

IL PREZZO DI OGNI NUMERO DI "PROVE DI DRAMMATURGIA" È DI EURO 3,58 (IVA INCLUSA). SE VI INTERESSA RICEVERE LA NOSTRA PUBBLICAZIONE, VI PREGHIAMO DI INVIARE LA SOTTOSCRIZIONE DI EURO 7,16 - PER I PROSSIMI 2 NUMERI CONSECUTIVI - A MEZZO VAGLIA POSTALE INTESTATO A CARATTERE, VIA PASSAROTTI 9/A - 40128 BOLOGNA.

NEL CASO SIATE INTERESSANTI A RICEVERE I NUMERI GIÀ EDITI, VI PREGHIAMO DI AGGIUNGERE ALLA QUOTA DI SOTTOSCRIZIONE EURO 5,16 PER IL N. 1-2 (SETTEMBRE 1995) E EURO 3,58 PER I SUCCESSIVI NUMERI 3 - 4 - 5 - 6 (1/98) - 7 (2/98) - 8 (1/99) E SEGUENTI. PER ULTERIORI INFORMAZIONI: CARATTERE - TEL. E FAX 051/ 37 43 27. caratterecomunicazione@virgilio.it

1|2|95 (numeri progressivi 1-2) : Lettera a Vanda Monaco Westerstahl sull'esperienza teatrale, di Daniele Seragnoli; UN TEATRO MULTIETNICO. Il lavoro di Vanda Monaco Westerstahl, a cura di Eleonora Fumagalli; Viaggio d'un attore nella Commedia dell'arte, di Claudia Contin.

1|96 (numero progressivo 3) : A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo, con interventi di Alessandro Baricco, Laura Curino, Gerardo Guccini, Gabriele Vacis e la drammaturgia di "Affinità".

1|97 (numero progressivo 4) : L'orefice del "fra", di Ferdinando Taviani; IL DRAMATURG, di Max Herrmann-Neisse; IL "TEATRO STABILE" DI GIULIANO SCABIA, di Franco Acquaviva.

2|97 (numero progressivo 5) : STANISLAVSKIJ E ARTAUD, di Franco Ruffini; DOSSIER VASIL'EV, a cura di Alessio Bergamo, con interventi di A. Vasil'ev e Jurij Alschitz (inediti per l'Italia); LA CONFERENZA AL VIEUX COLMBIER. Vita vissuta d'Artaud l'imbecille di Antonin Artaud, brani selezionati tradotti, riassettrati e adattati da Enzo Moscato.

1|98 (numero progressivo 6) : LA COSTANZA DEL CORPO. Appunti su una poesia di testimonianza, di Giuliano Scabia; "CORPO ADOLESCENTE" (dedicato a Ryszard Cieslak), di Antonio Costa; Dacia Maraini e il teatro: una storia di trent'anni e più, di Laura Mariani; "IL MIO TEATRO" E "IL DIALOGO NEL ROMANZO", di Dacia Maraini; THIERRY SALMON E I NUOVI GRUPPI: DISCORSI NELLO SPAZIO SCENICO. Cronache del progetto "Crisalide-Eventi di Teatro", di Paolo Ruffini.

2|98 (numero progressivo 7) : IL "PERHINDERION" DELLE ALBE. Storie di un teatro tra Africa e dialetto, con testi inediti di Marco Martinelli, Nevio Spadoni, Cristina Ventrucci.

1|99 (numero progressivo 8) : IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA. Con un primo piano di Lenz Rifrazioni, di Pier Giorgio Nosari; A SUD DEL TEATRO. Colloquio con Franco Scaldati; PATRIMONIO SUD. Atti dell'incontro di Cagliari (17-10-1998); STOCOLMA 1998. Memorie dell'anno teatrale, di Daniel Andersson e Vanda Monaco Westerstahl.

2|99 (numero progressivo 9) : TEATRO POPOLARE DI RICERCA di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono; UN SI' LUTTUOSO SHOW (O SLOW?) di Enzo Moscato; CHI HA SOGNATO IL SOGNO DI STRINDBERG? Di Willmar Sauter; STAFFAN GOETHE e "EH LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerstahl; LA STORIA IN CUCINA: IL QUARTETO DI SPIRO GYORGY di Ilona Fried (esaurito).

1|2000 (numero progressivo 10) : PROMEMORIA - Quattro dossiers a cura di Piergiorgio Giacchè, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Daniele Seragnoli.

2|2000 (numero progressivo 11) : MITI - Drammaturgie intorno alla parola, testi di Fabrizio Arcuri e Elio Castellana, Mariano Dammacco, Paolo Puppa; ULTIMO INCONTRO CON GROTOWSKI di Laura Curino; IL TEATRO KATONA JÓZSEF DI BUDAPEST di Ilona Fried.

1|2001 (numero progressivo 12) : VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno, interventi di Massimo Marino, Antonio Costa, Carlo Marinelli, Giovanni Soresi, Pier Luigi Capucci, Alessandro Solbiati; Primi piani, interventi di Massimo Marino, Carlo Marinelli, Eugenia Casini Ropa, Gianni Manzella, Pier Luigi Capucci, Luca Scarlini, Fabio Acca, Fabio Bruschi; VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI a cura di Gerardo Guccini, presentazione di Giorgio Tedoldi e Roberto De Simone, interventi di Federica Maestri, Giorgio Simbola, Antonio Viganò, Carlo Bruni, Pippo Delbono, Marcella Nonni, Renato Bandoli, Anna Maria Bertola, Antonio Calbi.

2|2001 (numero progressivo 13) : Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA, a cura di Cristina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi, interventi di Enrico Iannello, Tony Laudadio, Enzo Alaimo, Michele Sambin, Marco Martinelli, Giancarlo Biffi, Mauro Maggioni, Gerardo Guccini, Andrea Porcheddu, Massimo Marino, Luigi Gozzi, Massimiliano Martines, Andrea Adriatico, Gianluigi Gherzi, Alessandro Berti, Alessandra Rossi Ghiglione, Eleonora Fumagalli; SCRIVERE PER IL TEATRO di Lucia Leva; CONVERSAZIONE CON FANNY & ALEXANDER di Ilona Fried.

1|2002 (numero progressivo 14) : SANDRO LOMBARDI: IL MIO TESTORI a cura di Gerardo Guccini; ALTRI ANNI SETTANTA - Luoghi e figure di un teatro irregolare nota introduttiva di Gerardo Guccini; Come in un dramma, di Marion D'Amburgo; Il teatro delle mostre: per una storia obliqua dello spettacolo italiano postbellico, di Luca Scarlini; Il teatro delle cantine alla soglia degli anni Settanta, di Nicola Viesti; In memoria di un amico: il teatro di Nino Gennaro, di Massimo Verdastro; ÁRPÁD SCHILLING: un teatro sulla difficoltà di esistere a cura di Ilona Fried; CONVERSAZIONE CON LAMINARIE a cura di Fabio Acca.

## Indice

Editoriale.



### OMAGGIO A THIERRY SALMON

A cura di **Renata Molinari**  
Interventi di Carmen Blanco Principal, Luc D'Haenens, Cécilia Kankonda, Monica Klingler, Stefano Lodirio, Maria Grazia Mandruzzato, Enrico Roccaforte, Patricia Saive



UN INCONTRO CON SALVADOR TÁVORA, E LA CUADRA DE SEVILLA (a cura di Cira Santoro)



**Comitato di redazione:** Danjel Andersson, Willmar Sauter (Univ. di Stoccolma), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Linda Zachrisson.

**Su questa rivista hanno pubblicato:** Fabio Acca, Franco Acquaviva, Andrea Adriatico, Enzo Alaimo, Jurij Alschitz, Marion d'Amburgo, Danjel Andersson, Marco Baliani, Renato Bandoli, Georges Banu, Alessandro Baricco, Mario Baroni, Alessio Bergamo, Anna Maria Bertola, Giancarlo Biffi, Franco Brambilla, Carlo Bruni, Fabio Bruschi, Antonio Calbi, Pier Luigi Capucci, Eugenia Casini Ropa, Claudia Contin, Antonio Costa, Laura Curino, Horacio Cztortok, Pippo Delbono, Goffredo Fofi, Ilona Fried, Eleonora Fumagalli, Gianluigi Gherzi, Luigi Gozzi, Alberto Grilli, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Max Herrmann-Neisse, Enrico Iannello, Massimo Lanzetta, Tony Laudadio, Sandro Lombardi, Federica Maestri, Mauro Maggioni, Gianni Manzella, Dacia Maraini, Laura Mariani, Carlo Marinelli, Massimo Marino, Marco Martinelli, Massimiliano Martines, Claudio Meldolesi, Renata Molinari, Vanda Monaco Westerstahl, Ermanna Montanari, Enzo Moscato, Maria Nadotti, Marcella Nonni, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Francesco Pittito, Andrea Porcheddu, Alessandra Rossi Ghiglione, Franco Ruffini, Paolo Ruffini, Michele Sambin, Willmar Sauter, Giuliano Scabia, Luca Scarlini, Daniele Seragnoli, Giorgio Simbola, Alessandro Solbiati, Giovanni Soresi, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Anatolij A. Vasil'ev, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, Massimo Verdastro, Enzo Vetranò, Nicola Viesti, Antonio Viganò, Leif Zern.

**Stampa:** Cartografica Artigiana/Fe

CIMES Via Barberia, 4  
40123 Bologna  
Tel. 051/2092004 - Fax. 051/2092001

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464  
del 16/8/1995

Foto di copertina su progetto di Stefano Serra

**PREZZO AL PUBBLICO**  
EURO 3,58 (IVA ASSOLTA)  
PER ABBON. 2 NUMERI  
EURO 7,16 (IVA ASSOLTA)



## **Editoriale**

### ***Registi pedagoghi ovvero la nascita del dramma della comunità degli attori***

Nel decennale della sua scomparsa questo numero di “Prove di Drammaturgia” è dedicato a Fabrizio Cruciani, studioso di riferimento e maestro indimenticabile. Cruciani ci ha famigliarizzato con la paradossale vocazione dei primi registi: non esclusivamente – e spesso nemmeno principalmente – creativa. Da fondatori del teatro novecentesco, i “registi pedagoghi”, che lui sapeva evocare come nessun altro, creavano con la comunità degli attori dando al contempo risposte a problematiche essenziali, circa i rapporti fra il corpo e la mente, fra la vita e il teatro, fra l’azione e la Storia. Non a caso i loro movimenti di deriva hanno anche portato la ricerca teatrale fuori dai teatri e dall’esercizio professionale dello spettacolo: è stato così con Copeau, come poi con il Living e Grotowski. Si rivelò così una dialettica generativa destinata a fare storie anche di natura particolare. Si pensi alla successiva prolungata fioritura dei drammi nati dalle comunità degli attori, poi composti – in quanto realtà osservata, coltivata e iterabile – da registi con profilo “pedagogico”. Ci è ben nota l’importanza che ciò ha avuto per il panorama teatrale dell’ultimo Novecento, che ha saputo raccogliere e rinnovare la disposizione pedagogica del secolo. Ne sono state riattivate nell’attore le sorgenti del dramma; e un ‘dramma’ altro è apparso, che assimila personaggi, testi, immagini, gesti, per concretarsi – con limpida sprezzatura dei criteri di finzione – in presenze, in azioni, in voci, in maschere che si rapportano nello spazio, e che dei grandi modelli della drammaturgia scritta può non perdere la capacità di dialogare con la mente dello spettatore.

Ogni lettore potrà riferire queste dinamiche al suo regista di riferimento, se pedagogicamente in cerca: al Ronconi di Prato o a Barba, a Brook, a Vasil’ev, a un maestro meno esplorato come Jodorowsky, a Leo nonché a Punzo, all’esperienza di Settimo, a Martinelli e ad altri nuovi suscitatori.

Ecco il contesto delle vive testimonianze che Renata Molinari ci propone intorno a Thierry Salmon; e in questo caso si tratta di contributi essenziali per la sua comprensione. I collaboratori che si sono riuniti al DAMS di Bologna per ricordare il lavoro e l’opera del regista belga prematuramente scomparso, e dei quali Renata Molinari ha curato i testi, hanno infatti dimostrato ancora vitale il processo d’interazione e di condivisione creativa dal quale nascevano i suoi spettacoli. Lavori fondati su una base progettuale larga e articolatissima, che prevedeva spostamenti fra l’una e l’altra città europea, la costituzione di coese comunità artistiche e lo sviluppo di un immaginario comune (di figurazioni, avvenimenti, gesti). A partire da questo avvolgente piano di attività si venivano gradualmente a stabilire drammi intesi in quanto viluppo di esistenze partecipate. Salmon ha rinnovato le concezioni spaziali del ‘nuovo teatro’ degli anni Ottanta, leggendo le pagine raccolte da Renata, si capisce come questa sua attenzione per i luoghi, per i volumi, per l’ambientazione delle azioni nello spazio, fosse – per così dire – della stessa famiglia delle concezioni sceniche di Copeau, che teorizzando il palcoscenico ‘nudo’ offriva all’autore cercato un luogo idoneo alla rinascita del dramma. Parliamo di uno spazio privo di incrostazioni tradizionali essendo abitato dalle azioni reali degli attori. Salmon non delegava al futuro il compimento drammatico e ha lasciato i segni del suo movimento generativo, chiamando gli attori a ritrovare in sé stessi una natura, un istinto, una personalità *ad hoc*, di spettacolo in spettacolo.

Completa il numero di “Prove”, un primo piano di Salvator Távora: una presenza centrale nel panorama europeo degli ultimi trent’anni, e di cui però in Italia non si conosce il lavoro, che incorpora il suono e la fisicità del flamenco sfociando ora in esiti rituali ora in radicali rivendicazioni d’identità, ora – come nella recente *Carmen* – nell’invenzione d’una nuova festa, popolare e tragica.

**Claudio Meldolesi**

**Gerardo Guccini**

# OMAGGIO A THIERRY SALMON

a cura di **Renata Molinari**

## UNA PREMESSA, PER ANDARE AVANTI

Nel maggio del 1999, alla Soffitta di Bologna si realizzava un incontro di lavoro dedicato al teatro di Thierry Salmon. *Omaggio a Thierry Salmon* era il titolo di quelle giornate, curate da chi scrive, ed è anche il titolo di questo resoconto che si presenta ora sulle pagine di "Prove di Drammaturgia".

Prima di entrare nel vivo del resoconto ritengo necessaria qualche premessa, di merito e di metodo.

Per cominciare, vorrei ringraziare quanti hanno reso possibile l'incontro di quei giorni: Claudio Meldolesi, che li ha ispirati, Cristina Valenti e tutta la Soffitta che ne hanno curato la realizzazione. Così come vorrei ringraziare qui Gerardo Guccini che con tanta competenza e sollecitudine ha seguito questo laborioso travaso sulla pagina scritta. Un pensiero particolare ai compagni di lavoro intervenuti - direttamente e indirettamente - all'incontro di Bologna. Non sono formule di circostanza, nascono dalla consapevolezza che un lavoro di ricostruzione così delicato - cronaca e indagine del percorso creativo di uno straordinario maestro - ha bisogno di circostanze e cura particolari.

Sollecitare, raccogliere, confrontare contributi, materiali, esperienze; attivare memorie per cominciare a collocare nella corretta prospettiva storica e metodologica il teatro di Thierry Salmon è impresa difficile e di lunga durata. La prima tappa di questo lavoro è proprio l'Omaggio alla Soffitta, seguito - nello stesso maggio - da "Appunti sulla costruzione del personaggio, attraverso il lavoro con Thierry Salmon", sempre a Bologna, al Cimes, e dall'incontro di Modena "Sulle tracce di un progetto", dedicato alla ricostruzione del *Progetto Feuilleton*, l'ultimo avviato da Thierry con l'Ert e i collaboratori di tante imprese. Già, i collaboratori, noi, che ci siamo riuniti, abbiamo cercato, ricostruito, confrontato, con le difficoltà legate all'impresa, alle circostanze e alla ricchezza, anche emotiva, delle esperienze vissute assieme a lui.

"Visioni e testimonianze" era il sottotitolo dell'incontro. Si trattava di vedere, con la distanza degli anni e dell'inesorabile separazione, il lavoro fatto - fatto assieme - per cercare non tanto di rivivere un'esperienza, ma di cominciare a delineare, dentro di essa linee portanti di una metodologia di lavoro creativo che non ha eguali nel teatro del secondo Novecento. Non contributi descrittivi o critici - non ancora - ma visioni interiori sulla base del processo di lavoro.

Testimonianza, fra memoria personale e pubblica ricostruzione, la dimensione proposta per gli interventi; testimonianza come forma privilegiata nel teatro di Thierry Salmon, del suo particolare modo di attivare memoria. Costruire una memoria oggettiva, a partire da sé, dal proprio lavoro, dalle comuni esperienze. Dunque testimonianze di collaboratori di Thierry, impegnati negli spettacoli analizzati e in altri lavori comuni.

Le parole di Claudio Meldolesi riportate al termine di questa premessa, sono state pronunciate a conclusione della prima giornata, quasi una indicazione di metodo, da spettatore partecipe, dopo i nostri difficili inizi, in qualità di relatori. Inizi difficili, per la novità della circostanza, per il carico emotivo della cosa, per la delicatezza di parlare in pubblico di un metodo, mai elaborato pubblicamente. Su questa strada, va detto che un significativo precedente mi confortava verso l'incontro di Bologna.

Lo stesso Thierry, un anno prima della sua tragica scomparsa, alle soglie di una nuova fase del suo lavoro, forse una svolta - concretizzatasi poi nella formulazione del *Progetto Feuilleton* (primavera del 1998) - aveva avvertito la necessità di uno sguardo complessivo al suo percorso, e alla consistenza e potenzialità del suo gruppo di lavoro. "Gruppo di lavoro aperto", come l'avevamo definito dopo la chiusura del *Progetto Dostoevskij*, nel '93. Così, nell'estate del '97, dopo la presentazione a Volterra di *Temiscira 3*, Thierry aveva accettato - per quanto mi risulta era la prima volta - di esporre pubblicamente, in maniera sistematica, l'intero arco del proprio lavoro. Lo aveva fatto in una settimana di seminario rivolto a giovani gruppi convocati da Masque teatro a Bertinoro, all'interno del festival Crisalide. Thierry aveva accettato la proposta di Masque teatro (ne avevamo parlato a lungo), spinto anche dall'interesse a incontrare giovani gruppi teatrali, magari da coinvolgere in un futuro progetto... In quella occasione erano accanto a lui, oltre a chi scrive, Patricia Saive ed Enrico Bagnoli. (Incontro documentato da Paolo Ruffini nel dossier *Thierry Salmon e i nuovi gruppi: discorsi nello spazio scenico*, "Prove di drammaturgia", n. 1/98). In quell'occasione aveva presentato il video di *Fastes - Foules*, appena recuperato e ora di nuovo smarrito per noi, e da lì era partito per una ricognizione sul filo conduttore dello spazio, come richiesto dagli organizzatori.

Ancora una volta il suo modo di procedere è stato per me esempio. A vista, ripercorreva il proprio lavoro, integrandolo con le memorie e gli interventi dei



Thierry Salmon con le attrici di *Temiscira 3*

collaboratori presenti, il tutto intervallato da video e ascolti, e soprattutto da domande, domande reciproche fra i partecipanti, domande e anche crisi e brusche irruzioni nel presente delle relazioni e delle aspettative, sempre alla ricerca del senso del teatro che si fa e che si vuole fare. Quell'incontro, lo scopro ora, è stato modello per le giornate di Bologna.

Ci voleva un filo conduttore per guidare e unire i contributi e l'abbiamo individuato e indicato nell'attenzione allo spazio; pratica nella quale Thierry era maestro e guida per tutti noi ed esempio - a volte troppo solitario - per il teatro dei nostri anni. Sarebbe stato più scontato, "naturale" per un simile inizio, focalizzare l'attenzione sul lavoro di costruzione del personaggio: il contributo per certi versi più riconosciuto - più formalizzato - del lavoro di Thierry, quello più articolato, anche in funzione pedagogica. In parte abbiamo iniziato a farlo con il progetto del Cimes. Ma prendere lo spazio come filo conduttore, dava un altro respiro: lo spazio dentro due progetti precisi, *Agatha e Penthesilea*. L'attenzione allo spazio, il lavoro nello e sullo spazio, era una dimensione trasversale delle creazioni di Thierry Salmon, attraversava ogni competenza e nutriva ogni soluzione, fisica, narrativa, spettacolare. Lo spazio era il movimento di Thierry oltre, dentro, ogni singola competenza. In questo senso le giornate di Bologna, hanno cercato di riprodurre, hanno di fatto riprodotto tanti momenti di lavoro comune, la metodologia di lavoro comune, nelle sue creazioni. Nei progetti costruiti o ipotizzati nel decennio in cui ho condiviso il suo straordinario lavoro creativo, Thierry si muoveva in modo provocatorio e seduttivo fra i suoi collaboratori. Contattava personalmente ciascuno di noi, personalmente e individualmente presentava, raccontava i progetti; personalmente e individualmente cominciava il lavoro. Ciascuno di noi era depositario non solo di un impegno individuale, ma di un piccolo segreto, il segreto della personale necessità o possibilità di intervenire nel progetto, di farlo proprio, di esserne protagonista.

Non segreti per dividere, ma per alimentare la specificità umana e professionale dei contributi. Anche in questo Thierry Salmon è stato innovatore e pioniere, la sua dimensione di gruppo di lavoro andava oltre gli schemi e le abitudini del teatro degli anni Ottanta. Ci sono aspetti che non sono mai stati discussi assieme, collegialmente, altri che sono stati individuati solo grazie alla condivisione collettiva del lavoro quotidiano. Una quotidianità faticosa e spesso allegra. Anche per questo è così importante attivare oggi memoria e confronto, per un doveroso omaggio alla nostra guida di tante avventure, ma anche per raccogliere in organica sistematicità quei metodi così perentoriamente affidati alla presenza viva e vitale di Thierry, e per consegnarli a una comunità teatrale che non ha avuto modo di confrontarsi direttamente col suo lavoro.

Thierry che non è mai stato troppo incline alle sistematizzazioni, ma va detto che anche chi ha amato e sostenuto il suo teatro, spesso ha privilegiato la singolarità e genialità del suo percorso, la sua eccezionalità. Più rara è stata l'indagine sulla coerenza, i presupposti teorici e deontologici delle sue scelte, le necessarie conseguenze formali. Pochi si sono soffermati sull'incessante lavoro pedagogico svolto da Thierry in Belgio e in Italia. Insomma si è celebrata la radicalità "unica", "estrema", anche "rischiosa" delle sue scelte, ma non si sono cercate molte risposte alle domande "al presente" del suo teatro.

Eppure Thierry, così schivo di fronte a teorie e sistemi aveva più volte, durante e dopo il lavoro su Dostoevskij, pensato alla necessità di un manifesto; avevamo fatto una lunga sessione di lavoro, Bruxelles: Pasolini, Neiwiller, Garcia Lorca...

Una bozza di manifesto programmatico era stata realizzata, a quattro mani, per il progetto di formazione dell'Ert, *Abitare un'esperienza* ('94). Anche in questo caso, giornate di seminario interno per individuare materiali, temi, strumenti di lavoro. Poi Thierry rinunciò a realizzare il progetto, ma non rinunciò ai suoi presupposti: riattivò le discussioni, le provocazioni di quei giorni, li riportò alle loro sorgenti. Recuperò parte dei materiali e li integrò con il lavoro del gruppo di Bruxelles, raccolto attorno al nucleo progettuale di SYZYGIE per il suo fondamentale *Projet Nomad*. E valore di manifesto assume anche, nelle sue premesse e indicazioni metodologiche, il *Progetto Feuilleton* ricostruito nelle sue linee essenziali a Modena nel '99, ad opera di quanti erano coinvolti nella sua articolazione.

Una strada tutta da ripercorrere e ricostruire... Forse non sarà possibile ricostruire il manifesto, come modello di teatro, ma certo è possibile riformulare il pensiero di teatro in esso racchiuso. Non quale teatro, ma che cosa, attraverso il teatro. Dobbiamo prendere confidenza con gli appunti, i materiali - quelli che abbiamo a disposizione - le formulazioni che possono trovare una autonomia formale, contributo di presenza e conoscenza nella comunità teatrale. Ma prendere confidenza significa di volta in volta vedere come il teatro ha reso possibile esplorare dei modi di essere, delle relazioni che non sono teatrali, ma condizioni di vita. Il teatro le esplora e le rende evidenti in quella particolare forma, che è l'opera di Thierry Salmon.

Ma gli stessi principi possono nutrire anche altre forme, oggi, domani. Il suo teatro rende evidente la lacerazione dei confini, la loro necessità, il loro permanere; il permanere della necessità di superarli e... ancora avanti.

Molti aspetti del lavoro di Thierry Salmon toccati e presentati come ricchezza nelle giornate di Bologna (realismo e memoria, dentro e fuori il teatro, individualità

d'attore e personaggio) sono stati spesso anche al centro di critiche e problemi. Credo sia doveroso ricordare che certi processi di lavoro, certi procedimenti radicali, non sempre sono bene accolti, e possono provocare disagi e fraintendimenti sia nella lettura degli spettacoli, sia nella realizzazione degli stessi. Il gioco costante dei rimandi fra realtà e racconto, fra concretezza di uno spazio ed evocazione, fra condivisione di quotidianità e specifico lavoro di scena, poteva essere impugnato anche contro il teatro di Thierry. Cosa succede, cosa è successo, quando davanti a uno spettacolo si dice, ci si sente dire, non "questo non funziona" "non mi piace", "è brutto", ma: "questo non si fa"?

La sua pratica di lavoro stravolgeva anche l'abituale modo di intendere le competenze teatrali e la loro interazione verso uno spettacolo, il loro statuto produttivo e creativo. Così il rapporto fra realtà e rappresentazione, nell'esperienza di conoscenza e creazione - e relazione - che è il teatro secondo Thierry Salmon, è un terreno di indagine delicatissimo: tocca il confine fra ciò che è teatrale e ciò che non lo è; teatrale, ovvero, in questo caso, legittimo, in nome del teatro. Teatrale, ovvero "al presente", trasformazione al presente dentro un racconto.

Tutti questi aspetti, qui presentati e raccontati con il piacere della conquista e della scoperta, restano punti di discussione attorno a un certo modo di fare teatro: non è una questione estetica, è un pensiero che riguarda valori ed esperienze della vita fuori del teatro, di un teatro che altrimenti non sarebbe praticabile in questi termini. E questa constatazione rende più doloroso il silenzio che a volte ha accompagnato il teatro di Thierry Salmon.

Questi che leggerete non sono atti, nel senso stretto del termine, anche se riproducono gli interventi nell'ordine e nei modi in cui si sono avvicendati durante l'incontro alla Soffitta.

Va detto che manca la prima giornata di lavoro, dedicata a una riflessione, su *Agatha*. Motivi tecnici e ragioni di spazio, impongono di rimandare ad altro momento la organizzazione delle testimonianze attorno a questo spettacolo. Ringrazio Silvia e Luisa Pasello, Enrico Bagnoli e Rossana Raddi per i loro interventi che saranno sicuramente ripresi in un'altra circostanza, è una promessa.

In queste pagine diamo atto di una parte dell'incontro di Bologna, quella dedicata al *Progetto Temiscira*. Nella trascrizione degli interventi ho cercato di mantenere l'andamento 'orale' delle comunicazioni. Molti degli interventi sono stati fatti in Italiano da persone che non parlano abitualmente italiano... certe difficoltà o semplificazioni di linguaggio mi sembrava dovessero essere tenute, a riprova della straordinaria generosità dei relatori nel confrontarsi con la lingua del pubblico. Questo testimonia del lungo legame con l'Italia non solo di Thierry ma dell'intero gruppo di lavoro, e testimonia di un teatro che spesso ha messo al centro della sua domanda di senso il rapporto con lo spettatore e il cimento con le lingue. Anche certe ripetizioni ho voluto tenere: ciascuno racconta il proprio percorso, aggiunge particolari a quanto già detto, sposta le cronologie, scopre un contesto, svela la sua motivazione: siamo vicini al processo di lavoro.

Vorrei ricordare anche il video realizzato da Stefano Serra, con le interviste ai compagni rimasti in Belgio, interviste tradotte per Bologna e doppiate "a vista" dagli attori presenti in sala; anche questo testimonia un metodo di lavoro.

Gli interventi dal pubblico di Enrico Roccaforte, Stefano Lodirio, Elvira Feo (Lella), Renata Palmiello, la lettera di Caroline Petrick, altri che la registrazione - o la memoria - non ci ha permesso di salvare....

Una sola eccezione è stata fatta a questa regola della presa diretta: l'intervento di Luc D'Haenens. In questo caso sono stati fusi due interventi fatti in momenti diversi. Già nella relazione del primo giorno Luc aveva tracciato un profilo continuativo della sua collaborazione attraverso gli spettacoli di Thierry, dalla originaria esperienza di *Fastes-Foules* e dell'*Ymagier Singulier*. Oggi, dopo la scomparsa di Luc, quella relazione assume valore definitivo. Voglio ricordare la generosità, la competenza, l'amicizia senza riserve con la quale Luc D'Haenens aveva aderito, fra i primi, alla prospettiva di un lavoro intorno a Thierry Salmon. Un pensiero va a questo straordinario gruppo di artisti che dalla loro giovinezza hanno fatto irruzione nel nostro universo teatrale, e lo hanno segnato, per sempre.

C'è una forza enorme nei lavori che abbiamo visto, di cui abbiamo parlato: quelli che abbiamo costruito e quelli che non siamo riusciti a costruire, o sono rimasti interrotti, necessità o mistero della vita. E allora cosa fare di tutto ciò? È una domanda reale, ed è una domanda che non si risolve solo in termini di teatro, è una questione che affronti in termini di "resistenza", come diceva Thierry. Anche il costante riferimento all'oggi del suo teatro, dei suoi testi impossibili, continua a nutrirci e interrogarci: dove cercare il permanere, oltre il tempo e la forma, del senso che ci muove verso l'opera. Cercare il permanere può portare molto, molto lontano dal punto che ha originato il movimento. Il coraggio di accettare questa lontananza, di assumerla fino in fondo, alla ricerca delle permanenze, è qualcosa che Thierry ci ha insegnato. Anche questa consapevolezza ha nutrito l'incontro di Bologna.

(Renata Molinari)

"Ho sempre amato lavorare all'estero. Lavorare da un'altra parte è una fonte di creatività. Questo ci permette, a me e agli attori, di essere in immersione totale e in stato di permeabilità con l'ambiente. Accostarsi a un testo in maniera geografica porta un nutrimento concreto e crea un rapporto con la realtà. Cerco sempre questa penetrazione della realtà nello spettacolo. Cerco di essere in stato di permeabilità per ricreare nel lavoro le condizioni del testo."

"Io chiedo allo spettatore di fare uno sforzo: per esempio lascio dei buchi nella costruzione, perché possa immergersi. Non ho più voglia di raccontare delle storie, preferisco che lo spettatore faccia un percorso durante lo spettacolo, che due spettatori non vedano la stessa storia. Il teatro è un luogo di resistenza, un luogo che permette di vivere in maniera diversa. Ma non sempre riesco a trasmettere questa necessità: il teatro è spesso necessario per quelli che lo fanno, ma non per quelli che lo guardano. È una constatazione dolorosa, si ha allora l'impressione che l'impresa sia vana."

Thierry Salmon  
Intervista di Fabienne Verstraeten, in  
*"Alternatives Théâtrales"*, 52-53-54  
Dicembre 96, gennaio 97  
*Les Répétitions*

# PROGETTO TEMISCIRA

## L'ASSALTO AL CIELO – TEMISCIRA 2 – TEMISCIRA 3

Interventi di Carmen Blanco Principal, Luc D'Haenens, Cécilia Kankonda, Monica Klingler, Stefano Lodirio, Maria Grazia Mandruzzato, Renata Molinari, Enrico Roccaforte, Patricia Saive  
Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 21 maggio 1999

*Claudio Meldolesi*

*Conclusione dell'incontro su Agatha - 20 maggio 1999*

Ci siamo riuniti per ricordare un talento che ha arricchito ovunque il nostro teatro: in Belgio, in Italia, altrove, nei posti più sperduti, nei luoghi più singolari... Era un creatore di armonie impossibili, che agiva sulle fonti. ...Thierry l'ho percepito vicino, ammirando la sua differenza di militante dell'arte in un'epoca di distruzione... Creava con voi, meravigliosi attori, spettacoli impossibili... e li svelava ogni volta più attraenti, ovunque ci fosse vita, diversi e nuovi. Io penso che Thierry Salmon fosse il regista dell'interiorità delle cose: la ricorrenza che c'è nelle sue creazioni, nel suo metodo è lo scavo nella invisibilità. Quindi sento il prototipo di questa sua originalità, di questo suo dono straordinario nella camera segreta di Stanislavskij, che era la camera che nessuno poteva aprire e tutti sapevano che c'era, e a cui si riferivano le oscurità della rappresentazione. In questo senso Thierry ha come ricominciato il cammino della regia. La sua presenza è preziosa perché è stato il regista di punta che non era schierato nel nostro panorama teatrale e credo anche in quello Europeo. Cioè il portatore di una regia che non aveva scuderie, ma perché? Perché non poteva averle. Perché anche Stanislavskij non poteva avere scuderie, mentre poteva trovare intese con registi opposti, come erano Mejerchol'd e Vachtangov. Lo dico perché secondo me c'è un livello di mistero in questa vicenda che penso sia giusto che noi non dobbiamo penetrare. E penso che anche per domani si debba tenere conto del fatto che siamo a teatro, quindi evitare sia l'aspetto del salotto, sia l'aspetto del segreto, perché veramente Thierry era il riferimento del nascosto, del profondo, quindi il riferimento che andava aldilà delle correnti, delle tendenze, dei giochi di appartenenza, e questo per noi è essenziale, è una memoria essenziale.

*Renata Molinari*

Il nostro incontro è dedicato alle tre tappe del Progetto Penteseila o Temiscira: *L'assalto al cielo*, *Temiscira 2* e *Temiscira 3*. Le introduco con una scansione cronologica: *L'assalto al cielo*, Palermo Cantieri Culturali alla Zisa, 19 novembre 1996; *Temiscira 2* Come vittime infiorate al macello, Bruxelles, Théâtre de la Balsamine, febbraio 1997; *Temiscira 3* Volterra, Luglio 1997.

Accanto a me Cécilia Kankonda, che è attrice a cantante; Cécilia ha lavorato come attrice ne *L'assalto al Cielo* e in *Temiscira 3* e ha curato la parte dei canti per l'intero progetto. Patricia Saive, è scenografa e ha curato la scenografia dell'intero progetto e di altri spettacoli di Thierry Salmon, e Carmen Blanco Principal, assistente alla regia di Thierry Salmon, fin dai tempi delle *Troiane*.

Il processo di lavoro legato a *Pentesilea* è un processo diverso da quello di *Agatha* (Santa Croce sull'Arno, Teatro Verdi, 1986) e di *Passaggio* (Pontedera, 1985), o delle *Troiane* (Gibellina, 1988): tappe progressive, studi, verso la realizzazione di uno spettacolo finale, unitario; dal piccolo al grande. In questo caso si parte dal grande, *L'assalto al cielo*, per puntualizzare poi aspetti particolari del lavoro in *Temiscira 2* e *Temiscira 3*. Nella progressiva messa a fuoco è stato possibile anche precisare da un lato il nucleo tematico originario, dall'altro la specifica funzione degli elementi compositivi: spaziali, attoriali, musicali...

Il lavoro non parte da *Pentesilea* né dalla *Pentesilea*, ma dalle Amazzoni. La sollecitazione è venuta da Palermo, all'interno del "Progetto Amazzone"; progetto che intendeva avviare, anche attraverso il teatro, una riflessione su una particolare condizione delle donne, anche oggi. Le promotrici del progetto, Lina Prosa e Anna Barbera, avevano intenzione di creare a Palermo e di proporre agli operatori della città, un evento legato alla condizione delle donne operate di tumore al seno. Il teatro doveva intervenire all'interno del progetto come luogo di confronto con il mito, come possibile elaborazione mitica della contemporaneità.

Dunque, abbiamo cominciato a lavorare sul tema complessivo delle Amazzoni. Lavorare: cioè individuare possibili situazioni drammaturgiche, testi, racconti, materiali che potessero essere utilizzati per uno spettacolo sulle Amazzoni. Dopo un travaglio abbastanza lungo alla ricerca di questi possibili testi o materiali, di fatto la scelta di Thierry è caduta sulla *Pentesilea* di Kleist. Ancora una volta, un testo "impossibile", talmente vasto, talmente particolare nei suoi 24 quadri, che portarlo in scena, realizzarlo integralmente diventa quasi impossibile.

Per Thierry Salmon, il testo diventava sempre il luogo nel quale reperire i materiali, le situazioni, i personaggi, le indicazioni spaziali, anche in vista di profonde trasposizioni. Lavorando sulla figura di *Pentesilea* e sul testo di Kleist, sicuramente ci siamo divisi dei compiti. Non voglio entrare qui direttamente nella questione drammaturgica, perché verrà sviluppata progressivamente. Ma l'elemento che fin dall'inizio è risultato certo e sul quale avremmo voluto e dovuto indagare era il rapporto uomini/donne, femminile/maschile. Si trattava di prendere questa particolare relazione - l'impossibilità o possibilità di essa - come elemento di base del nostro lavoro, un lavoro che, ancora una volta, è stato strutturato in maniera abbastanza particolare. Le "prove" vere e proprie dello spettacolo sono state precedute

da alcuni laboratori in cui uomini e donne hanno lavorato separatamente. Lavorare separatamente significava in questo caso creare un universo di riferimenti, di memoria fisica, di conoscenze, di esperienze separate per i due gruppi. Questo non per una volontà di generica sperimentazione teatrale, ma perché rispondeva al nucleo centrale del progetto; cioè la separazione, anche il separatismo, la possibilità o la negazione della relazione fra i gruppi delle donne e degli uomini. Quindi abbiamo realizzato 4 laboratori così articolati, dal 14 aprile al 5 maggio del 1996, le donne. Dal 26 maggio al 16 giugno, gli uomini... (forse la pratica ci ha portato a spostare qualche data, ma è solo per darvi una indicazione della modalità di lavoro) dal 15 luglio al 7 agosto ancora le donne e dal 14 agosto al 7 settembre gli uomini, con i gruppi che continuavano a lavorare separatamente. Poi, dal primo ottobre al 19 novembre, tutti. Tutti vuol dire un gruppo di 28 interpreti, in gran parte reclutati a Palermo, attraverso i laboratori, in parte attori e attrici "di" Thierry o che comunque lui aveva individuato per il progetto, più tutti noi: assistenti, drammaturga, scenografa... luci, suoni, movimenti... tutte le persone che collaboravano al lavoro. C'era anche un lavoro fisico guidato da Vincenzo Nicoletti, che insegnava elementi di boxe alle attrici, mentre Renato Tonini curava con gli attori ritmi e percussioni, sempre separatamente.

Perché insisto sul fatto della separazione? Era un dato tematico, abbiamo detto, e allora si procedeva alla costruzione di una memoria fisica diversa per i due gruppi, il cui incontro avrebbe generato la situazione in cui questi dati di memoria potevano incontrarsi e interagire, diventando il primo motore dello spettacolo che si andava a realizzare. Per le donne, a livello fisico si trattava di costruire gesti e attitudini fisiche "di tribù", per gli uomini si lavorava, come partitura fisica, su un insieme di gesti e movimenti propri dei campioni sportivi o dell'universo delle rock star. A livello drammaturgico, avevamo anche deciso, con Thierry, che ci sarebbe stata una divisione di carattere linguistico. Non solo una divisione di esperienza e di esperienze ma le donne avrebbero usato solo la lingua di Kleist, gli uomini avrebbero usato, invece, una lingua, un linguaggio quotidiano. Quindi nella costruzione progressiva del lavoro c'era anche questa componente: le donne portatrici del testo e della lingua "alta" di Kleist, gli uomini portatori della risposta, delle memorie, delle suggestioni, delle paure che questa vicenda, suggeriva in chi non ne aveva esperienza diretta.

D'accordo con Thierry avevo trasformato tutto il testo di Kleist usato dalle donne (poche scene) in una partitura corale. Le Amazzoni parlano in coro; anche se alcune parti possono essere dette individualmente, il lavoro sul testo poetico, quindi il lavoro sul testo delle donne, era basato su una riscrittura corale...

Questi i punti di partenza, all'interno del lavoro teatrale.

Dopodiché si trattava di individuare, di creare una situazione spaziale che rendesse possibile l'incontro fra uomini e donne.

Successivamente Patricia Saive svilupperà in maniera specifica la questione dello spazio scenico, io mi limito ad indicazioni legate sì allo spazio, ma in maniera tematica, drammaturgica.

Quale poteva essere una circostanza, una situazione in cui questo gruppo di donne, oggi, fosse in condizioni di incontrare il gruppo degli uomini. A questo punto interviene naturalmente lo spazio reale nel quale si lavora. Dopo una serie di sopralluoghi a Palermo, lo spazio di lavoro è stato identificato nei capannoni della Zisa. I capannoni della Zisa sono un grandissimo complesso industriale abbandonato che conserva ancora memoria del lavoro che dai primi del '900 e nei decenni successivi lì si svolgeva. Ricordo che c'erano ancora le istruzioni per le misure di sicurezza, c'erano alcune foto lasciate lì dagli operai, tracce della vita precedente in quegli spazi. In realtà lo spazio era veramente abbandonato: cemento ed erba si sovrapponevano, ed era tutto da ridefinire. Una cosa che ricordo è che la ristrutturazione dello spazio, cioè creare un pavimento dove non ci si ferisse, mettere dei vetri alle finestre prima dell'inverno, creare servizi igienici, avveniva contemporaneamente alle prove dello spettacolo. Ancora una volta, nel lavoro di Thierry, il capannone ha suggerito una serie di possibilità, anche drammaturgiche...

Dove è possibile che un gruppo di donne che portano una memoria mitica si incontri con un gruppo di uomini che di quella memoria hanno solo riflessi, frammenti, immaginazioni... È ovvio che ciascuno di noi ha un proprio immaginario sulle Amazzoni... se ci chiediamo che cosa è una amazzone, certamente ciascuno di noi ha una sua idea, diversa è la condizione di chi invece "porta" il testo. Allora, fra le varie ipotesi di racconto, molto diverse l'una dall'altra, almeno nella enunciazione, è stata proprio il capannone, il lavoro al suo interno, a offrire una possibile situazione per l'incontro. Situazione, peraltro, suggerita dal testo, come tutte le soluzioni spaziali – anche quelle non realizzate – che sono state ipotizzate. In che senso suggerite dal testo? Nei diversi racconti, storie, mitologie legate alle Amazzoni, gli uomini sono comunque portatori di tecnica: militare, organizzativa, costruttiva. Un sapere tecnico di fronte a una sapienza più antica e ritualizzata. Nel nostro caso era il testo di Kleist che dava la dimensione antica: in più c'era la necessità di celebrare, ritualmente, una propria storia, una storia senza luogo. Voglio sottolineare questa caratteristica, perché tutto quello che si è detto sulla assoluta disponibilità e capacità di Thierry Salmon di utilizzare gli spazi per quello che



I capannoni della Zisa

sono, per la loro storia e per la capacità evocativa che ogni spazio ha, si sposava sempre con l'interesse verso una condizione di non-luogo, di nomadismo, di mancanza di dimora. Come se questa straordinaria capacità di abitare spazi diversi fosse in realtà legata sempre anche all'interesse per tutte le persone che una casa non ce l'hanno, o perché sono state costrette ad abbandonarla, o perché stanno per andarsene, o perché sono in esilio, o in un momento di passaggio o di frontiera. Quindi ancora una volta, le donne – in questo caso – non avevano uno spazio proprio, così come le Amazzoni non hanno un proprio spazio – se non in termini mitici. Le Amazzoni passano, fanno incursioni. Anche gli uomini non erano comunque i padroni di questo spazio; erano lì, però, per fare qualcosa di preciso, e questo qualcosa di preciso, alla fine, andando a cercare fra le varie soluzioni possibili, vicino al nostro immaginario e alla contemporaneità (si pensi a quanti spazi industriali utilizzati per eventi culturali collettivi, oggi) era l'allestimento di un concerto rock.

In questo capannone si deve realizzare un concerto e dei tecnici stanno montando il palco, le luci, i castelletti, tutto quello che è necessario per realizzare il concerto. Deve arrivare un grande personaggio della musica rock e tutto è predisposto perché così accada.

In questo spazio, però, si sono date appuntamento anche le donne che lì si ritrovano periodicamente per ri-raccontare e ri-attuare la memoria della Penteseilea. Quindi le donne portano un testo, che è loro, portano la necessità e la voglia di incontrarsi lì. Vanno con questo scopo e nell'arrivare trovano lo spazio già occupato: è occupato da questi tecnici che stanno facendo il loro lavoro: preparare il palco per il concerto. Nel momento dell'incontro, con le differenti attitudini e prerogative: testo e memoria per le donne, tecnica e suggestioni o paure personali per gli uomini, nasce il racconto. Nella possibilità, condizione, di questo incontro si sviluppa la storia di Penteseilea e Achille. Si sviluppa la loro vicenda, ma ricordiamoci che all'inizio, di fatto non esiste una Penteseilea né un Achille: esistono dei personaggi che assumono la funzione e le parole di Penteseilea e di Achille. Questa è la dimensione drammaturgia dello spazio nell'*Assalto al cielo*. Perché *L'assalto al cielo* e non *Penteseilea*? Non era il testo di Kleist, ma solo alcune scene, l'esito era aperto, la situazione ridefinita. Per il titolo c'erano molte suggestioni. "Assalto al cielo" nasce da una battuta di Penteseilea in Kleist. Dopo che è mancato il primo incontro/assalto con Achille Penteseilea dice, cito a memoria: "avrei preferito la felicità, ma se non posso raggiungerla, non per questo vorrò dare l'assalto al cielo." Noi siamo partiti da qui e abbiamo realizzato nello spazio così strutturato la nostra drammaturgia. Si tratta in realtà di una strutturazione di spazio fisico, testuale, spazio di memoria diverso per uomini e donne, di gesti propri solo alle donne o solo agli uomini. Nella *Penteseilea* di Kleist, e nell'*Assalto al cielo* di Palermo, uno dei momenti centrali dello spettacolo, è la cosiddetta "Festa delle rose".

**Temiscira 2**  
**"Come vittime infiorate al macello"**

Nel testo di Kleist la festa delle rose è il momento in cui le Amazzoni fanno prigionieri gli uomini: li catturano non per ucciderli, ma per avere con loro la possibilità di generare figli. Dopodiché, con dolore, anche, gli uomini vengono lasciati. Nella festa delle rose i prigionieri, di fatto, non capiscono bene quale sia la loro condizione. È una prigionia, certo, ma al tempo stesso questi prigionieri sono "infiorati", preparati per una festa, festa, appunto, delle rose, in cui ciascuna delle giovani amazzoni va a raccogliere le rose e fiori per abbellire, ornare gli uomini. Nello spettacolo di Palermo c'è una cesura nella narrazione: la festa viene interrotta dall'irruzione delle guerriere, e poi ripresa: comincia la storia di Penteseilea e Achille... C'è una battuta degli uomini che poi diventa sottotitolo della seconda fase di lavoro: cosa volete fare di noi, ci portate "come vittime infiorate al macello". Ora questa situazione particolare di prigionia e di strana prigionia, più vicina alla condizione di ostaggi che di prigionieri, sembrava una chiave per un ulteriore sviluppo. Una volta deciso di continuare il lavoro sulla *Penteseilea*, di fatto sembrava che la scelta più organica fosse quella di sviluppare uno spettacolo, comunque un appuntamento di lavoro solo con gli uomini e poi solo con le donne (forse lo stesso episodio, da due punti di vista e di azione differenti...) per poi eventualmente ricongiungere le diverse esperienze in un'unica finale *Penteseilea*, una Penteseilea che non c'è mai stata.

La parte degli uomini che si è realizzata a Bruxelles sviluppava il momento della prigionia, dell'essere ostaggi: qui gli uomini, appunto "come vittime infiorate al macello", sono prigionieri, e in questa loro prigionia ricordano l'esperienza, la vita precedente. Vita che è sì quella dei personaggi, ma è anche quella dello spettacolo già realizzato, è la memoria dello spazio precedente, delle relazioni, dei desideri che sono nati in questo primo incontro. Quindi per il gruppo degli uomini lo spettacolo di Palermo diventava, anche tematicamente, un episodio del passato comune. Episodio segnato dall'incontro con le Amazzoni; e allora, uno dopo l'altro procedono a testimoniare, a ricordare momenti della loro prigionia presso queste donne. Ancora una volta nel ricordo, in questo caso sottolineato dalla condizione di prigionia, si realizza di fatto un viaggio verso l'identità, un'identità in cui è difficile separare appunto la presenza in questo spazio claustrofobico e la possibilità di un'identità corale, la possibilità di un'individualità che incontra altre individualità. Io non ho lavorato – per motivi personali – né a *Temiscira 2* né a *Temiscira 3*, non direttamente,



li ho visti da spettatrice. Del resto la situazione drammaturgica era già individuata, come pure, soprattutto per le donne, il frammento di testo. Di fatto veniva molto più marcata in questo spazio la compressione dei gesti e dei movimenti con un ritmo molto sostenuto, di cui parleremo più avanti. E c'erano delle tracce delle donne, tracce di donne in uno spazio diverso da quello occupato dagli uomini, ma con possibilità di incursioni da uno all'altro. Questa era una delle idee iniziali dell'*Assalto al cielo*, quando si prevedeva il lavoro delle donne a un livello spaziale diverso da quello degli uomini. Ora in uno spazio di prigionia, in una gabbia, ci sono delle presenze in alto, sopra la gabbia, sulle sue sbarre, che sono presenze femminili: ogni tanto si intravedono dei candori, delle mani bianche, delle braccia femminili e ogni tanto ci sono delle incursioni da carceriere. Diciamo, per grandi linee, questo era lo spaccato di *Temiscira 2*.

Ricordiamoci che *Temiscira* è il nome della utopica dimora delle Amazzoni: progressivamente si andava verso la realizzazione della casa complessiva.

Il lavoro delle donne, *Temiscira 3* è stato realizzato successivamente. Ricordiamoci, lo sottolineo ancora una volta, che il fatto di lavorare per grandi gruppi, il fatto di lavorare a uno spettacolo realizzando contemporaneamente e progressivamente anche una dimensione pedagogica per le persone che vi partecipano, è una scelta difficile da sostenere, anche produttivamente. Non è un lusso economico, è una necessità, e questa necessità di volta in volta deve fare i conti con le condizioni reali. Mentre quasi l'intero gruppo degli uomini di Palermo partecipavano al lavoro di *Temiscira 2* (con l'immissione di un attore che non aveva lavorato a Palermo e che anche nello spettacolo assumeva la condizione di chi non c'era stato), nel lavoro delle donne, *Temiscira 3* c'erano quattro attrici che permanevano dal lavoro di Palermo e due presenze nuove.

Sul lavoro delle donne io mi limito a introdurre, proprio a livello tematico, il punto o la richiesta di testo che mi era stata fatta da Thierry e poi lascio a Cécilia la possibilità di dare alcuni brevi indicazioni sulla struttura del lavoro.

La *Pentesilea* di Palermo si chiudeva in maniera non credo scandalosa, ma che ha scandalizzato: con l'uccisione di Pentesilea da parte di Achille. (Mentre il coro avrebbe dovuto scandire invece il testo di Kleist, sull'uccisione di Achille)

C'era una parte del testo tratto da Kleist che di fatto non era stata lavorata ed era quella che avevamo chiamato: "I funebri splendori della guerra". In realtà non noi, ma Kleist, ancora una volta: i titoli non sono mai fuori dal testo, i titoli, anche quelli delle singole sezioni di lavoro sono sempre tratti dal testo.

Mancava il momento della guerra, dell'assalto armato, il momento della presa su di sé della dimensione più guerriera delle amazzoni. Mancava la follia di Pentesilea contro Achille. Questa parte di testo, mi era stata chiesta da Thierry per *Temiscira 3*. Lascio la parola a Cécilia, con una osservazione: tutte le persone intervenute hanno accettato di parlare in italiano. Io vorrei molto ringraziarle, perché l'italiano non è la loro lingua, ma finché è possibile useranno la lingua delle persone che sono qui ad ascoltarci.

#### *Cécilia Kankonda*

In realtà è difficile parlare di *Temiscira 3*, perché questa, come anche *Temiscira 2*, era una fase di lavoro nuova da parte di Thierry. Lui voleva cambiare il modo di raccontare le cose in successione lineare. Aveva cominciato un lavoro di frattura, di salto, nel tempo del racconto. Dunque per *Temiscira 3*, siamo partite dal fatto di avere gli uomini sotto di noi e di essere carceriere e poi abbiamo cercato di sviluppare questa possibilità di incontro: cos'è incontrare questi uomini. Se c'è questa possibilità o no. Abbiamo cominciato a lavorare nello stesso spazio di *Temiscira 2*, a Bruxelles, al teatro de la Balsamine, che era uno spazio chiuso. Noi eravamo su passerelle alte alte, con gli uomini sotto e anche la luce veniva da sotto e abbiamo cercato di vedere cosa volevamo dire con questo. Cercare l'identità di un uomo, che cosa è un uomo, che cosa è una donna, la possibilità di incontro dentro questo spazio di prigionia. Perché abbiamo lavorato sul fatto che gli uomini erano prigionieri, ma anche le donne, perché, a livello di storia, noi avevamo perduto la guerra con gli uomini.

#### *Renata Molinari*

Di fatto nella successiva elaborazione, le Amazzoni hanno perduto la guerra e sono prigioniere, sono prigioniere come di fronte all'informazione, ai giornalisti a quelli che vengono a rendere conto di quello che è successo. Ancora una volta vorrei sottolineare il costante bisogno di contemporaneità, per il teatro di Thierry Salmon. Dunque: ostaggi e carcerieri, tutti in una situazione di accerchiamento, quindi si trattava anche di cercare le condizioni più clamorose che ci sono state negli ultimi tempi, di ostaggi. Che cosa significa essere ostaggi, testimoniare la propria condizione. Se leggiamo le dichiarazioni di Thierry, sullo spazio, vediamo come siano presenti il velodromo di Parigi e gli stadi di Santiago del Cile, come luoghi che hanno una struttura deputata rispetto al gioco, alla festa, all'intrattenimento e vengono trasformati in spazio del dolore, in spazio di concentrazione.

Mentre noi lavoravamo sulla *Penstesilea* – quando dico lavoravamo non dico durante le prove, ma suggerendoci, inviandoci informazioni, testi da leggere – era anche

### *Temiscira 3*



La benda di *Temiscira 2*

accaduto l'assalto all'ambasciata giapponese a Lima. E c'era questa condizione particolare degli ostaggi, gli ostaggi che muoiono assieme ai propri carcerieri, o che sono chiamati a testimoniare contro persone contro le quali forse non vogliono testimoniare. C'era anche una particolare condizione che è appunto la condizione di un prigioniero che ha perso ed è chiamato o si presenta a portare, dare testimonianza di quanto è accaduto. In *Temiscira 2* c'era un momento in cui esplicitamente gli attori facevano delle testimonianze nello spazio. Questo elemento della memoria, della memoria spaziale, non restava soltanto un momento interno agli attori, al lavoro, ma diventava un momento esplicitamente drammaturgico. Cioè si mettevano in scena le testimonianze, i ricordi centrati sullo spazio. Nell'*Assalto al cielo*, lo spazio è enorme, in *Temiscira 2* è più piccolo e abitato solo da uomini, in *Temiscira 3*, più piccolo abitato solo da donne.

## Le scene degli spettacoli

*Patricia Saive*

Vorrei spiegare un po' l'elaborazione delle diverse tappe che hanno portato a questo spazio del concerto rock, per *L'assalto al cielo*. Perché evidentemente non è la prima idea che abbiamo avuto. Non siamo arrivati là dicendo: "ecco, facciamo un concerto".

Andando molto indietro, anche prima di andare a Palermo e vedere lo spazio, avevamo avuto un'idea che era quella di lavorare su due spazi sovrapposti. Di avere uno spazio diviso in due in altezza. Sopra, uno spazio per le donne; sotto, uno spazio per gli uomini. Pensavamo anche di dividere in due il pubblico: un pubblico sopra che vede solo lo spazio delle donne e un altro pubblico sotto che vede solo quello degli uomini e lavorare un po' come nella vita, che vedi solo una parte delle cose. Dunque lo spettacolo non lo vedevi tutto, vedevi solo la metà. Potevi seguire a seconda di dove il pubblico era messo, o il punto di vista delle donne o il punto di vista degli uomini. E si poteva lavorare anche su un evento che succede su un altro piano, sotto, per esempio. Quali sono le conseguenze, sopra, quale è il racconto che si fa di un evento che accade da un'altra parte.

*Renata Molinari*

Non dimentichiamo che molte parti della *Pentesilea* sono raccontate.

*Patricia Saive*

Dunque si trattava anche di lavorare sulla menzogna, la deformazione delle informazioni. E questa era un po' la linea portante di questa idea.

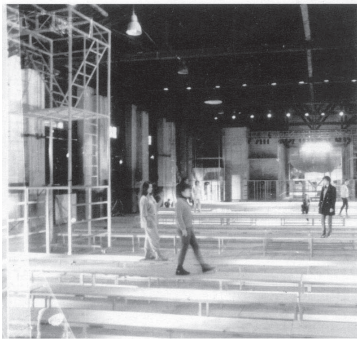
Poi siamo andati a fare il sopralluogo allo Spazio Zero della Zisa a Palermo e si è capito subito che non si poteva. Non era abbastanza alto per creare tutto questo sistema e disporre due pubblici uno sopra l'altro. Dunque abbiamo messo da parte quest'idea e abbiamo lavorato su quello spazio là.

Si tratta di uno spazio grande, tipo 50 per 20.

C'era una parte del soffitto, questo è importante, che era fatta con travi di legno. Un tetto spiovente con grandi travi. Era anche importante il fatto che lo spazio era in ristrutturazione, doveva essere pronto per l'inizio delle prove, cioè qualche mese dopo. C'erano dei tubi Innocenti nello spazio, per dipingere o qualcosa del genere. E lì ci siamo detti: ah, forse possiamo usarli per fare lavorare le donne in alto, e non sul pavimento e iniziare questo lavoro sul fatto che le donne sono in uno spazio più alto rispetto a quello degli uomini, perché comunque questa idea rimaneva.

Volevo anche sottolineare l'importanza del passato di questo spazio. In questi capannoni c'è stata una fabbrica di mobili, poi a un dato momento, durante la prima guerra mondiale, hanno costruito aerei e poi quando siamo andati noi doveva diventare un luogo di eventi culturale, c'era già uno spazio predisposto per mostre e poi c'era quello nostro che doveva diventare uno spazio per spettacoli. C'era anche una falegnameria e deposito scene per il teatro. Il nostro spettacolo doveva inaugurare questo nuovo spazio. In un secondo momento Thierry è andato ai capannoni a fare i seminari di cui parlava Renata e lì, parlando con Renata sono arrivati all'idea che queste donne potevano essere dei profughi e da qui Thierry ha pensato: forse possiamo lavorare sull'idea dell'aeroporto, è un'idea che è anche legata allo spazio, lì si sono fatti degli aerei.

Tutte le idee a un dato momento si mischiano, e nascono delle sensazioni che restano, una certa conoscenza dello spazio. Dunque la prima idea che abbiamo sviluppato era questa dell'aeroporto. Luogo di passaggio che non appartiene a nessuno. C'erano queste donne bloccate là per un motivo x, nel momento in cui era previsto si dovesse celebrare il loro rituale, e dunque visto che erano là lo dovevano fare là. Poi c'era la questione degli uomini: c'era il bisogno di trovare per loro un lavoro da fare, visto che non portavano il testo, loro all'inizio dovevano piuttosto portare delle azioni. Dovevano avere delle cose da fare per tradurre il loro modo di essere attraverso le azioni, più che attraverso il testo. Dunque c'era la necessità di trovare quale poteva essere questo famoso lavoro che dovevano fare. In più non dovevano fare un lavoro troppo banale; evidentemente sono degli eroi, non potevano fare una cosa da niente, doveva essere una cosa tecnica, di alta tecnologia o una cosa speciale che non tutti possono fare, dovevano essere una squadra gerarchizzata, con un capo. Dunque là la questione dell'aeroporto l'abbiamo un po'



I capannoni della Zisa

svilupata col fatto che quello poteva essere il luogo dove arrivano i bagagli e lì ci sono gli uomini.

Siccome i lavori per il capannone non andavano molto avanti, a un certo punto ci siamo detti: forse non sarà finito per quando ci sarà lo spettacolo, dunque al posto di prendere questa eventualità come una debolezza e aspettare questi lavori interminabili, abbiamo pensato: bah, facciamo che è un aeroporto in costruzione. Così almeno non abbiamo nessuna sorpresa, se non succede più niente. Allora abbiamo integrato nell'idea della scenografia questo dato di realtà, che lo spazio era pieno di macchine; lì dove si facevano le prove, il pavimento non era finito, non c'erano le porte e tutte queste cose qua.

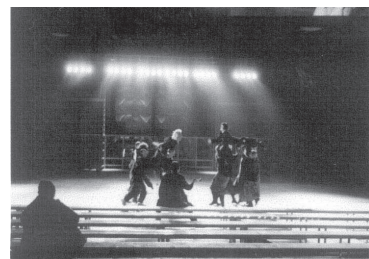
Parallelamente a questo c'era sempre anche l'idea che le donne avevano un mondo in alto e là abbiamo pensato di utilizzare le travi aggiungendo delle passerelle, pensando, per esempio, di fare camminare le Amazzoni lì sopra, nascoste o seminascoste in un loro mondo. C'era questa idea, l'idea della sala d'attesa (o bagagli) in costruzione e ci voleva anche una cosa legata al testo. Nel testo c'è la guerra, dunque un'urgenza, una necessità, un pericolo: tutto questo lo spazio in sé, come aeroporto, non lo dava. Abbiamo pensato di allagare tutto lo spazio, metterlo sott'acqua e di fare come se fosse successa una catastrofe; allora questa squadra di uomini è venuta a sistemare, a cercare di trovare una soluzione a questi problemi. Dunque avevamo così tutti gli elementi presenti nel testo, ma trasferiti in un'altra situazione. È a questo punto che sono arrivati un po' i problemi, perché in questo spazio in cui all'inizio si poteva fare tutto, si capiva a poco a poco che non si poteva fare niente.

Dunque le passerelle no, non si poteva toccare il tetto, non si poteva allagare, così a poco a poco l'idea si è distrutta, diventava senza senso, abbiamo dovuto abbandonarla, buttarla, perché dopo un po' si capiva che era inutile cercare di andare avanti su questa linea. Allora di nuovo, dopo un piccolo periodo un po' disperato, bisognava superare questa realtà e trovare un'altra idea e lì è arrivata l'ipotesi del concerto rock. Dovevamo staccarci dai problemi eventuali che potevano succedere ancora, abbiamo pensato di trovare qualcosa che sposa lo spazio ma non si appoggia troppo su di lui, che non dipende troppo dallo spazio e allora è arrivata questa idea del concerto rock. C'era anche il fatto che era uno spazio contemporaneo, questa era una richiesta, per tutti: doveva esserci un appoggio di oggi per la *Pentesilea*. In più tutti i cantanti, i gruppi rock hanno questo lato eroico, sono un po' gli eroi di oggi, delle figure come forse potevano essere gli eroi di un tempo. Dunque i cantanti, ma anche tutti quelli che lavorano con loro, i tecnici, per esempio; si era trovato il lavoro degli uomini.

E le donne venivano là perché dovevano fare questo rituale, come diceva Renata, dove c'era un'altra cosa prevista, in fase di allestimento, ma a loro non importava: si doveva fare là e in nessun altro posto. Poi una volta trovata questa cosa, bisognava trovare, come traduzione nello sviluppo dello spettacolo, gli elementi che potevano essere presenti in questa scenografia.

C'è una guerra, può essere anche una guerra di territorio: abbiamo così pensato di dare alle donne lo spazio del pubblico, delle gradinate; all'inizio partivano da là e tutto il resto dello spazio all'inizio era quello della squadra tecnica. Al fondo dello spazio c'era un palco per il concerto, e c'erano anche delle torri di metallo per montare le luci, ecc. e c'era anche una doppia torre, come un ponte. All'inizio tutto questo materiale era molto in avanti, verso il pubblico, e poi sui lati c'era delle panche, messe in pila. Erano sui lati, all'inizio abbastanza discrete: non si sapeva veramente cos'erano. All'inizio gli uomini lavoravano molto vicino al pubblico, occupavano tutto lo spazio. In un secondo tempo vanno a lavorare un po' più indietro e lì le donne cominciano ad allungare il loro spazio. C'erano delle Amazzoni-spie che lavoravano con la squadra degli uomini, e loro cominciano a mettere queste panche davanti alla gradinata e così, man mano questa gradinata diventava più grande e dunque anche il territorio delle donne si allargava. Poi gli uomini vanno sempre più indietro, le torri e il ponte raggiungono il palco, in fondo, e le panche sono messe fino ad arrivare lì. C'erano tipo 150 panche, c'era una scena in cui gli uomini sistemavano queste panche con la musica, era un momento di lavoro che era anche molto bello.

Dunque lo spazio cambia e il territorio delle donne va fino al palco e l'unico territorio che rimane agli uomini è il palco, in fondo in fondo allo spazio. Si era deciso che le donne camminavano su queste panche e recitavano di sopra, e invece gli uomini non potevano mai camminare sopra, per loro erano solo delle panche, materiali del loro lavoro: non era uno spazio fisico, veramente, per loro. Dunque a mano a mano lo spazio cambia e c'è questo piano un po' sopraelevato dove si muovono le donne. Alla fine c'è l'assalto al palco. Verso la fine le donne vanno anche sul palco, dove c'è il combattimento finale tra Achille e Pentesilea. E nelle ultime immagini dello spettacolo, quando è morta Pentesilea, prendono una delle torri e passano in mezzo alle panche, spaccando tutto: distruggono lo spazio, i territori. Dopo, si può dire, c'è come una simbolica distruzione del luogo dove è avvenuta questa guerra fra i due gruppi.



Un momento dell'*Assalto al cielo*

#### *Renata Molinari*

Volevo aggiungere solo una cosa rispetto a quello che ha detto Patricia, rispetto alla sua definizione: sposare lo spazio, ma non dipendere dallo spazio. Siccome c'era l'ipotesi di inaugurare lo spazio Zero, c'era anche, nei passaggi da una soluzione scenografica all'altra, l'intenzione a un certo punto di dotare lo spazio di questi materiali. Il palco, le gradinate, le torri potevano restare in quello spazio, come una dotazione per usare la sala per concerti veri o per altre azioni. Non era una scenografia che si distrugge, è inutile dopo il lavoro, ma qualcosa che resta come dote dello spazio.

#### *Patricia Saive*

Per *Temiscira 2* ci siamo ritrovati in un piccolo teatro a Bruxelles, la Balsamine, che prima non era un teatro, faceva parte di un complesso militare, ma non conserva più le tracce del passato. Per noi fa parte del nostro percorso di spettatore. Andiamo spesso là a vedere spettacoli. Dunque era difficile staccarsi da questa idea che è un teatro, così all'inizio del lavoro non si trovava un'identità a questo spazio. Tutto dipinto di nero, alla fine è una scatola nera. Abbiamo girato molto a cercare delle possibilità di dargli un'identità, ma come era davvero, e non uscivamo da questo. La soluzione è arrivata dopo aver visto un film che parlava dello stato degli ostaggi. C'erano interviste di diverse persone che erano state prese in ostaggio: gli ostaggi del treno in Olanda, un barone belga vittima di rapimento e la vicenda dell'ambasciata giapponese a Lima. Quelli che hanno fatto il film hanno cercato di ricostruire un po' lo spazio dove queste persone sono state messe durante la loro prigionia, e c'erano le persone che venivano a vedere e dicevano: sì, più o meno era così; lì no, era un po' diverso. Più o meno l'idea è venuta di là: si poteva lavorare usando lo spazio teatrale come luogo della ricostruzione di una cosa successa altrove. Lì c'era il riferimento con lo spazio di Palermo, e contemporaneamente si partiva da questo luogo reale. Anche se era lo spazio della ricostruzione, continuava ad essere anche uno spazio vero. Dunque lo spettacolo andava fra testimonianze al presente di questi uomini che spiegano le loro condizioni all'epoca della prigionia e poi dei flash-back di situazioni vissute là. Anche dei flash-back vissuti al presente dagli attori, sul momento. Dunque abbiamo fatto pochi interventi nello spazio, abbiamo solo aggiunto delle sbarre orizzontali, tipo cinque, prolungando un po' il soffitto tecnico del teatro, per dare la sensazione che il soffitto era un po' più basso, e non c'era niente altro. Lo spettacolo iniziava che gli uomini erano attaccati a queste sbarre e cadevano; lì cominciava la rappresentazione, il racconto. Dunque lì si è ritrovata questa idea delle donne in alto. C'era anche qualcuna, delle donne, una donna, che era là a sorvegliare a guardare dall'alto. Gli uomini sentivano la presenza di questa donna sopra di loro. Avevano delle fasce nere sugli occhi, dunque non potevano vedere, ma sentivano i rumori, i vari oggetti che cadevano. Lì dunque si è ritrovata l'idea originale: due spazi, uno sopra l'altro, quello delle donne sopra, e quello degli uomini, sotto. E *Temiscira 3* era la risposta a questo spazio, era il contrario: abbiamo sviluppato di più lo spazio di sopra, partendo da quello che avevamo avuto per gli uomini. Dunque sempre le sbarre, con delle basi questa volta, perché dovevano camminarci davvero di sopra, e abbiamo aggiunto delle passerelle che ricordavano un po' le linee di panche che c'erano a Palermo. E le donne erano là, in alto e camminavano da una passerella all'altra, e sotto era vuoto, sotto c'erano gli uomini prigionieri, e poi c'erano anche dei trampolini che uscivano verso il pubblico, dove le donne venivano a rivolgersi agli spettatori. Dunque c'era un legame tra il pubblico e lo spazio più intimo che era dietro. Era anche un po' pericoloso, perché si apriva sul vuoto, era difficile per chi soffriva di vertigini. Il fatto di avere un pericolo reale da vivere come attore, dava anche il senso, come dice Candy, nel video, dell'urgenza e del pericolo.

#### *Carmen Blanco Principal*

### **Lo spazio e l'autonomia degli attori**

Lo spazio, dunque, era sempre un punto di partenza per il lavoro di Thierry; anche il fatto di non usare spazi teatrali, spingeva gli attori a lavorare sulla realtà del posto, a cercare delle relazioni, delle emozioni vere, e a comunicarle al pubblico. Spesso, all'inizio non c'era niente; a lui piaceva lavorare con molte persone, questo comportava dei costi elevati: la sua scelta era allora che ci fossero gli attori e basta. Un luogo, un posto, in sé è portatore di memoria: ognuno di noi, se va in uno spazio e sta zitto, si siede, pian piano coglie questa memoria. C'è una relazione che si crea, come dire, nell'invisibile, nello sconosciuto.

Il lavoro sullo spazio non è mai facile. Nell'ottanta, novanta per cento anche del teatro contemporaneo, continua ad esistere la quarta parete; dunque per un attore che esce da una scuola, sentirsi dire di prendere appoggio sullo spazio, come faceva Thierry, non è compito facile. All'inizio si vedono solo i muri, il perimetro, il pavimento, il soffitto: poi, piano piano, se ti devi appoggiare sullo spazio, sulla realtà del luogo, appaiono dei dettagli che puoi usare. Dei tubi, per esempio, possono essere la possibilità di salire; sono piccole cose che non si vedono al primo sguardo e che piano piano, lavorando su uno spazio, si scoprono, si utilizzano. Dunque nel caso dell'*Assalto al cielo* Thierry non è partito dal neutro per costruire i personaggi. [Sulla nozione di "neutro" nel lavoro di Salmon v. qui l'intervento di Maria Grazia

Mandrizzato, *Nota della curatrice*] Voleva che le donne fossero un gruppo unito, non voleva lavorare sui cliché, non voleva lavorare sull'idea delle Amazzoni guerriere; voleva lavorare su una forza silenziosa, una forza che è molto difficile da realizzare. Dunque bisognava lavorare, per le donne, sul silenzio, su altri modi di comunicare oltre la parola: sentirsi a occhi chiusi, l'odore, indizi per riconoscersi e comunicare. Cercando di lavorare sull'identità maschile e femminile voleva anche cercare quale è la mascolinità che c'è in una donna e la femminilità che c'è in un uomo. Aspetto che poi ha sviluppato in *Temiscira 2* e *Temiscira 3*. Il pubblico non era mai dimenticato in questo tipo di lavoro, era presente fin dall'inizio, il primo pubblico era già Thierry ed eravamo noi che guardavamo, accanto a lui. Sono tutti esempi di un lavoro appoggiato su cose vere.

Per gli uomini s'è già detto, si cercavano movimenti di sport o di musica; dalla loro pratica, esercitandosi, usciva un aggettivo, un qualificativo che era l'embrione della costruzione del personaggio.

Dunque per gli uomini c'era da cercare un tipo di lavoro contemporaneo (i tecnici), per le donne si trattava di cercare che cosa è che fa sì che delle donne oggi possano trovarsi assieme, così. Si pensava che bisognava creare una memoria collettiva per le donne, ma ci chiedevamo: che cosa potrebbe essere, oggi, questa memoria. Oggi potrebbe essere un film. Queste donne potevano avere in comune un film che tutte avevano visto e che conoscevano a memoria, con dei gesti memorizzati, comuni a tutte loro.

Avevamo l'idea del film, ma che tipo di film poteva essere? A un certo punto ci siamo detti: è un "peplum", proviamo a farlo. E così è stato, abbiamo realizzato il film di cui avevamo bisogno. Dunque è stato fatto, come esperienza di lavoro; in realtà era un video sulle Amazzoni, recitato dalle attrici, intorno alla storia di Pentecilea. Era come se fosse un "peplum" sulla Pentecilea, con gesti molto stilizzati ed enfatici. A piccoli gruppi le attrici lavoravano su singole situazioni, cercando impulsi o gesti: alcuni sono stati scelti e imparati a memoria, come base per una coreografia che si realizzava durante i cori. Questo rendeva i cori non realistici; c'era una coreografia da eseguire, i movimenti erano molto "astratti". Ma tutto questo portava un mistero, era come un rito, ma che portava un mistero, qualcosa di tramandato, legato a una memoria, legato a una cultura. Il fatto di ripetere con precisione i gesti imparati, aggiungeva mistero a queste donne.

#### *Renata Molinari*

Quando abbiamo cercato di definire quali potevano essere i compiti degli uomini e delle donne, che cosa poteva marcare la differenza, in una delle prime riunioni ci siamo detti che comunque il movimento per le donne doveva dare l'idea di una identità, di un popolo, quasi di una razza. Ma non si riusciva recuperarlo, forse non era la via giusta, e allora bisognava cercare di capire quale poteva essere, oggi, il suo equivalente: poteva essere un movimento di adesione generazionale, o fanatica, a qualcosa, e questo qualcosa poteva essere il film, il film che tutte hanno visto, conoscono a memoria e sanno citare in maniera enfatica. Mentre il problema degli uomini e del loro movimento era quello di cominciare a lavorare partendo dalla mancanza di identità. Nella mancanza di identità ci sono dei gesti che vengono assunti, per caso, per abitudine, per emulazione, ma non c'è un vero linguaggio verbale, né fisico comune.

Per le donne – ricordo che era Roger Bernat, l'altro assistente alla regia a lavorare con loro – si trattava di costruire il film già con l'idea che si trattava di una fondazione di memoria, e quindi i gesti presi da lì, sono gesti enfatici, come diceva Carmen, decontestualizzati; gesti che solo uno che ha visto il film sa a cosa corrispondono, ma sono gesti che possono anche essere montati autonomamente. In *Temiscira 2* c'era un piccolo riflesso di tutto ciò. Quando tu hai del materiale, per così dire, sprecato – era uno dei rimproveri rivolti, in generale, a Thierry; in questo caso il tempo per realizzare il video è stato cospicuo, ma di fatto non veniva utilizzato nello spettacolo, era utilizzato solo come riferimento interno – puoi solo utilizzarlo come materiale comune, interno, sì, ma concreto, una reale memoria fisica.

#### *Carmen Blanco Principal*

Io ho difficoltà a parlare di questo, perché in quel momento lavoravo con i ragazzi. C'erano due assistenti, perché non potevano essere lì tutto il periodo. E a un certo punto – in assenza di Thierry – Roger lavorava con le ragazze e io con i ragazzi. I gruppi erano sempre separati. Si lavorava in capannoni diversi e c'era questo interrogativo: "Ma cosa faranno gli altri..."

Dunque per gli uomini bisognava lavorare con niente, sempre su questa iper, super tecnica, ma non c'era niente. Meno male c'era un capannone enorme, e c'erano delle corde e delle torri, che erano resti di vecchie scenografie e si è provato così, con quello che avevamo.

All'incontro fra i due gruppi io non c'ero, ho lavorato solo alla sua preparazione. Poi sono tornata su *Temiscira 2*, a Bruxelles. A Bruxelles c'era anche, l'arrivo di un'altra persona dentro il lavoro: Pierre Renaux. Pierrot non aveva lavorato all'*As-salto al cielo*, ma faceva comunque parte, se non della compagnia di Thierry Salmon,



I movimenti degli uomini

che non esisteva, della rete dei suoi collaboratori abituali.

Lui doveva sostituire un attore, però anche se Pierrot aveva lavorato con Thierry fin dall'inizio, in tanti spettacoli, non si poteva negare il fatto che lui non aveva lo stesso passato degli altri ragazzi. Dunque si è deciso che lui era straniero rispetto al gruppo, anche nel racconto: era un giornalista. Lo spazio di Bruxelles era buio, nero, e alla fine si era deciso che si lavorava sulla prigionia, come si è detto prima. Nell'*Assalto al cielo* c'è un momento in cui tre uomini sono catturati dalle vergini, è come se *Temiscira 2* fosse un focus, uno zoom su questo momento dilatato. Uno zoom che avrebbe potuto esserci anche nello spettacolo di Palermo se fosse stato possibile lavorare su spazi diversi, sovrapposti, in contemporanea.

Dunque *Temiscira 2* era la prigionia. La prigionia è difficile da lavorare: si possono raccogliere esperienze, vedere film, ma bisognava avere una memoria reale. Così è stato proposto di fare un lavoro sullo spazio e sulla condizione di prigionia di 24 ore, tutti hanno accettato e dunque ci sono state le famose 24 ore in cui i ragazzi sono rimasti chiusi in questo spazio. C'erano delle ragazze che, come nella finzione, facevano le guardiane. I ragazzi erano bendati, come nello spettacolo, e c'erano degli arrivi, quasi mai annunciati, si lavorava sulla sorpresa.

Le guardiane facevano diverse richieste, fra cui quella di ripetere dei cori del testo. Dunque c'era una delle attrici che arrivava e che faceva ripetere i cori ai prigionieri. Non una, ma venti volte di seguito. Un esempio delle 24 ore che sono diventate una memoria reale, come uno strato dello spettacolo di *Temiscira 2*. Come ha detto anche Patrizia, lo spazio era una ricostruzione - si trattava di una forma di lavoro nuovo per Thierry - non era qui e ora, ma il qui e ora della ricostruzione, con dei flash back sulla prigionia, e una costante alternanza passato-presente. Era abbastanza complesso.

Pierre Renaux faceva dunque il giornalista, così lui all'inizio, durante le 24 ore, ha fatto veramente il giornalista, andava a fare delle domande a questi prigionieri per la radio, per la televisione, finché anche lui non si è ritrovato prigioniero, a un dato momento. Dunque anche in questa condizione di prigionia per tutti, c'erano comunque delle differenze, diversità che erano presenti anche all'inizio del lavoro. Nel gruppo degli uomini c'era una gerarchia, e questo influiva sui rapporti nello spazio. Un ordine veniva tradotto in movimenti fisici, spaziali: c'è chi risponde subito, chi resta al suo posto, chi non risponde, c'è quello che se ne va. Tutto il lavoro sullo spazio era veramente concreto, le relazioni spaziali aiutavano a tradurre fisicamente il senso. Ancora una volta si lavorava affinché tutta la comprensione non fosse affidata solo alla parola. Quando gli attori fanno le testimonianze, (come si vede all'inizio del video) sono testimonianze della prigionia; dunque, a volte si tratta dello spazio dell'*Assalto al cielo*, ma ci sono anche le sensazioni, le impressioni di queste 24 ore. Lì si sono trovate delle cose, create delle cose; nello spazio nero, dove non c'è niente, non si può barare, dunque in queste 24 ore loro provavano anche a divertirsi. C'erano dei giornali per terra, per asciugare, questi giornali si sono trasformati in una palla che poi era presente nello spettacolo. Nel niente c'era sempre qualcosa, e questa era una forza del lavoro di Thierry.

#### *Renata Molinari*

Ci sono percorsi diversi, in cui ognuno è partecipe al momento, e depositario dopo. Per me è stata una sorpresa che si lavorasse sulla *Pentesilea* di Kleist. Fino a quel momento, per mesi, come drammaturga avevo lavorato su altri possibili testi e materiali per le Amazzoni. Dal Mediterraneo, all'Africa Nera, al Sudamerica, ma mai sulla *Pentesilea* di Kleist. A un certo punto era chiaro che bisognava avere un testo; il materiale era troppo disperso e dispersivo, dall'antichità ai nostri giorni, non era possibile incanalarlo se non dentro qualcosa di già strutturato. Ma a me la proposta del testo di Kleist è arrivata dopo molti mesi.

Il rapporto con le Amazzoni, teatralmente era ambivalente, per Thierry: da un lato c'era il precedente del lavoro sul femminile fatto per *Le Troiane*: una memoria fortissima per spettatori e artefici dello spettacolo, per cui tutti noi, compreso Thierry, eravamo consapevoli del rischio di mischiare e sovrapporre i due percorsi. Dall'altro uno degli elementi che spingeva Thierry verso la *Pentesilea* era il fatto che già al tempo delle *Premesse alle Troiane* (Santarcangelo, 1986) c'era stata un'incursione in questo universo.

Il riferimento al ruolo del pubblico, restava sempre un riferimento interno. La questione non è tanto "chi è il pubblico?" quanto porsi il problema del pubblico dentro lo spazio. Così, se lo spazio è strutturato in un certo modo non è solo per esigenze interne al lavoro degli attori, ma anche pensando a una collocazione del pubblico che diventa drammaturgia, diventa elemento narrativo, però questa accoglienza, questa funzione non sempre viene esplicitata.

#### *Carmen Blanco Principal*

Era qualcosa di interno, lui non l'ha mai messo in evidenza, pubblicamente. A questo proposito c'è una cosa molto bella da dire, si parla tanto di temi a lui cari, ricorrenti, come il maschile/femminile, per esempio. Beh, un altro tema era la libertà. Non era un tema, era un modo di essere nel lavoro, un modo di lavorare che portava all'autonomia degli attori. Nel lavoro di Thierry tutto andava verso il fatto

di dare in mano agli attori il maggior numero di carte possibili perché gli attori fossero autonomi, autonomi in qualsiasi situazione, qualsiasi cosa potesse arrivare. Le trame sotterranee servivano a questo, lui non ne parlava pubblicamente perché servivano a dare più carte in mano agli attori. Dunque non era: ho avuto l'idea geniale che il pubblico sia... No, si trattava di mantenere sempre questo filo fra quello che si svolge sulla scena e il pubblico. Questa cosa, che dico molto male, era presente fin dalla prima prova di lavoro, perché lui era già primo spettatore, e anche noi. Thierry poteva mandare uno di noi sulla scena e gli attori dovevano essere in grado di reagire, subito. Non si poteva barare, dunque c'era tutto un lavoro sull'ascolto, sull'essere attenti a tutto. Non si tratta di dire/non dire, non c'entra niente con questo; è la maniera di trasmettere questa libertà per l'attore.

#### Luc D'Haenens

Mi sembra importante, dopo quello che è stato detto, aggiungere qualcosa sul modo di Thierry di gestire l'opportunità, nel suo lavoro. Non solo nel lavoro per un singolo spettacolo, ma anche nella successione degli spettacoli. Per esempio, *Temiscira 2* è nato anche dal fatto che lui doveva realizzare uno spettacolo, anche per problemi di contatti con gli organismi pubblici. Dunque si è detto: devo fare qualcosa e ha scelto di fare questa cosa, questo zoom sull'*Assalto al cielo*. Sembra una cosa incredibile questo suo modo di gestire l'opportunità e quando tu parli della libertà che lui dà all'attore, è proprio quella di prendere tutte le cose che vengono e di poterci giocare. Anche quando Patricia ha parlato della scenografia dell'*Assalto al cielo*, emergeva il fatto che lui non rimaneva mai su una scelta dall'inizio: c'era la volontà anche di usare la circostanza. C'era sempre questo fatto di giocare con l'opportunità delle cose che accadevano. Anche da una cosa che non va, che non c'è la possibilità di fare, lui riusciva sempre a trovare una possibilità, a giocare con le cose presenti.

#### Maria Grazia Mandruzzato

Da un lato non vorrei ripetere cose già dette, dall'altro forse è necessario. Dunque lo spazio in *Temiscira 3* e nell'*Assalto al cielo*; spazio che ha anche il valore di messa a fuoco di un tema.

Nell'*Assalto al cielo* c'era il testo che aiutava a sviluppare il discorso sulle Amazzoni. *Pentesilea* era il riferimento lavorando nello spazio. Lo spazio permette di raccontare, è uno spazio che non è di nessuno, però gli uomini lo possiedono maggiormente, sono pagati per lavorare lì. C'è un concerto rock e quindi i tecnici hanno una ragione riconosciuta per essere in quello spazio, è più loro. Lo spazio di un concerto. Le donne invadono questo spazio, decidono che quello è il gruppo di uomini ai quali rivolgersi, che in quel momento, in quello spazio, loro faranno invasione per celebrare la loro famosa Festa delle rose.

Tema della situazione è questo: per cercare di creare l'incontro, le donne arrivano dal pubblico, gli uomini hanno tutto lo spazio. Le donne invadono lo spazio e, come ha detto Patricia, un po' alla volta attraverso l'evoluzione pratica dell'attività degli uomini, la preparazione del concerto, c'è la disposizione delle panche fino ad arrivare al palco, in fondo. Le donne in questi contatti con gli uomini sono le rompiscatole, sono le fanatiche che decidono di invadere quel luogo e di farlo loro. Arrivano al palco finale, prendono lo spazio a partire dal pubblico, e con la risoluzione dello spettacolo, con la morte di *Pentesilea*, c'è l'irruzione del palco nello spazio dell'azione, e la sua distruzione. La distruzione su questo cercare l'incontro fra uomini e donne.

*Temiscira 2* è uno spaccato: dentro tutto questo percorso si focalizza un momento, è il momento in cui gli uomini sono prigionieri delle Amazzoni. In *Temiscira 3* lo spazio cos'è? Alto/basso, uomini sotto, donne sopra, ma praticamente è: le donne tengono prigionieri gli uomini, ma a nostra volta, noi donne eravamo prigioniere. A questo proposito tornano i riferimenti all'ambasciata di Lima con i guerriglieri che tenevano prigionieri gli ostaggi, ma erano a loro volta prigionieri. E la costruzione del tema dell'identità maschile/femminile in uno spazio che è ristretto, e metaforicamente - anche rispetto al tema delle identità - la messa a fuoco di una costruzione di spazio e di luogo, dove non succede niente. La situazione data è questa: c'è un pubblico - e per noi, in ogni spettacolo che abbiamo fatto con Thierry è fondamentale sapere chi è il pubblico, ma anche dove è: è un elemento di racconto anche il pubblico - per noi erano i giornalisti, le televisioni, tutti quelli che volevano sapere rispetto a questa situazione. Si realizzava il fatto di sentirci anche noi accerchiate e di avere un punto di riferimento verso cui andare, su questo tema dell'identità. Noi teniamo prigionieri gli uomini, ma siamo a nostra volta prigioniere. A proposito dell'identità c'era la possibilità di interrogarci sul senso di tutto ciò: lavorare su un femminile che diventa provocatorio, che diventa - rispetto al fanatismo che avevamo nello spettacolo precedente - momento di conflitto interiore personale, come attrici e come personaggi. Dico personaggi, anche se qui, in *Temiscira 3*, i personaggi non esistono, è più un coro.

Conflitto dentro il gruppo e conflitto dentro delle leggi che ti dai. Leggi che anche nella *Pentesilea* di Palermo erano un punto di conflitto, ma meno evidente, perché c'era la storia di *Pentesilea* che ti legava nel racconto, mentre lì, *Temiscira 3* è vera-

#### La relazione spazio/memoria



L'avanzata delle Amazzoni nell'*Assalto al cielo*

## Il neutro

mente la focalizzazione di questa crisi di identità, di appartenenza a un gruppo. Se noi pensiamo al mito, a Temiscira, la storia delle Amazzoni è che sono stati uccisi i mariti, i figli, è stata distrutta una popolazione, le donne si vendicano, e decidono di difendersi: si tagliano il seno e dicono: adesso decidiamo noi.

Il fanatismo può venire anche da qualcosa di necessario, mi riferisco anche a tante discussioni che sono state fatte - il femminismo, per esempio o tutte le forme di settarismo che vengono da qualcosa di necessario, ma che poi chiudono, creano delle leggi e le persone che ci stanno dentro vivono dei conflitti rispetto a queste leggi. Penthesilea in fondo è una che rompe la legge; decide di amare un uomo. Nella legge delle Amazzoni, loro catturano un uomo, ma non devono decidere quale. Lei decide quale è l'uomo. Rispetto al fanatismo, mentre in questa vicenda di Penthesilea c'è tutto un percorso di azione basato su un testo, in *Temiscira 3* è la situazione a creare la possibilità di lavorare sul conflitto: una condizione di costrizione, di accerchiamento, di chiusura, dove il conflitto sull'identità può ulteriormente svilupparsi.

I cori, in questo progetto fanno parte di un materiale di memoria come ce ne sono tanti nel lavoro con Thierry. Costruzione di memorie che poi vengono riutilizzate in spettacoli successivi, in altro modo. Inizialmente il coro per le Amazzoni rispondeva al bisogno di creare un patrimonio comune che queste donne moderne condividono fanaticamente, sull'esempio di film come *Rocky Horror Picture Show*, con i ragazzi che ne imparano a memoria le battute e ne ricreano i movimenti. Noi lo facevamo rispetto al nostro mito che era Penthesilea. Dunque la partenza era costruire questa memoria, questa cosa che ci appartiene, con il lavoro di cui già si è detto. Dopo cambiava il modo di usarlo. Per esempio, nella situazione di *Temiscira 3* il coro poteva essere anche un conflitto: se io sono fanatica e riprendo quel coro e lo sento detto dagli uomini e cerco di andare con loro, io, come attrice, interiormente lavoro su una crisi rispetto a quello che sto facendo. Cioè l'utilizzazione drammaturgica era un'altra però c'era la possibilità di attaccarsi sempre a un materiale concreto, materiale di un lavoro che ci apparteneva.

Prima di parlare del personaggio bisogna parlare del neutro. Il neutro come punto di partenza per cercare i personaggi, un lavoro di base su se stessi: cercare di essere permeabili, disponibili.

Il lavoro sul personaggio con Therry Salmon cominciava sempre con il neutro. Il neutro è un "esercizio-percorso" molto semplice e preciso, dove si richiede all'attore di non fare niente: semplicemente essere dentro il percorso richiesto senza nessuna intenzione e senza nessuna emozione.

Si richiede semplicemente di cercare lo stato neutro.

Il neutro è lo stato di totale disponibilità, è lo stato di potenzialità: partendo da lì tutto può accadere.

Svuotarsi, per potere contenere.

Questo «esercizio percorso» passa attraverso fasi molto precise. Per cercare il proprio personaggio, ogni attore costruirà - con l'aiuto dei compagni che "interrogano" il neutro o il personaggio - una logica fisica e psicologica del proprio personaggio e una logica di relazione con gli altri personaggi.

Questo percorso collettivo ha avuto, pur restando fedele al suo principio, un suo sviluppo attraverso spettacoli e condizioni di lavoro differenti

Il lavoro sul neutro, che avevamo fatto nei precedenti spettacoli di Thierry, era un percorso cui eravamo sempre tutte molto attaccate. Nelle *Troiane*, attraverso il neutro, si è sviluppato enormemente il personaggio. Lo stesso in *Des Passions* (1992). Dopo *Des Passions* ricordo che Thierry diceva: "Mah, voi cosa ne pensate? Dobbiamo ancora continuare a lavorare sul neutro?"

C'era anche tutto un lavoro pedagogico legato a questo percorso, e una volta che sviluppi il "metodo", non riesci a staccarti. Metodo fra virgolette, perché non era proprio tale: però la nostra partenza era in genere il lavoro sul personaggio, a partire dal neutro. Ma ormai lo avevamo fatto e strafatto, lo puoi fare automaticamente, non so come dire, il percorso è lì.

C'era da parte nostra un forte attaccamento a questo processo, anche perché è un percorso che ti porta molto dentro, è un modo molto etico, anche, di affrontare un personaggio, perché ti permette di fare una scelta senza giudizio.

Nell'*Assalto al cielo* per gli uomini non so bene come fosse il lavoro, perché ne ho sentito, ma non l'ho visto, e come si è detto, il punto di partenza erano i movimenti sportivi. A noi Thierry aveva chiesto di portare passi di testi inerenti a un tema da cui partire per costruire il personaggio, ma è stato un percorso veloce, ognuna di noi ha costruito una storia (per sé). Nell'*Assalto al cielo* c'era ancora un passaggio, pur veloce, attraverso il personaggio; in *Temiscira 3* non c'era più lavoro sul personaggio, ma c'era un percorso per cui lavoravamo sempre sul creare delle gerarchie, oppure sul capire bene le relazioni. Capire le gerarchie ti permette anche di capire l'anzianità, o il discorso sul potere, ti permette di avere chiara la relazione con l'altro personaggio, quindi nel momento dell'azione, dell'improvvisazione, hai dei punti di riferimento che ti tengono legata alla possibilità di agire, di fare.

In *Temiscira 3* per molto tempo non abbiamo parlato di personaggi, era un lavoro su quello che serviva, sulla situazione, era più un discorso corale. Anche nell'*Assalto al cielo* la prima volta che Thierry aveva parlato con me diceva: ho bisogno di un



personaggio così e così, dava delle indicazioni di personaggio, dopodiché, a metà lavoro diceva: no, ho bisogno di un'altra cosa, cambiamo. Era più un discorso di malleabilità dell'attore su quello che serve, non rispetto alle logiche dei personaggi, anche perché il lavoro era molto più aperto, e *Temiscira 3*, ancora di più.

#### *Renata Molinari*

A proposito della gerarchia vorrei fare una precisazione. Anche stamattina si è parlato di gerarchia a proposito dei personaggi maschili. Per il gruppo degli uomini si trattava di individuare una funzione rispetto al lavoro che andavano a fare. Era un'équipe tecnica, c'era un capo, qualcuno era specialista in una cosa qualcuno in un'altra. Questo determinava immediatamente delle conseguenze nella maniera e nei tempi di esecuzione, di risposta. Si sapeva che un'indicazione, un ordine dato da chi è alla vetta della gerarchia, andava eseguito, questo in rapporto alla funzione, non tanto in rapporto al personaggio. La funzione consente di determinare delle precise relazioni nello spazio. Anche per quanto riguarda le figure femminili, sempre da un punto di vista drammaturgico, aldilà del lavoro sul personaggio che, come diceva Maria Grazia, era molto attenuato e praticamente rivoluzionato rispetto agli spettacoli precedenti, c'erano delle funzioni, peraltro indicate dal testo. C'erano fra le Amazzoni, le sacerdotesse, depositarie di un sapere antico, dei riti, delle leggi; le guerriere, portatrici dell'istanza della guerra, del conflitto; le vergini, le giovani Amazzoni che venivano iniziate alla Festa delle rose. Più un altro gruppo che serviva per l'incontro con gli uomini: le spie, infiltrate inizialmente fra i tecnici.

#### *Maria Grazia Mandruzzato*

Questo nell'*Assalto al cielo*, mentre in *Temiscira 3* non esistevano sacerdotesse, guerriere, vergini, c'era una sola identità di Amazzone, femminile.

#### *Renata Molinari*

Perché man mano che si va verso l'imbuto, il fuoco di cui parlava Carmen, vengono meno gli episodi narrativi e viene meno la funzione narrativa dei singoli personaggi. A livello drammaturgico, anche in un percorso come quello delle *Troiane*, in cui il lavoro sul personaggio era fortemente accentuato e sviluppato, c'erano dei gruppi con funzioni deputate: per esempio "le cassandre", le giovani sacerdotesse che accompagnano Cassandra. A volte queste funzioni non si basano su riferimenti testuali, ma sulla vita reale del gruppo. Per esempio, in un percorso di lavoro lungo come quello delle *Troiane*, accade che qualcuna resti incinta. Questo può significare rinunciare al lavoro, o mascherare il dato di realtà; fatto molto difficile, considerando anche la particolare fatica che il lavoro comportava e la durata nel tempo. Oppure può essere assunto e reso esplicito a livello narrativo. Il fatto che due attrici fossero in stato interessante, diventò la possibilità di prendere consapevolezza da parte di tutte le attrici, di questa nuova condizione: si formò fra le donne di Troia, in scena, un gruppo che si occupava più da vicino delle donne incinta, un gruppo di "madri", che accompagnava i loro movimenti, li rendeva meno faticosi. La trasformazione delle attrici portò alla trasformazione dei personaggi, e questo consentì di sviluppare nuove situazioni narrative.

È quello che accade anche nel lavoro sullo spazio: il dato di realtà viene assunto e viene usato per ampliare una modalità del racconto, una possibilità del racconto. Thierry affiancava al lavoro sul personaggio una particolare modalità di esplorazione dello spazio. In tale ambito introduceva la funzione delle guide, volevo chiedere un piccolo approfondimento su questo lavoro.

#### *Maria Grazia Mandruzzato*

Lo spazio è il primo impatto che tu hai con il lavoro: sai che quello è il luogo delle azioni. Dunque, Capannone della Zisa, spazio enorme. Io per prima cosa, in uno spazio enorme, dico: che bello. Profondità, altezza, relazione. Vedi le possibilità che lo spazio, concretamente, realmente ti dà a livello di suono, di possibilità di essere presente da fuori rispetto al dentro, eccetera...

Concretamente lo spazio non è deserto, dà delle possibilità: c'è un pavimento, un muro, posso sedermi, posso appoggiarmi... Ogni piccola cosa può essere sfruttata questa conoscenza è il risultato di un esercizio che ormai veniva automaticamente, ma all'inizio si faceva questa conoscenza, questa esplorazione con le guide, a due. Un esercizio in cui si cercavano concretamente tutte le possibilità di quello spazio, compreso lo spazio del pubblico, possibilità di azioni, di relazioni, di storie...

Possibilità che sono sempre elementi che tu hai a disposizione nell'improvvisazione, possibilità di racconto. Questo è il primo livello del lavoro delle guide.

C'è poi il discorso delle guide inteso più come un lavoro sulla percezione che sullo spazio. Può essere a due, con una persona che guida. Tutti gli altri compagni sono a due con lo stesso compito e si tratta di respirare insieme, praticamente, non di copiare quello che fa l'altro, ma si cerca la tranquillità di avere una autonomia tua, una sicurezza tua, anche se è l'altro che guida e di fare quello che fa la tua guida, ma da fuori, esternamente non si dovrebbe capire chi sta guidando. Per cui chi guida è come se fosse guidato, deve avere un'attenzione totale all'altro e chi è guidato deve avere una sicurezza che non gli fa dire "Oddio, si è fermato prima,

## **Il lavoro delle guide**

dopo” ...ma la sicurezza di essere in contemporanea, insieme, accettando l'errore, il fatto che si cerca di capire, di agire che cosa vuol dire percepire, che cosa vuol dire essere assieme. Fiducia in te e nell'altro, che cosa vuol dire essere insieme. Detto così è banale, banale, nel senso che, secondo me, è proprio un'esperienza da fare, qualcosa che diventa evidente; nei seminari che si tenevano, da fuori vedi, vedevi chiaramente, come nel neutro. Il lavoro sulla percezione è molto sottile, lavoro sulla percezione e sulla fiducia, fiducia in te e nell'altro, fiducia di essere insieme, nello spazio, contemporaneamente agli altri. La confluenza poi delle coppie in gruppi più grandi, in un unico gruppo, fare insieme la stessa cosa, ti faceva vivere il gruppo nella sua fiducia totale, reciproca e individuale.

#### *Renata Molinari*

Una cosa che Thierry aggiunge, rispetto all'elemento della percezione, è che la coppia che si muove può inventare delle storie, dei ricordi di personaggi, un vissuto a partire da quello che vede e da quello che sente.

#### *Maria Grazia Mandruzzato*

Questa è un'altra cosa ancora.

Questo esercizio si fa sempre a due. La presenza della guida, in questo caso, permette di non bluffare. Quando si chiede a un attore di immaginare un personaggio in una data situazione, legata a uno spazio preciso, questo resta un processo mentale. È necessario che ci sia una percezione reale dell'esterno, un processo, un vissuto reale. In seguito la guida racconta quello che è successo. Quindi c'è interazione fra i due attori. È anche un lavoro sull'ascolto dell'altro, sempre cercare di calare tutto quello che è comunemente praticato in un lavoro di invenzione, di esplorazione, di ascolto: ma sempre in relazione a uno spazio e a una esperienza nello spazio molto precisa.

#### *Renata Molinari*

Prima di lasciare la parola a Monica Klingler, che ha lavorato sui movimenti non solo in questi spettacoli, ma anche in altri lavori di Thierry Salmon, dalle *Troiane* a *Des Passions*, volevo citare una piccolissima annotazione che avevamo fatto a livello drammaturgico, a proposito dei movimenti. Ripeto ancora una volta che nel lavoro collettivo ognuno era responsabile di un percorso e aveva come referente Thierry, ma di fatto, quando il lavoro procedeva in profondità, si creava una specie di osmosi fra i diversi percorsi. Allora, a livello drammaturgico, quando si parlava del femminile – che comunque restava uno dei punti chiave da esplorare – c'erano alcune importanti considerazioni che venivano da diversi studi sulla statuaria greca e sulle rappresentazioni delle Amazzoni. La prima riguardava la unilaterale (indicazione tratta da E. Badinter) : la unilaterale nella rappresentazione di alcune figure femminili è la rappresentazione figurata della asimmetria fondamentale della nostra cultura, cioè la differenza dei sessi. Si veda il piede avanti, il piede senza la scarpa... Accanto alla unilaterale, ci eravamo dati come indicazione di lavoro quella di cercare, ciascuno nel proprio ambito – io per esempio nel testo – passaggi o elementi relativi allo squilibrio, come base della trasformazione, anche creativa. A questi spunti era legato il lavoro sulla caduta e sul punto estremo di equilibrio.

#### *Monica Klingler*

Per me, lavorando con Thierry, c'erano sempre strade diverse da percorrere.

La prima era quella di aiutare gli attori e le attrici ad avere un altro strato dell'identità fisica: per *Le Troiane*, ad esempio, era veramente questione di aiutarle a diventare un popolo, ad avere un'identità fisica di popolo. Per le Amazzoni c'era un po' meno questa questione, perché non si trattava veramente di un popolo nel senso etimologico, ma piuttosto erano delle donne che si sono trovate assieme, che hanno delle necessità comuni.

C'è un altro strato che è quello di aiutare gli attori a sviluppare un linguaggio fisico che possono utilizzare.

E poi ci sono le coreografie.

In questo lavoro sulla *Pentesilea*, le coreografie, i movimenti astratti erano inventati dagli uomini con Thierry – erano i movimenti di sport e di musica – ed erano inventati dalle donne lavorando sul film di cui prima si parlava.

Dunque la cosa che è rimasta da fare per me era più quella di andare a un livello sotterraneo, di trovare un'attitudine del corpo, il suo spazio, e la relazione all'esterno. La parola, il tema di base per *L'assalto al cielo* e in tutto questo lavoro sulle Amazzoni era **la caduta**. Questo per me è venuto dalla lettura in tedesco di *Pentesilea* dove, dappertutto, sempre, e soprattutto parlando delle donne, quando era possibile, c'erano delle variazioni del verbo cadere. In tedesco la gamma è molto ricca: ci sono cento verbi intorno a cadere: cadere in amore, verso la morte, cadere dentro di sé, nello spazio. Ci sono tanti modi, utilizzando questo verbo, di parlare di tutto. Dunque nel testo questo verbo è utilizzato molto e descrive un po' questo stato di precipitazione verso l'amore, verso l'ideale, verso questa cosa precisa; per noi è anche diventata una possibilità di parlarci di un modo di essere molto contemporaneo, di questa ricerca di qualcosa... verso cui precipitare. A questo livello c'era

## Coreografie e movimenti



molto il discorso della verticalità e della orizzontalità, e forse ancora di più era presente la diagonale. C'è una canzone di Laurie Anderson in cui lei parla del fatto che noi umani su due piedi stiamo tutti sempre cadendo in avanti, e ogni passo che facciamo è anche una caduta. Dunque con questo abbiamo lavorato con le donne e anche un po' con gli uomini: le possibilità di cadere, molto semplicemente, molto fisicamente, cadere e ritrovarsi sui piedi. Non abbiamo parlato molto, era una cosa che volevo imprimere, impregnare nei loro corpi: uno stato che sta sempre andando verso qualcosa, dunque semplicemente prendere la paura di cadere come espressione di uno stato che poteva verificarsi durante lo spettacolo. Abbiamo lavorato su delle cadute impedito dagli altri, sulla possibilità di tradurre questa diagonale in modo molto dinamico nello spazio, fisicamente; aiutandoci assieme abbiamo lavorato anche sul salto che prende la forza da sotto e che ne fa una forza che va verso il leggero: poi questo è diventato soprattutto uno strato molto sotterraneo dello stato in cui erano: meno a livello delle azioni, ma piuttosto come erano, come stavano, là. Questo valeva molto per le donne, anche per *Temiscira 3*, ed era utilizzato indipendentemente dagli attori e dalle attrici.

In *Temiscira 3*, poiché c'erano un po' meno azioni – era meno una storia che si sviluppa attraverso delle azioni, delle cose, ma un po' una situazione, anche di attesa – c'era un po' più spazio anche per cercare di ritrovare le loro forze, di ritrovare la loro identità. C'era forse anche un po' l'idea di ricreare dei rituali che permettessero loro di ritrovare la propria identità e forza. Anche in quei movimenti abbiamo cercato di lavorare col peso, col peso e col capire.

#### *Cécilia Kankonda*

Per esempio, nell'*Assalto al cielo* non potevamo mai essere in posizione completamente orizzontale, perché questa era la morte: dunque c'era sempre la possibilità di cadere, ma poi c'era l'intervento degli altri per impedire la completa caduta. Questo in *Temiscira 3* non c'era più.

#### *Renata Molinari*

Dunque c'è un lavoro sulla caduta come consapevolezza fisica di un'attitudine, e poi c'è un lavoro sulla stessa, verso la costruzione di un rituale, di gesti rituali. Cosa succede fra l'uno e l'altro, quale è la differenza?

#### *Monica Klingler*

La prima cosa era soprattutto utilizzata nelle improvvisazioni, come un vocabolario fisico, da utilizzare per attori e attrici. Però non ho fatto una composizione con questo, non l'abbiamo formalizzato. Nell'*Assalto al cielo* abbiamo utilizzato così solo un momento di salto, per il resto era vocabolario utilizzato da loro, niente di formalizzato. Dopo, in *Temiscira 3*, c'era molto più di composizione, c'erano passi da imparare, da contare, formalizzati. Lì, c'era semplicemente questo, la continuità del tema del peso, nel senso di cercare di non mostrare una forza rigida, avere sempre uno stato in cui si può cadere, per tutto il tempo ci si muove all'interno, e la lotta contro il peso non è mai una cosa dimostrativa, gelée, fissa. Questo è lo stato; e poi nei passi, nelle cose agite, c'era il lasciare cadere le mani, il peso. Non so se si dice così in italiano, ma in tedesco, quando ti trovi davanti a una situazione in cui non puoi fare più niente, lasci cadere le mani... il fatto di utilizzare il peso delle braccia per trovare la forza.

#### *Renata Molinari*

Questa mattina si è insistito molto sullo spazio chiuso della Balsamine, poi, a Volterra lo spettacolo era all'aperto. Vorrei chiedere, a Maria Grazia o a Cécilia, che cosa è successo nel passaggio dal chiuso di questa dimensione claustrofobica di prigione, all'aperto.

#### *Cécilia Kankonda*

Era terribile. Thierry non è qui per confermarlo, ma penso che non c'era un'altra possibilità per fare questo spettacolo, e allora l'abbiamo fatto all'aperto; ma era un po' un errore, perché lavorare tra quattro muri neri, con la memoria nei muri di *Temiscira 2* e poi andare fuori, all'aperto con tutti questi suoni intorno era difficile. Difficile giocare con il fatto che eravamo prigionieri, completamente chiusi.

#### *Renata Molinari*

Abbiamo chiesto a Stefano Lodirio di parlarci dell'evoluzione dei movimenti degli uomini, da *L'assalto al cielo* a *Temiscira 2*, per integrare il discorso di Monica Klingler sui movimenti.

#### *Stefano Lodirio*

Io volevo parlare dei nostri movimenti, di come sono cambiati dall'*Assalto al cielo* a *Temiscira 2*, passando attraverso alcune tappe fondamentali di cui ha parlato anche Patrizia. All'inizio della creazione di *Temiscira 2* abbiamo visto alcuni video, soprattutto testimonianze di ostaggi che rivivevano la loro esperienza raccontando il luogo, il loro vissuto. Subito, guardando queste testimonianze, abbiamo notato



delle cose comuni, semplici, ma fondamentali. C'era chi aveva viaggiato 12 ore, tutto avvolto, legato da scotch – solo il naso rimaneva fuori – in un doppio fondo di automobile; da lì è nata l'idea di lavorare sdraiati per terra, nell'impossibilità di muoverci. Oltre al fatto che scenograficamente il soffitto era stato abbassato, con i tubi e le luci di cui parlava Patricia, questa è stata la base di tutto il lavoro, perché ci siamo dovuti adattare a questo, trasformare quindi tutti i movimenti, tutte le azioni; tutto il materiale che avevamo acquisito nell'*Assalto al cielo*, dovevamo farlo rivivere come ricordo, ma trasformato. Ad esempio tutte le azioni che venivano fatte in piedi, questi famosi movimenti sportivi, tutti gesti molto ampi, dovevano essere ridotti: non solo ridotti, ma fatti da sdraiati. Si trattava di dare la sensazione di una corsa stando sdraiati per terra, o dare la sensazione di un braccio che si muove facendolo solo con un dito. Quindi abbiamo avuto anche la possibilità di trovare, di trasformare questi gesti, pensando al ricordo, come quando si ricorda una canzone o una filastrocca, che non ci ricordiamo tanto bene, quindi non la cantiamo ad alta voce, cerchiamo forse di accennarla. Anche questi gesti erano accennati, cercando di ricordarci come si faceva, ma nello stesso tempo avevano una estrema precisione. Questo è stato uno dei percorsi fatti per la trasformazione dei movimenti.



La benda di *Temiscira 2*

Poi, per quanto riguarda lo spazio, devo dire che all'inizio è stato difficile il non potersi alzare, il fatto di vivere tutto da sdraiati: avevamo addirittura imparato a giocare a pallone, da sdraiati. Abbiamo cominciato a fare un'azione che dovevamo e potevamo fare solo da sdraiati; oltretutto, essendo bendati, abbiamo dovuto imparare a riconoscerci tra di noi, annusandoci, toccandoci, perché avevamo tutti le stesse tute (quelle dei tecnici nell'*Assalto al cielo*), barbe lunghe, capelli lunghi, fatti crescere nel periodo di lavoro. Di conseguenza al tatto eravamo tutti uguali, abbiamo dovuto imparare a riconoscerci e proprio a livello sensoriale, a percepire lo spazio, toccando anche con le dita per terra. Ognuno di noi aveva uno spazio preciso in cui stare e da dove non ci si poteva muovere. Poi c'è stato tutto un lavoro sensoriale che ci ha aiutati alla fine a riconoscere tutto lo spazio, anche da bendati. La cosa strana è che la gente, quando veniva a vedere lo spettacolo era convinta che noi vedessimo attraverso le bende. In realtà erano elastici neri molto stretti che impedivano la vista durante tutto lo spettacolo, tranne il momento delle testimonianze, quando gli uomini venivano avanti e (guardando il pubblico) facevano i loro racconti o dichiarazioni.

Ormai avevamo acquisito una tale precisione di movimento che sapevamo dove eravamo.

Carmen parlava dell'improvvisazione di 24 ore che abbiamo fatto per raccogliere materiale e per avere una memoria di questa prigionia. Siamo stati chiusi in teatro dalle due del pomeriggio alle due del pomeriggio del giorno dopo, bendati, e abbiamo cercato di raccogliere materiale, vivendo una vera esperienza da ostaggio, abbiamo mangiato, pisciato nelle bottiglie, fatto una serie di cose che comunque sintetizzavano quello che poteva essere un periodo di prigionia, non potendo fare determinate cose o dovendole fare in determinate condizioni.

Questo ci ha permesso di acquisire una memoria. Infatti nelle testimonianze, quando si parla della prigionia, ci si riferisce anche a quello che abbiamo vissuto veramente, come memoria del personaggio. Mi ricordo che durante queste 24 ore avevamo come riferimento i suoni che provenivano dall'esterno e si cercava di capire che ora fosse, se fosse giorno o notte, anche perché noi eravamo sempre al buio, anche quando toglievamo le bende, era buio, non avevamo più riferimenti e anche per questo è stato utile rapportarci allo spazio non vedendo. Siamo riusciti a trovare un modo di vivere lo spazio, di gestirlo, e di occuparlo pienamente pur al buio costante.

#### *Renata Molinari*

Dopo l'intervento di Stefano, mi piacerebbe che anche Enrico Roccaforte, che pure è in sala, da spettatore attivo, ci offrisse un suo contributo. Enrico ha partecipato all'*Assalto al cielo* e a una tappa di *Temiscira 2*.

#### *Enrico Roccaforte*

*Temiscira 2* è stato ripreso a Pontedera, e siccome mancava Fabrice, Thierry mi ha chiesto se volevo partecipare. Mi sono unito al gruppo e abbiamo fatto un lavoro di quattro giorni, di una difficoltà enorme, comunque per fortuna c'era un percorso, c'era una memoria che io avevo vissuto a Palermo per cui attraverso quella e attraverso l'aiuto dei compagni sono riuscito a inserirmi, a trovare i miei percorsi all'interno dello spettacolo.

Quello su cui volevo parlare è la pedagogia del lavoro di Thierry Salmon. Io sono tra gli uomini, e credo anche fra le donne impegnate nell'*Assalto al cielo* il più piccolo; il lavoro l'abbiamo iniziato tre anni fa (nel '96) ed era la mia prima esperienza. Inizialmente presa con un disagio assoluto; rivivendo poi questa esperienza nella mia testa mi sono reso conto di quanto il lavoro di Thierry in qualche modo somigliasse al lavoro che una mamma può fare per un figlio. All'inizio del laboratorio eravamo in una situazione in cui pendevamo dalle sue labbra. Non sapevamo in che modo muoverci, e su cosa dovevamo lavorare, allora Thierry

#### **Pedagogia e lavoro di gruppo**

ci dava delle indicazioni, ci faceva delle domande: in che modo mi posso rapportare con...cosa faccio se..., partiva comunque sempre da noi, dal nostro vissuto, da quello che è stata la nostra vita, il nostro percorso fino a quel punto. Nel nostro caso si parlava della paura, delle sensazioni più forti provate in determinati momenti della nostra vita, e questo fino a quando in qualche modo abbiamo creato le basi, per cui a un certo punto, proprio come si fa con un bambino, a un certo punto Thierry ci ha lasciati da soli e ci ha detto: adesso cammina. E lì c'è stato il caos, non riuscivamo nemmeno a distinguere quale era la finzione e quale la realtà, perché tra lo stato reale nostro e quindi i nostri racconti, tra quello che invece man mano si stava creando – si stavano creando altri rapporti con e fra i personaggi – a un certo punto non si capiva più niente, fino a quando, poi, piano piano, tutti i fili cominciavano a tornare, per cui i personaggi cominciavano a vivere attraverso il loro modo di essere, i loro rapporti e attraverso gli esercizi fisici. Ognuno di noi ha scelto un esercizio, attraverso questi esercizi Thierry e Renata ci suggerivano degli aggettivi, degli aggettivi qualificativi, suscitati dal lavoro, e attraverso queste definizioni si sviluppava il personaggio. Su queste basi abbiamo scritto, comunque fissato le nostre biografie, la biografia del personaggio, dall'altro cominciavamo a rapportarci con gli altri personaggi. E qui viene fuori l'idea del gruppo nel lavoro di Thierry. Spesso in teatro, in altre esperienze che poi ho avuto modo di vivere, quando si parla di gruppo, l'idea è che lo spettacolo può venire bene se esiste il gruppo, se tutti ci stiamo simpatici, e siamo contenti di lavorare insieme. In alcuni casi succede questo, nel nostro caso i rapporti di lavoro e tra i personaggi non si fondavano solo ed esclusivamente sulla simpatia o sulla bonarietà del rapporto, ma spesso, quasi sempre, si fondavano sullo scontro, sulle tensioni. C'è una teoria che dice che attraverso lo scontro si crea l'azione. Se tutti ci stiamo carini e simpatici, probabilmente non succede niente.

Di conseguenza il lavoro che facevamo tra noi, personaggi, era appunto quello di capire in che modo io mi rapporto con l'altro, che tipo di relazione ho con lui. Può succedere che si vada allo scontro. La cosa bella e difficile era che Thierry puntava spesso su quello. Diceva "a me non interessa che vi prendiate per mano e andiate assieme in giro per lo spazio, mi interessa vedere in che modo reagite se non siete d'accordo." Attraverso lo scontro si provocava l'azione e si cominciavano a capire i rapporti. Era un gruppo al cui interno c'erano un sacco di tensioni. Parlo sempre fra i personaggi. Un sacco di rapporti anche di sguardo che costituivano una struttura importante: se non c'erano quelli il gruppo sarebbe venuto fuori in maniera diversa, non sarebbe stato quel gruppo. L'ultimo punto riguarda una cosa di cui ha parlato questa mattina Luc: lui ha parlato dell'opportunità e del rapporto di Thierry con l'opportunità, nel lavoro. Io ho imparato una cosa fondamentale: come un problema che apparentemente appare come tale, possa diventare un'opportunità. Il caso, la casualità, il fatto che questo bicchiere in questo momento sta qua, se faccio così... cade. Ora, se non ero io a toccarlo, ma un colpo di vento a farlo cadere, poteva diventare un problema, è un problema il fatto che io non ho previsto la caduta del bicchiere. Però, se io utilizzo questo fatto, la caduta del bicchiere, è probabile che possa andare avanti e costruire altre cose che non avevo previsto: e noi spesso abbiamo lavorato sul caso, sul problema come fonte di creazione, come prosecuzione di un percorso.

*Renata Molinari*

Propongo di andare avanti con gli ultimi due interventi previsti che sono appunto legati al suono e alla musica.

*Cécilia Kankonda*

Non ho molto da dire: solo che Thierry Salmon per me era una persona del canto, lui cantava spesso, e in ogni spettacolo che ho visto o vissuto, c'era sempre la musica. Spesso questo era legato alle donne, dunque io adesso penso che se lui mi ha fatto questa domanda rispetto all'*Assalto al cielo*, era anche perché io cantavo, avevo un passato dentro un gruppo a cappella, ma anche perché io ero africana, metà africana. Ci sono ancora notizie di Amazzoni in Benin, avevamo questo sogno di andare là a vedere, ma...

Io ho conosciuto una cantante che si chiama Angélique Kidjo e ho parlato con lei: proviene da una stirpe di Amazzoni, la sua nonna era un'Amazzone. Quando Thierry mi ha chiesto di collocarmi rispetto ai quattro gruppi di donne, che erano le sacerdotesse, le guerriere, le vergini e le spie (questa è un'invenzione che non c'è nella *Pentesilea* di Kleist), mi sono detta: "boh, cosa faccio?" Lui mi ha detto, "io cerco di completare il lavoro sul ritmo che sto facendo con gli uomini e io vorrei che tu facessi qualcosa legando i ritmi alla voce. Dunque, mi sono detta: Bah...". Avevo preso questo con me, perché stavo imparando a suonarli. È uno strumento a percussione che viene dal Centro dell'Africa; viene chiamato in maniera diversa, a seconda delle zone, per lo più "casses-casses", ma io preferisco "palline": sono due piccole palle – una frutta che quando si secca all'interno fa suonare i semi – poste alle estremità di una cordicella e che si fanno suonare ruotandole attorno alla mano, al polso, facendo battere le palline una contro l'altra. È una percussione che viene usata solo dalle donne e dai bambini, solo raramente dagli uomini. Dunque



**Suono e musica**

io avevo sempre questo in mano e lo facevo suonare, e dopo un po' mi sono detta: c'è qualcosa che si può fare con questo: ci può essere un ritmo, ci può essere un canto, ma può anche essere un'arma... E allora abbiamo provato in 20,... quante eravamo, perché tutte le donne l'avevano e dovevano imparare a suonarlo per l'*Assalto al Cielo*. E non era facile. E poi ho trovato delle canzoni rispetto a ogni gruppo. C'era una canzone più di guerra, più di coesione in ogni gruppo, poi c'era una canzone che era di tutti, anche gli uomini l'hanno imparata e l'abbiamo inserita nello spettacolo; un po' come i movimenti o come il lavoro di Monica. Non solo come musica, ma come linguaggio fra noi. Per esempio: io avevo il ruolo della madre, a un certo punto in questo spettacolo avevo un figlio e dovevo lasciarlo, perché era un figlio e non una figlia, e non poteva restare con noi, dunque dovevo abbandonarlo agli uomini. Per me l'unico modo in cui potevo farlo era con un canto, ma questo canto era anche legato alle altre donne, solo loro potevano capire, non gli uomini, e dunque queste piccole canzoni sono diventate un linguaggio fra di noi, anche...

Ora faccio un percorso rapido, ma questo lavoro era veramente difficile, lungo. Su qualche canzone siamo riuscite a farlo non compiutamente, e poi c'era anche un altro lavoro che abbiamo iniziato sul coro dell'*Ebbene, ascolta...* [Nel testo di Kleist, la storia delle Amazzoni fatta da Pentesilea ad Achille - scena 15] Perché Thierry aveva questo desiderio di provare a incrociare il ritmo con il testo parlato e così abbiamo cominciato con un ritmo su tavole e abbiamo provato a dire questo testo sul ritmo ed è così nato il coro *Ebbene ascolta*, che abbiamo poi ripreso in diversi modi in *Temiscira 3*. Tutto questo tipo di lavoro con il ritmo, la voce e il senso del testo l'abbiamo portato un po' più avanti in *Temiscira 3*, soprattutto con il coro finale.

Per me Thierry voleva andare più avanti su questo tipo di lavoro e legare la voce alla parola, perché aveva il sogno di fare un musical e dunque in questo ultimo caso abbiamo provato e io ho provato - perché ero la persona che guidava - ad avvicinarmi ad un tipo di musical che non sarebbe Broadway o *Notre Dame de Paris*, ma qualcosa d'altro che sarebbe stato una cosa fra teatro e ritualità, suono e ritmo.



#### Renata Molinari

Un titolo alternativo all'*Assalto al cielo* era *I funebri splendori* della guerra. Non ho lavorato a *Temiscira 3*, ma in qualche modo è come se *Temiscira 3* avesse realizzato questo altro titolo. Credo sia evidente che qui c'erano i funebri splendori della guerra.

#### Luc D'Haenens

La mia collaborazione con Thierry Salmon... Io credo che tutti gli elementi dello spettacolo per lui fossero protagonisti. Prima di tutto lo spazio: Thierry non poteva lavorare senza lo spazio. Per lui era la prima cosa importante e si sa benissimo che lui non poteva lavorare senza avere le cose in mano. Evidentemente la luce e il suono sono protagonisti anche della storia. Senza parlare di altri spettacoli, *Fastes-Foules* (1982/'83), è stato la prima volta che ho lavorato veramente sul metodo di Thierry, nel senso che io lavoravo dall'inizio delle prove con gli attori. Pensando a *Fastes-Foules* mi sono ricordato anche la sua voglia di lavorare sull'*Assalto al cielo*. Perché con *Fastes-Foules* ho dato veramente il ritmo dello spettacolo. Gli attori lavoravano sui ritmi, i suoni che io portavo e le scene si sono veramente costruite con quest'elemento, dall'inizio. Era molto importante: il suono andava dall'inizio alla fine senza un momento di silenzio, anche se il silenzio può fare parte della colonna sonora, in *Fastes-Foules* non c'era un momento di silenzio. Paragonato a questo, *Agatha* è completamente diverso. Nel senso che come tipo di protagonista, il suono doveva giustamente aiutare la memoria (come la luce: luce d'inverno e luce d'estate). C'erano i momenti realistici, ma c'erano anche i momenti di memoria. È per questo che si creava un doppio gioco. C'erano dei momenti molto sottili di suoni realistici che venivano di colpo abbandonati: dunque c'erano dei piccioni che volavano e poi, nello stesso momento, un suono di mare, fuori. Questo non era molto realistico, perché la villa non era vicino al mare, ma era come un misto di memoria che arrivava come una cosa realistica e tutti i suoni che si aggiungevano alla storia erano così. Se in *Fastes-Foules* il suono era come un ritmo che sosteneva la scena, molto illustrativo, molto presente, come una base, dopo questo è stato veramente tutto un altro tipo di lavoro.

Giustamente si tratta di tutto questo lavoro sullo spazio, a partire da *Agatha*, che in *Fastes-Foules* non avevamo i mezzi economici per fare.

Con *Agatha* abbiamo fatto veramente il primo lavoro di costruzione spaziale con i suoni. Mi ricordo benissimo che dopo *Le Troiane*, dove evidentemente avevo fatto più o meno tutto quello che potevo fare, non vedevo più che cosa aggiungere al mio lavoro. Avevo iniziato un altro tipo di attività - scenografia e altre cose - avevo abbandonato il suono e lui aveva fatto tutto il lavoro sui *Demoni* senza di me e dopo mi ha di nuovo chiesto di lavorare assieme. E io ho detto: "Guarda che ora non vedo più il motivo per lavorare sul suono, soprattutto perché sto lavorando sulla scenografia e altre cose, come architetture...." E lui mi ha detto: "Ma il tuo suono è architettura, dunque non ha senso dire che non lo fai più." Evidentemente se io

avevo abbandonato il lavoro sul suono con molte altre persone, con lui ho accettato di ricominciare, perché era giusto. Di fatto era giusta questa definizione del mio lavoro nel suo lavoro, cosa che non ho mai fatto con altre persone, perché non c'era nessun altro che lavorasse nello spazio come lui. Dunque se io lavoravo con altri registi, dopo aver lavorato con lui, o anche nello stesso periodo, cercavo un modo di dare spazialità al suono sul palco o nel teatro dove si svolgevano gli spettacoli, ma il lavoro non aveva mai lo stesso aspetto, non era mai la stessa ricerca.

C'è da dire anche che il lavoro cominciava in studio. Per *Le Troiane*, la riuscita di questa ricerca stava anche nel fatto che lavoravo sui suoni prima di tutto in studio. Si sa benissimo che lavorando in studio sulla frequenza della banda "passante", lavorando su medi, bassi, alti, si può anche prevedere come usarli poi nello spazio. Per *Agatha* non ho fatto ancora questo tipo di lavoro, l'ho fatto solo dopo. Ma è con *Agatha* che ho cominciato a capire molto bene come fare a lavorare su queste cose. La seconda cosa che volevo dire sul lavoro sul suono, con Thierry – parlando per l'appunto del suono protagonista – è quella legata al mio inserimento nel lavoro degli altri. Perché il lavoro con gli attori cominciava sempre prima, avevano già lavorato molto, quando io arrivavo; e io arrivavo veramente come lo straniero, qualcuno che non si vedeva prima e poi arriva, con tutto il suo materiale... ma la cosa geniale è che Thierry voleva questa cosa proprio come nuovo protagonista nel lavoro, qualcosa che aiutava, che portava nuova energia, nuovi stimoli. E dunque la cosa bella era quella di poter lavorare con tutto il materiale che io preparavo prima, pensando a cosa poteva servire, che tipo di suoni, di musiche, di cose, arrivare e provare. Si provava una cosa e poi un'altra e gli attori accettavano il fatto che ogni tanto ci potesse essere una cosa che non funzionava. E c'era questo dialogo molto bello, dal quale nasceva un vero dialogo fra protagonisti.

Dunque non torno sul tipo di lavoro che facevo con Thierry, se non che oggi, parlando dell'*Assalto al Cielo* devo dire che per me è stato un lavoro non molto interessante, nel percorso della mia attività con Thierry Salmon. Perché è stato veramente un ritorno indietro. Non parlo di *Temiscira 2 e 3*, ma dell'*Assalto al cielo*. Perché evidentemente nel metodo di lavoro di Thierry ci sono ogni tanto problemi che vanno contro i suoi desideri.

Quando mi ha parlato dell'*Assalto al cielo* si parlava di fare un lavoro di suoni, di ritmi – lui voleva lavorare con me su dei ritmi di techno dance e arrivare a una fusione tra il lavoro di Cécilia e il mio. Questo presupponeva evidentemente un lavoro prima della produzione. Nel senso che evidentemente non potevo arrivare così tardi come potevo fare per altri spettacoli e inserirmi nel lavoro; si doveva fare prima. Evidentemente, per problemi di produzione questo non si è fatto. Tornando al lavoro negli spettacoli di Thierry, ci sono alcune cose da dire. Io ho parlato del suono-protagonista: i suoni che ho fatto per le *Troiane* erano veramente la presenza dei Greci attorno alle donne di Troia e poi c'era un altro tipo di lavoro che era quello che avevo fatto per *Fastes-Foules* e che era veramente dare un ritmo allo spettacolo, dare veramente un ritmo, una cadenza, per le scene, per le azioni degli attori, lui voleva anche una omogeneità totale fra i diversi contributi dello spettacolo. Se non è riuscito il lavoro per me, credo anche per lui, nella mia collaborazione all'*Assalto al cielo*, è evidentemente per il fatto di non essere riuscito a fare le cose desiderate, prima. Di fatto ho lavorato veramente sul mio *savoir faire*, nel senso che ho lavorato poco in studio, e giustamente, parlando del mio lavoro di "spazializzazione sonora" imparato con lui, per me il più bello è stato veramente *Le Troiane*. Dopo ho fatto dei lavori più piccoli, ma anche interessanti, come *La passione di Gilles* (Breda, 1990), in Olanda. Veramente nell'*Assalto al cielo* è stata una cosa totalmente negata. Non si è parlato di spazio, tranne il fatto di mettere delle casse un po' dappertutto. Questo non è molto interessante.

Sul lavoro delle *Troiane*, la costruzione dei suoni è stata fatta veramente pensando all'impianto delle casse dentro i luoghi all'aperto, all'interno, giocando sui delay che ci sono, sulle distanze o sui difetti di luoghi come questo, dove ci troviamo, con voci e suoni che si mischiano dall'esterno.

La cosa interessante, come si diceva giustamente, nel lavoro con Thierry, era il fatto di usare tutto quello che accadeva, per il suono valeva la stessa cosa che per gli altri contributi. Per diverse ragioni, non voglio addentrarmi in questo, per *L'assalto al cielo* non è stato possibile. A parte che, parlando con Cécilia, c'è un punto che è rimasto importante, ma questo esiste per tutti: la musica è portatore, vettore di emozione, molto forte. L'abbiamo visto ieri e stamattina, davanti ai brani degli spettacoli. Lo so benissimo che – lavorando sulla *Signorina Else* (Modena, Teatro Storchi, 1987) – quando arriva la musica, quando arrivano i momenti sonori, appoggio o complemento dell'azione, lo so che l'emozione che esiste già forte, è amplificata. Evidentemente per *L'assalto al cielo*, questo si è verificato. Altra cosa, la musica è usata come legame fra diverse scene che forse non avevano veramente ancora trovato il legame. E allora la musica è servita a questo, e meno male.

*Cécilia Kankonda*

Per me questa musica era più musica di film che di teatro.



I movimenti degli uomini

#### Luc D'Haenens

È questo che volevo dire, che è stato più un lavoro di illustrazione e di integrazione sonora che veramente un lavoro spaziale come l'avevo fatto prima. Questo risultato è cominciato veramente - e sono contento di avere fatto questo con Thierry - con *Temiscira 2 e 3*, dopo *L'assalto al cielo*. È stato strano, anche perché l'ultimo lavoro assieme è stato fatto all'inverso di tutti gli altri. Qui gli studi sono stati fatti dopo lo spettacolo e facendo *Temiscira 2 e 3* si sono scoperte molte possibilità di usare un materiale di base molto povero. Dunque era in quel momento un lavoro che diventava veramente interessante.

Volevo aggiungere una cosa sul lavoro quotidiano con Thierry. Anche se ho creato delle colonne sonore per diversi spettacoli, con Thierry avevo l'esigenza di seguire lo spettacolo tutte le sere, dunque di fare quello che si chiama il fonico. Io ho sempre rifiutato di essere chiamato fonico, perché non sono fonico, non sono tecnico, per niente, perché se succede qualcosa di veramente tecnico nell'impianto sonoro credo d'essere veramente incapace di risolvere il problema, dunque non posso essere chiamato fonico. Non che il mio lavoro sia più o meno. Non sono un fonico. Però posso essere associato a un altro titolo che potrebbe essere "musicista modulatore", perché la cosa, parlando del suono protagonista negli spettacoli di Thierry, è vero che chiedeva una concentrazione veramente quotidiana, come per gli attori. Io dovevo fare un lavoro di memoria di tutti i suoni che avevo usato o che avevo scelto per lo spettacolo (quattro nastri a destra e quattro a sinistra), e sapere esattamente quando si usavano e seguire i tempi quotidiani cambiati perché è così: il teatro ogni giorno è diverso. Essere così veramente il personaggio sonoro, il protagonista che segue l'azione e questa è un'esigenza che avevo, veramente profonda, perché mi sembrava essenziale nel senso che un suono che va e che viene - o da dove viene e da dove va - indica la sua identità, non può essere solo un'indicazione su un copione, tipo lì parte e viene, e dunque era tutto questo lavoro che a me sembrava molto importante. Aldilà delle scelte dei suoni, di come sono stati utilizzati, era importante anche il fatto di seguire veramente come attore dello spettacolo tutti i giorni la proiezione dell'azione e devo dire che lavorare con lui ogni giorno sugli spettacoli determinava questo, per tutti noi che abbiamo fatto le luci, le scenografie: sapevamo benissimo che eravamo tutti protagonisti dello spettacolo, è questo che volevo dire per finire. Vorrei solo aggiungere una cosa al mio discorso: che la presenza del mio lavoro nel lavoro di Thierry aveva anche un altro senso che lui mi chiedeva di fare, aldilà del fatto che a me evidentemente piaceva farlo. Thierry aveva interesse per tutte le culture del mondo, è quello che chiedeva a Cécilia, che ha chiesto a Giovanna Marini per *Le Troiane*. Aveva una dimensione etnologica, una visione arcaica, archetipa della musica, dei movimenti dei ritmi e mi chiedeva di essere la parte moderna, la parte più contemporanea del discorso sonoro. Evidentemente per lui, per esempio, i Greci nelle *Troiane* dovevano veramente avere questo aspetto molto moderno e per *L'assalto al cielo* mi aveva chiesto di lavorare su ritmi completamente contemporanei, dunque la tecnodance e cose come questa. Anche se io, nella scelta dei pezzi di musica, facevo anche un misto di cose di musica etnologica con la techno, perché per lui era molto importante che si confondessero questi linguaggi diversi.

#### Cécilia Kankonda

Vorrei aggiungere qualcosa.

Vorrei dire che quando Luc dice che il suo lavoro sull'*Assalto al cielo* per lui non è stato così interessante, non sono d'accordo per niente. Perché per me è stato abbastanza fondamentale, perché nella scelta della musica, nella maniera in cui ha portato la musica, c'è qualcosa che ha a che vedere con quello che Thierry cercava di portare: la rottura temporale, dei tagli nella temporalità teatrale. Per esempio, dopo il combattimento, c'era questa musica che per me faceva un crac e che per me era l'inizio della delle rotture che abbiamo visto in *Temiscira 2 e Temiscira 3*. Perché c'era questa musica che non veniva da nessuna parte, ma che ci proiettava in un altro universo, te o assicuro, Luc, perché io ero sul palcoscenico.

#### Renata Molinari

Noi abbiamo iniziato in questi giorni a riflettere su un lavoro che non può proseguire nei binari in cui era iniziato, perché non c'è più la persona che può dare forma a queste trasformazioni.

Il lavoro non può continuare in quelle forme, ma può continuare forse in altre forme. Come avrete notato, voi che avete seguito queste giornate, è molto difficile parlare del lavoro di Thierry Salmon, in assenza di Thierry. Ogni tanto salta fuori la preoccupazione intorno alla parola metodo. Preoccupazione legittima, perché non c'è mai stata una dichiarazione di metodo. Ci sono state delle precise regole di lavoro, c'è stata una coerenza estrema, perfino crudele, anche verso se stessi, nel non rinunciare alle conseguenze di determinate azioni, di determinate scelte. Una delle cose per me fondamentali che attraversano tutti gli elementi nel lavoro di Thierry Salmon è proprio questa ferrea logica delle conseguenze. Ferrea logica delle conseguenze nel lavoro col personaggio, sul personaggio, ferrea logica delle conseguenze nel proporre un'azione in scena, nello scegliere un testo...



Le conseguenze... Per quello che sicuramente io ho imparato in questi anni di lavoro insieme a Thierry e assieme a queste persone che in parte oggi sono qui è questa pratica della logica delle conseguenze, una pratica che il teatro, quasi come laboratorio della vita, rende evidente. Logica delle conseguenze come assunzione di responsabilità nel portare fino in fondo le cose che facciamo, che decidiamo di fare. Uno dei pericoli che ci sono sempre quando si parla di un lavoro teatrale, si cerca di ricostruirlo, è quello di restare un po' nell'ambito estetico o della storia del teatro e di fare costantemente dei paragoni fra questo modo di fare teatro e altri modi di fare teatro. L'altro rischio, nel nostro caso fortissimo, siccome c'è in tutti noi la certezza di avere perduto una ricchezza estrema, è quello di pensare a quello che abbiamo fatto assieme a Thierry come a qualcosa che funzionava sempre e comunque.

Non è vero, non funzionava sempre e comunque, perché appunto la logica delle conseguenze portava a una pratica del teatro difficile, spesso osteggiata – ma non necessariamente osteggiata per ottusità degli interlocutori – osteggiata perché era quasi inevitabile che così fosse, perché di fatto era una pratica non scandalosa, ma che scardinava le regole del teatro.

Come se fosse consueto, “la norma”, prendere 15 giovani attori palermitani, alcuni alle prime prove, cinque attori belgi, una danzatrice giapponese, altri di varia nazionalità e metterli assieme, portatori in scena anche di queste loro differenze e identità. Tutto questo non è assolutamente scontato, non è scontato costruire uno spettacolo a partire da chi lo fa, e a partire dalle nostre diverse esigenze di farlo, di confrontarci con un tema, una questione. Tutto questo crea dei problemi, crea dei problemi enormi in termini di relazione, per esempio, Anche se questi problemi si possono superare. Qui tutti gli interventi di Carmen, di Luc, di Cécilia, di Monica, di Patricia, sono stati fatti in Italiano. No è per niente scontato che ciò accada, è già difficile parlare in pubblico nella propria lingua, parlare in un'altra lingua è molto più difficile. Ora non è che questo gruppo di persone abbia un particolare dono delle lingue, ha un particolare allenamento a porsi di fronte a questa difficoltà. Ma questo è qualcosa che si costruisce, e molto spesso si costruisce non con l'appoggio dell'ambiente esterno. Tutto il discorso delle lingue è un discorso politico, quando Thierry dice che il teatro è “un luogo di resistenza” “un luogo che permette di vivere in un'altra maniera” e aggiunge “io non riesco sempre a trasmettere questa necessità, il teatro spesso è necessari per coloro che lo fanno ma non per quelli che vanno a vederlo. È una constatazione dolorosa e allora si ha l'impressione che l'impresa sia vana”, questa constatazione, questa domanda, per me è fortemente politica, evidentemente non nel senso di uno schieramento o ideologia, ma nel senso che la logica di cui si parlava, impone di tirare, appunto, delle conseguenze: ti impone delle separazioni, delle rotture, delle scelte.

Mi piaceva molto la freschezza con cui prima Enrico diceva: “il lavoro con Thierry è una forma di apprendimento, ed è un apprendimento che va oltre la forma teatrale”. E questa sorta di pedagogia costante che si faceva all'interno delle produzioni di Thierry Salmon (non era solo il fatto che lui insegnasse un procedimento di lavoro o cominciasse a dividerne di nuovi, era anche il fatto che gli attori “anziani” diciamo così, si facessero guide dei più giovani) era anche una forma di pedagogia teatrale che a un certo punto doveva applicarsi anche agli altri soggetti del teatro, doveva contagiarli, o, appunto, scandalizzarli.

Doveva applicarsi, per esempio, ai produttori. È una forma di pedagogia che aiuta a pensare la relazione fra il dentro e il fuori del teatro, anche per chi lo fa. C'è una forza enorme nei lavori di cui abbiamo parlato, che abbiamo costruito e che non siamo riusciti a costruire, e qui oggi rendiamo omaggio a Thierry Salmon, ma la nostra non è una celebrazione del passato, bensì del permanere di questa forza, di queste istanze nel teatro di oggi, nelle possibilità creative di oggi.

### L'ASSALTO AL CIELO da *Pentesilea* di Heirich von Kleist

*regia* Thierry Salmon;  
*drammaturgia* Renata Molinari;  
*scene e costumi* Patricia Saive;  
*luci* Vincent Longuemare;  
*ambientazioni sonore* Luc D'Haenens;  
*ritmo* Renato Tonini;  
*movimenti* Monica Klinger;  
*canti* Cécilia Kankonda

*con*

Marie Bach, Serena Barone,  
Tadzio Baudoux,  
Stefania Bonafede, Eric Castex,  
Lorenzo D'Angelo, Elvira Feo,  
Dimitri Linder, Simonetta Goezi,  
Cécilia Kankonda,  
Stefano Lodirio, Filippo Luna,  
Maria Grazia Mandruzzato,  
Giovanni Martorana,  
Pietro Massaro, Mariano Nieddu,  
Tamayo Okano, Paola Pace,  
Giusva Pecoraino, Laura Peduzzo,  
Giuditta Periera, Sabrina Petyx,  
Enrico Roccaforte,  
Fabrice Rodriguez, Candy Sulnier,  
Almerica Schiavo, Roberta Vitala,  
Nadia Volpe

Palermo,  
Cantieri Culturali alla Zisa,  
19 Novembre 1996

### TEMISCIRA 2

*regia* Thierry Salmon;  
*scene e costumi* Patricia Saive;  
*luci* Laurent Kaye;  
*ambientazioni sonore* Luc D'Haenens

*con*

Eric Castex, Dimitri Linder,  
Stefano Lodirio, Filippo Luna,  
Giovanni Martorana,  
Pietro Massaro, Mariano Nieddu,  
Pierre Renaux, Fabrice Rodriguez

*e la partecipazione di*  
Marie Bach, Cécilia Kankonda,  
Tamayo Okano;  
*assistente alla regia*  
Carmen Blanco Principal;  
*coordinamento*  
Nicolò Stabile

Bruxelles,  
Théâtre de la Balsamine,  
11 febbraio 1997

### TEMISCIRA 3

*regia* Thierry Salmon;  
*scene e costumi* Patricia Saive

*con*

Marie Bach, Cécilia Kankonda,  
Maria Grazia Mandruzzato,  
Silvia Pasello, Caroline Petrick,  
Candy Saulnier

Volterra, luglio 1997

# UN INCONTRO CON SALVADOR TÁVORA E LA CUADRA DE SEVILLA

a cura di Cira Santoro

## In cerca di "identità"



Andalucía amarga

Salvador Távora rappresenta, nel contesto teatrale europeo, uno dei pionieri di quel teatro nato direttamente dalle voci distorte e spesso arrabbiate delle periferie metropolitane, quando l'Europa dei grandi era ancora una faccenda tra pochi e si conservavano intatte le espressioni più originali delle culture popolari. Mescolando la forza del *cante* flamenco ai movimenti coreografici della Semana Santa di Siviglia e della corrida, portando in scena i cavalli andalusi, famosi in tutti i circhi del mondo per le loro abilità di "danzatori" e utilizzando le macchine come strumenti di condizionamento dell'attore e dell'azione scenica, Távora ha dimostrato di essere connotato culturalmente da una comunità etnica forte ma minoritaria come quella gitano-andalusa, e di essere portavoce e custode attento di quel patrimonio rituale ed espressivo.

Claudio Meldolesi, parlando di Távora, ha affermato: "Pur essendo figlio di se stesso, Salvador Távora ha confermato, lavorando sulla cultura dei poveri, sulla condizione della mancanza e sul declivio che c'è tra la gioia e la morte, che il teatro è ancora il luogo in cui è possibile rovesciare il privilegio di chi ha potuto studiare, il comando del denaro e mostrare quella civiltà che il sistema produttivo dominante non può vedere perché appartiene all'intimità dell'uomo". Il suo teatro, come molti altri teatri nati nel Sud del mondo - politico, rivendicativo e proletario - oltre a un fondamentale ruolo di conservazione, studio e naturale evoluzione del linguaggio popolare andaluso, ha avuto una funzione estremamente importante nella comunità di appartenenza, che per la prima volta ha visto, nella propria espressione artistica, una possibilità di riconoscimento universale. Per questo motivo un'ipotetica definizione del teatro di Salvador Távora non potrebbe che essere "Teatro dell'Identità".

La mia ricerca nacque inizialmente con l'obiettivo di studiare un training che avesse come linguaggio di base il flamenco. Gli oggetti d'indagine che mi proponevo, partendo per la Spagna, erano finalizzati soprattutto al lavoro dell'attore, ma mi accorsi che, più che decodificare un sistema ritmico e fisico, dovevo interrogarmi sulla realtà culturale andalusa in tutta la sua complessità. Il flamenco, infatti, oltre ad essere una danza elaborata e articolata dal punto di vista musicale e coreografico, sul piano sociale esprime l'esperienza collettiva di un ampio settore delle classi oppresse andaluse sebbene sia, nello stesso tempo, patrimonio della cultura egemonica. La definizione di linguaggio "popolare" è quindi riferita non solo alla base etnica cui fa riferimento, ma anche all'enorme diffusione nei diversi strati sociali, al forte impatto mediatico che esercita a livello locale e - non ultimo - alla vasta gamma di valori di cui il termine si fa portatore. È per questo motivo che l'immagine del flamenco è spesso frammentata e contraddittoria: chi può dire se le suggestioni provocate dalla mano, tesa per la disperazione e la rabbia, di un gitano che canta in un bar, con la voce rovinata dalle sigarette, dall'alcool e da un tono sempre troppo alto, appartiene al flamenco puro più dell'elegante e raffinata mano formata nelle accademie di danza, che sembra raccogliere i suoni rotondi delle chitarre andaluse? Quale verità scegliere?

Pensai allora di rivolgermi direttamente alla conoscenza dell'immaginario popolare, ricco di "azioni rituali" ispirate al flamenco. La partecipazione spesso è aperta a tutti, ma l'ascolto attento, l'interpretazione del *cante*, la funzione del *baile*, il suono delle mani, fino all'incitamento degli esecutori, sono soggetti a regole molto complicate che escludono chi non conosce questo codice. La complessità musicale obbliga chiunque voglia avvicinarsi al flamenco a una sorta di iniziazione, che da un lato prevede un processo di apprendimento finalizzato al riconoscimento delle varietà stilistiche, e dall'altro l'assunzione di un ruolo. Mi trovavo, insomma, di fronte ad una cultura etnica, in parte "comportamento restaurato" e codice artificiale assunto come tradizione, in parte fattore identitario inconfondibile; il lavoro teatrale si intrecciava con l'antropologia culturale, la sociologia, la politica. Un linguaggio d'attore, di fronte a questo sistema così articolato, risultava non solo difficile da individuare, ma addirittura inadeguato.

L'incontro con Salvador Távora coincise con questo livello di complessità. Egli infatti, con il gruppo "La Cuadra", ha esplorato le modalità comportamentali del suo popolo, rifiutandone i cliché folkloristici e turistici, stimolando riflessioni sul passato di sfruttamento della sua terra, ponendo interrogativi sulle incertezze del presente. Avevo in mano molto di più di quanto sperassi: non un'ipotesi su cui lavorare come ricercatrice, ma un incontro da raccontare. In questo strano viaggio

## NOTE

1 - *Cantes por soleá*: da "soledad" (solitudine). Canto di essenza *jonda*, concepito per il ballo, è una probabile derivazione di antichi canti da *jaleo*. Forma nata a Triana, l'antico quartiere gitano di Siviglia, possiede una molteplicità di varianti locali, familiari e anche individuali, legate alla creatività del singolo interprete.

2 - *Fandangos*: canto di origine araba, nato per accompagnare il ballo, che si è progressivamente afflamencato, oltre che diffuso dall'Andalusia in tutta la penisola iberica, imparentandosi con le diverse tradizioni regionali.

3 - Il *rejoneador* è il torero che combatte contro il toro cavalcando e utilizzando un lungo bastone di legno con un coltello sull'estremità finale.

4 - *Tablao*: È il nome del palco destinato ad ospitare gli spettacoli di flamenco. Per metonimia, con *tablao* si indicano i locali destinati a dare spettacoli di flamenco per i turisti.

5 - Traduzione della biografia ufficiale, consultabile in [www.teatrolacuadra.com](http://www.teatrolacuadra.com).

nel corpo, nel ritmo, nella cultura popolare di una terra, il mio “fare teatro” poteva diventare racconto di un codice di rappresentazione.

Il regista andaluso, invitato dal CIMES, è stato ospite dell'Università degli Studi di Bologna il 12 marzo 2001, per presiedere questo racconto. Lo accompagnava Lilyane Drillon, sua aiuto-regista e collaboratrice storica. Con meraviglia di tutti, si è rivelato un maestro che, nonostante il grande cambiamento subito dalla sua terra in questi ultimi anni, continua a combattere con le armi del teatro una battaglia di salvaguardia dall'omologazione e a mantenere vivo quel dissenso che lo portò, dalle tavole di un palcoscenico di periferia, a “lamentarsi” contro la dittatura e i poteri forti. Il suo gruppo per trent'anni ha saputo proporre un lavoro contemporaneamente “popolare” e “di ricerca”, che pur affondando le proprie radici nella cultura andalusa ha affrontato temi universali parlando al pubblico di tutto il mondo con mezzi espressivi innovativi.

### Da matador a regista

Salvador Távora nasce a Siviglia nel quartiere popolare del Cerro del Aguila, tra le difficoltà economiche e culturali che seguirono alla Guerra Civile spagnola. Frequenta la scuola pubblica del suo quartiere e a quattordici anni entra come apprendista nelle officine meccaniche di una fabbrica di tessuti, dove impara il mestiere di saldatore. Nel frattempo, frequenta le scuole serali della stessa fabbrica.

Come la maggior parte dei bambini del quartiere, Salvador cresce tra i *cantes por soleà*<sup>1</sup> di “El Paperero” e i *fandangos*<sup>2</sup> impegnati di “El Bizco de Amate”, in un universo di tonalità sonore che lo aiuteranno a formalizzare, più tardi, il proprio concetto di flamenco e la sua funzione sociale. Soddisfa la sua passione per la tauromachia saltando, di notte, il recinto del macello municipale, e, protetto da un torero locale, acquisisce un certo prestigio come *matador* di tori giovani, vivendo per la prima volta l'esperienza di comunione tra il rischio e l'arte. Távora faceva parte della quadriglia del *rejoneador*<sup>3</sup> Salvador Guardiola, quando quest'ultimo morì sotto la furia di un toro nell'arena di Palma de Mallorca. Era il 21 agosto 1960, e dopo aver ammazzato il toro che aveva causato la tragedia, Távora chiuse definitivamente con la sua vita da torero.

Quando entra deciso, ricettivo e da buon osservatore nel mondo dello spettacolo flamenco - da cui sarebbe uscito dopo pochi anni con posizioni molto polemiche - il quartiere, la fabbrica e le arene appartengono alla sua biografia. Távora, infatti, lavora in spettacoli alla moda, dove scopre, amareggiato dall'atteggiamento trionfale del panorama folcloristico dei primi anni Sessanta, che “la realtà andalusa andava da una parte e i suoi canti da un'altra”. È in questo momento che inizia, in solitudine, la ricerca di una nuova espressione popolare: trasformando in un momento corale e collettivo il grido angosciante e individualista del flamenco, comincia a raccontare la situazione sociale della sua terra e le sue condizioni politiche, scontrandosi con gli interessi delle case discografiche e con la censura. Approda al teatro con l'obiettivo di diffondere queste espressioni, per contrapporsi alla condizione alienante cui erano sottoposti gli artisti nei *tablaos*<sup>4</sup> e nelle sale da ballo, dove era ricevuto provocatoriamente e con sospetto. Anni dopo, le sue canzoni corali, tra cui *Campesinos tristes*, *Segaores*, *Andalucía la que diverte*, *Por las pisadas*, *En pies* e *A pasitos seguros*, saranno registrate da diversi gruppi, dando un contributo enorme alla creazione di una coscienza andalusa e proponendo un'immagine dell'Andalusia più dignitosa e seria di quella diffusa dal regime di Francisco Franco.

Alla fine degli anni Sessanta viene chiamato dal critico teatrale José Monleón a far parte del teatro Studio Lebrijano in occasione di una partecipazione al Festival di Teatro di Nancy. La partecipazione al festival gli permette di assistere a proposte teatrali che lo impressionano e gli suggeriscono coraggiose esplorazioni sceniche. Al ritorno da Nancy, infatti, Távora concepisce ed elabora, in un piccolo locale del suo quartiere, lo spettacolo teatrale *Quejio*. Nello spazio de “La Cuadra”, dove si incontravano i più importanti movimenti culturali politicamente impegnati del momento, Távora ultima e presenta il suo lavoro, mentre il gruppo assume il nome del locale come provocazione politica.

*Quejio*, grazie alla mediazione di José Monleón, è presentato a Madrid nel piccolo teatro del T.E.I. il 15 febbraio 1971, dove ottiene un'enorme risonanza; è anche ospitato alla Sorbonne di Parigi e, nello stesso anno, su invito di Jack Lang, nella sezione di Teatro Politico e delle Minoranze Culturali del Festival delle Nazioni. Lo spettacolo sorprende per la dignità del suo impegno sociale e per il singolare linguaggio teatrale, diventando un vero e proprio fenomeno internazionale<sup>5</sup>.

*Quejio*, che deriva il nome dal lamento che generalmente precede e intercala l'improvvisazione del *cantaor*, nacque quindi dall'istinto di un gruppo di non addetti ai lavori e dalla fortissima necessità di rompere il silenzio culturale sotto cui era schiacciato il proletariato spagnolo. Anche per il mondo del flamenco, l'esperienza di questo gruppo rappresentò un punto di non ritorno, per avere portato in scena la parte più “sporca” di una danza spesso conosciuta solo attraverso l'iconografia di regime. Su questi elementi Távora ha costruito la propria

poetica, e, nonostante dal 1972 ad oggi la sua produzione artistica abbia subito una profonda trasformazione, nel suo lavoro si possono riscontrare alcune costanti stilistiche e di metodo che rendono il regista spagnolo un autore inconfondibile. A differenza di molte esperienze nate negli stessi anni, che generarono solide realtà di gruppo, ne *La Cuadra* è rimasta inviolata solo la figura del regista e dei suoi più stretti collaboratori. Gli attori, inizialmente considerati “partecipanti al rito”, continuarono a cambiare, e ancora oggi ogni nuovo montaggio è preceduto da un’attenta valutazione e selezione dell’equipe di lavoro. Il motivo di quest’apparente discontinuità è legato alla poetica creativa di Salvador Távora e soprattutto alla sua concezione del personaggio, che nasce direttamente dalle caratteristiche insite nei partecipanti. Solo raramente i personaggi che hanno popolato gli spettacoli de “*La Cuadra*” sono nati da attori professionisti: le competenze specialistiche e la connessione tra l’azione scenica e la vita quotidiana sono i più importanti criteri di selezione e di elaborazione creativa, così come quella dell’attore è considerata una competenza di confine, al pari degli spadaccini, dei cavalieri o dei danzatori.

Nel corso degli anni, Távora ha consolidato un discorso politico-sociale prima ancora che artistico. Anche se oggi “*La Cuadra*” è molto lontana dalla rabbia proletaria dei primi anni e molto più simile a un grande circo in cui cavalli danzanti, tori, flamenco, marce processionali, cori e cavalieri si intrecciano nello spazio dell’arena, in questi spettacoli è ancora possibile scorgere la comunità gitano-andalusa alla ricerca della propria voce. A una prima fase, detta “*en blanco y negro*”, in cui i pretesti drammaturgici partivano dai campi, dalla fabbrica e dalla condizione dell’immigrazione, si è succeduta una fase più matura, in cui sono stati affrontati testi teatrali classici e riletture di opere narrative, in cui è sempre rimasto intatto il fascino di un teatro più simile alle feste di strada, alle corride e ai momenti di flamenco puro che a quello consumato nelle sale, insieme alla volontà di divulgare un linguaggio che è stato anche il patrimonio unico dei diseredati del Sud della Spagna.

## DUE TESTIMONIANZE DALL’INCONTRO DI BOLOGNA (12 marzo 2001)

### 1. Salvador Távora



Carmen

Quando abbiamo cominciato, nella Spagna franchista, il flamenco e il teatro erano espressioni della piccola borghesia, lontana dalla realtà sociale ed economica del paese. “*La Cuadra*” nacque invece in un quartiere e per lungo tempo fu considerata un’esperienza inclassificabile. In quel periodo - era la fine degli anni Sessanta - io non ero un uomo di teatro, ma mi stimolò molto avventurarmi in un impegno drammatico che partisse dalle mie esperienze precedenti, fatte di amarezze, di sfruttamento nella fabbrica, di gioco con la morte nella *plaza de toros*, di feste flamenche in cui il cante, che nasceva dalla rabbia e dal dolore, serviva solo a divertire gli stessi responsabili di quel dolore. A partire da questo ambiente culturale e con una fortissima prospettiva popolare, nacque un “Teatro dell’Identità”.

Quello che posso raccontare è il mio proposito di entrare nel teatro per svolgere una funzione sociale e un impegno politico ben precisi: mi interessava, allora come oggi, esplorare drammaticamente le prospettive di classe, l’ideologia, l’impegno nei confronti della società, il senso della religiosità, le abitudini. In definitiva, avevo deciso di esplorare - e continuo a farlo - attraverso un’estetica dei sensi, l’esperienza di vita. Non a caso i temi affrontati partono sempre da una situazione sociale importante e rilevante per l’Andalusia, come per esempio il tema della *Carmen*, che apparteneva alla tradizione orale della città.

Di *Carmen* si sosteneva che fu una delle prime proletarie, in Europa, a guidare un collettivo operaio di donne. Oltre alle istanze costituzionaliste, queste operaie rivendicarono il diritto delle donne di essere libere, mentre Merimée, che aveva sentito questa leggenda, la trasformò nell’immagine della frivolezza del Sud. Nella mia riletture di questo personaggio, nel tentativo di reinserirlo nel proprio contesto storico, ho introdotto elementi totalmente estranei al teatro ma familiari alla città, come la banda di cornette e tamburi che per tutto l’anno suonano sulle sponde del Guadalquivir le marce processionali, in attesa della Semana Santa. La mia *Carmen* a ogni rappresentazione deve lottare contro il suo stesso stereotipo, rispondendo contemporaneamente a una sfida estetica e sociale.

Maneggiando un alfabeto di segni e di sensazioni che sono servite a costruire gli spettacoli de “*La Cuadra*”, adesso, con questi ultimi spettacoli, siamo di fronte a un teatro che raccoglie la filosofia popolare della tragedia, la grandezza dell’opera e l’emozione del circo, e a questo ci siamo arrivati attraverso la canalizzazione dell’energia fisica, l’ordinamento poetico che scuote i sensi, la creazione di immagini violente contrapposte alla pace lirica dei silenzi, la denuncia sulla condizione di crudeltà del lavoro mal pagato e sullo sfruttamento, con la visione dell’uomo tra le macchine. Il nostro obiettivo era ed è avere uno spazio scenico invaso da odori che svegliano sentimenti, da chitarre, da ritmi battuti con i piedi sul legno

del palco, dalla maestria di chi conosce gli strumenti di lavoro, o di quelli che possiedono il dono della dizione grazie alle loro doti drammatiche naturali.

## 2. Lilyane Drillon

Nella prima fase de "La Cuadra", i collaboratori di Salvador furono persone del quartiere, che avevano più o meno la sua stessa esperienza di vita, conoscevano il suo stesso linguaggio, e appartenevano allo stesso ambiente culturale: alcuni erano contadini, altri operai, ma tutti conoscevano perfettamente il flamenco e non solo nel *cante*, nel *baile* e alla chitarra ma soprattutto nel modo di "sentire" e di vivere con un ritmo comune. Questo permetteva loro di rispondere organicamente alle proposte registiche: non dovevano far altro che reagire a una serie di stimoli concreti, in base alla loro esperienza. La capacità di addentrarsi nel mondo rituale, nei ricordi, nelle abitudini quotidiane, di costruirsi una sorta di alfabeto segnico con cui reagire fisicamente alle imposizioni date, è diventata la caratteristica pregnante di questo attore-flamenco, mai separato dalla propria esperienza di vita. D'altra parte, nei primi spettacoli, non c'erano personaggi: gli attori erano chiamati "partecipanti al rito" e rappresentavano se stessi. Dopo trent'anni, nonostante si lavori su personaggi storici e teatrali, viene ancora imposto agli attori, dal principio alla fine del processo creativo, un tempo, un ritmo cui è impossibile scappare. Ognuno di loro deve reagire attraverso le sue competenze a questo schema rigidissimo, sviluppando il ventaglio di possibilità che serviranno a creare l'unità drammatica. Dal dominio del *baile*, del *cante*, della parola, della musica, alla sensibilità di trasformarsi dietro una maschera, l'attore-flamenco deve liberarsi dai condizionamenti teatrali e letterari, e deve addentrarsi nel mondo rituale delle sue feste, dei suoi ricordi, delle sue abitudini e organizzarsi da solo una sorta di alfabeto con cui possa contribuire creativamente alla creazione dello spettacolo. Oggi stiamo cercando di formalizzare in un vero e proprio metodo questa proposta attoriale, ma indipendentemente dal ritmo che viene dalla cultura flamenca, e che impera e controlla sempre il tempo drammatico dei vari spettacoli, Salvador cerca di ottenere dagli attori una risposta fisica organica a una provocazione materiale, che spesso è rappresentata dalle macchine. Nelle *Baccanti*, per esempio, l'elemento scenico principale è una specie di ruota panoramica. Le attrici erano legate alle sue braccia, e quando la ruota girava, le ragazze perdevano la testa anche fisicamente. In questo modo arrivavano a una specie di esplosione, una catarsi, una vera atmosfera orgiastica, lontana dalla finzione: l'essere girate a trecentosessanta gradi dalla ruota, le obbligava a una reazione, volessero o no. A questa sorta di costrizione fisica è legato sempre un fattore di rischio, determinante nella poetica di Salvador, che da giovane fu torero e dovette confrontarsi più volte con la morte davanti a un pubblico. Per ragioni pratiche, i primi spettacoli furono costruiti su palcoscenici all'italiana, ma da un certo momento in poi la ricerca di uno spazio più connotato ha preso il sopravvento. Quasi naturalmente, lo spazio dell'arena è diventato il luogo privilegiato, visto anche come ulteriore elemento di condizionamento per l'attore. La relazione di dominio che il pubblico esercita in questo tipo di spazio, obbliga infatti l'attore a moltiplicare la sua presenza scenica per non rimanere schiacciato.

Comunque, l'elemento autobiografico rimane uno dei punti di forza e di ispirazione principale: luci, oggetti, suoni, musica, odori e colori sono sempre stati strettamente legati all'ambiente culturale di provenienza di Salvador. L'uso di materiali familiari gli ha dato la possibilità di creare un universo comunicativo di tipo rituale. Ogni spettacolo è quasi una funzione religiosa, mentre l'unità drammatica è spesso data dagli stessi elementi scenici, al di là dell'azione. Le luci di *Quejio*, per esempio, (quattro lampade ad olio e tre lampadine da cento watt) creavano senza nessun altro artificio l'atmosfera di confessione: i partecipanti al rito si dimenticavano di essere in scena e si raccontavano come succedeva nelle calde notti dei cortili andalusi. In altri spettacoli, la luce ha avuto un ruolo contrario: schiacciante, accecante com'è in alcuni pomeriggi d'estate nelle strade sivigliane. E poi il testo: a volte non esisteva, come nei primi spettacoli, altre volte veniva assunto come elemento ispiratore e sostituito da altri elementi. In ogni caso, ogni volta che è stato impiegato, come per esempio in *Nanas de Espinas*, un adattamento di *Nozze di sangue* di Federico Garcia Lorca, o con *Le Baccanti*, o *Cronica de una muerte anunciada*, dal testo di Gabriel Garcia Marquez, più che altro è un pretesto drammaturgico. Il trattamento che viene fatto è di tipo poetico e soprattutto musicale: non vengono esplorati i dialoghi ma si assume la fabula solo come punto di partenza. Le battute non sono mai in prosa, ma subiscono un trattamento ritmico come il *cante* o il *baile*, perché non soffrano di una competizione sfavorevole con questi elementi, che hanno una dimensione scenica enorme. Per esempio, i versi di Garcia Lorca da *Nozze di Sangue*, "Las navajas, las navajas, maldidas sean las navajas y el que la inventò y las escopetas y las pistolas", vengono elaborati su un ritmo di siguiriya - uno degli stili fondamentali del *cante jondo*, tra i più drammatici e interiorizzati, dall'andamento musicale lento e normalmente slegato dall'accompagnamento musicale del ballo - col risultato di un canto senza melodia, di una parola usata come pura espressione ritmica.

**manca**

# MANCA

