ai sistemi della comunicazione, attraverso le più diverse applicazioni della multimedialità e della telematica in campo creativo ed educativo, va infatti interpretato come un segnale di rigetto culturale rispetto al dominio dei massmedia. Alla base dello sviluppo esponenziale delle tecnologie interattive c'è un concetto straordinario: quello di "mymedia", lo strumento di comunicazione personalizzato, gestito in modo attivo dall'utente nelle sue attività di studio o di lavoro sempre più autonome, tendenzialmente emancipate dalle rigidità della didattica e dell'organizzazione gerarchica.

È nell'emergenza di una nuova cultura con comportamenti flessibili e creativi che si può riuscire (è ancora una volta questione di ottimismo della volontà) a rifondare i termini del rapporto tra uomo e mondo.

Allora, ai tempi dell'Avanguardia e delle conflittualità di classe, si operava attraverso proiezioni ideali nel tentativo di ambiare il mondo, mentre oggi abbiamo capito che non siamo (noi, umani, con le nostre volontà di potenza) il "centro del mondo" ma che è il mondo stesso ad essere al suo centro. E noi siamo lì dentro, non fuori a proiettarvi le nostre "prospettive". Siamo dentro ma possiamo navigarci, viverci, agire, interagire.

Stiamo superando l'era del Punto di Vista per entrare in quella del "punto di vita". Si agisce per aprire, come nella navigazione interattiva.

Noi siamo qui, dove pulsa il segnale che rappresenta il nostro *mouse*.

Un'estremizzazione, certo, ma illuminante per cogliere il arattere di una metafora inverata che ci fa intuire di come azione e pensiero siano vicini, serrati tra loro nel processo ipermediale. Come, tendenzialmente, nella nostra vita.

Questa metafora del punto di vita trova la sua più intensa e originaria espressione nell'esperienza teatrale, dove lo spettatore stabilisce il proprio percorso esperienziale, diretto e autodeterminato. Viaggia con la mente all'interno di un evento che si articola su

più piani, secondo il principio della sinestesia, selezionando psicologicamente di fronte all'azione in scena.

La percezione e l'immaginario dello spettatore colmano la visione, chiudono il cerchio del teatro che si compie solo quando viene condiviso. È in questa condivisione che si genera il valore del teatro.

Quando dicevo che le avanguardie hanno sperimentato forme e comportamenti investendo sul rapporto tra arte e vita, intendevo alludere a qualcosa che, nonostante la proiezione ideologica, cercava la dimensione autentica dell'impatto esistenziale.

È in questa creazione consapevole di comportamenti radicali che si estendevano delle possibilità di vita, espandendo una coscienza ricca di potenzialità percettive ed immaginative.

### **Il manifesto di Ivrea**

In Italia, senza considerare gli atti esemplari di artisti-pionieri come Michelangelo Pistoletto, un punto di partenza fu Ivrea, dove nel 1967 fu promosso (da personaggi come Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Carmelo Bene, Sylvano Bussotti, Leo de Berardinis, Sergio Liberovici, Franco Quadri, Cario Quartucci, Luca Ronconi, Giuliano Scabia e altri ancora) un "Convegno del Nuovo Teatro" che lanciò un'era di sperimentazioni. Nel "manifesto" pubblicato nel novembre del 1966 sulla rivista "Sipario" si affermava che "ci si possa servire del teatro per insinuare dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere delle maschere, mettere in moto qualche pensiero."

Allora come oggi ritroviamo il valore di cercare nel teatro un "gesto contemporaneo" e non solo un'espressione artistica autoreferenziale, rivolta al proprio interno. Ciò comporta, in primo luogo, un recupero di quel senso del tempo che scandisce le trasformazioni, così perduto, invalidato, dall'accelerazione storica e dalla sovraesposizione televisiva.

Valutare le caratteristiche dello scenario degli anni Settanta, con tutte le sue conflittualità, è fondamentale per capire come mai in Italia sia sorta l'avanguardia teatrale più vitale del mondo, così dinamica e contraddittoria da creare degli opposti estremismi anche tra tendenze teatrali poi dissolte in una deriva "senz'orbita".

Per abbracciare l'arco di questi anni Settanta del teatro italiano va colta, infatti, l'esperienza del Terzo Teatro: un movimento sorto sulla base della lezione teatrale di Jerzy Grotowski e dell'Odin Teatret ed esteso grazie al principio attivo del training, del lavoro sul corpo.

Un link su "Terzo Teatro" sarebbe doveroso, c'è moltissimo da rilevare in quel fenomeno che, al di là della complessità culturale (nell'interesse antropologico per i teatri tradizionali orientali, ad esempio), rispose all'enorme domanda di aggregazione, di "gruppo", che emergeva da quella generazione.

Postavanguardia e Terzo Teatro per diversi anni rappresentarono così degli emblematici

opposti estremismi di un fare teatro che in Italia raggiunse livelli amplissimi di partecipazione.

Una, la Postavanguardia, metropolitana ed edonista, visionaria e multimediale, l'altro, il Terzo Teatro, severo e concentrato in piccole comunità, fisico ed essenziale. Segni diversi che spesso rappresentavano le due facce di una stessa medaglia. La "medaglia" era quella di una generazione disillusa, se non sconfitta, da una conflittualità andata alla deriva.

È qui il dato peculiare da considerare, alla luce di uno scenario politico che, degenerato nei cosiddetti "anni di piombo" del terrorismo e di una paranoia e indiscriminata repressione, vide migliaia di giovani convogliare le proprie energie dalle piazze dello scontro sociale a quelle dell'incontro teatrale.

I grandi concerti e i festival pop dopo il rapimento Moro furono se non vietati fortemente inibiti da uno stato di polizia che castrò definitivamente un movimento ormai allo sbaraglio. In questo quadro alcuni Festival teatrali, come quello di Santarcangelo, ma anche manifestazioni cittadine come l'Estate Romana o i Puntì Verdi a Torino, rappresentarono un forte punto di riferimento per un popolo giovane che trovò il modo di riconvertire il proprio antagonismo in creatività. Ebbe luogo una migrazione culturale favorita da un'oculata e contraddittoria politica pubblica, ancorata su una apillare rete di enti locali governati dalla sinistra, che cercò di stabilire una pax sociale grazie a quella strategia consociativa caratteristica dell'Italia di quegli anni.

La Memoria dell'Avanguardia per come tendo a ricostruirla, l'ho detto, è parziale. Corrisponde ad una visione vissuta in prima persona ma con un ruolo connotato: ero critico teatrale del quotidiano "Lotta Continua", il giornale-artina di tornasole degli umori di un movimento rivoluzionario senza rivoluzione.

Con gli occhi e la testa di oggi mi va di ricomporre in un processo cognitivo i vari elementi, più socioculturali che estetico-formali, per ricostruire quegli andamenti: per fare del sentimento del tempo un'esperienza.

Ecco una cosa da sottolineare: l'esperienza dell'avanguardia non riguarda solo gli autori, o gli artisti (come alcuni preferiscono definirsi), ma anche gli spettatori che hanno colmato con le loro visioni quelle dei protagonisti della scena.

L'idea di progettare un ipertesto nasce da questa consapevolezza: utilizzare la multimedialità che, attraverso i procedimenti connettivi, può rendere evidenti i percorsi incrociati tra eventi, immaginari e reali, e quotidianità, innervando tra loro culture ed esistenze di un mondo in trasformazione.

È decisivo inoltre comprendere che tra multimedialità e ricerca teatrale non c'è solo un rapporto di elaborazione a posteriori ma un'attitudine complementare: il teatro sperimentale si è sempre caratterizzato per la sinestesia percettiva, ovvero per la simultaneità dei diversi linguaggi espressivi messi in gioco. Parola, azione, visione e suono interagiscono in una soluzione spettacolare che sollecita lo spettatore ad una disponibilità attiva e cognitiva.

L'avanguardia teatrale anticipò sul campo molte di quelle procedure che oggi si stan-

no standardizzando con l'avvento della multimedialità.

Perché dimenticarlo?

## APPENDICE

*Ecco i link "virtuosi" alle parole sottolineate nel testo precedente.*

### **Postavanguardia, la ricerca concettuale e desiderante**

È a sud delle cantine romane che si sviluppa un'area di ricerca teatrale insofferente del manierismo di quell'avanguardia definita in parte Teatro Immagine.

Varie rassegne alla metà degli anni Settanta vengono promosse tra Napoli, Salerno e Cosenza ed è qui che nel novembre 1976, all'interno del "Progetto di contaminazione urbana", prende il via la Postavanguardia.

Si tratta inizialmente di una sorta di "cartello" di formazioni teatrali di nuova generazione: Gruppo Teatro Stran'amore (che divenne poi Beat 72, di cui Simone Cardia è sempre stato il fulcro), Il Carozzone (chiamato poi Magazzini Criminali e infine I Magazzini), La Gaia Scienza (divisa poi in due: Compagnia Barberio Corsetti e Compagnia Solari-Vanzi), e subito dopo Spazio Libero e Teatro Oggetto. Dalle rassegne del Beat 72 "La Nasata del Teatro" e "Iniziativa di ii", nel 1977-1978, inizia a montare un vero e proprio movimento culturale, più che teatrale, tale da fare del cortocircuito arte/vita e privato/politico un linguaggio e un comportamento assolutamente inediti.

Emergono altri gruppi come Falso Movimento (che diventerà, con le regie di Mattone, il gruppo più amato), Teatro Studio di Caserta (con l'ottimo Toni Servillo), Dark Camera (Marcello Sambati) e poi ancora Il Marchingegno (poi Krypton), Taroni-Cividin, Padiglione Italia, Tradimenti Inedenti, etc.

Il passaggio a sud trovò momenti decisivi a Padula, alla Reggia di Caserta e a Napoli, dove, subito dopo il terremoto del 1980, si accentuò un'attenzione culturale di straordinaria vitalità. Una migrazione, questa, un nomadismo già avviato nel 1972 da Leo de Berardinis e Perla Peragallo quando, esausti degli edonismi romani, si stabilirono a Marigliano, sviluppando l'idea di un "teatro dell'ignoranza", elementare e nichilista.

Non si può dire che Leo abbia fatto parte della Postavanguardia ma fu da subito uno dei riferimenti più precisi, la carica esistenziale ed eversiva del suo teatro influenzò molto le nuove generazioni.

La linea radiale della Postavanguardia si stemperò con il tempo, varati gli anni Ottanta cambiò il clima, spirava il "postmoderno", un venticello postideologico che coniugava Fida di metropoli con la velocità, anzi l'accelerazione delle trasformazioni in atto.

E la Postavanguardia passò dalla performance concettuale, desiderante e clandestina, alla cosiddetta Nuova Spettacolarità: un teatro ideale per quegli anni, veloce e suadente, efficace anche per i palcoscenici all'italiana appena conquistati.

### **Giuseppe Bartolucci: il respiro pieno della visionarietà**

Lo sguardo diventa visione nello spettatore che fa della propria pratica dell'occhio e della mente un'"arte" che va oltre l'interpretazione. Questo ci ha insegnato Giuseppe Bartolucci, maestro di una critica teatrale tesa a superare le misure del giudizio per affermare una strategia complessa di "nuova sensibilità". La scomparsa di Bartolucci mi pose di fronte ad un'evidenza: non esisteva più una figura in grado di coniugare sguardo e visione di teatro a quel livello di complessità. Il suo lavoro è stato fondamentale perché capace di integrare spettacolarità e dibattito ideologico.

Gli anni in cui Bartolucci raggiunse i livelli più alti di progettualità furono quelli tra i Sessanta e gli Ottanta, anni che hanno visto l'Italia come epicentro di una conflittualità politico-ideologica che marcò ogni atto della vita pubblica, non ultimo il teatro. Dopo il Movimento del '77, ad esempio, la sua iniziativa, sostenuta dall'assessore Nicolini, riuscì a coinvolgere molte delle energie alla deriva post-politica offrendo loro un'opportunità per rilanciare le tensioni di un "situazionismo" teatrale eversivo, nella ricerca di nuovi linguaggi e comportamenti capaci di esprimere la contemporaneità metropolitana.

La postavanguardia, con la sua cifra "patologico-esistenziale", rappresentò infatti il malessere schizoide di una generazione sconfitta ma lucida nell'interpretare una mutazione culturale che già allora si andava delineando. Bartolucci non era quindi solo un critico teatrale ma un autore di contesti culturali, ecosistemi in cui nascevano e crescevano intellettuali e autori di una teatralità votata alla radicalità, allo spostamento progressivo del senso. Erano gli ultimi colpi di coda di un'avanguardia che aveva colto l'energia implosa del '77 e in particolare della sua ala creativa, quella neo-dada e situazionista, ponendola su un piano di spettacolarità metropolitana che seppe prendersi le città (Roma e Napoli, in particolare). Fu l'ultima avanguardia, vitale e nichilista. <sup>11</sup>

### **Il Movimento del '77, la generazione che ha dissipato la sua alterità**

Quello che accadde nel '77 fu fondamentalmente cortocircuitare la vita con la politica, facendo grande confusione. Proprio come avevano fatto, con il rapporto arte-vita, le avanguardie storiche del Dada e del Surrealismo, prima, e quelle Situazioniste, poi. Un dato scontato dal punto di vista teorico ma inedito per quanto riguarda la sua diffusione, come un virus, nella società che, dopo l'avvento della scolarizzazione di massa, iniziava a sfornare un paradossale proletariato intellettuale. Questo cortocircuito trovò così forma nei linguaggi collettivi di un movimento che tradusse in azioni di massa ciò che le avanguardie



esprimevano in forme esclusive: atti esemplari-performance, slogan-parolibere, ironie e metafore creative. L'avanguardia diventando di massa si negò in quanto tale. Si superò da sola.

Affermare quindi che il 77 scrisse l'ultimo capitolo dell'avanguardia è un punto di svolta per tutta questa nostra riflessione. Ripensare ciò che è accaduto acquista così il sapore indeterminato di un'esperienza ibrida, contraddittoria già nella sua matrice originaria: scissa tra la dimensione pubblica e quella privata, tra una dinamica d'avanguardia e una di massa. Una contraddizione come quella tra oblio e memoria in cui si ripercuote oggi la ricerca di una chiave per interpretare quel fenomeno. È per questo che oggi, vent'anni dopo, c'è la voglia di cogliere gli elementi germinali che il movimento del 77 generò, attivando attraverso il rigetto delle ideologie politiche il primo stadio di una deriva post-umanista. Un oblio, appunto. Un andamento di progressivo azzeramento delle certezze e dei valori consolidati sui quali si poggiarono gli anni Settanta dell'impegno militante.

Allora si avviò un moto iconoclasta (l'inizio della fine", il "no-future" del punk) che produsse presagi della mutazione culturale e antropologica oggi in atto attraverso la rivoluzione digitale. Un dato, quest'ultimo, che rende evidente e non più teoricamente astratto il passaggio dalla civiltà umanista ad un'era ("new age"? andrebbe anche bene come definizione se non fosse stata banalizzata da blande mode musicali e letterarie) in cui urge una forte riconfigurazione sensoriale, psicologica e cognitiva. Ecco la chiave: il Movimento del 77 sperimentò sulla propria pelle l'urgenza di una mutazione radicale dei modelli culturali predeterminati. Nel superamento della politica come paradigma esistenziale, ancor più che ideologico, tentò di innescare una rivoluzione antropologica, basata sui comportamenti e i linguaggi espressivi. Un po' come accadde in altre società, come quelle anglosassoni, con il movimento hippie e punk. Le tensioni dello scontro sociale allora in atto (violentemente esorcizzate dal patto consociativo DC-PCI) resero però impossibile lo sviluppo di questo processo italiano, più complesso, più ricco di sfumature culturali e teoriche. E tutto finì nel crogiuolo dell'antagonismo violento, azzerato dalla repressione e dalla depressione.

Per comprendere oggi il senso della mutazione del nostro tempo accelerato, con tutti i suoi moti degenerativi e intriganti come quello del "tribalismo" o del "cyber", può essere importante individuare i sintomi e le matrici di quel linguaggio che allora liberò energie creative straordinarie e che da allora vaga come una mina inesplosa. Ma c'è qualcosa da chiarire ancora a proposito dell'oblio: non è una questione liquidabile solo in termini di rimozione, c'è qualcosa di molto più pregnante e riguarda quella vaghezza desiderante che caratterizzò molti dei linguaggi-comportamento del movimento, almeno la sua ala creativa.

La vita aveva fatto cortocircuito con la politica: la militanza si era già disintegrata nelle feste del proletariato giovanile del 1976 ma è nella massa critica del Movimento che questa felice confusione antagonista ed esistenziale raggiunge l'apice. L'oblio e quella dissipazione desiderante nascono qui. È nel processo d'entropia, ossia in quella progressiva

perdita dei valori di riferimento, che si connotò una generazione antagonista alla deriva. Una condizione che nel punk trovò forma mentre in Italia i residui dell'aggregazione politica si confusero sia con il nichilismo insurrezionale sia con il lassismo fricchettono. Diverse anime teoricamente incompatibili ma spesso intrecciate in promiscue e casuali esperienze di vita comune. Forse è proprio in questa confusione di matrici culturali diverse che s'innescò l'ibridazione che diede forma ad un movimento giovanile che sperimentò quel "nomadismo psichico" che oggi, finalmente, viene riconosciuto come valore.

Allora, in quel movimento di "mutanti", il principio stesso della deriva, come modo di stare e interpretare il mondo, fu espresso anche se non acquisito pienamente quale strategia estetica. Oltre ad essere una parola densa d'evocazioni (come quella del Movimento Situazionista, uno dei pochi riferimenti ideali per l'ala creativa del movimento), "deriva" rappresentava bene il nostro abbandono morale, indolente ma inferocito. Era il senso d'ultima spiaggia che segnò quella generazione perduta: la generazione che ha dissipato la sua alterità, la sua energia desiderante.

# I N T E R V E N T I

Arnaldo Picchi

## DELLA "BELLA ADDORMENTATA" DI ROSSO DI SAN SECONDO E LA FACCENDA DEI DUE FINALI

*La Bella Addormentata* di Rosso di San Secondo<sup>1</sup> venne portato in scena la prima volta dalla compagnia diretta da Virgilio Talli al Teatro Olympia di Milano il 15 luglio 1919, con Maria Melato nella parte della Bella, Annibaie Betrone in quella del Nero della Zolfara, Egisto Olivieri in quella del Notaro Tremulo e Giuseppina Solazzi in quella della Vecchia disperata. Tofano vi interpretava il ruolo di Nasoviola. Di questa esecuzione - "ricordata tra gli avvenimenti memorabili delle cronache teatrali per la violenza delle reazioni del pubblico"<sup>2</sup>- parlarono i grandi critici del tempo, Praga<sup>3</sup> e Simoni<sup>4</sup>. Di una ripresa romana dell'autunno successivo (15 ottobre, all'Argentina, che non sembra essere stata altrettanto contrastata, anche se pur sempre contrasto vi fu) riferirono invece Silvio d'Amico su "L'Idea Nazionale"<sup>5</sup> e Adriano Tilgher<sup>6</sup> sul "Tempo".

Non esistono rubriche di questo testo, se non sminuzzate nel corso delle recensioni o troppo parziali, per cui sono costretto a dame una io. E posso riassumere così. La Bella è una ragazza che si chiamava Cannelina e fu a servizio di un Notaro che la sedusse. Ora è nelle mani di una coppia di sciagurati che portano i nomi di Guanceblù e Nasoviola e la prostituiscono in margine alle fiere di paese; e così tutti ora la conoscono come la Bella addormentata, per lo stato sonnambolico e quasi da bambola che la prende nei suoi incontri con i clienti. Un giorno, dopo tre anni di questa esistenza, la Bella si scopre incinta; accompagnata allora da una misteriosa figura di "amico", il Nero della Zolfara, toma alla casa del suo seduttore, il Notaro Tremulo, dominata da una arcigna e rabbiosa figura di Vecchia, perché lui le renda conto del suo destino, cominciato da quella violenza, e che l'ha condotta fin qui. Come per portare a termine una sua oscura vendetta, la Vecchia impone al Notaro di sposare la Bella. Qui la storia si biforca in due diversi finali. Nel primo, utilizzato per le recite del 1919 (testo edito lo stesso anno), la Bella mette al mondo un bambino e vive nella casa del Notaro, arrivato ormai al punto di essere schernito per strada dalla marmaglia dei ragazzini per quel suo matrimonio con *la bardasela*. La situazione si distrugge all'improvviso: mentre lei aspetta il ritorno del Nero, tolto di circolazione dalla giustizia, la Vecchia entra in agonia e muore. La stessa sera, mentre si muove un corteo di preti e di fiaccole, il Notaro si impicca a una trave della casa e il suono di uno scacciapensieri avverte la Bella che il Nero è tornato. Questa soluzione scatenò il

dissenso del pubblico. Nell'altro finale, che compare nell'edizione Treves del '23, leggiamo invece che pur essendo stata la Bella accolta nella asa del Notaro è lei a morire, per i postumi del parto, riuscendo a restare in vita solo quel tanto che serve perché la musica del Nero le faccia capire che è di nuovo sotto la sua finestra. La materia, infine, è disposta in sei parti: tre atti, un preludio e due intermezzi narrati.

Cominciamo la discussione partendo dal titolo. Credo infatti che sia sempre consigliabile figurarsi la situazione d'attesa che viene a crearsi quando un racconto è dichiaratamente ricondotto a una materia già nota. E non tanto per accertare il rapporto testo-modello/nuova opera, che può interessare solo per ragioni di classificazione, quanto per esaminare in che modo nel nuovo testo è sfruttata la memoria che la tradizione ha raccolto, diciamo *compreso*, nel tema. Vale a dire *energia disponibile*, amplificazione dei significati. In questo caso si tratta di capire che spinta il lavoro di Rosso prende grazie alla fiaba che è richiamata dal titolo e la cui conoscenza nel pubblico si può dare per scontata. Diciamo subito che non sembra esserci un qualche legame evidente tra questo testo e quanto ricordiamo della *Bella Addormentata*, ci tomi in mente la *Domröschen* dei Grimm<sup>7</sup>, o la famosissima e insulsa versione di Disney, 1959, che dalla Grimm dipende, o la variante francese raccolta da Perrault<sup>8</sup>, o il racconto wagneriano di Sigfrido e Brunilde nel cerchio di fuoco, da cui deriva la *Götterdämmerung*. Per quanto la Grimm, che è attualmente la variante dominante, voglio dire più comunemente nota, si concluda con la scena del bacio e il risveglio di tutta la corte addormentata, questa fiaba era in origine articolata in due *parties* (così, per esempio, in Perrault, da cui è molto probabile che *Rosaspina* derivi, a ausa dell'informatrice da cui i Grimm ebbero il racconto, Marie Hassenpflug, che discendeva da una famiglia di ugonotti francesi<sup>9</sup>). Nella prima *partie* c'è il risveglio col bacio, nella seconda la storia della Bella e dei suoi figli perseguitati dalla Regina madre, cioè dalla suocera, una Vecchia che *viene da una famiglia di orchidee*. C'è quindi una prima parte gioiosa, in cui la Bella è risvegliata in una specie di avventura avalleresca (ipotizzano infatti Franci e Zago<sup>10</sup> che in questa fiaba permanga memoria del trecentesco *Roman de Perceforest*, dove lei si chiama Zellandina ed è un'antenata di Lancillotto del Lago) e una seconda parte in cui passa i guai suoi nella famiglia di arrivo. Complessivamente Rosso tiene conto di questa partizione della materia in due segmenti, ma in nessuna delle varianti più note vediamo però la Bella subire una violenza sessuale; e tantomeno, ovviamente, finire in un bordello. Lo stupro si trova invece in Basile<sup>11</sup>, la cui versione è nota col titolo di *Sole, Luna* (che sono i nomi dei suoi figli) e *Talia* (che è il nome di lei).

Rispetto a quello che stiamo cercando, questa variante si presenta subito come straordinaria, perché il re (non un principe) che ingravida (non semplicemente bacia) la Bella mentre dorme - e non la sveglia - e ne ha due gemelli, è già sposato. Da ciò l'odio di sua moglie verso l'inconsapevole "amante" del marito e la persecuzione che ne segue. Rosso è molto vicino a Basile, eppure se noi pensiamo alla fiaba della *Bella Addormentata* viene subito in mente la delicatezza della scena del principe che la sveglia con un bacio; per cui una Bella messa incinta mentre dorme un sonno letargico, malato, la sentiamo con ripugnanza, è naturale. Eppure la faccenda era questa sin dall'inizio, dal

*Perceforest*, dove non si trattava di baciarla ma di risvegliarla con una deflorazione (in Perrault, invece, non c'è neppure il bacio, e la Bella si sveglia perché il suo tempo è venuto). Se di accertamento delle fonti si tratta, possiamo dunque senz'altro dire che l'allacciamento del dramma con la fiaba c'è, ed esattamente per il tramite della variante Basile. Su questa base possiamo anzi comprendere l'origine di molti dettagli presenti in Rosso, come per esempio lo strano rapporto (zia-nipote) che corre tra Notaro e Vecchia, che giustifica l'introduzione del tema dell'eredità (che il rapporto madre-figlio, più ovvio, per rapportare i due, non consentirebbe) ma che in realtà deriva dal fatto che in origine lui fosse solo il segretario della Regina di Basile, da cui proviene forse anche l'incomprensibile asprezza con cui lei lo tratta. E anche l'attaccamento della Vecchia alla sua *roba*, che c'è in Rosso ed è proprio della Regina del *Cunto*. Nel Notaro Tremulo si cumula però anche la funzione del re violentatore; e la questione che la Vecchia (sempre in Rosso) non sappia niente del suo rapporto con Carmelina se non quando il Nero gliela mette davanti, tre anni dopo, corrisponde al fatto che la Regina di Basile scopre l'esistenza di Luna e Sole quando sono già grandicelli, dopo avere sguinzagliato alla loro ricerca il segretario (del resto anche in Perrault il principe teneva nascosta a sua madre la propria storia d'amore). Possiamo addirittura connettere la sonnolenza che prende la Bella che allatta<sup>12</sup> con il particolare, che è in Basile, della scheggia del fuso che i figli, che lei nutre senza mai essersi risvegliata, le tolgono succhiandole le dita, visto che stavolta non hanno avuto il seno della madre dall'intervento delle fate nutrici. Resta però che il titolo, nell'orizzonte di attesa del pubblico, non porta a Basile (né si può pensare che fosse questa la versione che nel '19 il pubblico conosceva di più, visto che il *Cunto*, peraltro ben noto a Carlo Gozzi, si diffuse solo a partire da Croce, 1925), ma alla forma più diffusa della fiaba, la variante Grimm, appunto, con cui il testo di Rosso, come ho detto, non mostra alcun legame. Si sta mettendo in moto un meccanismo fallace, da cui deriva il fatto che i recensori non prendono mai in considerazione un rapporto tra il testo e la fiaba. Un errore di Rosso? Dato che è proprio questa situazione di *switches*, di scambi difettosi che intendo chiarire, teniamo allora la variante dominante, la Grimm (che si ferma alla scena del risveglio di lei), come standard di riferimento per il I atto di Rosso, e la seconda *panie* della Perrault (meno frequentata, ma non certo sconosciuta) per il II e III atto e osserviamo la graduazione delle manipolazioni che a questa base sono state apportate grazie a Basile. <sup>11</sup>

Il confronto a quattro termini (Grimm-Perrault-Basile-Rosso di San Secondo) permette di notare come nel testo di arrivo che stiamo esaminando si sia proceduto per rovesciamenti, e già a partire dal valore da assegnare alle due tornate del racconto. L'avventura iniziale, quella cavalleresca, del bacio, conserva il tono fiabesco ma si trasforma nella desolata manomissione dei corpo e della vita della Bella. L'avventura seconda, dove lei dovrebbe patire la persecuzione da parte della suocera, è invece lo spazio della protezione e della sua serenità. I rovesciamenti attuati sull'episodica hanno prodotto di necessità altri ritocchi. In Perrault il legame tra le due parti era attuato con la morte del re e la

salita al trono del principe; in Rosso (che segue Basile, in cui è la caccia compiuta dal segretario della Regina a stanare Talia e i suoi figli) ciò si ottiene invece con l'inserimento di un aiutante magico, che è appunto il Nero della Zolfara. Questo sembra ora corrispondere al principe azzurro, dato che è lui che libera la Bella dalla sua situazione di immobilità, di prigionia, e cioè dalle mani di coloro che la prostituiscono, ma non è certo quello che le dà coscienza (questa semmai è opera del bambino che Carmelina sente di avere in sé) e neppure è quello che la sposerà, perché a farlo sarà invece *obligato* 0 Notato, che appunto corrisponde al Re di Basile che l'ha posseduta mentre dormiva (e che in Basile è figura corrispondente al principe dei Grimm). Il Nero è invece colui che la inserisce nella famiglia di arrivo dove sarà, appunto, salva, e non più perseguitata, ma dove subito rincrudeliranno gli odii ed entrerà la morte. Il Nero è un personaggio che nella trama di Rosso si presenta all'improvviso, comparando *come Mefistofele*, un dettaglio in genere trascurato, ma che indica invece la sua speciale funzione. Nel modo di procedere di Rosso, infatti, la Bella è tolta dall'insieme delle donne definite dalla proprietà della castità (com'era in Grimm e in Perrault) e inserita in un'episodica che le si oppone proprio come un deuteragonista (che in Rosso palesemente manca, cosa che gli attirò l'accusa, formulata da diversi critici, di staticità dell'intreccio). Data questa situazione, è grazie al Nero che Rosso riconduce la Bella al suo stato di partenza, facendone una donna santificata dalla maternità; anzi, una Immacolata<sup>13</sup>. Ora, sia nel finale di Basile che in quello di Perrault, la Bella si salva, ovviamente, mentre a morire è la Regina: bruciata sul rogo di fascine che aveva lei stessa fatto preparare per la Bella, in Basile; suicida nella vasca piena di vipere, rospi, bisce e serpenti (sempre preparata per la Bella), in Perrault. Anche qui Rosso segue la sua falsariga; ma portando a morte assieme alla Vecchia anche suo nipote, il Notaro, cioè il Re padre dei figli di Talia, è come se spostasse tutta l'attenzione sulla caduta della famiglia dei borghesi; al punto che il salvataggio della Bella sembra accessorio e puramente dovuto. E dato che non è possibile credere gratuito questo finale (come invece è stato varie volte detto), e proprio per il suo concordare con le fonti, ed essendo esso conseguenza di un'azione del Nero, è chiaro che accertare la qualità specifica di questo personaggio (essere *Mefistofele*) - il suo epiteto - è essenziale per comprendere la qualità della peripezia. Vale quindi la pena osservarlo meglio.

Nella sua recensione d'Amico lo definisce "un bravaccio della zolfara, accoltellatore e poeta, cavalleresco e disinteressato protettor della Bella"<sup>14</sup>. Simoni aveva usato quasi gli stessi termini ("rozzo e violento cavaliere che sa maneggiare il coltello e lanciare una frase purpurea")<sup>15</sup>. Ferrante<sup>16</sup> lo considera invece una variante di Liolà; segnalazione che non è male, ma forse un po' fuorviante (dov'è la fertilità, dove sono i figli e le donne di Liolà?). Flora<sup>17</sup> lo ritiene invece il personaggio della pièce in cui più compiutamente si è raccolta l'ispirazione poetica dell'autore, per cui gli è consentito *un fiorito linguaggio*, per Praga<sup>18</sup> è un uomo che porta idee tolstoiane. Per Enrico Cavacchioli<sup>19</sup> "rappresenta il desiderio della purità e della giustizia, nato dall'impurità e dalla ingiustizia". Tra tutte le proposte, descrittive o valutative, dato l'eloquio, l'atteggiamento e il romanticismo popo-

lare che Rosso gli presta, per il Nero (ah, il bisticcio!) *bravaccio* andrebbe di certo meglio se non ci venissero subito in mente i camorristi dei nostri giorni. Per cui, se potessi anch'io *romanticamente* paragonarlo a qualcuno sceglierei i *gauchos* letterari dell'*Evaristo Carriego* di Borges, anche loro lesti col coltello, *tanguistas* e poeti. E se fosse questo troppo ingenuamente esotico (ma il Nero della Zolfara esotico in fondo lo è), ripiegherei allora sui guappi di Di Giacomo e di *Fenesta ca lucive*, una canzonetta che poi ha dietro la sua genealogia di delitti d'onore, fino alla *Barunissa di Carini*. Per la Bella il Nero non manifesta che una strana, orgogliosa dolcezza. *Simpatia*, la chiama<sup>20</sup>, *creatura*. La vezzezza come una bambina; la toglie ai suoi sfruttatori e ai suoi clienti, i Giovinastri, i Grassi di Velluto, affrontandoli come un cavaliere affronterebbe il drago, e la porta via con sé. *Dove vuoi tu*, le dice, perché se "la servitù umana non trova modo di liberarsi - la libertà è la Bella Addormentata pregna, che passa con il Nero della Zolfara"<sup>21</sup>. Che è come dire la Madonna incinta che passa col diavolo. E perché no (la frase fece però venire i capelli dritti sulla testa per l'orrore letterario a Praga<sup>22</sup>). Poi il Nero si assume il compito di sottomettere alla Bella il Notaro, che è appunto l'uomo che ora (sembra) lei vuole incontrare. Il Nero della Zolfara continua sorprendentemente a sembrare davvero *disinteressato*, la restituisce, come dicevo, al suo stato iniziale, perduto; rovescia il suo scandalo in una sorta di purezza sacrale. Il comportamento del Nero è limpidamente evangelico. Eppure, ripeto, Rosso spiega *nella didascalia* della sua entrata<sup>23</sup> che, appena se ne fa il nome, compare *come Mefistofele, balzante dalla fiamma sulfurea: "Eccomi"*. E per strada con lei, mentre l'accompagna, mentre *la scorta*, ha un sorprendente faccia a faccia con l'Angelo della giustizia. Siamo nell'Intermezzo I, narrativo, e San Michele è una statua bionda e altera portata in processione il giorno di questa fiera, e il suo piedino femminile poggia *sul nero demonio che digrigna i denti*, ma quest'altro, che è vivo, *fa una smorfia e mostra al santo un luccichio di denti bianchi* "Vorrei vederlo sopra la terra tra questa razza di cagnacci bastardi, [dice il Nero] a petto a petto, da eguale a eguale"<sup>24</sup>, spada o coltello. Il Nero ha una natura demoniaca; è una trascuratezza pensarlo come un mafioso, non è della pasta dei Grassi di Velluto. È facile, del resto, vedere come porti con sé nel racconto vari elementi di sarcasmo antireligioso: il fazzoletto verde della prostituta - lui ne ha uno rosso -, lo straccio *infetto* di donna perduta che ha sempre coperto il corpo in vendita della Bella, è regalato al prete, che ne schermi la sua lampada quando legge le Scritture; e poi, la carcerazione di San Michele, l'angelo militare, ("Mettete il santo in galera"<sup>25</sup>); e la già ricordata trasformazione della donna pubblica nell'Immacolata, solo usando un po' d'acqua sul suo viso (ed è, anche questa, una *bestemmia evangelica*). Ma si tratta, pur sempre, di un portato della fiaba-base. Prima di lasciare questo punto vorrei infatti ricordare l'ipotesi iconografica di Paola Pallottino che, a partire dalle illustrazioni a corredo delle varie edizioni di *Domróschen*, *Sleeping Beauty*, *Belle au bois dormant*, *Bella Addormentata* e *Rosetta spinosa*, titola addirittura la sua analisi *La Bella "Annunziata" nel bosco* e ci suggerisce di osservare un incrocio di serie tra *La bella addormentata* e *l'Annunciazione di Maria*. Dal suo primo apparire il Nero è subito *il signore*. Non vuole attorno nessuno: i Giovinastri di Miniera che gli offrono soli-

darietà contro i mafiosi<sup>26</sup> vengono derisi; il Nero li considera *bastardume*. Nessuno si azzarda a contrastarlo; neppure la Vecchia del Notaro, che è con tutti di una tracotanza feroce, può fare altro che sottomettersi, fosse anche solo per opportunismo. Non si deve dimenticare il modo che il Nero ha di entrare in scena al I atto, ma neppure quello che ha di ritornare nell'estremo finale, al di là delle motivazioni realistiche che coprono la sua assenza al III Q'arresto, il carcere), quando si manifesta come presenza spettrale, come *suono* (quello dello scacciapensieri), come se venisse a raccogliere le anime dei morti. Ma da ricordare è anche il luogo da cui il Nero dice di provenire: la *fiamma sulfurea*, la zolfara, dove è come un re; pietra che brucia, e che con i suoi fumi divora attorno a sé ogni vita, ogni fiore, ogni erba, come la bocca dell'Ade.

D'Amico non mostra alcun interesse per questi dettagli. Per lui non c'era alcuna materia da discutere: "Betrone, che era il Nero, non riuscì a coprire i difetti del personaggio"<sup>27</sup>; punto e basta. Non bisogna però trascurare il fatto che recensiva *l'allestimento*, mentre noi stiamo leggendo anche le didascalie. È possibile che l'appiattimento verso il realismo, il non aver messo in luce gli aspetti della questione che ho indicato, derivasse dall'impostazione visiva che Talli aveva scelto di dare al testo. Ma è difficile crederlo: Simoni considerava lo spettacolo *pittresco*; dovrei leggere *oleografici*. E verso un'atmosfera rarefatta portava anche l'inevitabile centralità che in scena prendeva la Melato, che fu elogiata per la trasognatezza che assegnò alla Bella. Per lei Simoni si spreca in una sequenza di delicati attributi: *tutta dolce e ignara e tranquilla e assente dal mondo e sognante il sogno del suo nascituro*, per quanto sia prostituita spietatamente da una coppia di buffoni-canaglie, avidi e bestemmatori, clown feroci, marito e moglie, di fiera in fiera, bestia da baraccone. Quale verismo? Non sembra piuttosto languore? *Glamour*? Di verismo nel testo di Rosso ce n'è del resto davvero poco. Per Cavacchioli infatti, Rosso stava tentando un "salto fuori dalla brutalità verista"<sup>28</sup>. D'altra parte Praga paragonava il testo a *Cavalleria rusticana*, e sia d'Amico che Simoni a proposito della Bella hanno pensato a un Aligi incinta (dalla *Figlia di Jorio*). Certo, non a una Immacolata (che pure è nel testo); ma è come se sentissero che una strada per uscire dal realismo c'era. Pure, il precedente dannunziano sembra coprisse per loro tutto lo spazio della combinazione lirismo/verismo (posto che si trattasse di questo).

Per questa via finiamo però nell'estremo opposto. Rosso, riflette d'Amico (ma è impressione anche di Tilgher),

ha prestato alla maggior parte di queste creature un eloquio che risente dello sforzo di conciliare una nativa spontaneità paesana con una preziosità letteraria: sforzo che naturalmente è fallito, come è fallito quello di fondare [fondere?! certi caratteri e ambienti verghiani con certe intonazioni dannunziane, certe macchiette veristiche in mezzo a tante ombre evanescenti<sup>29</sup>;



dato "che s'è fissato su un ambiente realistico, tipicamente siciliano, s'è trovato alle prese col problema di trame dalla sua schietta materia regionale accenti universali di un lirismo assoluto"<sup>30</sup>, e così tutto, sembra credere, gli si è sbiadito, ha perso definizione. Da questa forzata commistione sarebbe derivata la necessità di "affogare i personaggi del dramma [...] nell'indeterminatezza di appellativi generici (la Vecchia angosciata, la Zitella disperata, il Notaio tremulo, il Prete polposo, ecc.)"<sup>31</sup>. Dopotutto d'Amico pare più propenso a credere che la vera vena di Rosso dipendesse da Maeterlinck; e il suo errore dunque venire tutto dal fissarsi sopra un ambiente realistico. Persa l'opportunità di considerare la derivazione diretta di questa *Bella addormentata* dalla fiaba (il che non è affatto strano, ma pur mostra quanto potesse essere condizionato il punto di vista dei recensori), l'operazione che muove dall'aggiunta al racconto dei Grimm di una seconda parte feroce, incanaglita e tratta verso il fatto di cronaca dal ricorso a Basile, nel migliore dei casi non poteva ridursi che a un'imitazione del D'Annunzio abruzzese. Del doppio punto di vista messo in campo da Rosso se ne accetta soltanto uno, *spontaneità paesana*, fissazione su *un ambiente realistico*, su cui poi si stratifica una maldestra e inutile *preziosità letteraria*. Esempio più pronunciato di questa impossibile fusione sarebbe proprio il Nero, "personaggio con pose ciranesche e peggio, letterariamente falso e retorico, che parla come Rosso scrive quando scrive male, abbandonandosi a una foga incomposta, senza disciplina, e quindi senz'arte"<sup>32</sup>.

Ma se di verismo si era deciso di parlare, e di prenderlo come sistema di riferimento della *pièce*, sarebbe bastato non considerare la Bella come protagonista (ma come poteva essere, se c'era la Melato?) e non dominante il suo *plot*, e i difetti si sarebbero dissolti. Oppure (e insieme), se si fosse privilegiata la patina lirica, sarebbe bastato considerare la concretezza delle *ombre* per comprendere la loro entrata nel mondo. Ma è chiaro quanto nel valutare una storia di provincia, e siciliana, per giunta, il verismo fosse il sistema di riferimento predominante, in teatro, e il simbolismo sempre una sovrabbondanza letteraria. E difatti, riducendo a macchietta il Nero, non riconoscendo la funzione che copre (per Simoni era addirittura *superfluo*), si perdeva proprio la chiave di volta dell'intera costruzione. Vero è che a una prima lettura non è facile comprendere che cosa questo personaggio abbia intenzione di fare. Dato che non la tiene per sé, non si sa se gli preme di più dare un marito alla Bella, e normalizzare la sua vita, o usarla per mettere un seme di distruzione nella feroce famiglia della Vecchia e del Notaro; al punto che ci si inventa una storia d'amore tra i due<sup>33</sup> - strana soluzione davvero - oppure, che il Nero è disinteressato. *Disinteressati* 0, per Cavacchioli, mosso da *pietà fraterna*. Va del tutto perduta la proposta di mettere in bocca a un demone travestito da *bravaccio* lo scandalo di Cristo, la sua proclamazione della *purità degli impuri*, della prostituta, del cambiavalute, del lebbroso, dell'indemoniato eccetera. Qui c'è un interesse essenziale. Inoltre, la impossibile purezza della Bella pur trasformata in prostituta viene dalla fiaba, perché è proprio questa a essere inerme nello scontro con la durezza immobile della mentalità borghese. Togliendogliela, e abbandonando la Bella al patetico di Carmelina, riducendo tut-

to all'ambiente del II e III atto e a un lirismo sovrapposto, si rende oggettivamente retorico e superfluo il Nero e di conseguenza forzoso, gratuito qualunque scioglimento. Che è poi quello che è accaduto e ha indotto Rosso a scrivere l'altro finale, eliminando proprio *chi non può esistere* - e cioè *la Bella Addormentata*, la fiaba. Data tutta questa incomprendimento, o rifiuti e riduzioni ad altro, è tempo quindi di osservare la contorsione di Rosso su se stesso nel trasformare il suo testo del 1919 in quello del 1923, dove non è più il Notaro a morire, come sappiamo, ma appunto la Bella.

Nelle recensioni del 1919 la critica rileva che non avendo spessore, non essendo stata in alcun modo manifestata la forza della sua esistenza, il suicidio del Notaro Tremulo è ingiustificato ed eccessivo ("meccanico suicidio del notaio la cui disperazione non trova una sola parola"<sup>34</sup> ; "Tutti i preparativi del suicidio furono accompagnati da ululi"<sup>35</sup>). Solo per Praga "è una conseguenza logica delle premesse"<sup>36</sup>; ma non ci dice da che cosa lo ricavi. Del resto il suo pezzo è tutto pieno della sorpresa che gli ha fatto il comportamento del pubblico; non recensisce l'allestimento: "urli, apostrofi, bacchanale, all'impiccarsi del notaio; e la tela calò nell'uragano"<sup>37</sup>. Badare, d'Amico sottolinea per il Notaro che "la disperazione non trova una sola parola"; sembra gli spiaccia la mancanza di un suo disegno psicologico. Forse non era cosa che a Rosso importasse; può darsi che quanto era stato detto, il furore della Vecchia, il servilismo del Notaro, la sua avidità, i suoi trascorsi con Carmelina ecc., gli bastasse. Ma la perplessità di d'Amico non si può certo rimuovere in modo così sbrigativo; forse in gioco non è tanto l'intromettersi del fautore in una psicologia quanto un insieme di percezioni e il suo stupore davanti ai personaggi, o *al male che li accompagna*, e che addirittura li visita *di persona*. "C'è una poesia inafferrabile. E quella si azzarda di stringere", annota Cavacchioli, il quale si accorge che nello schema di Rosso "sul tronco antico (della vicenda verista) s'innesta il germoglio rivoluzionario";

Tutto ... [osservai crolla vicino alla sua [della Bella! giovinezza, quasi per lasciarla fiorire più misteriosamente. La vecchia zia, muore. Il notaio [...] si impicca la stessa sera, come se volesse spiare un orribile tradimento]<sup>38</sup>.

Proviamo un'ipotesi. Forse il titolo indica semplicemente *il mezzo* con cui è aperta e poi distrutta la situazione in atto tra Vecchia, Zitella e Notaro, fatta di avarizia, ricatti, rancore generazionale eccetera. Forse è questo interno borghese, davvero lugubre, il *plot* principale e l'altro, la storia del Nero e della Bella, il mezzo magico che permette di forzarlo e distruggerlo. Possiamo cioè riesaminare l'intero testo a partire dall'ipotesi, facile, che ciò che è oggetto dell'attenzione del drammaturgo non è tanto la vicenda della Bella quanto lo scenario realistico, borghese, in cui si muovono i membri della famiglia del Notaro (uomo comodo, tra l'altro, per i mafiosi, per i due Grassi, per i quali è *persona di coscienza*, che *non* sgarro<sup>39</sup>). Voglio dire: il punto di partenza è l'oltraggio che la Bella addormentata subisce nella fiaba di Basile. Il realismo è una fissazione di Rosso, certo, e d'Amico ha ragione; il disaccordo sta tutto nel mezzo (la fiaba, appunto) impiegato per

demolire l'universo *muffoso* in cui vivono la Vecchia e suo nipote. La storia del Nero e della Bella, della fanciulla venduta a tutti e del diavolo che le viene in aiuto, sembra allora rappresentare l'energia soprannaturale che occorre per provocare la caduta dei borghesi, questa *Götterdämmerung* di bottegai. Morti la Vecchia e il Notaro, l'eredità è spartita tra la donnaccia e il prete, tra Dio e Satana. Si può leggere in atto nel programma di Rosso uno scontro diretto tra la Vecchia disperata (già; perché, poi, *disperata!*) e il Nero della Zolfara come tra più propri antagonisti.

Rosso attua la connessione tra i due scenari (quello fiabesco e quello borghese) mettendo la variante Basile al posto della storia della Bella narrata dai Grimm e trasformando la violenza subita nel sonno dalla fanciulla della fiaba nella seduzione di Carmelina. La persecuzione Perrault segue. Ma questa è solo un'osservazione di procedura, perché il vero strumento che consente di stringere il nodo è il mondo lieve e impossibile, e sottinteso dal titolo, che dice *Rosaspina*, storia di una fanciulla che un giovane principe svegliò con un bacio. Il nodo è stretto dal testo richiamato, sottinteso. Solo a un cuore puro sarà possibile - e vale come angelo sterminatore. È davvero una scelta inerme (ma siamo nel '19D; eppure è evidente come la fiaba sia un mezzo ben proprio, a caratterizzare sia la vita che fa don Vincenzo Caramandola (dato il suo crimine, che è appunto la corruzione dell'idea stessa di *Domróschen*), che il livello di tensione cui arrivano i rapporti dei borghesi all'atto della catastrofe; è una qualità della loro catastrofe. La fiaba diventa come un'erinni; il Notaro è obbligato dall'inspiegabile *furor di castigo* della Vecchia *disperata* (cominciamo a capire perché questa donna implacabile sia definita così da Rosso; Praga la crede pazza, e anche Tilgher<sup>40</sup>) ad assumersi la paternità di un bambino che non è in alcun modo suo, e si uccide mentre la sua persecutrice muore. Viceversa, dal punto di vista della fiaba, *io sono venuto per salvare gli impuri* Forse si tratta di un realismo che non si può sopportare. Ma, tanto per fare un esempio di *realismo*, nel II atto, quando i due Grassi di Velluto sono dal Notaro per un affare in cui serve la sua competenza, il Regnicolo, il suo scrivano, usa faticosamente una scala per prendere da una parete dove è letteralmente sepolto tra gli scartafacci un fascicolo classificato 1924. *Il contratto del barone Fannella con Jacopo Conti*<sup>41</sup>. Il II atto non fu toccato dalla revisione che il testo subì per l'ed. del 1923; e, ricordo, andò in scena nel '19. Il fatto di cui si sta parlando è quindi già archiviato in un qualche remoto futuro.

Non c'è da scandalizzarsi né da alzare le sopracciglia per tutto questo; in un altro momento era possibile che Prospero infine riunisse positivamente tutti i destini e spezzasse la sua bacchetta, e gli applausi ci sarebbero stati. E allora: *un piccolo sforzo*. I due stili e i due scenari corrono assieme fino alla conclusione senza essere né fusi né contrapposti. Direi che sono complementari e irriducibili; entrambi necessari per una descrizione completa del problema in discussione (il modo di esistere della famiglia della Vecchia), nessuno però essendo sufficiente da solo; e che il fantastico, o l'impressionistico, se può parere meglio, è mostrato come colore della giustizia (quella che mette San Michele in galera), e del suo sinistro umorismo. Non in modo diverso *ananke* si manifesta

nel tragico: per la stessa indifferente, e aspra giustizia delle cose; per la stessa infantile intransigenza.

La commedia non finì. Verso la fine del terzo atto, il pubblico tra fischi e proteste veementi, reclamò che si calasse il sipario. Poco prima aveva rumoreggiato all'apparire di una processionetta che portava il viatico a una morente. Esprese più vivamente il proprio disgusto quando vide l'attore Olivieri prendere una fune e impiccarsi. Tutti i preparativi del suicidio furono accompagnati da ululi. Quando poi il corpo dell'appiccato cominciò a dondolare fu un'ira di Dio. Molto pubblico uscì; altri gridavano: basta. Ma il sipario non calava; e passarono cinque buoni minuti tumultuosi, mentre il bravo Olivieri pendeva dalla sua corda e oscillava come un pendolo. Ad un tratto il morto si stancò di stare appeso e posò il piede sopra uno sgabello e risuscitò. Il sipario fu finalmente calato<sup>42</sup>.

Allora, mentre il pubblico sfollava, ci fu qualche applauso. E quindi insulti, percosse; *pugni*, dice Cavacchioli. Un altro quarto d'ora di gazzarra; gli applausi però crescevano man mano che la sala si vuotava, tanto che Talli venne fuori a chiedere se gli attori potevano riprendere (proprio per le ultime battute, credo, dato che il Notato si era già impiccato e alla fine mancava davvero poco). Ma non ri fu verso. Vennero alla ribalta allora gli interpreti; e anche l'autore, due volte; ma ormai, commentò Simoni, *la commedia era caduta*.

Ma non per Praga, sbalordito dal mutarsi dell'atteggiamento del pubblico proprio in mezzo al dissenso violento: dopo il tumulto, ora applaude: "Immediatamente si era abolito, si era distrutto il *fiasco*, lo si era trasformato in successo, successo di battaglia"<sup>44</sup>. E ri assicura che ci furono altre tre repliche, tutte applaudite. Così è anche per gli *Annali del Teatro italiano 1901-1920* di Ferrigni: "Successo contrastato all'ultimo atto, la prima volta, e completo nelle repliche"<sup>45</sup>. Commento di Cavacchioli: "Il tentativo di Rosso di San Secondo ha dunque trovato il suo pubblico che ha seguito le sorti del lavoro con una penetrazione veramente notevole"<sup>46</sup>.

Ci sarebbe ovviamente da chiedersi di quale dei due stia parlando, se di quello che gridava basta, o di quello che applaudiva. Simoni, che dice di *commedia caduta*, e Praga, per il quale il *fiasco* fu cancellato sul campo, stanno parlando della stessa cosa. Per le tre restanti repliche milanesi le cronache riferiscono concordemente di successo pieno, ma poi, a Roma tre mesi dopo, Tilgher e d'Amico tornano a parlare di commedia scadente e di un pubblico irritato da quel finale. Che quindi, comunque andassero le cose, *urtava*, oppure si può pensare che in attesa della commedia le si propagasse davanti proprio la fama del suo finale. E la gente l'aspettava per godersi l'occasione. Non si può certo sapere che cosa ne pensasse l'autore, avrebbe anche potuto credere che si trattasse di una fortuna, di un pregio. Il fatto è che il testo ha ormai la sua leggenda, e il pubblico vuole approfittarne. Non sembra trattarsi solo di un errore commesso con *Rosaspina* ma di qualche cosa di più casuale, di non governabile. Riflettiamo su questo punto. Dato l'andamento della vicenda che ho narrato, *della Bella Addormentata di Rosso di San Secondo*

e della faccenda dei due finali, si pongono quattro possibili situazioni di credibilità o di accettabilità della retorica scenica, tutte ben note e lungamente discusse:

a) la credibilità è proporzionale alla probabilità che una circostanza simile a quella narrata sia sperimentabile di persona, da uno spettatore, nella quotidianità;

b) la credibilità è proporzionale alla probabilità che la narrazione data abbia, nella memoria di uno spettatore, un analogo che funzioni da pietra di paragone, e appartenga al campo del *folk-tale*. Diciamo memoria automatica, a-critica. C'è una domanda-corollario: se in ogni racconto c'è SEMPRE un substrato mitico-fiabesco, quanto ne esiste anche nel naturalismo/verismo, portato in ogni caso dai personaggi-epiteto?

c) idem; ma, il metro di valutazione deriva direttamente dalla conoscenza, da parte di uno spettatore, del campo mitico pagano-ebraico. Passando oltre una sua concezione evermeristica, la narrazione verrebbe giustificata e accolta come un caso di dialettica etica;

d) la credibilità è proporzionale alla risonanza dell'esecuzione scenica, dato che si può credere nel semplice esistere dell'oggetto, nei colori in scena e nel décor, nella pubblicità ben fatta e nei gesti o nelle facce o nelle firme degli allestitori.

Si tratta di condizioni drammaturgicamente programmabili. Ma per Rosso la faccenda è diversa. Forse l'errore è proprio nell'aver incrociato Grimm e Basile. Come dire: *uno solo dei due*. O forse perché per cause del tutto imprevedibili in gioco è entrato il pubblico come formatore di un senso, come depositario della sovranità drammaturgica. Può darsi che Rosso percepisca una sostituzione di valore tra quello che ha congegnato e ciò che il pubblico sta riplasmando e che comunque continua ad attribuire a lui. Sta di fatto che decide di cambiare il finale. Via allora il jolly dal mazzo, la forza che al testo veniva dal concordare con la fiaba; trasforma la Vecchia in una beghina in frenesia, cancella la Canzia, la strega che era stata chiamata perché salvasse con un ultimo tentativo, *con un miracolo* - un maleficio - la Vecchia disperata; arriva persino a escludere il Notaio dall'ultima scena; e fa morire la Bella, come in un melodramma verdiano, dove è d'obbligo che la donna perduta si redima *in articulo mortis* chiedendo perdono a tutti. Via l'intrusa, finalmente, servita per quel ch'è servita, la Vecchia resta ben comoda al proprio posto di platea e si gode la vergogna pubblica del nipote; e nonostante tutte le minacce di darli a chi gli pare, i soldi restano sempre e solo suoi. Via la splendida Pepespezie del primo finale, *ragazzetta di quattordici anni che non può star ferma un minuto*, un folletto su cui mai più un Notaro avrebbe potuto allungare le mani; al nuovo finale basta una povera e incolore servetta. La Bella e il Nero svaniscono: si tratta ora solo di Carmelina, la serva facile, obbligatoriamente facile, e di un malavitoso che si è buscato sei mesi. Tra loro spunta anche un barlume di storia d'amore, ma come tra gente che appena lo intuisce, o che lo vive come cosa che ha sentito essere bella, felice, da signori; ma che nel mondo della fatica è appunto dignità che non ci si può permettere. Insomma, non è successo niente. Il nuovo III atto - poco più che un commiato di Carmelina morente; atto affidato, insomma, interamente alla prima attrice - appare come la sconfessione completa della prima versione; rende illeggibile, o cancella del tutto, l'idea che la sosteneva,

quando le *ombre* che venivano dalla fiaba ripulivano, come Eracle le stalle di Augia, un interno borghese marcito fino all'osso, dominato dalla vecchiaia e dal puzzo di sudore della sofferenza<sup>47</sup> e che ora si spande maestosamente su tutto. Inutili i colori, la luminosità e la spavalderia dell'avventura del I atto, diventato ora come un rudere piantato nella campagna. Sfortunatamente, con un finale come questo, il verismo, cui ogni cosa si riduce, diventa ancora più approssimativo di quanto già non paresse a d'Amico. Infine, tutto è ricaduto nella convenzionale malinconia degli autunni e degli interni borghesi *fin-de-siècle*.

Osservava, benevolmente, Ferrante<sup>48</sup> che dei due finali "uno è tragico, uno è crepuscolare" (o *idillic*<sup>49</sup>); e che delle due versioni lui personalmente preferiva la prima. Ora, è chiaro che non si tratta di preferenze, ma di funzionalità. Si sa che questa *Bella Addormentata* ebbe una certa circolazione (Francia, poi Dusseldorf, Praga ecc.) e che consolidò la fama del suo autore. Non ne so molto, e deve essersi tutto fermato per tempo, perché io non l'ho mai vista rappresentare, né ho notizia di chi l'abbia fatto negli ultimi trent'anni. E comunque sospetto, visto che la *tournee* è del '27, che abbia girato la seconda versione. Che era certo meno esposta, nei tempi che correvano, e ora è veramente impraticabile, sebbene si possa leggere come una tragedia sprofondata in se stessa, vergognosa a mostrarsi. Forse la seconda versione testimonia un supplemento di coraggio; ma temo che sia possibile accorgersene solo a tavolino, dopo una approfondita lettura della versione ripudiata.

<sup>1</sup> Pier Maria Rosso di San Secondo, *La Bella Addormentata*, in *Teatro*, a cura di Luigi Ferrante, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 233-287.

<sup>1</sup> Luigi Ferrante, *P. M. Rosso di San Secondo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, UNEDI, 1975, voi. Vili, c. 1250.

\* Marco Praga, *Avventura colorata*, "Illustrazione Italiana", 21 luglio 1919, poi in *Cronache teatrali 1919*, Milano, Treves, 1920, pp. 160-172.

<sup>4</sup> Renato Simoni, *La bella addormentata*, "Corriere della Sera", 16 luglio 1919-  
<sup>5</sup>16 ottobre 1919. La recensione è ora in Silvio d'Amico, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie. Gli anni della guerra e della crisi*, a cura di Alessandro d'Amico, Roma, Bulzoni, 1994, voi. I, pp. 294-297.

<sup>6</sup> Adriano Tilgher, *La Bella addormentata*, "Il Tempo", 15 ottobre 1919.

<sup>7</sup> *Rosaspina*, in Jacob e Wilhelm Grimm, *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 176-178. Questo nome della Bella compare anche in Rosso, *La Bella Addormentata*, cit., p. 251.

<sup>8</sup> Charles Perrault, *La Bella addormentata nel bosco*, in AA.W., *Fiabe francesi della corte del Re Sole e del Secolo XVII*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 28-35.

<sup>9</sup> Cfr. Giovanna Franci e Ester Zago, *La bella addormentata. Genesi e metamorfosi di una fiaba*, Bari, Dedalo, 1984, p. 119 e n. 1.

<sup>10</sup>Ivi, pp. 27 sg.

" Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986, pp.

944-953).

<sup>14</sup> Pier Maria Rosso di San Secondo, *La Bella Addormentata*, dt, p. 274.

<sup>15</sup> Ivi, da p. 266 e poi in tutto il finale, durante il quale la Bella è una *Virgo lactans*.

<sup>14</sup> Silvio d'Amico, *La vita del teatro*, dt, p. 295.

<sup>15</sup> Renato Simoni, *La bella addormentata*, cit.

<sup>14</sup> Luigi Ferrante, *P. M. Rosso di San Secondo*, cit, c. 1250.

<sup>17</sup> Francesco Flora, *Introduzione a Pier Maria Rosso di San Secondo, La Bella Addormentata*, cit, p. 49.

" Marco Praga, *Avventura colorata*, dt, pp. 168-169.

<sup>19</sup> Enrico Cavacchioli, *La betta addormentata*, "Il Secolo - Gazzetta di Milano", 16 luglio 1919.

<sup>30</sup> Pier Maria Rosso di San Secondo, *La Betta Addormentata*, cit, p. 250 e sg.

<sup>21</sup> Ivi, p. 254.

<sup>22</sup> Marco Praga, *Avventura colorata*, dt, p. 161.

<sup>23</sup> Pier Maria Rosso di San Secondo, *La Betta Addormentata*, dt, p. 248.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 255-256.

<sup>25</sup> Ivi, p. 251.

"Le.

<sup>27</sup> Silvio d'Amico, *La vita del teatro*, dt, p. 297.

<sup>28</sup> Enrico Cavacchioli, *La betta addormentata*, dt.

<sup>29</sup> Silvio d'Amico, *La vita del teatro*, cit, p. 296.

<sup>30</sup> Ivi.

<sup>31</sup> Ivi. Così anche per Tilgher, *La Betta addormentata*, dt.

<sup>32</sup> Silvio d'Amico, *La vita del teatro*, dt, p. 297.

<sup>33</sup> Luigi Ferrante, *L'opera di Rosso di San Secondo nel teatro italiano tra le due guerre*, in Pier Maria Rosso di San Secondo, *Teatro*, cit, p. 602.

<sup>34</sup> Silvio d'Amico, *La vita del teatro*, cit, p. 297.

<sup>35</sup> Renato Simoni, *La bella addormentata*, cit.

<sup>36</sup> Marco Praga, *Avventura colorata*, cit, p. 167.

<sup>37</sup> Ivi, p. 170.

<sup>38</sup> Enrico Cavacchioli, *La bella addormentata*, cit.

<sup>39</sup> Pier Maria Rosso di San Secondo, *La Betta Addormentata*, dt, p. 244.

<sup>40</sup> Marco Praga, *Avventura colorata*, cit, p. 168; Adriano Tilgher, *La Bella addormentata*, cit.

<sup>41</sup> Pier Maria Rosso di San Secondo, *La Betta Addormentata*, dt, p. 257.

<sup>42</sup> Renato Simoni, *La bella addormentata*, cit.

«Ivi.

<sup>44</sup> Marco Praga, *Avventura colorata*, dt, p. 171.

<sup>45</sup> *Annali del teatro italiano 1901-1920*, Milano, l'Eclettica, s.d., voi. I, p. 178.

<sup>46</sup> Enrico Cavacchioli, *La bella addormentata*, dt.

<sup>47</sup> Pier Maria Rosso di San Secondo, *La Bella Addormentata*, dt, p. 267.

<sup>48</sup> Luigi Ferrante, *L'opera di Rosso di San Secondo...*, dt, p. 602.

<sup>49</sup> Luigi Ferrante, *P. M. Rosso di San Secondo*, dt, c. 1250.

**IL PASSO CHE RISVEGLIA:  
TRANSCULTURALISMO E IDENTITÀ NEL BUTO**

**Il “passo di danza”**

Non è facile rintracciare nella tradizione giapponese un termine così onnicomprensivo e adattabile come il nostro “danza”. Si incontrano invece denominazioni diverse capaci, ogni volta, di denotare sia la tipologia del movimento che le circostanze in cui questa è presente. L'esempio più noto è costituito da *mai* e *odori* che consentono di identificare le qualità del movimento delle maggiori forme di danza tradizionali: le danze del Bugaku e del Nò appartengono alla classe *mai*, mentre quelle del Kabuki alla classe *odori*. Ma bisogna anche ricordare, ad esempio, che *Bon odori* si riferisce alle danze della festa dei defunti e ai movimenti usati in quella circostanza quali i piegamenti della schiena in avanti e la particolare dinamicità affidata alle ginocchia<sup>1</sup>.

Solo a partire dal periodo Meiji (1868-1912), sulla spinta di una generale revisione dell'eredità culturale dei secoli precedenti, il mondo dello spettacolo giapponese ha cercato le varianti del linguaggio più adatte alle nuove possibilità della espressione del corpo: è così entrata in uso un'espressione che tende allo stesso grado di generalizzazione del termine “danza” - *buyò* - scritta con gli stessi caratteri usati per *mai* e *odori*. *Nihon buyò* è la danza giapponese erede del Kabuki che si è contrapposta alla danza occidentale (*seyobuyo*).

È proprio nell'area del *nihon buyò* che cominciò ad essere elaborato il distacco dalla tradizione e dagli antichi legami - nella pratica come nella lingua - tra danza e situazione, tra danza e contesto, aprendo così la strada allo sviluppo della danza moderna giapponese<sup>2</sup>.

Quando l'intreccio con lo spettacolo occidentale si fece più stretto, per riferirsi alle danze occidentali di sala venne adottata l'espressione *buio* (lett. “passo di danza”); con essa si sottolineava l'importanza del movimento delle gambe e dei piedi, dunque il “passo” come base del movimento.

L'influsso delle avanguardie artistiche occidentali favorì l'interesse dei nuovi danzatori giapponesi verso l'astrazione e i fondamenti emotivi del movimento. In quest'area - negli anni Venti - si collocava il lavoro di Baku Ishii (1882-1962) da molti considerato l'iniziatore della danza moderna giapponese.

Allo sviluppo di una più radicale sperimentazione contribuì la danza espressionista in seguito ai contatti che, agli inizi degli anni Trenta, Takaya Eguchi ebbe con la danza di Mary Wigman e Herald Kreutzberg. Furono due allievi di Takaya Eguchi (Tatsumi Hijikata e Kazuo Ōno) a spingersi più oltre nella ricerca intorno alle possibilità della danza.



Alla fine degli anni Cinquanta, Tatsumi Hijikata (1928-1986) chiamava le sue azioni *ankoku buyò* (danza delle tenebre), ma poco dopo, nel 1961, adottava l'espressione *ankoku butò*. In questo cambiamento è racchiusa la scelta di una diversa concezione della danza e del movimento e la volontà di riconquistare il significato che il "passo di danza" aveva nella pratica della ritualità arcaica giapponese, quando era inteso come atto del battere o calpestare<sup>3</sup>. Attraverso questo tipo di riferimenti, Hijikata proponeva una azione performativa non riconducibile alle forme dello spettacolo occidentale né a quelle dello spettacolo orientale, ma capace di recuperare gli aspetti più originari e propri della cultura giapponese.

L'idea di danza racchiusa nell'espressione *butò*, così come è assunta nel lavoro di Hijikata, può essere considerata oggi una delle più complete e singolari indagini intorno all'identità del lavoro del performer. Nell'universo dei possibili compresi nella parola "danza" il Butò ha identificato quello della rinuncia alla forma e al suo potere di determinazione del corpo e del pensiero e, lavorando in questa direzione, si è posto in una posizione di contiguità rispetto alle più avanzate ricerche che, nella danza come nel teatro, sono state condotte nel secondo Novecento.

Il Butò ha conquistato una qualità e una presenza che possiamo chiamare transculturali pur restando fedele alla propria identità giapponese. Per avvicinarsi ad esso credo sia utile cercare di cogliere il particolare rapporto che Hijikata - e i danzatori che più hanno portato in avanti la sua eredità - hanno instaurato sia con il contesto culturale che con quello performativo del Giappone. Gli aspetti di quel rapporto sono certamente molti come sono molte e diverse fra loro le proposte del Butò; ne tratterò solo alcuni, restringendo l'osservazione ad alcuni danzatori già noti in Europa<sup>4</sup>.

La storia del Butò è frammentata, fatta di cambiamenti, di trasferimenti tra est e ovest e di singole individualità che affermano il proprio Butò senza tentare di proporsi né come un movimento né come una scuola. Complessivamente si tratta di un fenomeno che si sottrae deliberatamente ad ogni tipo di lettura e interpretazione ma è anche vero che al suo interno sono state affrontate tematiche e scelte che forse oggi è legittimo tentare di raccogliere senza per questo voler sovrapporre letture unificanti. Soprattutto se si tratta di tematiche che possono dirsi ricorrenti nel lavoro e nelle dichiarazioni dei danzatori che riconoscono il loro debito verso Hijikata.<sup>5</sup>

Nel lavoro di Min Tanaka, Ko Morobushi, Mitsutaka Ishii, Yoshito Ono, Masaki Iwana<sup>6</sup> - ai quali soprattutto intendo riferirmi - l'eredità di Hijikata è stata proiettata in avanti ma sempre all'interno di una ricerca individuale e totalmente personale.

### **Il corpo "caotico"**

Dietro la qualità transculturale che ha permesso al Butò di radicarsi ampiamente in Europa, soprattutto nel corso degli anni Ottanta, è possibile riconoscere un lavoro intorno alle radici e all'identità giapponese sostenuto da un "ethos antimoderno" che lo acco-

mima a molte delle iniziative di avanguardia degli anni Sessanta e Settanta.

Tatsumi Hijikata ha lasciato un'eredità pratica e teorica che per molti versi sembra mancare ad altre proposte d'avanguardia nate negli stessi anni in Europa, America e Giappone. Gran parte del suo lavoro era volto a negare qualunque uso del corpo - nella danza come nel teatro - siamo abituati a prevedere in termini simbolici, realistici, spontanei o formalizzati e in questa negazione egli coinvolgeva direttamente la cultura giapponese del Novecento e le sue diffuse aspirazioni alla modernità.

In termini storici il Butò è inseparabile dalle reazioni al rischio di perdita di soggettività culturale che - alla fine degli anni Cinquanta - si riproponeva con il rinnovo del Trattato di Sicurezza con gli Stati Uniti, quando il dibattito sulla soggettività (*shutasei*) si fondeva con la nostalgia per le radici rurali e premoderne del Giappone.

Sin dalle prime iniziative di Hijikata<sup>7</sup> la difesa dell'identità culturale non è passata per una idealità univoca e tragica - come quella espressa da Mishima - né si è risolta nella citazione o nell'astrazione spesso necessarie per raggiungere una presenza transculturale. In molti casi Pethos antimoderno" del Butò ha assunto la maschera fisica dell'arcaico e del premoderno ma la proposta di Hijikata spingeva oltre la scelta di immagini evocanti o di nostalgiche tipizzazioni etnografiche.

Intorno al 1970 egli introduceva il richiamo ad un luogo geografico e, per lui stesso, biografico: il TOhoku (provincia a nord dell'isola Honshù), zona dal clima freddo che aveva conservato i caratteri della civiltà agraria tradizionale a fronte dello spostamento della vita industriale e commerciale del Giappone verso l'area di Tokyo e verso il Pacifico. Era, in primo luogo, un riferimento ad ambienti e modi di vita che *in-formano* il corpo ma non producono altri segni che quelli del lavoro, della fatica e del dolore. Iniziava così nel Butò la rinuncia al "corpo della favola", quello che Baudrillard ha identificato nel "corpo cerimoniale che fanno vivere le mitologie e l'Opera di Pechino, i teatri orientali e anche la danza"<sup>8</sup>.

Nello spettacolo del 1972 - *27 notti per 4 stagioni* - Hijikata introduceva la posizione detta *gammata* (stare accovacciati con le gambe piegate) che esasperava la variazione posturale propria della tradizione dell'attore nelle forme classiche del teatro giapponese: baricentro abbassato, ginocchia leggermente piegate, continuità tra la spina dorsale e la nuca ecc. Nel *gammata* il baricentro è spostato il più possibile verso il basso, il peso è portato sull'esterno dei piedi fino a che le ginocchia devono ruotare e solo poche articolazioni rimangono disponibili. È una posizione che sembra, come scrive Susan B. Klein<sup>9</sup>, voler comprimere e dunque negare quello che tradizionalmente era considerato il centro della energia.

Le specificazioni di tipo geografico, biografico o posturale che si possono rintracciare nel lavoro di Hijikata - e che altri hanno poi trattato come registri stabili della condizione arcaica<sup>10</sup> - sono l'aspetto più immediato ed esteriore della sua esigenza di portarsi al di là, o prima, delle strutture incorporate, degli *habitus*, sia quelli giapponesi che quelli europei o americani a cui il Giappone era particolarmente esposto.

Hijikata aveva intravisto una condizione del corpo e della mente estranea o anteriore

ai modelli teatrali e sociali, anteriore alla forma-formata e soprattutto anteriore alla stessa *tensione alla forma*. La sua azione di critica culturale si precisava negando la intenzionalità che nelle arti come nella vita sociale si affida al *kata* (forma o modello) e nello stesso tempo contribuisce a formarlo.

A partire da Hijikata il Butó ha indagato la possibilità di una performance che non si serve del segno leggibile o interpretabile: dalle forme e dai modelli - anche quelli interiorizzati - il performer si ritrae sottraendosi all'impulso stesso dell'espressione e affidandosi all'oggettività di un corpo che molti danzatori indicano come un corpo "vuoto", un corpo "morto".

Hijikata parlava del corpo giapponese come "corpo caotico" contrapposto a quello occidentale e ad esso affidava la possibilità del Butó: "Gli occidentali hanno un corpo logico, hanno i piedi piantati per terra come una piramide mentre i giapponesi sembrano eseguire prodezze acrobatiche su carta oleata"<sup>11</sup>.

Sono affermazioni che indicano il rifiuto del corpo occidentale e nello stesso tempo distruggono tutte le proiezioni dell'immaginario occidentale sul Giappone e sul suo teatro. L'immagine - inseguita nel Novecento teatrale europeo - di un corpo scenico capace di possedere le leggi dell'equilibrio, del respiro, della presenza, un corpo che realizza una particolare stabilità e nel rapporto con il piano si libera da vaghe aspirazioni ascensionali, viene spazzata via insieme al fascino dell'impero dei segni, soprattutto quelli teatrali.

Il corpo del performer non è, nelle parole di Hijikata, una disponibilità del performer o la prova di un sapere acquisito: è la sintesi di una fragilità che non aspira a nascondersi nelle forme ma si spinge pervicacemente nella vita: "Il cadavere che si alza in un disperato tentativo di vita"<sup>11</sup>.

Con lui e dopo di lui altri danzatori (come Ko Morobushi, Min Tanaka, Mitsutaka Ishii, Yoshito Ono, Masaki Iwana e, nella sua assoluta singolarità, Kazuo Ono) hanno accettato di sondare con il loro lavoro ciò che precede sia le strutture incorporate del quotidiano sia quelle autoreferenziali del teatro, al di qua della tradizione e della contaminazione.

### **Il Butó e l'incertezza dei segni**

Se dietro il Butó c'è il mondo della danza è anche vero che la sfida di Hijikata - come accadeva per altri esperimenti teatrali degli anni Sessanta - era rivolta a tutto il teatro giapponese che, nella prima parte del secolo, aveva rinunciato ai modelli ereditati dal passato per affidare la recitazione alle nuove concezioni del realismo che venivano dall'Occidente.

Aprire un confronto teatrale e storico permette di cogliere come il Butó abbia affrontato il problema - soggettivo, culturale e teatrale - dell'incertezza dei segni, del vuoto che si produce quando si rinuncia al sostegno delle strutture incorporate e interiorizzate, sia sulla scena che nel quotidiano. Per questo propongo un passo indietro, ai primi venti

anni del secolo, quando il mondo del teatro giapponese era animato dal bisogno di verificare con i propri mezzi gli autori, gli stili e le poetiche del teatro occidentale.

L'esigenza di cambiare o abbandonare i codici convenzionali - che aveva già investito le grandi forme della tradizione - spingeva a mettere in prova modelli diversi di recitazione, di scenografia, di regia e soprattutto di possibilità espressive. I vari "ismi" letterari e teatrali che arrivavano dall'Occidente possedevano spesso, in questo contesto, una forza particolare; con essi infatti si imponevano non solo i registri emotivi e affettivi racchiusi nella drammaturgia ma anche le consuetudini di tipo gestuale e comportamentale implicite nel testo o sanzionate da famose messe in scena. Una larga parte del nuovo teatro giapponese nasceva cercando lo "stile" del realismo naturalistico nelle foto di scena, nei ricordi di coloro che avevano viaggiato in Francia, Inghilterra, Germania e Russia, nei testi e nelle recensioni relative al Teatro Libero, ad Ibsen e a Stanislavskij.

Le difficoltà - ma anche gli entusiasmi - di un teatro che oggi chiameremmo interculturale non nascevano da scelte di metodo o di poetica. Al contrario, il teatro era il luogo dove esporsi ad un rito trasformativo reso necessario dalle aspirazioni di rinnovamento della società giapponese. Inseguendo la possibilità di esprimere la "modernità" del Giappone, gli attori e i registi affrontavano con i problemi stilistici anche molte implicazioni relative all'identità e all'alterità.

In nome di una nuova concezione di realismo<sup>13</sup> la messa in scena di opere occidentali diventava un'occasione per "provare" nel corpo, nella voce, nella scena i caratteri di un "quotidiano" che si presentava con una doppia extraquotidianità: quella teatrale e quella culturale. Lo spettacolo richiedeva in molti casi una verifica (o una revisione) di codici culturali e scenici fino a quel momento interiorizzati. Richiedeva spesso all'attore di adottare un comportamento di tipo naturalistico che non sempre poteva adeguarsi al naturalismo implicito in una drammaturgia che raccontava, ad esempio, la vita quotidiana del borghese europeo della fine del diciannovesimo secolo. È questo che segnalano le parole di Yamamoto Yasue, una delle attrici più famose del Piccolo Teatro Tsukiji<sup>13</sup>:

Portavo un kimono con maniche lunghe e un paio di calzature di legno come tutte le altre donne: tenevo sempre la testa bassa, senza mai dire apertamente quello che pensavo. Ma sulla scena dovevo portare le scarpe con tacchi alti, un vestito in stile occidentale e una parrucca. [...] Le donne giapponesi di quel tempo tenevano nascosti i propri sentimenti ma il personaggio del teatro occidentale che interpretavo esprimeva apertamente la rabbia battendo i pugni sul tavolo ed abbracciava colui che amava. Tutte cose che per noi erano incredibili. Ma recitando quel personaggio cominciavo a liberarmi dalla mentalità vecchia e feudale, potendo così cambiare il modo di pensare e di vivere<sup>15</sup>.

Profondamente consapevole del problema dell'espressione dei registri emotivi in una diversa quotidianità era anche Kishida Kunio, drammaturgo e regista che nel 1921 aveva frequentato la scuola di Jacques Copeau<sup>16</sup>:

Per quanto un giapponese possa truccarsi e travestirsi non somiglierà mai ad un occidentale. Può cercare di imitare un occidentale nei movimenti e nelle espressioni ma raramente ci riuscirà. Entro certi limiti, se l'aspetto, i movimenti e l'espressione non vengono "tradotti" in termini giapponesi il loro significato originale per noi andrà perduto. Prendiamo un esempio banale, supponiamo che una donna stia manifestando la sua sfortunata condizione personale. Una donna occidentale certamente non sorriderrebbe; una donna giapponese probabilmente sì. Nel presentare un'opera tradotta, come deve essere affrontato tutto questo? Un sorriso sarebbe un "adattamento", non più una "traduzione". Problemi di questo tipo dovrebbero essere posti per ogni singola scena... Quando qualcuno dice "Non capisco bene cosa tutto questo voglia dire ma comunque lasciamolo così", e poi ostenta il risultato come fosse "l'originale", allora è colpevole di un crimine che andrebbe punito con la morte!<sup>17</sup>

Alla fine degli anni Cinquanta, quando Hijikata realizzava i suoi spettacoli più provocatori, i problemi della soggettività e dell'identità legati all'incertezza dei segni tornavano nuovamente a proporsi e si traducevano nel rifiuto del teatro Shingeki, della sua adesione ai modelli occidentali e del suo intellettualismo.

In questo contesto il Butò di Hijikata sceglieva di immergersi nell'esitazione e nella fragilità del "corpo caotico", adottandole come condizioni originarie, tali da liberare dal destino della forma e dell'interpretazione e spingere all'identificazione di un diverso punto di origine dell'azione del performer.

### **Una sottopartitura**

Molto spesso è necessario ricorrere alla negazione per parlare di Butò. Per dire ad esempio che ha rinunciato alla narrazione e alla costruzione dell'individualità sia del performer che del personaggio; ha rinunciato all'intenzione che precede l'espressione e al processo simbolico necessario alla performance, ma ha anche negato ogni distensione o spontaneità. La richiesta - rivolta al performer - è quella di accedere all'azione a partire da un corpo che si svuota, che non si offre come territorio dell'espressione e tantomeno si fa manipolare dalla mente. Quando parlano del loro Butò molti danzatori parlano di esitazione, di scoperta, e anche di pericolo.

Min Tanaka dice che, danzando, bisogna porre senza posa delle domande: "Quando danzo non rispondo a domande formulate precedentemente. Piuttosto è la mia stessa presenza che mette in evidenza le domande"<sup>18</sup>.

Yoshito Ōno parla di una paura essenziale alla danza: "...se non si sente questa paura non si può andare avanti. Tutto è messo in atto nel presente e nella capacità di essere nel luogo e nel momento in cui si è"<sup>19</sup>.

Per Ko Morobushi, il Butò è: "la riscoperta di come ci si possa muovere in situazioni di tensione, paura e di come si possa risvegliare lo spirito aprendosi agli altri e al mondo"<sup>20</sup>.

Per Tatsumi Hijikata il danzatore deve poter assumere nel suo corpo "l'idea che il suo polso non gli appartiene"<sup>21</sup>: "La danza occidentale comincia con i piedi piantati fermamente sul terreno mentre il Buto comincia con un danza in cui il danzatore cerca invano di trovare i suoi piedi"<sup>22</sup>.

Masaki Iwana parla espressamente di pericolo: "Per acquisire una tale forza io aspetto, resisto e ritorno al punto di partenza. Devo essere stoico, mettermi in situazione di pericolo e rimanere sulla soglia della morte"<sup>23</sup>.

È possibile riconoscere nel Butò una condizione del corpo e della mente in cui avventurarsi ma la cosa più evidente nelle parole dei danzatori è che l'azione è una continua scoperta del performer. Siamo vicini alla nozione di "performer" indicata da Grotowski - colui che incontra l'azione - ma forse siamo anche oltre perché l'accento non è mai posto su una partitura, né sulla assimilazione organica di un sapere "che rende liberi": né l'artefatto o la struttura performativa sono considerati punti di partenza o di arrivo di un segmento di azione. Ciò che invece sembra essere determinante è una particolare *sottopartitura*, individuabile nella condizione di rischio e tensione a cui restare fedeli spingendosi nell'azione.

Noi dovremmo avere paura! La ragione per cui soffriamo di ansia è che siamo incapaci di convivere con le nostre paure.

Il danzatore attraverso lo spirito del Butò si confronta con le origini delle sue paure<sup>24</sup>.

#### Danza e transizione (*mai/ma*)

Credo che sia necessario considerare altri, e ben noti, parametri dell'identità culturale giapponese perché tutto questo non appaia solo il desiderio di una condizione creativa privilegiata dalla rinuncia alla forma, oppure venga ricondotto, per vie brevi, alla liminarità o alla pre-espressività.

Torniamo al termine *mai* e alla interpretazione che ne ha dato Yanagida Kunio (1875-1962) considerato il fondatore dell'antropologia giapponese e studioso delle tradizioni popolari<sup>25</sup>. Per Yanagida Kunio la danza cui si applica il termine *mai* è così strettamente legata alla tensione estatica di matrice rituale, al dirigersi verso l'alterità, da poter essere considerata il frutto di una condizione di transizione o di spostamento, prima ancora che di una metamorfosi. *Mai* è, come conclude Tada Michitaro, "la genesi di un'azione", dunque non il suo ritmo e nemmeno la sua forma.

Il riferimento all'idea di danza come transizione, dunque anteriore alla stessa metamorfosi, è centrale nel Buto ma non esaurisce la sua proposta. Questa si completa soltanto se la si considera attraverso un'altra e più ampia nozione che la cultura classica giapponese ha elaborato in riferimento alla pratica delle arti. Si tratta della nozione di *Ma*, che vuol dire pausa, il vuoto che separa due forme, due diversi momenti. Applicata alla

danza si riferisce, nel suo significato più ristretto, a ciò che separa una posa dall'altra. In senso più ampio coincide invece con il tempo interiore che unisce le azioni del danzatore: per Zeami, ad esempio, essa è “ il momento in cui si nasconde anche a se stessi la propria intenzione”<sup>26</sup>.

Nel definirsi “danza” il Buto ha fatto proprio il significato più antico e rituale di *mai* (transizione e genesi dell'azione) ed ha nello stesso tempo dilatato, esasperato il valore della distanza che separa i frammenti dell'azione. Dalla coincidenza di *mai e ma* ha fatto scaturire l'ipotesi di una durata che il performer cerca di esplorare fino al suo limite.

La sfida che questo tipo di Buto ha rivolto alla tradizione artistica giapponese, alla danza occidentale, a quella orientale e alla nozione stessa di performance, consiste nel voler sondare fino in fondo la durata di un'azione che non dipende dall'intenzione di esprimere né dall'ipotesi della sua conclusione. Nel tempo e nello spazio localizzato del corpo, l'azione del performer è una accumulazione di mutamenti raggiunti affrontando innanzitutto la distanza che li separa, un modo di “sperimentare l'istante vuoto che precede ogni movimento”<sup>27</sup>.

## Oggettivarsi

Una delle proposte più frequenti avanzate per interpretare il Buto è il richiamo alla componente espressionista. Altri hanno invece indicato un legame con il surrealismo (cfr. Johannes Bergmark<sup>28</sup> e Vicki Sanders<sup>29</sup>). Risulta però difficile ricondurre le esperienze dei danzatori fin qui ricordati ad un soggettivismo dominante, oppure alla fiducia nella priorità dell'inconscio come fondamento dell'istanza di espressione del soggetto.

Il ButO, quello che si riconosce nell'eredità di Hijikata, sembra aver collocato su un confine diverso l'io del performer:

Nella danza è diventato difficile esistere senza indagare nella natura fisica del corpo umano. Per dirlo in un altro modo, io non sto danzando qui ma è il “corpo” che danza. E inoltre: la “materia fisica” è la danza. Così a poco a poco il soggetto passa dalla prima alla terza persona o dalla prima persona all'assenza di persona, dalla materia umana a quella fisica. Questa trasformazione nella danza è uno stimolo completamente differente da quello della danza moderna che lega il movimento all'espressione personale. Ciò che viene danzato è l'aspetto interiore della stessa materia fisica che esiste da molto tempo prima che esistesse l'io<sup>30</sup>.

Più che della soggettività, infatti, i danzatori sembrano porsi il problema della “oggettivazione”. A questo proposito scrive John Clammer:

La nozione di “decentramento del soggetto” così popolare nel pensiero strutturalista o post strutturalista ha un significato peculiare se la si legge da un punto di vista giapponese,

perché il soggetto è sempre stato decentrato nella cultura giapponese, ad un certo livello (le idee Buddhiste sul non-ego, le idee sociologiche del sé relazionale e contestualizzato...)<sup>31</sup>.

La parola “oggettività” ha acquistato nella cultura giapponese (come in altre culture) un senso differente da quello più diffuso nella cultura europea, nella quale si è voluto affidare all’io una posizione “centrale, stabile e perfino trascendente”<sup>32</sup>. Una posizione che ha portato a formulare l’oggettività tramite un processo che separa, estrae il soggetto dal fenomeno per poterlo individuare come oggettivo. La cultura giapponese sembra invece aver costruito la nozione di oggettività attraverso un processo opposto che “implica una dissoluzione dell’io individuale nella pura concretezza”<sup>33</sup>. Possiamo in parte riconoscere questo processo nell’attore del teatro Nò che, nella stanza dello specchio, tiene la maschera tra le mani e comincia a proiettarsi in essa prima ancora di indossarla.

### **Il passo che risveglia**

Senza la tensione verso una manifestazione simbolica o la conquista del tempo-ritmo di un’azione concepita come un “intero”, la produzione di segni o simboli diventa impossibile. Il performer è tale quando affronta la fragilità del limite tra due frammenti di movimento e di tempo e dunque il pericolo del cambiamento di ogni forma o stabilità appena raggiunta. Secondo Ko Morobushi:

La forma è necessaria ma solo sul punto della sua dissoluzione [...] bisogna saper raggiungere la condizione della superficie immobile dell’acqua, consapevoli che anche un minimo mutamento la può infrangere. Esplorare il limite dell’immobilità, la sua estrema fragilità<sup>34</sup>.

Un’immagine guida di questo tipo è stata suggerita anche da Ushio Agamatsu: “Il corpo dei danzatori Butó è come un recipiente colmo, sul punto di traboccare, tanto da non poter accogliere una sola goccia in più”<sup>35</sup>.

Non si tratta della ricerca di un disequilibrio con cui costruire il corpo scenico quanto di un modo di sondare il limite del disequilibrio, la dissoluzione del corpo scenico, per il quale l’immobilità è il punto più alto della necessità del mutamento, il punto di maggior rischio. Il performer aderisce interamente ad una sottopartitura di scoperta del rischio di dissoluzione della forma e di apertura al frammento che seguirà<sup>36</sup>.

Per questo il Buto richiede un grado di attenzione che nessun tipo di performance ha mai richiesto senza dare in cambio qualche gratificazione o rituale o spettacolare: “Mentre danzo posso pensare e sentire più intensamente del normale. Se dovessi mantenere sempre questa consapevolezza, diventerei subito pazzo. È come un sogno”<sup>37</sup>.

Calpestare, battere il piede, è il significato portato da “fo” la seconda parte dell’espres-



sione *butò*. L'atto di battere il piede - il passo che risveglia - inteso come richiamo e riattivazione di forze sopite, era presente nella ritualità arcaica giapponese, nelle cerimonie volte a risvegliare la forza del sole indebolita durante il solstizio d'inverno. Lo si ritrova nel tipo di cerimonie dette *Tamafuri* (scuotere lo spirito o l'anima), eseguite nei confronti di un malato o dello stesso imperatore<sup>39</sup>. Lo troviamo inoltre nella tradizione della danza, anche quella più formalizzata del Nò e del Kabuki, assunto ad elemento scenico e drammaturgico.

Nel Butó il significato del "passo che risveglia" non è metafora dell'arcaico ma coincide interamente con la condizione della coscienza del performer che esplora l'oscurità del punto di rottura della forma. Quando l'io accetta di decentrarsi, dissolversi nella frammentazione e nel cambiamento, il performer deve attenersi al senso del rischio di fronte al frammento che seguirà cosicché ogni passo possa essere l'occasione di un risveglio della coscienza e dell'attenzione<sup>40</sup>.

Non è necessario sottolineare la presenza del danzatore. Suona il campanello all'interno del tuo corpo e diventa un ricettacolo, cercando di rimanere eretto con gli occhi obliqui<sup>31</sup>.

Il danzatore Butó stimola incessantemente la propria risposta emotiva ma lavora con ostinazione per travalicare il gesto che è destinato a produrre. Mettendo a rischio le stesse ragioni emotive e creative del movimento, si spinge in un livello di azione che può cambiare profondamente lo stato di coscienza ma nello stesso tempo dare una nuova concretezza all'identità personale. Questo tipo di Butó si realizza, infatti, se il lavoro della attenzione è tale che le immagini interiori sono spinte alla loro dissoluzione e solo nel momento in cui scompaiono possono dirsi realizzate. Con esse il danzatore instaura un rapporto cosciente, ininterrotto ma anche conflittuale, perché nega loro la volontà di esistere e portare il corpo a produrre un'espressione.

Il danzatore Butó esplora la danza e i suoi confini con il teatro. L'azione si fonda su un antagonismo ontologico, un nucleo conflittuale che impegna il performer nei confronti della sua stessa tensione mentale e corporea verso la forma.

La radice più antica, più classica e anche più occidentale del teatro, il conflitto, è qui attivato dal performer nei confronti dell'impulso stesso all'esistenza della e nella rappresentazione.

Per parlare di performance a proposito di questo tipo di Butó possiamo spostarci verso l'estremo Est della catena delle *performing arts* suggerita da Grotowski. Ma forse non è sufficiente, perché, per nascere, l'azione del Butó richiede l'attivazione di una premessa e di una sottopartitura di tipo "drammaturgico", una dinamica cosciente di riconoscimento e rovesciamento dell'impulso teatrale con la quale il performer si spinge verso il confine della dissoluzione del corpo scenico, della narrazione interiore e dell'io stesso, quando questo si ostina a cercare la propria permanenza dirigendosi verso la forma.

<sup>1</sup> Qualcosa di analogo si può dire per *kagura*, un'espressione che letteralmente si riferisce alla "musica degli dèi" e designa sia un rituale shintoista che la danza che ne costituisce la parte principale. La possibilità di qualificare come *mai* oppure *odori* le danze *kagura* è stata esaminata da Irit Averbuch, *Shamanic dance in Japan. The choreography of possession in Kagura performance*, "Asian Folklore Studies", voi. 57, 1998, pp. 293-329. La denominazione *kagura* è stata assunta anche all'interno della nuova religione Tenrikyo che ha chiamato *kaguramen* e *kagurazutome* le danze di preghiera dotate di una precisa coreografia. Cfr. L. Windecker Sasaki, *77ze Tenrikyo sacred dance*, "Terni Journal of Religion", 34, 1980.

<sup>2</sup> I primi segni della volontà di rinnovamento vennero da coloro che tradizionalmente avevano il compito di comporre le danze per gli attori del Kabuki ma non salivano mai sul palcoscenico. L'affermazione della loro autonomia creativa rispetto alla macchina produttiva del Kabuki fu la principale premessa al diffondersi della figura del *buyoka* (danzatore) distinta e separata da quella dell'attore.

<sup>3</sup> La prima parte dell'espressione *buio* è scritta con lo stesso carattere della parola *mai*, che inizialmente identificava una danza circolare e solenne di tipo rituale. Con la stessa lettura *bu*, e con il senso complessivo di danza, il termine è entrato nella costruzione dell'espressione *kabuki* (lett. "arte della musica e della danza").

<sup>4</sup> L'interesse italiano per il Butò in questi ultimi anni si è concretizzato in due ampi lavori che ne ripercorrono la storia, raccolgono i dati biografici, le performance, gli scritti dei danzatori e quanto è necessario per identificare le singole esperienze individuali che formano il Butò, fino a quelle più recenti. A questi lavori rinvio anche per i riferimenti bibliografici sull'argomento: *Butò, la nuova danza giapponese*, saggio introduttivo di Maria Pia d'Orazi, Roma, E&A Editori Associati, 1997; Giorgio Salerno, *Suoni del corpo, segni del cuore, la danza Buio dopo la morte di Tatsumi Hijikata, 1986-1997*, Genova, Costa & Nolan 1998.

<sup>5</sup> Mitsutaka Ishii in un'intervista del 1983 apparsa sulla rivista "Korpersprache" (cfr. *Butò, la nuova danza giapponese*, cit. p. 137) parlava di una alleanza inespressa" che ha legato molte delle diverse proposte del Butò, un'alleanza fondata sul debito nei confronti di Tatsumi Hijikata e della sua eredità.

<sup>6</sup> Esclusivamente per i nomi dei danzatori, si è preferito adottare la forma con cui sono conosciuti in Italia, dunque con il nome che precede il cognome, contrariamente all'uso giapponese che antepone il cognome.

<sup>7</sup> Quelle da lui definite *Ankoku Butò*. In proposito cfr. Susan B. Klein, *Ankoku Butò*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1986.

<sup>8</sup> Jean Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Genova, Costa & Nolan 1997, p. 31.

<sup>9</sup> Ivi, p. 51.

<sup>10</sup> "Egli cercava di scoprire dò che la sodetà normalmente nasconde, così comindò a fare ricerche sul movimento. Per esempio i movimenti dei vecchi, vecchi contadini e donne molto anziane. Li usò in uno spettacolo del 1970, *Dochaku* (nativo). Ha raccolto molte cose. Ora dò che lui ha raccolto è diventato un tipo di movimento codificato. Lui stesso è spaventato da questo". *Min Tanaka, Farmer/dancer or Dancer/ Farmer*, an interview by Bonnie Sue Stein, "The Drama Review", 2, 1986, p. 146.

<sup>11</sup> Jean Viala, Nourrit Masson-Sekine, *Butoh, Shades of Darkness*, Tokyo, Shufunotomo, 1988, p. 188.

<sup>12</sup> *Butò, la nuova danza giapponese*, cit. p. 165.

<sup>13</sup> Mi riferisco alle sperimentazioni del cosiddetto *Shingeki* (nuovo teatro) e in particolare a quelle promosse da Osanai Kaoni (1881-1928); in proposito, cfr. Gioia Ottaviani, *Difference and Reflexivity, Osami Kaoni and the Shingeki Movement*, in "Asian Theatre Journal", 11, 1994.

<sup>14</sup> Il "Piccolo Teatro Tsukiji" (*Tsukiji sho gekijo*) raccolse la sperimentazione più avanzata degli anni Venti, nella quale si affrontavano tutte le suggestioni più recenti di stile, poetica e metodo del teatro occidentale, da Stanislavskij all'Espressionismo.

<sup>15</sup> Kawatake Toshio, *Nihon no Amleto* (Amleto Giapponese), Tokyo, Nansosha, 1972, p. 204.

<sup>16</sup> Thomas Rimer, *Towards a Modern Japanese Theatre: Kishida Kunio*, Princeton, University Press, 1974, p. 59.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>18</sup> *Butò, la nuova danza giapponese*, dt. p. 167.

<sup>19</sup> Gioia Ottaviani, *Serata per tre assolo, Intervista a tre artisti giapponesi*, in *Notiziario 1988-89*, Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 1989.

<sup>20</sup> Shuhei Hosokawa, *La danza delle tenebre è anche gioia di vivere*, "Sipario", aprile 1983, pp. 46-47.

<sup>21</sup> Cfr. Johannes Bergmark, *Butoh, revolt of the flesh in Japan and a surrealist way to move*, pagina web <http://www.flashback.net/~bergmark/butoh.html>

<sup>22</sup> Jean Viala, Nourrit Masson-Sekine, *Butoh...* dt. p. 189.

<sup>25</sup> *Butò, la nuova danza giapponese*, dt. p. 225.

<sup>24</sup> Tatsumi Hijikata. Cfr. Jean Viala, Nourrit Masson-Sekine, *Butoh...* cit. p. 188.

<sup>25</sup> Cfr. Tada Michitaro, *Japanese sensibility: an 'imitation' of Yamgita*, in: J. Victor Koschmann, Oiwa Keibo, Yamashita Shinji, eds., *International perspectives on Yamgita Kunio and Japanese folklore studies*, New York, Cornell University, 1985, p. 26.

<sup>26</sup> Cfr. W. M. Theodore de Bary, ed., *Sources of Japanese traditions*, New York, Columbia University Press, 1964, voi. I, p. 285.

<sup>27</sup> Masaki Iwana, in *Butò: la nuova danza giapponese*, dt. p. 223.

<sup>28</sup> Cfr. Johannes Bergmark, pagina web, dt.

<sup>29</sup> Videi Sanders, *Dancing and the dark soul of Japan*, "Asian Theatre Journal", V, 2, 1988.

<sup>30</sup> Akira Kasai, brano dtato in "Buto", dépliant di scena, Roma, 1998.

<sup>31</sup> John Clammer, *Difference and modernity, social theory and contemporary Japanese society*, London, Kegan Paul International, 1995, p. 9.

<sup>32</sup> Augustin Berque, *Identification of the self in relation to environment*, in: N. R. Rosenberger ed., *Japanese sense of the self*, Cambridge Univ. Press, 1994, p. 95.

<sup>33</sup> Ivi, p. 97.

<sup>34</sup> Considerazioni espresse nel corso dell'Incontro-laboratorio tenuto a Roma, Teatro Ateneo, giugno 1998.

<sup>35</sup> Cfr. Johannes Bergmark, pagina web, dL

\* È Hijikata a darci il senso di questo in rapporto alla performance: "Una performance ha un

inizio e una fine, questo è nel senso comune. Ma un cerchio tracciato con un compasso ha un punto di partenza e uno di arrivo che scompaiono quando il cerchio comincia ad esistere". Cfr. Johannes Bergmark, pag.web, cit.

<sup>37</sup> Min Tanaka, *Farmer/Dancer or Dancer/farmer*, cit., p. 143.

<sup>38</sup> "Bu" contiene il riferimento all'uso della parte alta del corpo, mentre "to" contiene un richiamo all'uso delle gambe e dei piedi.

<sup>39</sup> A partire da quella ricordata nella ricostruzione mitologica del *Kojiki* e nel *Nihonshoki*: cfr. Gioia Ottaviani, *Introduzione allo studio del Teatro giapponese*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, pp. 21-31; e Jacob Raz, *Chinkon, from folk beliefs to stage conventions* "Maske und Kothum", XXVII, 1, pp. 5-18.

<sup>30</sup> Il "passo che risveglia" pur affrontando il soggetto sul terreno della frammentazione, non sembra però volerlo confermare in un destino di alienazione. Al contrario la proposta del Butò nei confronti della soggettività sembra avvicinarsi a quella che Mark Epstein ha individuato a proposito di alcune tecniche di meditazione che si realizzano non ponendosi al di là dell'ego ma partecipando interamente al suo limite e nel risvegliare il livello non egoico della coscienza che è anche integrazione. Off. Mark Epstein, *The deconstruction of the self ego and egolessness in Buddhist insight meditation*, "The Journal of Transpersonal Psychology", XX, 1, 1988, pp. 61-69.

<sup>41</sup> Min Tanaka, *I am an avangarde who crawls the earth*, "The Drama Review", XXX, 2, 1986, p. 156.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2000  
presso la Tipografia Zampighi di Sasso Marconi