

PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

2/2003

Anno IX - numero 2 - dicembre 2003

Rivista di inchieste teatrali



Spedizione in abbonamento postale - legge 662/96 art.2 - 70% DRT - DCB

L A M A N I F A T T U R A D E L L E P O E T I C H E

Cesare Ronconi
Mariangela Gualtieri

Pippo Delbono
Pepe Robledo

Ascanio Celestini

Danio Manfredini



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO
www.muspe.unibo.it/period/pdd/index.htm



Indice

Editoriale. Per una Manifattura pedagogica

◆
**INTORNO AL TEATRO DELLA
VALDOCA: PAROLE, REGIA,
DESTINI**
a cura di Marco De Marinis

**PARSIFAL: L'ATTORE RE, DEMENTE E
SAVIO, PURO E FOLLE** di Cesare Ronconi

**UNA PAROLA SUL MODELLO DEL
SILENZIO** di Mariangela Gualtieri

◆
IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO
a cura di Marco De Marinis

VIAGGIO TEATRALE
di Pippo Delbono e Pepe Robledo

◆
**RACCONTI DELLA MEMORIA: IL
TEATRO DI ASCANIO CELESTINI**
a cura di Gerardo Guccini

**IL VESTITO DELLA FESTA: DALLA
FONTE ORALE A UNA POSSIBILE
DRAMMATURGIA**
di Ascanio Celestini

◆
L'Osservatorio Critico
a cura di Fabio Acca
Dario Manfredini e il teatro
come autoritratto

◆
Direttore responsabile:
Claudio Meldolesi

Direttore editoriale:
Gerardo Guccini

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 Alschtitz, 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, Ascanio Celestini, Fabio Bruschi, Antonio Calbi, Pier Luigi Capucci, Eugenia Casini Ropà, Claudia Contin, Antonio Costa, Laura Curino, Horacio Czertok, Emma Dante, Pippo Delbono, Marco De Marinis, Goffredo Fofi, Ilona Fried, Eleonora Fumagalli, Marcello Fois, Gianluigi Gherzi, Luigi Gozzi, Alberto Grilli, Mariangela Gualtieri, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Max Herrmann-Neisse, Enrico Ianello, Massimo Lanzetta, Tony Laudadio, Sandro Lombardi, Carlo Lucarelli, Loriano Macchiarelli, Federica Maestri, Mauro Maggioni, Gianni Manzella, Dacia Maraini, Laura Mariani, Carlo Marinelli, Massimo Marino, Marco Martinelli, Massimiliano Martines, Claudio Meldolesi, Renata Molinari, Vanda Monaco Westerståhl, Ermanna Montanari, Enzo Moscato, Maria Nadotti, Marcella Nonni, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Francesco Pittito, Andrea Porcheddu, Pepe Robledo, Cesare Ronconi, Alessandra Rossi Ghiglione, Franco Ruffini, Paolo Ruffini, Michele Sambin, Willmar Sauter, Giuliano Scabia, Luca Scarlini, Daniela Seragnoli, Giorgio Simbola, Alessandro Solbiati, Giovanni Soresi, Federico Tiezzi, Gabriele Vacò, Anatolij A. Vasil'ev, Cristina Valentì, Cristina Ventrucci, Massimo Verdaglio, Enzo Vetrano, Nicola Viesti, Antonio Vigano, 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

Codice della Rivista
Library of Congress Washington
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on line)

Foto di copertina: *elaborazione grafica di
Fabio Acca e Fabio Regazzi*

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



Editoriale

PER UNA MANIFATTURA PEDAGOGICA



Laboratori DMS
Foto di Giancarlo Bottone

Il 2003 è un anno importante per il Dipartimento di Musica e Spettacolo. Dopo la lunga fase delle peregrinazioni e soluzioni saltuarie seguite alla chiusura del Teatro La Soffitta, le sue attività pratiche e promozionali hanno infatti trovato nei Laboratori DMS una sede finalmente adeguata comprendente uno spazio teatrale, un teatro di posa e un auditorium. Questo complesso, di proprietà del Comune di Bologna, è stato affidato in concessione all'Ateneo per un periodo di novantanove anni. Quale sarà la situazione delle arti nel 2102 è difficile congetturarlo; abbiamo però la presunzione di pensare che i programmi dei Laboratori DMS e le relative documentazioni forniranno agli storici del futuro tracciati significativi dei mutamenti intercorsi. Faremo il possibile affinché gli artisti trovino in questa sede un luogo ospitale e di incontro dove approfondire la consapevolezza dei propri percorsi. Mentre, in particolare modo per quanto riguarda il teatro, s'inviteranno artisti e studenti, studiosi e promotori di attività culturali, a partecipare alle dinamiche d'un rinnovamento che ha per epicentri le prospettive aperte dalle loro relazioni (pedagogiche, laboratoriali o di ricerca).

I lettori che seguono fin dai primi numeri "Prove di drammaturgia" ricorderanno che la rivista nasceva per costituire uno spazio di questo stesso genere. Per rimarginare le lacune prodotte dalle disattenzioni critiche e storiografiche degli anni Ottanta, avevamo infatti cercato la collaborazione degli artisti, richiedendo riflessioni e narrazioni biografiche chetestimoniassero della storia teatrale in fieri. A partire dai primi dossier fino ai recenti contributi di Emma Dante, questa linea ha continuato a caratterizzare "Prove di drammaturgia", essendo motivata dagli artisti stessi. Perciò, oggi, da parte di "Prove di drammaturgia", non si tratta solo di festeggiare un nuovo fronte di attività del suo Dipartimento, ma di riconoscere che, dopo anni di programmazioni e iniziative, il complesso movimento di intersezioni avviato da tutte le componenti dipartimentali è infine riuscito a suscitare, con gli indispensabili apporti dell'Ateneo e del Comune, un luogo universitario di natura strategica, attivo fra teorie e pratiche, e particolarmente bisognoso di articolazioni come la nostra. Parliamo di un'integrazione organica, evidenziatasi con l'impegno dipartimentale a creare legami, da un lato, con il mondo delle arti, dall'altro, con la città di Bologna, la sua regione e oltre. E non è certo un caso che "Culture Teatrali", l'altra rivista teatrale espressa dal nostro Dipartimento e diretta da Marco De Marinis, esca in questi giorni con un numero doppio (7/8) su *Storia e storiografia del teatro oggi*. Infatti, questo volume è dedicato alla memoria di Fabrizio Cruciani, grande storico del teatro e indimenticato docente del nostro Dipartimento, che dell'intreccio fra studi e operatività aveva fatto un tratto inconfondibile della sua militanza culturale.

Questo numero di "Prove" riporta, accompagnandole con note biografiche e apparati critici, le trascrizioni di alcuni incontri che si sono tenuti ai Laboratori DMS nell'ambito della stagione teatrale 2003 del Centro dipartimentale "La Soffitta". E, appunto, il titolo che abbiamo scelto fa riferimento alla Manifattura delle Arti, nuovo polo della vita artistica bolognese che include fra l'altro la Cineteca, la Galleria d'Arte Moderna nonché i Laboratori DMS.

Ben poco c'è da aggiungere in sede di presentazione alle parole di Cesare Ronconi, Mariangela Gualtieri, Pippo Delbono, Pepe Robledo, Ascanio Celestini e Danio Manfredini. Va però evidenziato che, se in uomini di teatro così diversi fra loro per itinerari e cifra stilistica, la riflessione sfocia organicamente in circostanziati insieme sul processo compositivo, vuol dire che nel nostro presente teatrale la dimensione dell'autore è tutt'altro che decaduta. Si è estesa, piuttosto: dalle esperienze di questi ultimi anni emerge infatti una rinnovata autoralità capace di radicare le sue tecniche e le sue poetiche nel più delicato e rischioso di tutti gli artigianati, quello che, come diceva Benjamin nel suo celebre saggio sulla narrazione, mette direttamente mano alla vita plasmando la "materia prima delle esperienze".

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI

a cura di Marco De Marinis

PRESENTAZIONE

La formazione extrateatrale dei due fondatori del cesenate Teatro Valdoca, Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri, regista l'uno, attrice (fino al '91) e autrice l'altra, entrambi laureati in architettura all'Università di Venezia, contribuisce a spiegare la particolarità inconfondibile del loro modo di fare teatro dall'inizio e fino ad oggi (nonostante i cambiamenti intervenuti e le molte vicissitudini attraversate – come ogni gruppo, del resto): i loro spettacoli rifiutano radicalmente la dimensione narrativa-rappresentativa per ricercare piuttosto quella della pura performatività, con tutte le risonanze emozionali e intellettuali che essa può produrre nella relazione attore-spettatore. Va aggiunto subito che questa dimensione performativa primaria si carica – nel loro lavoro – di forti connotazioni simboliche e rituali, grazie alla semplicità, alla rarefazione e al rigore estremo dei segni impiegati: gesti, oggetti, suoni, etc.

La trilogia d'esordio, che debutta ufficialmente nel 1983, con *Lo spazio della quiete*, prima opera di un trittico che comprenderà *Le radici dell'amore* ('84) e *Atlante dei misteri dolorosi* ('86), si configura come una *doppia cosmogonia*: invenzione di un mondo teatrale, in primo luogo, attraverso la progressiva acquisizione dei vari linguaggi scenici a partire da una drammaturgia dello spazio e del silenzio; fino alla parola, che fa la sua prima comparsa già ne *L'atlante dei misteri dolorosi* e diventa centrale in *Ruvido umano*, sempre dell'86, anche se usata secondo modalità e finalità antinarrative e non-drammatiche: parola poetica (Paul Celan, Milo de Angelis ed Eschilo nell'*Atlante*), enigmatica, misteriosa, evocativa, ma anche parola faticosa e faticata, impedita nel proferimento da parte dell'attore; oppure lingua straniera, inventata, arcaica, dialetto. In secondo luogo, o meglio in parallelo, invenzione di un mondo naturale, mediante il ripercorrere i vari stadi della creazione e l'attraversamento dei vari regni della natura: minerale, vegetale, animale, fino alla comparsa dell'uomo, della parola e del dolore.

Per più aspetti *Ruvido umano*, il quarto spettacolo, rappresenta una sorta di summa del ciclo precedente: dal punto di vista tematico, perché con esso è appunto la condizione umana a stare ormai compiutamente al centro dell'attenzione del gruppo, con tutta la sofferenza, la violenza e la disarmonia che la caratterizzano; dal punto di vista espressivo, perché vi si completa il processo di acquisizione della parola (il testo è costituito da un collage di brani poetici), esplorata in tutta un'amplissima gamma che va dal sussurro all'urlo, con la costante già richiamata della fatica, dell'impaccio e della deformazione nell'emissione.

Cantos ('88), fa seguito a un lungo viaggio del gruppo in Africa, fra '87 e '88, e costituisce lo sbocco espressivo di un primo momento di crisi della Valdoca. *Riassunto del Paradiso* ('89), invece, rappresenta ancora una volta un bilancio, per l'appunto un riassunto della totalità poetica mostrata e vissuta dal gruppo fino a quel momento, basato sul montaggio parallelo di immagini e versi di Milo de Angelis. Con il progetto *Antenata*, scandito in tre atti/fasi, fra il '91 e il '93 (il II Atto, *Tornare al cuore*, fu presentato dal centro La Soffitta nel marzo del '93), la Valdoca rilancia il suo tema elettivo fin dalle origini: la ricerca sulle radici femminili del mondo (con tre interpreti che diventano due nel terzo momento) elaborata secondo modalità drammaturgiche, attoriali e registiche che continuano a rifiutare la dimensione narrativo-drammatica per muovere piuttosto nella direzione dell'atto rituale complesso, basato su di un linguaggio forte e immediato, pieno di contrasti e dissonanze. È presente in questa trilogia una riflessione sul silenzio, sulle pulsioni e sul desiderio che, da un lato, appartiene da sempre alla Valdoca, dall'altro, però, apre anche su scenari inediti e nuovi esiti espressivi, per il suo legarsi a una diversa indagine sulla dimensione collettiva e sul rapporto coro-individuo, che prelude alla fase successiva, e in parte ancora attuale.

Con *Ossicine* ('94), e poi con *Fuoco centrale* ('95), la Valdoca per la prima volta si dilata da piccolissima comunità a grande coro, fondamentalmente attraverso l'integrazione di allievi dei suoi laboratori, nel contempo aprendosi alla musica dal vivo (con il Bevano Est Quartetto) e alla danza (con Katia Della Muta, ad esempio). Il risultato è quello di una festa arcaica, barbarica e raffinata insieme, dolce e violenta, apollinea e dionisiaca, orfica ed eleusina, sogno e incubo nello stesso tempo.

Nei leoni e nei lupi ('97), segna (provvisoriamente) il ritorno alla dimensione del piccolo gruppo e all'universo femminile (l'unico attore di sesso maschile sta in scena travestito). Accanto ai temi e alle modalità espressive che sono tradizionali



Gli attori del *Parsifal*

della Valdoca, quasi un suo marchio di fabbrica (le dinamiche comunità/individuo; le pulsioni estreme e la violenza anche fisica, ma pure la felicità, che esse producono inevitabilmente nell'loro insorgere, il mondo animale come nostra dimensione profonda e sconosciuta; il gioco dei contrasti e delle dissonanze portato all'eccesso, deliberatamente fuori misura), vi si colgono anche elementi di novità, in qualche misura annunciatori di sviluppi futuri: per la prima volta appaiono dei quasi-personaggi, provvisti di nomi (almeno nel copione) e caratterizzati recitativamente (soprattutto nei monologhi); si impone un evidente, insistito richiamo alla teatralità, anche e soprattutto a quella bassa e sguaiata dei guitti, dell'avanspettacolo, del riso osceno; emergono accenni alla tematica del doppio e della scissione corpo/voce e gesto/parola. In breve: affiora una tensione al dramma, alla rappresentazione, al personaggio, che è certamente inedita per la Valdoca e troverà a suo modo delle risposte (diverse fra loro) negli spettacoli successivi.

Insieme a *Parsifal Piccolo* (1998), *Parsifal* (1999), coprodotto dal Festival di Santarcangelo, segna, per il Teatro Valdoca, la prima impegnativa prova di riscrittura di un testo della tradizione, che è anche confronto con il mito. Il risultato, teatralmente molto felice (anche grazie alla resa altissima del collettivo di attori-danzatori, guidati da uno straordinario Danio Manfredini nel ruolo del titolo) è una sorta di grande mistero laico, sacra rappresentazione e carnevale insieme, quasi un rituale di apoteosi e derisione, che non sarebbe dispacciuto a Grotowski. Il *Parsifal* della Valdoca ha dimostrato che il teatro quando vuole può essere ancora una vera esperienza di bellezza e d'intensità. Un'esperienza "magica", se l'aggettivo non fosse ormai consumato e abusato. Lo spettacolo si presenta appunto come la riscrittura di un mito, quello di Parsifal, l'eroe puro e folle, a cui è dato di ritrovare il santo Graal, il vaso contenente le ultime stille del costato di Cristo. Su questo mito, che è una galassia testuale, la Valdoca ha esercitato una triplice scrittura, a cominciare dalla riscrittura poetica e drammaturgica di Mariangela Gualtieri, alla quale si aggiungono almeno altre due riscritture: quella scenica o registica di Cesare Ronconi e quella fondamentale, corporea e vocale, degli attori. Queste tre scritture hanno lavorato l'una insieme e contro l'altra, in un rapporto non sempre di sintonia, alle volte anche volutamente di contraddizione, di sfasatura e sbilanciamento.

Predica ai pesci (2001) torna invece a far oscillare il pendolo della Valdoca verso il piccolo, il segreto, il femminile, quasi come in un Kammerspiel fiabesco da terzo millennio: operetta magica e popolare per due acrobate, una cantante ed un'attrice, in cui il gruppo cesenate, e in primis la sua drammaturga, sentono il bisogno di rispondere con la poesia, la leggerezza e la bellezza al dolore e al sangue di questi nostri tempi di guerre, di morte, di stragi, di ferite mondiali. Infatti, dagli inizi fino ai primi anni Novanta, Mariangela Gualtieri ha figurato come attrice in tutti gli spettacoli della Valdoca, compreso *Antenata atto I* (1991), il primo spettacolo che si avvale di un suo testo. Sembra esserci un passaggio dall'attrice - che dopo questo spettacolo si ritira dalla scena - all'autrice. Però, anche in questo caso le date sembrano abbastanza ingannevoli; infatti sono convinto che in Mariangela l'essere poeta sia primario e fondante rispetto all'essere drammaturga e attrice. Direi anche rispetto alla sua stessa scelta del teatro. Del resto Mariangela Gualtieri faceva poesia anche quando creava con Cesare Ronconi spettacoli privi di parole, o con parole - poche - di altri poeti: mi riferisco a tutti i primi spettacoli, dal 1983 al 1987 e anche oltre, da *Lo spazio della quiete a Le radici dell'amore*, da *L'atlante dei misteri dolorosi a Ruvido umano*, e ancora a *Cantos* e a *Riassunto del Paradiso*. Quello della Valdoca è sempre stato un teatro di poesia, ben prima che accogliesse la parola, un teatro che nasce dall'incontro-scontro di due sensibilità, di due temperamenti artistici molto diversi, come quello appunto di Mariangela e di Cesare Ronconi, differenti e complementari. Per questo teatro di poesia mi piace usare la famosa espressione di Artaud, al quale una volta accadde di parlare di "poesia nello spazio", per riferirsi proprio a quella forma di poesia che è specifica ed esclusiva della scena. D'altro canto quelli di Mariangela Gualtieri, da *Antenata* a *Predica ai pesci*, in realtà non sono testi teatrali nel senso tradizionale del termine, non hanno quasi nulla di ciò che normalmente caratterizza i testi teatrali: non ci sono personaggi, non ci sono dialoghi, vicende, contrasti, sviluppi drammatici; e non è un caso che Mariangela, nel farne una scelta per il suo libro *Fuoco Centrale* edito da Einaudi, li abbia intitolati appunto "poesie per il teatro". Come si presentano? Esteriormente si presentano come sequenze di monologhi - e del resto il monologo è un genere teatrale in qualche modo antico e blasonato - muovendosi tra tre dimensioni: il lirico, l'epico e il drammatico, riunendo in sé i tre grandi generi dalla teorizzazione greca in avanti.

I testi che seguono sono ricavati dagli incontri-lezione con gli studenti del Dams, tenuti da Cesare Ronconi e da Mariangela Gualtieri, rispettivamente sulla regia e sulla drammaturgia.

Marco De Marinis

**PARSIFAL:
L'ATTORE RE, DEMENTE E SAVIO, PURO E FOLLE**
di Cesare Ronconi

Non è semplice per me parlare del lavoro che faccio. Sono l'unica persona che non posso incontrare, che non posso vedere lavorare. Cercherei di spiegare i motivi di uno sguardo, di un'attenzione che mi sono nati nel tempo. Per me la regia è un fatto acquisito con l'esperienza, non è un punto di partenza deciso a livello logico o culturale. Sono arrivato alla regia avendo avuto il dono di incontrare nel mio cammino delle persone straordinarie. E queste persone mi hanno permesso di capire che potevo sognare ad occhi aperti e riuscire a montare un sogno con altri sogni. Quindi diciamo che il mio lavoro è un sogno con dentro molti sogni degli attori.

Penso che il teatro sia un'impresa, non nel senso economico volgare che la cronaca attuale ci impone, ma sia una vera impresa, nel senso che ha dei livelli di rischio altissimi, di fatica, di energia, a volte anche dei buchi, dei vuoti, delle assenze profondissime. Sono partito cercando di curare un'attenzione, uno sguardo esatto su tutte le creature che avevo scelto per far parte di questa impresa. Ma tutte le volte che comincio un'impresa, sento che è un po' come iniziare un'avventura gigantesca e devo tenere presentissimo, lucidissimo lo sguardo sulle creature che ho davanti a me. Sono un cercatore di anime e cerco di lavorare su queste anime, di portarle allo scoperto e toglier loro tutto l'imbarazzo della cronaca, della storia, riportarle con cura alla loro ferita, al loro punto di dolore insopportabile. Lì nasce un canto, una ricchezza, una meraviglia, in alcuni casi una meraviglia straordinaria. *Parsifal* ne è un esempio, qualcosa di commovente, straziante per libertà - anche libertà da se stessi - per follia, per sapienza, per precisione, per profondità di discorso e per livello amoroso. Ieri sera, guardando lo spettacolo, vedeo Claudia Dulicki che piange spesso nelle parate più orgiastiche, più buffe: mi pare che pianga per commozione, per troppa felicità di libertà. C'è qualcosa di buffo, alle volte si piange anche per felicità - e questo è un timbro che amo molto - si piange per perdita di peso, per leggerezza, si piange anche per spessore, per profondità, solitudine. Sono tutte parole fondamentali nella mia esperienza.

Ho anche avuto la fortuna di incontrare una persona come Mariangela, che ha teso un recinto di parole uniche intorno al mio lavoro, che ha donato al teatro un'anima, una vera anima, dalla cifra enorme: un luogo di parole che sono di tutti, che tutti abbiamo pensato ma che mai abbiamo formulato in maniera compiuta. Direi, supponendo che la nostra impresa sia un navigare, che quest'avventura del mio teatro insieme ai miei compagni è un viaggio per mare, pericoloso, rischioso. Trovo incredibile che si riesca ancora a fare teatro in quest'epoca, a farlo in una maniera viva, in qualche modo libera, e credo sia straordinario ancora permettersi questo lusso. Poi ogni avventura ha una sua classe, una statura, tutte le avventure sono meravigliose, ma questa del *Parsifal* lo è stata in modo esemplare per vari motivi. Quando affronto uno spettacolo, in realtà non so mai esattamente cosa voglio, e francamente mi confonde molto saperlo, perché vorrebbe dire che è un luogo già esplorato. Quindi mi dirigo d'istinto verso ciò che non conosco, portando con me un'esperienza e un bagaglio tecnico che mi fa riconoscere gli eventi all'interno del lavoro, altrimenti sarebbe tutto troppo aleatorio. C'è qualcosa di sapiente che mi accompagna e qualcosa di sempre nuovo che mi stupisce, che mi sconvolge, e insieme un'attenzione affinché tutta l'imbarcazione, tutta l'impresa trovi un passo, una sua regola. All'interno di questo meccanismo ho bisogno di varie poetiche, di varie anime: ho bisogno del grande astronomo, di quello che legge le stelle; ho bisogno del cartografo; ho bisogno del tattico, quello che mi spiega da dove viene l'energia; e ho bisogno anche dell'acrobata, quello che sale sull'albero e sistema gli oggetti tecnicamente. Credo che gli attori siano il mistero sacro del teatro. Il loro corpo è lo scambio, il presente puro, carnale della scena. Attorno ai corpi si innestano pensieri, dinamiche, emozioni, amori, intrecci, un fatto esperienziale amoroso di portata straordinaria.

Le parole di Mariangela sono il vento che muove la nostra imbarcazione, sono quella sottile natura del dire che fa muovere le vele e tutto l'equipaggio. Anche se la sua scrittura contiene una tale frontalità e durezza, un tale livello di paura nell'ascolto che potrebbe cadere rapidamente nella retorica. Allora questi corpi s-centrati, questi corpi storti, questa bruttezza meravigliosa, questa stortura degli attori, questa acrobazia sbagliata, questo dimenarsi continuo... mi pare che tutto ciò serva moltissimo per liberare un'energia che compensa la scrittura. Come dunque questo sudore, questo sbracamento, questa tensione fisica fortissima ricolloca le parole? Le rimesta in una condizione di maggiore assorbibilità, le lavora ai fianchi, le disossa, le disarticola, perché questo dire è come un muro.

Venivo da un *Parsifal* precedente sfortunatissimo, un'impresa molto difficile da realizzare con un ensemble che si era modificato nel tempo per problemi personali. Quindi venivo da una scollatura, da un disagio, da un senso di non compiuto. In questo frangente ci fu un lavoro molto breve con Danio Manfredini, un lavoro di qualche giorno, nella sede della Valdoca, nella casa madre, una piccola stanza, una



Dario Manfredini nel *Parsifal*

specie di punto d'incudine su cui gli attori devono poggiare il capo. Abbiamo lavorato due giorni su situazioni "prelinguistiche" - così posso definirle con un po' di leggerezza - su qualcosa che non riguardasse una lingua compiuta. Siamo rimasti due, tre giorni molto felici, nel senso che io guardavo, osservavo e sentivo che tutto quello che succedeva mi apparteneva profondamente. Se io fossi stato sulla scena, sarei stato esattamente ciò che Danio faceva in quel momento, le stesse cose, avrei avuto un sogno identico. Questa esperienza è stata intensissima, non ci siamo detti nulla se non "è stato bello, ne riparliamo". Poi è nata l'idea di montare un lavoro più impegnativo, perdendo anche qualcosa di quella felicità - non crediate che un'opera grande dia più felicità di un'opera piccola, o un lavoro più compiuto dia maggiore felicità di un lavoro incompiuto: è assolutamente falso, ci sono piccole cose che hanno una valenza straordinaria, e cose molto complesse che hanno una valenza inferiore - : prima c'erano stati *Fuoco Centrale*, *Ossicine* e *Antenate*, *Nei leoni e nei lupi*, ma per questo spettacolo la regia ha chiesto che il testo fosse scritto in una maniera più esatta, con più circospezione. Nei mesi successivi è nato un rapporto tra la drammaturga - Mariangela - e Danio, per cercare di innestare, di incastrire la vicenda del Parsifal con quella del tutto personale dell'attore, per trovare anche le parole di quella purezza che appartengono sia a Parsifal che a Danio, che sono del mito e della vita, del teatro interno dell'attore. Questo lavoro è durato quattro, cinque mesi, e ha dato vita ad un testo straordinario, costruito con una profondità, con un rapporto amoroso totale.

Cos'è allora la regia? E' allineare i destini delle persone con il loro lavoro in teatro, ripulire il destino delle creature che il teatro contiene, togliere gli intoppi, le calligrafie, togliere il "di più", riportare l'attore a un luogo di allineamento totale con le proprie energie. Penso che ciò che piace del nostro lavoro sia un senso di libertà dall'agire. Vedendo gli spettacoli, uno spettatore dice: "Come fa l'attore a maturare una sfrenatezza, una libertà anche da se stesso così alta? Come fa a comportarsi come se tutto fosse possibile?" Questo è la grande meraviglia del nostro lavoro, questo senso di libertà.

Per fare uno spettacolo serve un occhio attento, qualcosa da dire, una visione delle cose e una grandissima libertà interiore, un abbandono sfrenato, una fiducia sfrenata nella guida, nello spettatore esterno, nel testimone - in questo caso il regista - e una grande pazienza. Tutto ciò porta a risultati di grande valore. *Parsifal* è un po' questo: sono presenti tutti i temi dei lavori precedenti, gli attori storici, e in più la figura centrale attorno a cui ruota tutto il mondo, grazie alla presenza di Danio, che ha un magistero automatico. Danio è un pozzo di energia e quindi la sua autorevolezza è nelle cose, nel fare, non nei discorsi o nelle parole dette. E' un modo di vivere in scena. Certo la voce è importantissima nell'attore, e la sua la trovo straordinaria, profonda. Mi piace anche che la voce abbia dei picchi. Sono per un dire assolutamente non narrativo, oracolare, verticale, rapido e penso che al teatro competa questa oracularità, questa rivelazione. In questo senso penso che la narrazione sia molto più vicina al cinema e che i miti portino con sé la cronaca. Insomma, per me il teatro parla di qualcosa che è più vicino alla Sibilla, che svela di colpo, che rende imprevedibile il passato di chi lo vede. Su questo aspetto ho costruito tutto il mio lavoro, su questo salto a piè pari della narrazione, anche se all'interno delle opere mantengo alcune microstrutture narrative, usate però come siparietti, come piccoli luoghi circoscritti. A volte faccio fare queste cose alle marionette all'interno del lavoro, o ad attori che si muovono come marionette.

Il mistero di una persona può apparire anche in questa vita, quindi credo che l'attore abbia sulla scena una parte incarnata, che non è lì in quel momento: il teatro serve a congiungere le due parti, fa da ponte fra la parte presente e la parte assente. Se questo arco voltaico funziona, viene innescata una scintilla violentissima, una scarica elettrica di grande voltaggio, che è il vero mistero del teatro. Mettere in comunicazione quello che sta sul palco con l'altra parte che sta nel non-tempo, nel non-spazio, per usare un verso di Mariangela. Infatti, i suoi versi, letti con calma, riga per riga, danno proprio la figura dell'attore della Valdoca, danno il nutrimento del movimento, del modo di abitare la scena. Facendo questa operazione, riuscendo a congiungere l'assente col presente, magari solo per qualche frammento minimo di tempo, appare una specie di maschera divina, che per me è l'attore. Io lavoro molto sul trucco, perché in scena mi pesa l'aspetto naturalistico dell'attore, mi opprime, è come se avesse troppi segni della sua vita personale, troppe cifre, troppe calligrafie di una vicenda spicciola. Mi piace invece molto quando si raggiunge un altro livello dello sguardo e l'attore si trasforma in qualcosa di irriconoscibile, pur avendo ancora quel corpo, quella schiena, quelle mani, quella voce. Ho chiamato questo processo "la maschera di Dio", dando a questa parola un valore totale, di dignità assoluta. Credo che tutti abbiano questa maschera, ma ci sono molte difficoltà a vederla, a farla emergere.

Il mio lavoro è di ripulitura, togliere tutti gli intoppi, tutta la cronaca, tutta la storia di una persona, portarla a un muro e con una estrema leggerezza e un dolore enorme - che sono sempre legati - far trovare un passo diverso, uno sguardo diverso, nuovo che riveli qualcosa a chi guarda e anche a chi agisce. In questi momenti, quando c'è una comunicazione totale e molto intensa, in genere l'attore non ricorda più nulla, viene esattamente allineato col presente, è totalmente

nel tempo dell'azione, non ha scorie di memoria, né di pensiero. Quando lo spettacolo funziona, nel gruppo si vive un senso di grande euforia, di grande leggerezza e tensione, e alla fine sembra che il tempo non sia neanche passato, tutto è talmente veloce, talmente allineato col presente che non c'è un millimetro di sbordatura con la maschera, tra l'assente e il presente.

Sto invecchiando rapidamente, e penso sempre con molta più cura alla morte, alla meraviglia di questo diventare cometa di colpo, e mi lego sempre più nel teatro a questa assenza, alla cura della percezione di quest'altra parte, che è sostanziale e dà un senso forte alla vita presente. Non è niente di più che poesia della carne, dello sguardo, delle orecchie, del corpo tutto. C'è un verso di Mariangela... "Ti aiuto io... ridendo nel farti cometa..."

Poi è bene che gli spettacoli siano sempre visti in due modi, che il teatro sia percepito nella sua *sacralità* e nella sua grande *concretezza*. L'attore deve essere molto profondo ma anche molto stupido per poter fare la vita che fa. E quindi ogni tanto c'è proprio la semplice vita comunitaria di gruppo, che è una cosa importante (la convivenza, lo spicciolo rientra alle volte nella regia, alimentando piccole improvvisazioni). E' una demenza e una purezza presente in tutte le persone, senza distinzione. Il problema è trovare le persone con cui costruire questo sogno, avere la forza di tenerle in piedi, la determinazione di questo contagio, la sfida alle ormai inutili funzionalità del mondo. Invece è necessario tenere l'occhio desto su un'altra meraviglia, e in questo gli attori sono per me, in modo del tutto particolare, una chiave sostanziale del lavoro. Vedete anche come è povera la scena, come è schematica, elementare, cruda, secca, e quanto rilievo dia alla presenza fisica degli attori. Sono loro gli oracoli di tutti.

Per lo spettacolo ho usato proprio il *Parsifal* di Wagner, facendolo scomporre e ricomporre da due musicisti che ne hanno rallentato l'andamento del trenta per cento. Trovo che quel suono, così rallentato e ripetuto, sia una chiave del lavoro, un tappeto sonoro riconoscibile che rende assolutamente preciso il dire. Uso anche due pezzi di Kurt Weil per quelli che chiamo "i siparietti teatrali": le due parate con le orgie, sorta di sconfusione fisico, e i due pezzi di teatrino comico che Danio fa sugli esercizi degli acrobati. Tutto il lavoro di secondo, terzo livello fatto dagli acrobati e dai ballerini è assolutamente indispensabile. Se in quelle scene immaginate per un attimo Danio da solo, senza quei piani complessi, tutto prenderebbe un peso e una serietà di piombo. Il lavoro della squadra dietro, sui dettagli, è enorme, è proprio un lavoro di alleggerimento continuo della scena, altrimenti diventerebbe tutto pesantissimo e ricadrebbe interamente in un interno, con un senso di soffocamento conseguente. Il corpo usato in questo modo è invece come una bomba a mano, esplosivo, dinamico, usato anche fuori dal circo, con tutte le sue tecniche, dall'acrobazia al gesto imperfetto.

E' facilissimo, per l'attore, cadere dentro i propri pensieri, allora deve difendersi: star desto, stare in relazione, stare attento, altrimenti si diventa rapidamente calligrafici. Nello spettacolo il gruppo è un po' terroristico, i danzatori dietro spingono fortemente, l'attore davanti deve alzare la voce, io alzo il suono, poi da dietro do dal vivo dei colpi come di mortaio, di tamburo, di guerra, che danno una scansione del tempo: voglio far ripartire l'azione quando sento che sta per fermarsi. In fondo credo che la cosa interessante di questo lavoro sia proprio il gruppo, che ha dei picchi di grande testualità, di grande dire, così come delle tenerezze infinite, dei magisteri di movimento. Per esempio Silvia Lodi, verso la fine, sull'azione di Gabriella fa un contropiano di una bellezza sconvolgente, sulla sinistra, prima che tutti vadano giù durante il monologo finale, con un lavoro fisico straordinario. Racconta il testo muta.

Se devo analizzarlo così, lo spettacolo è molto complesso, ma il vero senso è che tutto ciò è molto utile se rende vivo il lavoro degli altri, se parte da un'energia amabile, spendibile. Credo che il lavoro fatto nei piani intermedi sia di alto livello, ma poi il mio sogno è che uno non abbia il tempo di pensare, che sia talmente assorbito dalla dinamica del lavoro che si ritrovi dopo un'ora e mezzo a dire: "Non so esattamente che cosa ho visto, cosa è successo, non so chi è Parsifal, ma ho sentito che è successo qualcosa, non ho perso tempo".

Sarebbe anche molto interessante approfondire il discorso sulla differenza fra arte e cultura. E' un grande equivoco far coincidere le due cose, perché se l'arte si avvicina ad una semplificazione spaventosa, alle volte invece la cultura carica e rende tutto molto denso, molto pieno. In realtà, è tutto molto più semplice, terribilmente semplice: è un gesto fatto in quel momento, una parola uscita con quel tono, e nel frattempo l'altro attore si è girato a guardare, e lì senti qualcosa di straordinario che ti riguarda. Le opere sono sì complesse, ma in realtà io non faccio il montaggio, piuttosto do il tempo. Sono sempre fiducioso che le parole siano già dentro gli attori, si tratta solo di tirarle fuori lentamente con i modi dovuti; come ho fiducia che l'opera alla fine nasca da sé, non avendo mai pensato a come montarla. Alla fine il montaggio avviene in modo naturale, nel senso che gli attori hanno lavorato assieme per un periodo e le cose uscite creano esse stesse una vicenda, un ruolo, un montaggio tecnico necessario. La musica è la battitura, è come il dire, come il testo, si lega, stringe un patto amoroso. Credo che gli attori siano in difficoltà quando recitano sulla musica, però se prendono il passo si sentono sollevati, credo

li aiuti molto, li porti, sia per loro una specie di culla. Sviluppo poi insieme una parte molto bassa, la parte col corpo, con delle battutacce, anche per abbassare il tono, perché altrimenti diventerebbe tutto troppo teso. Una battutaccia in un discorso serio alle volte è molto più utile, allenta il cervello, allenta la tensione anche di chi guarda.

Per quanto riguarda i personaggi indicati nel libro, sono stati attribuiti agli attori secondo un sistema non sempre riconoscibile. La tendenza è quella di non dare una chiarezza su questo percorso. Diciamo che è presente il sapore del personaggio, però la scansione temporale, la stretta scansione drammaturgica non è assolutamente tradizionale. Questo per molti motivi: innanzitutto perché la narrazione mi interessa poco, mi attrae più l'aspetto oracolare, quindi trovo poco interessante sviluppare una sequenza e un'evoluzione logica della vicenda. Abbiamo sicuramente cercato di costruire dei dipinti, dei quadri attorno alle caratteristiche tecniche, poetiche, fisiche degli attori. Per esempio, dovrei spiegarvi che a parte il Parsifal, le cui figure sono state individuate abbastanza rapidamente, in genere quando Mariangela scrive per il teatro i testi vengono scelti dagli attori: vengono appesi nel teatro il primo giorno di prove e loro scelgono ciò che vogliono. Questo fa capire il meccanismo di lavoro della regia, perché le cose sedimentano nel posto giusto, quelle parole finiscono in quella bocca, in quei nervi, in quell'impianto fisico amoroso che è quell'attore. Ognuno ha le proprie parole. Quanto questo conti all'interno del lavoro, in che esatta sequenza sia messo all'interno di tutta la vicenda, per me non è così influente.

Queste sono cose su cui rifletto continuamente, lo spettacolo è un materiale sempre vivo. Seguo tutte le repliche, sono l'unico regista - e infatti ci sto lasciando le penne - che segue tutti i propri spettacoli, perché ogni volta ho delle informazioni nuove su quel lavoro. Non credo di avere un meccanismo registico tradizionale: penso sia più un montaggio intuitivo, dove all'intuizione si dà anche un aspetto di preveggenza sugli eventi. Non c'è differenza tra le prove, il lavoro, il concerto rock... c'è sempre la stessa energia, è sempre lo stesso discorso, la stessa domanda, è sempre lo stesso ringraziamento. Uno spettacolo è un atto di grande ringraziamento all'uomo, e questo spettacolo è un grande ringraziamento all'umano, a un animale che è capace delle cose più turpi ma anche di grandi leggerezze, di grandi visioni. E' un riequilibrio rispetto a questo stordimento, a questo fracassamento generale dei cervelli, e cioè prende in pugno la parola.



Una scena da *Predica ai pesci*

UNA PAROLA SUL MODELLO DEL SILENZIO di Mariangela Gualtieri

Cercherò questa mattina di essere razionale, anche se la cosa di cui vi devo parlare - la mia scrittura - accade, con un piccolo paradosso, proprio in una sospensione della razionalità. Vorrei però dirvi subito che il fuoco, l'anima, la sorgente, il motore primo di questa scrittura è qualcosa di cui mi piacerebbe molto riuscire a parlarvi nella lingua corrente, adesso. Ma è cosa che non sta dentro la lingua corrente: come cercare un morbo che non risulta da nessuna autopsia.

Una lezione in fondo è un po' l'autopsia di qualcosa che ha una sua vita al di fuori di qui: sezioniamo il cadavere e però quel morbo non risulta da nessun pezzettino, non si vede con nessun microscopio. Per conoscerlo, quel morbo bisogna prendercelo, bisogna contagiarci, bisogna che ogni cellula ne sia toccata, e perché questo succeda bisogna essere lì, dove quelle parole vengono pronunciate, dove quella forma espressiva accade.

Tuttavia non possiamo non teorizzare, anche sulla poesia e sul teatro, non possiamo essere naive: noi siamo degli intellettuali. Quindi ho fatto lo sforzo di trovare queste parole.

Vedendo il mio lavoro, arte o mestiere, sono riuscita a fissare cinque punti sempre importanti nella mia scrittura.

- Il primo è la suggestione che mi viene dalla letteratura. Quando devo scrivere per uno spettacolo ci sono sempre parole scritte da altri che mi influenzano molto.
- Il secondo punto è lo stato del mondo al momento della scrittura
- Il terzo punto è l'ispirazione della regia, il demone del regista, come il suo demone mi parla, mi guida, mi inquieta.
- Il quarto è l'attore, per quale attore devo scrivere, il suo corpo, la sua voce, il suo soma, la sua vita.
- Il quinto punto, che pesa tantissimo, sono io, la scrivente, e mi pesa un po' pronunciare questo "io", però è inevitabile. Quanto più un autore è grande, tanto meno questo "io" incide nella sua scrittura.

Borges diceva che il suo grande sogno era quello di diventare anonimo, cioè di scrivere delle parole con dentro così tanta vita e così tante vite di altri, per cui non serve più a niente sapere come si connota l'autore. Pensate a Omero, non sappiamo se è leggenda o se è vissuto veramente; pensate a Shakespeare, quanto mistero c'è



intorno a lui; di Dante non ci è arrivata una sola parola autografa. Nel mio caso questo "io" è ancora ingombrante, purtroppo, e quindi dobbiamo in qualche modo tenerne conto. Come tutti, sono stata educata all'ambizione: tutto l'occidente spinge ad ambire, carica l'io. Allora ho deciso, non potendomi liberare dell'ambizione, di aspirare all'ambizione estrema, quella che ho trovato in Dante quando dice perché ha scritto il Paradiso: "Ho scritto questo per rimuovere i viventi, in questa vita, dalla miseria e guidarli verso una condizione di felicità". Questo *morale negotium* appartiene al mio "io" ed è - ripeto - ingombrante. Spero di liberarmene, perché sarebbe un passo verso la leggerezza, però in questi tempi è difficile non esercitare l' 'avere cura'. Io debbo avere cura del mondo e degli altri e la mia lingua cerca di avere questa cura. E' donchisciottesco, un'ambizione spirituale altissima e forse vergognosa.

Parto allora da quest'ultimo punto: chi è questa drammaturga? Come funziona? Diciamo che più invecchio e meno so di me e di tutto, e trovo che questa sia una cosa molto bella. Ciò che invece so sempre meglio è che cosa amo. Nel nostro caso, parlando di drammaturgia, amo tantissimo dei temi, delle aree di discorso, che mi rendono veramente ebra, mi danno gioia, nel senso che la vita e la scrittura, attorno a quelle aree, diventano una bellissima avventura. E non è così solo adesso, è stato sempre così. Adesso sono solo più consapevole di questo amore, di questa ebbrezza bellissima.

Parlare di questi temi è difficile, perché tutte le parole che stanno loro a ridosso sono piuttosto logore. Ho trovato una parola che li sintetizza, l'ho presa dai miei maestri, e definisce la cosa che più mi appassiona, il tema, l'argomento, il campo di discorso, l'area di pensiero: *l'imperituro*. E' una parola un po' monumentale, greve, ingombrante. Imperituro è semplicemente ciò che non muore, ciò che non finisce. Quindi in quest'area di discorso ci sono l'infinito, i sogni, la psiche o inconscio o anima, ecc.: sono tutti nomi messi lì a tappare qualcosa che non sappiamo cosa sia veramente. Parlando dell'imperituro è impossibile essere chiari, dovrei parlare in versi per dirvi quella cosa lì, ma non ne sono capace. Credo tornerà un tempo in cui ci parleremo in versi e riusciremo a dire esattamente quel fuoco che ci brucia dentro, che ci rende vivi. Sempre nella sfera dell'imperituro c'è il sacro. Sentite già come questa parola sia scarica, logora, consumata, relegata ad un ambito, ad una sfera. Allora per un momento ricarichiamola, questa parola, e vediamo la sua origine. L'etimo "sac" parla del lontano, sacro riguarda ciò che è lontano; sancire significa rendere intoccabile; santo è ciò che viene reso intoccabile. Dunque il sacro è qualcosa che funziona così: più ci avviciniamo e più si allontana. Il pontefice è colui che fa i ponti fra qui e il lontano, rendere sacro è fare questo ponte, il sacerdote fa questo ponte. Forse ricordate, Cesare Ronconi diceva durante la sua lezione: "Quello che io faccio è mettere in contatto il corpo presente dell'attore con la parte che manca". Ha usato proprio il termine "fare ponte". Lui non mi ha mai sentito dire queste cose, ciò che diceva era molto istintivo, e lì mi è venuta la bella immagine del regista come pontefice.

Tutto questo mi rende ebra, mi piace parlare di queste cose, mi piace scriverne, mi piace stare a ridosso. Non solo adesso, mi è sempre piaciuto. Tutti i bambini sentono fortemente che sotto le cose del mondo c'è un gran mistero e gli innumerevoli "perché", che sicuramente tutti noi abbiamo pronunciato assillando qualche adulto, erano il risultato di questo sentire. Io ero convinta che il mondo adulto non me lo volesse dire, questo segreto, che non si potesse dire ai bambini, ma che loro, gli adulti, lo sapessero. C'era qualcosa di pauroso in quello che non mi volevano dire, in quello che segretamente tacevano. Ora capisco cos'era quella mia inquietudine (e anche la mia ebetudine, perché ero ebete). Veramente l'ho capito durante l'adolescenza: 'quella cosa' non la dicevano perché l'avevano dimenticata, l'avevano voluta dimenticare. Perciò ho sempre sentito il mondo adulto come un mondo di traditori: per me un adulto era sempre una persona che aveva tradito. Credo di aver fatto le lotte degli anni Settanta - pur non sapendolo allora- contro il mondo adulto con questo spirito, cioè avevano tradito, avevano chiuso una questione molto ingombrante, perché non è semplice vivere alimentando, tenendo vivo il mistero delle cose.

E' chiaro che quando sono stata accalappiata dal teatro - perché mi sembra di non aver mai scelto nulla, mi sembra di essere stata scelta dalla magia delle cose, ho risposto a delle chiamate forti, a degli incantesimi - credo sia stata una gran fortuna. Perché il teatro è un luogo in cui si può stare a ridosso di tutta questa sfera, e anzi è il tuo lavoro fare quella cosa lì, devi proprio fare quella cosa lì. Ricordo durante *Lo spazio della quiete*, il nostro primo spettacolo, stavamo ore, notti a volte, a guardare un filo appeso con un sasso che ruotava. Guardavamo questo sasso ed era una meraviglia, un antichissimo sasso che ruotava sospeso nel vuoto. Potevo dunque sostare su tutta questa sfera meravigliosa del pensiero, del sentire, senza farne un culto, senza che fosse una religione, anzi facendone una cosa molto giocosa, dove c'era una tribù, una banda di gente sempre adolescente, bloccata in un'infanzia perenne.

Fuori da quel mondo, tutto fingeva il finito, tutto fingeva che le cose fossero così come si vedevano. E invece lì, in quel posto, si poteva senza vergogna - perché,

come dice Artaud, "viviamo in un tempo in cui ci si vergogna di avere un anima" - stare a ridosso dell'imperituro, dell'indicibile.

Ma che lingua occorre, che lingua è all'altezza del mistero delle cose? E' chiaro che la lingua doveva fare una grande sintesi, mantenendo un'ombra, un mistero, un buco, e un momento in cui canta, è canto, si fa canto. Questa lingua è la poesia. Solo la poesia, una lingua anche monumentale, comunque una lingua festiva, poteva parlare dell'imperituro.

Questa mania dell'imperituro è la patologia della scrivente. E' ciò che mi caratterizza ed è anche il mio limite, come sempre succede. Non sono capace di trattare quello che è fuori di lì, mi annoia. Il personaggio, la storia, il racconto e l'uomo preso nel suo quotidiano, la lingua del quotidiano, tutte queste cose non mi interessano, non mi riguardano e non le so fare. Prendete ad esempio *Parsifal* - penso al monologo finale - quando funziona ci commuove, ci parla, ci scuote, ci illumina, *non* perché il personaggio che pronuncia quelle parole ha attraversato una serie di eventi che lo hanno qualificato come tale, e ci ha dunque convinti, ci ha presi con sé nella sua storia, e noi siamo con lui perché siamo dentro quel turbine di eventi che lo hanno fatto diventare ciò che è. Questo *non* succede in *Parsifal*; ci volevano piuttosto delle parole che accadessero o riaccadessero in quel momento, parole efficaci, capaci di caricare quel presente. La regia di Cesare carica quel presente, fa in modo che la parola che accade in quel presente sia una parola ispirata in chi la pronuncia e ispirato sia anche l'ascolto. Questo può succedere solo col verso, con una parola che piomba li verticale, in quel momento, una parola che non ha racconto ma arriva subito al cuore.

Riprendo uno per uno gli altri punti. Il primo punto che vi ho enunciato è la suggestione che mi viene dalla letteratura. La letteratura è per grandissima parte parola di morti, una parola che il tempo ha decantato, ha scelto. Il tempo infatti spazza via tutto quello che non mantiene fragranza, quindi la parola consegnataci dal tempo è riuscita ad attraversare la storia mantenendo fragranza, come un pane sempre fresco. Ero molto attratta dal personaggio di *Parsifal*, mi affascinava molto il tema dell'ebetudine, dell'essere ebeti, e io mi sento molto ebete, molto stupida, molto idiota quando scrivo. Nella sua figura di guerriero mi affascinavano il tema della purezza e della follia.

Attorno a *Parsifal*, Graal e i cavalieri della tavola rotonda c'è tutta una paccottiglia di testi terribili, perciò ho letto cose che proprio non mi piacevano, finché sono arrivata al libro di una scrittrice americana degli anni Trenta che si chiama Weston, libro di cui non ricordo il titolo. La Weston ributta tutta la questione molto indietro, ancorando le vicende di *Parsifal* a temi prechristiani e preceltici. Eliot nella sua *Terra Desolata* è stato molto suggestionato da questo testo: cita la Weston, addirittura la ringrazia. Questo scaraventare indietro tutto il discorso, legarlo a una radice mitica, lo rendeva molto vibrante, molto avventuroso. Poi un giorno Cesare mi ha regalato un libro di Campbell (non ricordo il titolo neanche di questo libro), studioso americano di simboli. Lui dice più o meno che chi non sa leggere i simboli è come uno che va al ristorante, chiede il menù e si mangia il menù. Pur in una leggerezza, anche superficiale, ciò che dice è molto vispo. E' strano che Cesare mi abbia regalato un libro del genere, perché lui legge solo libri che parlano di rotte marine, di vele, di clima, di antenne, di nodi. Apparentemente non parlava né di *Parsifal*, né del Graal, non l'aveva letto, l'aveva solo sfogliato. Questo libro ha riportato invece tutta la questione al presente. Campbell dice: "quando sono a un drink party sono lontano dal mio Graal". E' una battuta, da cui però sono stata accesa. Allora c'è un mio Graal, il Graal è una cosa che si può perdere e guadagnare di continuo, che c'è e non c'è. Insomma, questo libro ha resto tutto contemporaneo, mi ha fatto ricongiungere temi in apparenza astratti e altissimi con la mia vita di ogni giorno. La lingua con la quale ho cercato di dire tutto questo è invece stata molto influenzata, volutamente influenzata da Amelia Rosselli. La Rosselli è una poetessa immensa, la sua lingua portata in teatro è forte, di una libertà vertiginosa. E' come seguire una cavallina che corre. E' difficile, ma ha passaggi che ti guidano. Sono stata molto guidata da lei, sia per *Parsifal* che per *Chioma* che per *Predica ai pesci*. Mi sono attaccata alle sue parole. (Ho scritto per *Predica ai pesci* prendendo anche qualcosa da San Benedetto). Amelia scrive: "Sento la grandine che dice: Tu non sei dei nostri! Noialtri ce la ridiamo delle bufere, tu ammaestri i polli con le tue lacrime. Da buon mercato il tuo usare la parola Amore, da buon mercato". Io ho preso queste parole e sono andata avanti:

Sento l'abete che dice: tu non sei dei nostri! Guarda noi come svettiamo per altezza di contemplazione. Tu intorbidi il cielo con le tue richieste, merce avariata le tue preghiere, merce avariata.

Poi il monologo va avanti... Io ho trovato meraviglioso questo "Tu non sei dei nostri" detto dalla grandine. Il monologo finale riprende questo testo e lo nega, con Gaby che dice: "Io sono dei vostri alberi, io sono dei vostri animali eleganti, sono dei vostri, credetelo". La Rosselli è piena di versi folgoranti che aprono sempre in me una porta. In *Parsifal* c'è ad esempio il "monologo del non so": questo *non so* martellante, assillante, la Rosseli lo usa tantissimo. Nella *Libellula*, un suo poemetto, ci sono pagine intere di questo "non so", e lei si strugge di questo non sapere. Io ho ripreso

quel tormento, quella sua lezione e l'ho caricata di parole mie. Anche in *Chioma* ci sono parti "rubate": il verso più bello di tutto quel dire l'ho rubato a Dylan Thomas. Il monologo finale è una lista di se, e il se è un'altra parola martellante nella Rosselli, il se tiene il respiro tutto alto, ti mette nello stato di catturare, di far venire a te le cose: è un modo di chiamare a te le cose, di sospenderle. La fine invece è un furto a Dylan Thomas: "Amore, che sei il mio destino, insegnami che tutto fallirà, se non mi inchino alla tua benedizione". (I versi di Thomas non sono esattamente così ma questo è il senso). Queste parole mi hanno molto emozionata, suggestionata, e ho scritto tutto il monologo finale come piedistallo per loro: volevo fossero le ultime parole date in consegna al pubblico, con cui lo spettatore usciva e tornava a casa.

Considero la Rosselli uno dei miei maestri. Uso la parola "maestri" perché è semplice, ma in realtà io penso a tutti loro come a "coetanei che mi hanno preceduta". Li penso bloccati in una adolescenza che non scorre, come i compagni di una stessa banda. Dice Mandelstha'm parlando della *Divina Commedia*: "Lì il maestro corre sempre più veloce dell'allievo". Infatti quando Dante incontra Brunetto Latini, Brunetto è un corridore molto agile. Tra i maestri che vengono dalla letteratura, il primo è proprio Dante, con cui ho dovuto fare un lavoro profondo di svecchiamento: la scuola lo aveva avvizzito, impolverato, irrigidito come i disegni del Dorè. Invece rileggendo la *Divina Commedia* ho scoperto che il Dante viaggiatore era puerile, un puer, un bambino. Dante è come lo vede Francesca, un "animal grazioso e benigno", cioè un cucciolo. La *Divina Commedia* è una miniera immensa di parole. Dante dice: "Voglio scrivere nella lingua delle donnicciole", parlare delle cose più alte con la lingua più bassa.

Anch'io vorrei fare questo.

Un ultimo episodio, abbastanza buffo, su come parole scritte da altre mi influenzino, riguarda il testo del *Parsifal*. Dovevo scrivere ancora, sentivo che mancava un passaggio ma non avevo le parole, e da giorni ero in uno stato di inquietudine perché queste parole non arrivavano. Un giorno ha nevicato, sono andata sulle colline a camminare, e tornando in città ho incontrato un signore che non vedeva da anni, non molto significante nella mia vita, che mi ha salutato e mi ha regalato un Bacio Perugina. Ho mangiato questo Bacio e ho letto il fogliettino, su cui c'era scritto: "Si vive solo il tempo che si ama". E' stata la formula magica che ha scatenato tutto il monologo dell'Amore. L'ho cambiato con "Si vive solo il tempo in cui si ama". Non conoscevo l'autore e l'ho dimenticato, ho perso il fogliettino, quindi non so dirvi di chi sia questo verso, però queste parole sono diventate un portale dal quale poi ne sono arrivate altre.

Il secondo punto era: lo stato del mondo al momento della scrittura. Qui potrei citare Emily Dickinson, che parla della poesia come di qualcosa che accumula: lei usa un verbo "to pile", impilare, un verbo da magazzinieri. Un accumulo, e uno scoppio fragoroso, come un tuono che raccoglie e si scarica via. La poesia è così, o l'amore, sono la stessa cosa, lei dice, se c'è una c'è anche l'altro. Questo "to pile", immagazzinare, avviene secondo un meccanismo che non vi so spiegare, perché non seguo dettagliatamente la cronaca, non leggo ogni giorno i giornali; so che mi arriva un'eco dal mondo, da questo corpo celeste che abitiamo, che sento vivo, sento come prolungamento del mio corpo. Questa eco decide del colore di fondo della scrittura. Negli ultimi anni questa eco è stata molto dolorosa, perché la Terra è un corpo celeste molto ferito, la nostra specie è in difficoltà. Durante il lavoro per *Nei leoni e nei lupi* c'era la guerra nei Balcani, e arrivavano masse, valanghe di dolore. *Chioma* è stato scritto dopo un viaggio a Sarajevo, e in quel viaggio ho capito davvero cosa era successo durante l'assedio. *Chioma* è denso di parole dolorose, perché il mondo in quel momento era veramente molto ferito.

Ho una fede grandissima nelle parole, se si fermerà la guerra è perché troveremo le parole giuste in grado di opporsi a quella esibizione di forza che è la guerra. Dobbiamo trovare delle parole all'altezza di quella forza nel senso contrario. Credo nelle parole perché sono stata tanto aiutata dalle parole, non è una fede qualsiasi. E' con delle parole che gli uomini di tutte le religioni fanno esprimere i loro Dei attraverso i testi sacri; è per la fede in alcune parole che delle persone hanno fatto esplodere un aereo contro un grattacielo. C'è anche una forza negativa nella parola. E' chiaro che le parole della gioia sono più difficili. Le ho tentate in *Predica ai Pesci*: uno spettacolo tenero (a differenza di *Parsifal* e *Chioma*), dolce, gentile, che cerca di avere cura, che cerca di portare una parola gioiosa. E' stata una fatica immensa trovare la misura di quella parola. E' molto più facile parlare del dolore.

Da un lato sento le parole come delle divinità, come icone sonore. Questo è l'aspetto luminoso della parola. Poi invece alle volte le parole intralciano il mio palpitaro rispetto al mondo. Scrivere di getto su ciò che appare come potentemente bello ha in sé qualcosa di avido rispetto alla vita. E oltreché essere avido, non funziona, produce un'autocombustione che brucia ciò che dovrebbe finire sul foglio. Dopo pochi giorni non rimane niente di quella meraviglia che hai sentito e volevi fissare: le parole ti hanno tradito. Allora ho imparato ad essere più umile, più povera, a non voler sempre prendere, ed è arrivata la certezza che quel forte sentire che tutti conosciamo deve decantare, si mette da qualche parte e viene fuori da solo quando è ora, se è nel tuo destino che venga fuori. Le parole hanno però



Una scena da *Predica ai pesci*

anche un aspetto opaco, sono - come dice Parmenide - "nomi", tutte le cose che gli uomini pensano di possedere, convinti di sapere che cosa è "pesce", cosa è "acqua", cosa è il "cielo". Sono tutti nomi che utilizziamo per farci capire, suoni simbolici per sentirsi vicini gli uni agli altri, ma i nomi mettono un tappo su una meraviglia che così non si fa riverberare fino in fondo, nel suo esserci. A volte la parola blocca quel riverberare, liquida qualcosa che invece è immensamente più sonoro, più ricco.

Il terzo punto è la regia, il demone del regista. Cesare è un regista che parla pochissimo di quello che sta per fare. E parla poco perché non sa quello che sta per fare, non vuole saperlo, non ha un progetto. Quindi bisogna respirare ciò che lui sente, la tonalità, la nota di fondo nella quale gli piace sostare, gli aspetti dell'animo umano nei quali vuole penetrare. In genere fa molti laboratori prima di arrivare alle prove di uno spettacolo e seguendo questi laboratori intuisco l'aspetto del suo demone in quel momento. A un certo punto sceglie gli attori e decide che quei corpi sono giusti per la cosa che lui sente, per la forza che lo attraversa e che lui vuole esprimere col suo lavoro. I corpi dicono molto della direzione verso la quale lui si orienta. Cesare inizia i suoi spettacoli nello stesso modo in cui i cavalieri che cercavano il Graal entravano nella foresta: dalla parte più fitta, più sconosciuta. Entravano per perdersi. Il Graal lo si trovava perdendo la strada. E così lui procede, ed è un modo di lavorare vertiginoso. Si riesce ad andare "lì dove si è più ristretti in se stessi" e quando va bene si rompe qualcosa di irrigidito, si riesce a fare un passo verso una direzione che prima non si conosceva. Uno spettacolo è sempre un cammino meraviglioso di conoscenza, ci si lascia dietro tutto ciò che si conosce già. Quando si lavora con Cesare non si sa niente: è un capogiro, qualcosa che fa anche male, con notti in cui non si dorme, perché magari gli attori sono lì in attesa, le parole non sono arrivate e niente ti garantisce che arriveranno. Finora le parole sono arrivate, ringrazio il cielo, sono un grande regalo.

L'attore è un'alta fonte di ispirazione per me. "Ispirazione" sembra una parola un po' ottocentesca, ma non è ho una migliore. Suggerisce fortemente qualcosa che succede in una sfera che non controlliamo, suggerisce che qualcosa ci arriva da fuori, che c'è un dono che arriva e viene accolto. Sento che ogni attore dovrebbe avere la propria lingua, come in scena ha il proprio vestito, la propria voce, la propria faccia, quel corpo, quelle caratteristiche. Allora ci deve essere anche una lingua più calzante per quel corpo, in quel momento della sua vita. Cerco di servire quel corpo e di trovare la sua lingua, di trovare le parole, la sintassi, il modo in cui queste parole sono organizzate, e anche i temi di quel corpo. Con Danio, per *Parsifal*, desideravo proprio fare la ricognizione di una vita, scrivere partendo da un altro corpo. Ci siamo molto frequentati, Danio mi ha parlato tantissimo - amo molto ascoltare più che parlare - e ascoltavo senza volermi tenere un bottino, dimenticavo, lasciavo andare, non fermavo niente. Alle volte succedeva che quando scrivevo, arrivavano parole che lui mi aveva detto, le vedevi cadere sulla pagina senza che esercitassi un dominio, la volontà di mettere le sue parole in scrittura. Oppure a volte sento proprio di caricarmi addosso l'attore e di scrivere a partire da quel corpo, da quella voce, da quella cosa terrigna di cui - per esempio Gabriella - è custode.

Il dialetto, come lingua, mantiene viva tutta la parte sanguigna che può dire il corpo, si sentono ancora forze ctonie, sotterranee. Il dialetto è ciò che mi hanno tolto (l'avevo dentro senza le parole), quindi me lo sono dovuto riconquistare. Quando ero piccola era una vergogna parlarlo, a scuola chi lo parlava andava malissimo, e perciò a casa mia madre aveva deciso che non si doveva parlare il dialetto in presenza dei bambini. Non sapeva che mi stava togliendo un bene immenso. Considero l'italiano tradotto dal dialetto come mia lingua madre, perché in famiglia mi parlavano in quella lingua. Le mie nonne parlavano un italiano essenziale, pieno di strafalcioni, di invenzioni linguistiche e sento che quella è la mia lingua madre. Penso comunque che il dialetto non si possa recuperare: del dialetto bisogna imparare la lezione, perché - come dice Zanzotto - è una lingua "senza trono", che non viene dalla scrittura ma dal paesaggio, dalla terra, da quello che mangiamo. Invece l'italiano è una lingua che viene dalla scrittura. Non a caso il teatro migliore in questo momento prende la lezione del dialetto, da Testori a Moscato a Scaldati, tutti cercano di spaccare un italiano che subito è scrittura, camera chiusa del pensiero, polvere di biblioteca.

Per me il teatro è il grande tempio del presente. Un presente tuttavia anche molto antico, che contiene l'uomo nel suo nocciolo. Mi interessa ciò che nell'uomo è rimasto sempre intatto, che ha attraversato tutta la sua storia. Contemporaneamente cerco la lingua poetica di adesso, che abbia tutta la scassatura di questo momento. Alle volte, parlando del mio lavoro, ho usato il termine "commozione senza trama": la commozione senza trama è quella della bellezza, quella della musica, quella di quando guardiamo un bel paesaggio, di quando guardiamo una faccia che ci innamora, di quando guardiamo un cucciolo, un bambino, un cielo, il mare... E' la commozione della pura bellezza in quel presente, in quel momento, ed è un posto in cui mi lascio cadere. Il nostro teatro cerca questa bellezza del presente.

IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO

a cura di Marco De Marinis

Presentazione

Il sodalizio fra Pippo Delbono e l'argentino Pepe Robledo nasce con lo spettacolo *Il tempo degli assassini* (1985). Le numerose tappe intermedie di questo percorso e di questa collaborazione ormai quasi ventennali sono composte di spettacoli che contaminano testimonianza politico-civile, tensione poetica e radicalità di vissuti, danza e teatro di strada, mettendo così a frutto in maniera del tutto originale l'apprendistato artistico con Iben Nagel Rasmussen, storica attrice dell'Odin Teatret, nel gruppo "Farfa" (1983) e poi l'importante esperienza con Pina Bausch nel 1987. Dopo *Morire di musica* ('89), *Enrico V* ('92), *La rabbia*. *Un omaggio a P.P. Pasolini* ('96), la direzione intrapresa dal percorso di Delbono e Robledo si evidenzia con *Barboni* ('97), spettacolo che erode ulteriormente, e definitivamente, i già esili confini fra teatro e vita delle proposte precedenti. *Barboni* mette in scena accanto ad artisti professionisti dei non-attori, persone-personaggi provenienti dal mondo del disagio e dell'emarginazione (a cominciare da Bobò, sessantenne microcefalo incontrato da Delbono nel manicomio criminale di Aversa, dove era rinchiuso da più di trent'anni), e nei quali il regista riesce, con grande sensibilità e non comune intuito teatrale, a valorizzare l'unicità e la straziante bellezza di modi espressivi e comunicativi diversi, anomali, ma efficaci quanto e anche più di quelli cosiddetti "normali", se solo ci si dispone davvero al loro "ascolto". Grazie a questo spettacolo (che riceve due importanti riconoscimenti in Italia: il Premio Ubu e il Premio della Critica), la neonata Compagnia Pippo Delbono si impone a una più vasta attenzione, ricevendo una non effimera consacrazione. Seguiranno, su questa linea, e sempre a un alto livello di resa artistica, *Guerra* ('98), che nella sua nudità essenziale conferma la caduta di ogni residuo diaframma fra teatro e vita, ed *Esodo*, presentato alla fine del '99, dopo aver debuttato in una prima versione alla Biennale di Venezia con il titolo *Her Bijit*.

Il Silenzio nasce nel luglio 2000, pensato e creato appositamente per le Orestiadi di Gibellina. Per questa ragione è stato mostrato solo raramente in Italia e la sua proposta nel nuovo spazio della Soffitta alla Manifattura delle Arti acquista tutte le caratteristiche di un vero e proprio evento. Come ha scritto lo stesso Delbono, *Il silenzio* «parte da una memoria, legata al devastante terremoto della vecchia città di Gibellina nel 1968. Non tanto per raccontare un fatto storico, ma per soffermarsi su quell'attimo - eterno - che racchiude il silenzio della morte e il silenzio della vita. Là, in quel luogo, riemergono un mondo di infanzia e di vecchiaia. Il silenzio dei vecchi e il silenzio dei neonati. La nascita, la morte e la rinascita alla vita».

Attraverso le parole di Ungaretti e le canzoni di Danio Manfredini, i brani musicali composti insieme ai musicisti in scena, alcuni pezzi rielaborati e alcuni originali di Kobaleswki, Chick Corea, Beethoven, Bartòk, viene ricostruita una memoria che attinge anche ad altri 'terremoti': è la memoria degli anni '60, gli anni della libertà, dei freak, dei colori, del Flower Power, gli anni d'inizio della contestazione in Italia e di tutti i movimenti nel mondo. Quella memoria evoca sulla scena sentimenti come la paura, come il sentirsi totalmente indifesi, ma anche solidarietà, amore, forse anche gioia, lucidità, maggiore chiarezza anche su di sé, sulla vita, sul mondo.

Con *Gente di plastica*, che ha debuttato al Teatro delle Passioni di Modena nel gennaio 2002, Delbono parte dalle canzoni di Frank Zappa (da una di esse viene il titolo) per proporre una sua personale, sarcastica e inquietante rivisitazione del "sogno americano" dopo l'11 settembre; che stridentemente ma appropriatamente sfocia nella poesia dolorosa e disperata di Sarah Kane, la scrittrice inglese morta suicida a soli 28 anni, e in enigmatiche, grottesche visioni da incubo.

Il testo che segue è tratto da tre incontri-lezione tenuti da Pippo Delbono e Pepe Robledo con gli studenti del DAMS.



Gente di plastica

VIAGGIO TEATRALE

di Pippo Delbono e Pepe Robledo



Pepe Robledo in *Gente di plastica*

Pepe Robledo

Il ruolo di Pippo nella compagnia è quello di essere un po' l'artefice del lavoro, nel senso che da lui parte lo stimolo per la creazione degli spettacoli e per la formazione degli attori. È nella sua mente che ci sono tutte le idee che portano avanti questa esperienza. Noi, io e gli altri attori, siamo persone che non si fanno domande mentre nasce lo spettacolo, facciamo un lavoro molto concreto. C'è una grande attenzione alla fisicità. I corpi nel lavoro di Pippo sono corpi molto diversi, e alla base di questo stanno due tensioni fondamentali: il lavoro incominciato in Danimarca con Iben Nagel Rasmussen, e quello fatto nelle scuole d'attore occidentali. Con Iben il lavoro centrale è quello sul corpo, una formazione che parte da un'esperienza, da una sapienza che non è quella occidentale ma quella orientale.

In Oriente non c'è differenza fra il teatro e la danza, si usa la stessa parola per dire attore o danzatore, è una 'non dualità' come che se ne trovano spesso nella cultura orientale, dove tutto è teso alla ricerca di un'unità, della felicità come unità. Anche nel teatro, non c'è divisione tra corpo e parola, tra la narrazione logica di un racconto e la danza, che non ha logica ed è poesia pura del movimento. Lì è la danza che racconta secondo una prospettiva completamente diversa da quella del teatro occidentale. Questo porta, fra l'altro, ad una diversa formazione dell'attore. In Occidente la formazione dell'attore rispecchia le divisioni esistenti: c'è la stagione di prosa e quella di danza. In Occidente, se vuoi fare l'attore, a scuola studi tante cose, hai varie discipline: voce, dizione, corpo, danza, scherma; se studi danza è diverso. La scuola dell'attore/danzatore orientale introduce a un'antica conoscenza del corpo, alla ricerca di capacità nascoste e di quella che si chiama energia vitale, che si esprime attraverso la fisicità. Devi entrare nella conoscenza che è in te, e svilupparla.

Quando ci siamo conosciuti nel 1983 Pippo aveva fatto qualche anno in una scuola occidentale. Il mio lavoro era incappato in quello dell'Odin, e la mia formazione era di tipo orientale, per cui quando ci siamo incontrati è stato anche l'incontro tra due culture diverse. Lui era già un po' incuriosito da questo altro modo di imparare l'arte dell'attore, aveva in sé la sensibilità che lo aveva portato a stancarsi della scuola occidentale, con le sue dissociazioni. Era giunta voce di uno stage di Cieslak, e attraverso questo Pippo è entrato a conoscenza di questa diversa formazione dell'attore con basi centrate sull'energia. Quando ci siamo incontrati lui aveva appena terminato l'esperienza trovandola molto illuminante ed era interessato a questa nuova strada.

Per uno che ha studiato nella scuola occidentale è uno shock incontrare la scuola orientale. Mentre la scuola del teatro occidentale mira a far sì che l'attore diventi molto duttile - più cose sa fare meglio è -; in quella del teatro orientale l'attore/danzatore passa una vita a imparare un ruolo che viene scelto quando è ancora piccolo, e solo verso la maturità sente di padroneggiarlo. In più, il concetto è che quel ruolo non lo imparerà mai, perché ogni giorno è il primo, ogni giorno metti in discussione quello che fai e c'è sempre da imparare. È un materiale che devi tenere vivo giorno per giorno. Sono due approcci diversi, in uno impari più ruoli, nell'altro ti dedichi ad una sola cosa. Questo è il nocciolo della nostra formazione, dall'Odin abbiamo preso questo, anche se ciò che siamo adesso è un po' diverso. Quando la gente viene a lavorare con noi si scontra con questo nostro modo di essere e lavorare, che in superficie non si vede e che porta a una serie di cose con le quali nella pratica è difficile entrare in rapporto. Ad esempio, la gente vuole fare tante cose; ed è un po' nella nostra natura fare stage e imparare tecniche diverse per arricchirsi sempre più di esperienze. La tradizione orientale propone invece che si rimanga in una famiglia, e in quella crescere e invecchiare. È una scelta per la vita, non pone limiti di tempo. Lo stesso accade con il lavoro fisico sul corpo, i risultati non si vedono subito, ma dopo molto tempo, e non aspetti di vederli, impari giorno per giorno. Parte di questo lavoro è quello che noi chiamiamo il lavoro del guerriero. Il guerriero è colui che impara conoscenze antichissime, basate sull'energia del corpo. In Oriente si cerca l'anima e non l'esteriorità. Prendo come esempio il teatro delle bambole in Giappone: sono l'attore perfetto, non sbagliano mai e sono create con un congegno tale che possono esprimere emozioni. Le emozioni sono qui segni già codificati, come nel teatro kabuki. È la differenza più grande che c'è con l'attore occidentale, che si mette di volta in volta in contatto con le sue mutevoli

emozioni di essere umano. Uno è un approccio fisico al personaggio, l'altro psicologico. Nell'approccio orientale i segni codificati delle emozioni vengono montati assieme, ed è questo che fa acquisire senso. È la sequenza di segni che racconta qualcosa del personaggio. È il corpo che danzando racconta. Il rapporto con la materia che sta raccontando è molto diverso da quello di tipo psicologico, l'attore qui non si emoziona, ma è al cento per cento energia. Inoltre, nel teatro orientale, tutti fanno tutto, non ci sono le scissioni dei ruoli del teatro occidentale. Il più grande attore che io e Pippo abbiamo visto è stato a Bali, andavamo tutte le mattine a vedere lo stesso spettacolo. L'attore faceva la scimmia, era fantastico, la maschera era rigida, mentre il corpo dava tutto, era qualcosa di vero.

Altro nodo molto importante nel lavoro di Pippo, nella visione del suo teatro, è la relazione tra attore e pubblico, che non deve sentirsi inferiore. Quello che facciamo è un teatro di forti contraddizioni: non ci sono attori famosi, ma uomini come Nelson, che vengono derisi per strada, e che fanno un lavoro d'attore molto difficile per cui provano moltissimo. Pippo ha ribaltato il rapporto in cui l'attore figura come un essere superiore che ha anche capacità particolari. Nel teatro occidentale si sente la superiorità dell'attore che ti schiaccia, mentre non si sente in Oriente.

Vedere gli attori di Bali dietro le quinte ci ha fatto capire qualcosa di più del nostro modo di fare teatro, e perché lo abbiamo scelto. Quando un attore lavora con noi si trova a fare cose tremende come scaricare i materiali, pulire: è questo che fa sì che il lavoro sia concretezza, che non passi la giornata a immaginare il personaggio per poi farlo la sera, ma quando arrivi lì, arrivi attraverso cose molto fisiche, concrete, da cui sei passato.

Ho parlato di ciò perché la mia esperienza è quella dell'attore, molto della concretezza dello studio; il lavoro di Pippo è anche quello di creare, capire.

Pippo Delbono

Il tempo degli assassini è stato il primo tentativo di mettere in pratica i principi del teatro orientale e creare quel continuo flusso di energia. Ero stato in Argentina ed era da poco finita la dittatura militare, ero rimasto molto colpito dall'avere incontrato tante persone di una cultura simile alla mia, e che erano state martoriate. Io arrivavo da esperienze difficili; l'Odin era stato un po' un trauma, però importantissimo.

Ne *Il tempo degli assassini* c'è da una parte un lavoro attentissimo ai gesti, agli sguardi, all'esempio del teatro orientale; dall'altra c'è una voglia di urlare quello che più ci premeva. Da un lato la storia di Pepe e l'Argentina, dall'altra la mia e il mio mondo legato alla musica. E poi il desiderio di un teatro che facesse anche ridere, il desiderio di comunicare col pubblico, non attraverso la testa ma attraverso il corpo, che in quegli anni avevo affrontato in esperienze importanti. Dopo anni di lavoro incomincavo a sentire di avere un'altra coscienza del mio corpo.

A proposito della definizione di popolare (riferito a *Il tempo degli assassini*, spettacolo che ho portato in molti paesi), è un popolare che parla in profondità a culture diverse. Qualcosa che può parlare sia all'intellettuale che alla persona che non ha mai visto teatro. *Il tempo degli assassini* è stato per me un'esperienza così. È un teatro nato con lo stomaco, non con la testa, e abbiamo cercato di parlare agli altri stomaci.

Anche l'esperienza con Pina Bausch è stata molto importante. Il non parlare (le parole rischiano di rovinare le piccole cose segrete di uno spettacolo), mi è rimasto dall'Odin e da Pina Bausch, è un modo di entrare nel teatro. Nell'Odin c'è un'antropologia teatrale forte; che nei nostri lavori non vedi, ma pure c'è. L'Odin e Pina Bausch hanno trasmesso l'atteggiamento con cui entrare nel teatro, per me sono dei maestri.

È stata per me importante anche l'esperienza del teatro di strada vissuta in Danimarca: un teatro di strada con tecniche di lavoro ad alti livelli. Serve una forza fisica notevole per attirare l'attenzione della gente. In tali circostanze l'attore viene visto un po' come un barbone; credo sia stato importante per tutto quello che è successo dopo.

Il tempo degli assassini ci ha fatto vivere l'esperienza di portare il teatro a tanti pubblici, a gente diversa. È il primo spettacolo dove comicità e drammaticità iniziano a mischiarsi.

Il nostro teatro è totalmente antipsicologico, esclude ogni forma di psicologia, anche se a volte è inevitabile. Sono spettacoli che arrivano direttamente al cuore, dopo al cervello. La prima cosa che si chiede è un'empatia fisica. Non chiedo mai di improvvisare seguendo dei meccanismi emotivi, ma ognuno costruisce un percorso fisico preciso. Se si lavora sulle relazioni, l'azione è sempre danzata, fisica, non psicologica. Qualche volta agli attori questo percorso risulta un po' difficile, ai danzatori è già più chiaro: essere lì e non pensare a niente. C'è nel narrare de *Il tempo degli assassini* un minuto di silenzio, ma è un silenzio che narra, e la gente continua



Pippo Delbono in *Guerra*

ad ascoltare. La partitura è totalmente fisica. Per esempio nello spettacolo *La rabbia* la frase «Dimmi che mi ami...» può sembrare banale, ma detta sul filo della fisicità acquista significato. Al contrario, ci sembra rischioso che l'attore rimanga immerso nelle sue storie. Il teatro fa male, agli attori può far malissimo, penso che la psicologia sia un percorso pericolosissimo, anche se molto più facile da seguire. Con *Barboni* nel mio lavoro si è verificato un cambiamento importantissimo non voluto, non previsto, non programmato. Nel 1996 è successo che, riprendendo a lavorare dopo una serie di crisi depressive, la prima cosa che ho fatto è stato un seminario per attori a Napoli nel manicomio di Aversa. Si presentavano tre pazienti ad assistere, poi li ho invitati a fare un po' di riscaldamento. C'era anche Bobò. Era da cinquant'anni che era lì, per me è stato amore a prima vista. È stato l'incontro che sicuramente ha aperto nuovi orizzonti, alla fine del seminario facevano tutto i tre matti, perché mi piaceva solo quello che facevano loro. Abbiamo deciso di fare *Barboni* e abbiamo preso Bobò, poi ho chiamato Mister Puma. Non c'erano regole, ma un'estrema libertà. È stato un andare in fondo a quel dolore, a quella malattia e la ricerca di altre cose. Seguivo Bobò tutto il tempo: in ogni suo gesto c'era la poesia di qualcosa di perduto, ero innamorato di questa sua fisicità, della sua relazione col corpo, con gli occhi. È venuta fuori tra me e lui tutta una serie di giochi, piccole gag con ritmi dilatatissimi. Così è nato *Barboni*. La libertà è importante dopo anni di tecnica.

In *Barboni* c'è un momento in cui io e Bobò facciamo un pezzo di *Aspettando Godot*, che è stato trasformato in un incontro, c'è la mia storia, quella di Bobò, e il nostro incontro. Lui ha riassunto in sé tutto quello che avevo cercato per tanti anni, cosa significa essere attore. Riesce a stare sulla scena e creare quel mistero, quella forza che ogni attore cerca nel suo lavoro. Porta dentro un mistero, un dolore profondo. In ogni sua azione c'è un personaggio diverso, senza però la ricerca di un personaggio diverso, per esempio quando fuma la sigaretta... Come fa Bobò, sordomuto e microcefalo, a passare da uno spettacolo all'altro? Riconosce il luogo, la formazione della compagnia, e ritrova il suo ritmo. È difficile avere la padronanza dei propri ritmi, lui ce l'ha.

Il Signor Nelson, ex barbone, l'ho incontrato per strada. In *Guerra*, nel pezzo in cui danza con la sedia, c'è un senso profondo della danza. Per queste persone la danza è l'unico modo di dire qualcosa, altrimenti si rischia di cadere un po' nell'estetico. Sono persone che portano tanta vita al teatro. Se devo pensare ad un maestro, per me è stato Bobò.

Nella compagnia ognuno ha un modo di fare diverso, non c'è un metodo uguale per tutti. Io li guardo e scrivo tutto, è difficile che io dica che qualcosa non c'entra. È una dimensione di apertura che fa sì che io, regista, sia un osservatore che cerca di non giudicare. Ognuno ha il suo tempo, il suo ritmo. Non posso imporre un mio tempo. Gli spettacoli nascono dall'attore.

Anche se poi la composizione è la parte più complessa; fare uno spettacolo, per me, non è seguire sensi logici, se seguo dei processi mentali diventa tutto molto riduttivo. Mi piace pensare che in uno spettacolo la gente possa vedere tante cose. Io ho un'attenzione fortissima per la musica, per il suono. Seguo le parole, le immagini, i visi, poi inizio la composizione. Lo spettacolo è un viaggio continuo, uno spettacolo della mente, è nel ritmo delle cose questa drammaturgia, e nel trovare il ritmo giusto. C'è una grande casualità, l'arte mette armonia nel caos. Spesso anche gli inconvenienti aiutano a definire lo spettacolo.

Il Natale scorso, tra la fine di dicembre e i primi di gennaio, abbiamo portato in Palestina lo spettacolo *Guerra*. Siamo stati in cinque città. È stata un'esperienza molto significativa, molto difficile da spiegare. Ora sto finendo il montaggio di quello che all'inizio doveva essere un documentario su quell'esperienza, adesso è praticamente diventato un film. È interessante capire come uno può parlare di quel tema (la guerra) senza essere ideologico.

Nel momento in cui c'è la guerra, siamo molto gettonati per fare spettacoli per la pace. Mi fa senso, perché sembra che improvvisamente, siccome c'è un momento di guerra, allora gli artisti debbano fare qualcosa. L'arte dovrebbe avere sempre a che fare con la rivoluzione. Mi imbarazza essere chiamato perché i miei spettacoli toccano certi tasti. Come se poi, se venisse un altro tempo, si potesse tornare a fare un teatro che fa finta di parlare di guerra, fa finta di parlare di dolore, ma in realtà non ne parla profondamente. Il teatro è diventato molto rischiosamente borghese, rischiosamente troppo lontano dalla vita e dalle cose, e allora improvvisamente se uno si trova a fare teatro si sente di dover fare qualcosa. C'è un senso di colpa che ti fa sentire che quello che stai facendo non va nella sua stessa direzione.

Quando ci hanno chiesto di andare, l'ho sentita come una cosa normale, siamo sempre stati a fare spettacolo in situazioni così; eravamo già stati a Bagdad, a Sarajevo. Andare a fare uno spettacolo là è stato semplicemente una cosa normale,



Bobò in *Il silenzio*

non abbiamo fatto nessuna riunione per decidere. Ci hanno chiesto perché, e come abbiamo deciso. Noi non abbiamo un'ideologia di gruppo, anche perché nella nostra compagnia ci sono degli elementi dei quali è un po' difficile capire il pensiero. Bobò è analfabeta, sordomuto, microcefalo, non è che gli puoi chiedere se è d'accordo di andare in guerra. Parla solamente di aerei, di pecore, eppure è venuto; pure il bambino down Gianluca. Il Signor Nelson, ex barbone, si è spaventato ed è stato sostituito da Puma.

Penso che il teatro che facciamo noi sia un po' animale, *Guerra* è uno spettacolo molto animale, nel senso che va a toccare delle corde che paradossalmente arrivano a livelli culturali molto diversi. Quando siamo andati laggiù avevo paura perché sono abituati ad un teatro che usa un linguaggio diverso. Avevo paura che la gente guardasse e dicesse «Che cosa vuol dire questo?». Avevo pensato di introdurre lo spettacolo con un discorso, per spiegarne la narrazione. Per esempio nello spettacolo c'è una scena centrale in cui dei personaggi diventano dei mostri: è un rituale abbastanza sciamanico ed è in qualche modo una scena di danza. Però nello spettacolo ci sono anche altri mondi, come quello in cui si parla di Bobò, della sua guerra, in cui io racconto di quando ha lasciato il manicomio e ha scoperto molte cose per la prima volta nella sua vita. Si parla sempre delle grandi guerre e delle piccole guerre.

Dal primo giorno in Palestina mi sono reso conto che non c'era assolutamente bisogno di spiegazioni. È strano come in luogo così di guerra ci sia una reazione più diretta, più animale con le cose, più vera.

Spesso osservo come sta seduta la gente in sala. Si dovrebbe analizzare come uno sta seduto per capire come viene percepito il teatro. Mi piacerebbe registrare tutti i vari tipi di pubblico, parlare un po' del pubblico. Spesso nei teatri riscontro una comprensione di livello medio che blocca, in realtà, la visione delle cose.

Era strano come in Palestina la reazione del pubblico non passasse attraverso filtri. Questo guardare è stato qualcosa che mi ha molto colpito in Palestina e Israele. In sala c'erano all'inizio solo palestinesi, poi sono entrati gli ebrei: gente che in quello stare insieme lasciava da parte i giudizi. Sono successe tante storie molto belle in questo viaggio, la gente veniva in teatro rischiando delle cose molto, molto grosse, a Betlemme con il coprifuoco sono arrivate a vedere lo spettacolo 150 persone. Siamo rimasti allibiti.

Il perché di questa affluenza nonostante il rischio risiede nel fatto che noi siamo andati in un luogo di guerra portando persone coi segni più chiari di una ferita. La mia compagnia ha delle persone che sicuramente portano anche i chiari segni di una diversità, e questo è ciò che certamente arriva. Non sei là per dire che hai capito, ma per raccontare di un altro dolore, e indirettamente parli anche del loro dolore. Ci sono stati contatti forti, importanti, difficili da riassumere nel film che sto facendo. Per Bobò e Gianluca era tutto un gioco: siamo andati là con delle persone che vivono questa dimensione come un gioco.

Israeliani e palestinesi si proteggono in continuazione da fotografi, giornalisti, pacifisti. Tutti vanno per dire la loro. Noi siamo andati non avendo capito niente, e sicuramente questo è arrivato. Per fare il film ho dimenticato di raccontare la storia di una compagnia di teatro che va a fare teatro in questo luogo di guerra, ma ho cercato di spostare completamente il discorso su quei visi, con quelle persone, su quegli incontri. Ho cercato di parlare della guerra senza mai in fondo parlare della guerra. Io non voglio capire assolutamente niente, e certe volte nel non capire niente forse capisci anche di più. Sicuramente i fili conduttori di questo film sono Bobò e Gianluca, ma perché nel loro modo di guardare quel luogo ho pensato che c'è una verità, non una comprensibilità ma una straordinarietà. C'è qualcosa che è al di fuori di ogni posizione e quindi per fare il film ho seguito quegli occhi.

[...] Ho chiamato *Silenzio* lo spettacolo per le Orestie di Gibellina, in seguito ad una forte emozione legata all'impatto con questi luoghi, distrutti dal terremoto nel 1968. Il silenzio per me è quell'attimo dopo il boato. Ho parlato con persone che avevano vissuto direttamente l'esperienza del terremoto che era durato 45": sono quei 45" in cui in qualche modo ripercorri una vita, 45" che diventano la dilatazione di un tempo enorme. È come se nel silenzio dopo il boato si racchiudessero tanti altri silenzi, mi è sembrata la parola giusta. Quel silenzio è la parte che sta in mezzo a un grande disastro e qualcosa che rinasce, riparte di nuovo. Mi sembra che sia stata un po' quella l'ispirazione del titolo, che poi va a sondare tanti altri silenzi. Con un gioco di associazioni molto rigoroso, complesso, preciso.

Il silenzio è come un dipinto giapponese che si costruisce con piccole linee nere su bianco, molto semplice, ma altrettanto preciso. È costruito come una narrazione in cui devi vivere un percorso di comprensione totalmente musicale e ritmico. Ed è costruito con cose molto semplici. In questa sua costruzione si avvicina a *La rabbia*, che ha una semplicità enorme. È quasi un teatro che si costruisce passo per passo.

Come ne *La rabbia* ogni cosa è un piccolo percorso drammaturgico. Nel teatro orientale c'è un principio importante che si chiama 'controimpulso': per aprire un ventaglio parto dalla direzione opposta per dare forza al movimento. Questo principio è l'inizio di una costruzione molto semplice ma che poco a poco si sviluppa, e lo spettacolo fa un viaggio che però parte dal vuoto, fino ad arrivare per esempio agli urli de *La rabbia*, al dramma.

Il silenzio lo sento vicino a *La rabbia* per la struttura che poco a poco con piccoli segni cambia luoghi e relazioni. La narrazione si articola attraverso piccole aggiunte. *Gente di plastica* ha una composizione drammaturgica diversa, più complessa: parte già con una chiara situazione, chiari segni barocchi.

In un certo senso il linguaggio che mi appartiene di più è quello del *Silenzio*. Lo spettacolo ha in sé la mia storia: la storia di un teatro che è nato povero e poi si è trovato a confrontarsi con la possibilità di avere produzioni. È un modo di fare teatro in cui la gente si perde per poi ritrovarsi, altrimenti non funziona. Ad un certo punto ci si è affinati per far sì che questo viaggio fosse possibile anche senza niente. Allora puoi scoprire per esempio che un colore che entra nel lavoro ti porta in un'altra dimensione.

Sicuramente anche *Gente di plastica* è uno spettacolo in cui c'è questo perdersi, ma ci si perde partendo da una solida visionarietà. Il percorso è qui legato a tantissime cose, appena hai capito una cosa già te ne passano un'altra. Qui parti già con un'auto costosa, e a quel punto devi anche andare veloce. Ma il vero viaggio iniziale è stato a piedi.

[...] Anche la musica è un aspetto molto importante della drammaturgia. All'estero abbiamo fatto *Il silenzio* con tutti i sottotitoli delle canzoni. Le ho fatte tradurre perché diventassero parole che raccontano. La canzone diventa sempre più drammaturgia. La musica per me è una grande passione; il teatro è musica che diventa poesia.

Per quanto riguarda la poesia, io sono un dissacratore di testi, prendo spunto da un testo e poi lo riscrivo. Ne *La rabbia* recito un testo di Pasolini. Mi sembrava importante rendergli omaggio, non solo al politico, ma anche all'essere umano, al poeta e all'uomo che va a cercare i ragazzi di notte, l'uomo che viene ucciso da quell'amore di cui non si vuole nemmeno parlare. Per me questo era l'omaggio: c'è sempre il tema dell'amore, una costante in questo spettacolo, il tema della fragilità insieme al tema della sicurezza.

Il teatro può toccare delle zone che vanno oltre l'ideologia, il pensiero, zone che diventano politiche perché vanno oltre le ideologie. Ci sono musiche importanti per la loro riconoscibilità, canzoni che un po' ci appartengono. Tocchi delle corde che appartengono più all'essere umano che alle categorie sociali. Penso che il teatro debba andare sempre più in quella direzione.

Il teatro è sempre segno, la mia tradizione è l'Oriente, sono figlio della tradizione odiniana. È il segno che racconta, non c'è psicologia. Attraverso il segno si arriva alla semplicità di narrazione. È un linguaggio che fa sì che una cosa semplice possa diventare estremamente complessa, dandoti la possibilità di parlare a più persone. Il teatro va sempre fatto pensando allo spettatore più semplice, perché se non arriva a questi non ha più senso quello che stai facendo.

Nella vita è diventato tutto talmente incomprensibile che in teatro devi trovare la comprensibilità. Brecht aveva sempre parlato di questo, «che il teatro chiaramente dica».

RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI

a cura di Gerardo Guccini

PRESENTAZIONE

'Teatro narrazione' è un'etichetta piuttosto diffusa nel teatro italiano; su questo filone, però, si sono fatti pochi studi, e questi pochi hanno prevalentemente per oggetto i singoli narratori (Baliani, Paolini o Laura Curino). Quindi, a tutt'ora, il 'teatro narrazione' si presenta, nel complesso, come un'oggetto culturale al contempo forte ed evanescente. Tanto forte da imporsi nei cartelloni e nelle progettazioni teatrali, pur non essendo strutturato, come accade per esempio in Francia, in realtà istituzionali provviste di propri festival e circuiti. Tanto evanescente da non presentare un principio d'identità unitario, che comprenda le molteplici declinazioni teatrali del narrare chiarendone le relazioni reciproche. Il 'teatro narrazione' non sottende un sistema istituzionale radicato nello spazio (con centri, associazioni di taglio corporativo, esclusivi contesti d'attuazione ecc.), ma è un movimento vitale nel tempo come dimostra la sua capacità di diramarsi e rigenerarsi. A questo proposito, l'opera di Ascanio Celestini conferma che l'incontro fra il teatro e la narrazione suscita dinamiche creative e relazionali praticamente inesauribili. Celestini, infatti, pur essendo un narratore della seconda generazione, presenta un profilo assolutamente originale che non deve nulla al 'teatro narrazione' degli anni Novanta se non la possibilità di venire immediatamente riconosciuto come espressione di una modalità teatrale accertata e diffusa. Il suo *excursus* personale – avviato dalle documentazioni delle fonte orali e non certamente dalla crisi delle avanguardie degli anni Settanta –, il suo composito retroterra culturale – più sociologico e antropologico che specificatamente teatrale, più radicato nella dimensione del popolare che non novecentista –, le sue capacità performative – articolatissime ma non in senso attoriale – e la sua opera di narratore – impegnata alla sostanza fantastica e rituale del racconto popolare – lo distinguono senz'altro dalle precedenti esperienze e dalle loro dinamiche storiche. Mentre Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini e assieme a loro il regista Gabriele Vacis si sono trovati tutti nell'esigenza di reinventare la cultura del 'nuovo teatro' traendone un codice di comunicazione immediato e inclusivo che creasse intorno all'atto scenico effimere comunità d'ascolto; Celestini nasce in una teatralità già aperta, dove la ricerca – espressione inalienabile dell'individuo in cerca – sbocca senza prevezioni nelle prospettive d'una fruizione allargata e quindi popolare. E in questa apertura del teatrale, Ascanio ha riversato voci ascoltate e voci lette, fiabe, personaggi, la parlata di Anguillara Sabazia, i racconti d'una nonna dalla memoria magica, fatti della storia e immagini del vissuto, innestandoli alla sua inconfondibile voce di narratore in modo così stretto e necessario che la creazione sembra tradizione. Si ha cioè l'impressione – parlo come spettatore – che quelle saghe, quei racconti e quei personaggi appartengano a un repertorio ormai consolidato, che ha forgiato nel tempo il mestiere che ce le trasmette. E invece tanto le storie che il narratore sono frutto d'un lavoro artigianale e inventivo, che declina la complessa identità performativa di Celestini con quanto ha in sé di arcaico e di sperimentale, di ripreso dall'esperienza e di ricavato da pratiche combinatorie aperte alle prospettive della multimedialità.

Inserita nella storia del 'nuovo teatro', questo ulteriore esperienza di 'performance epica' ricorda a spettatori e critici che il segno essenziale del 'teatro narrazione' si evidenzia nella generazione o rigenerazione orale del racconto e non va quindi confuso con l'azione interpretativa, che caratterizza invece la pratica, attualmente in gran voglia, delle letture teatralizzate. L'attore-che-legge articola l'espressione fonica del racconto a partire da un tono mediano intenzionalmente neutro, consapevole del fatto che «una violazione eccessiva rispetto alla normalità focalizza eccessivamente l'attenzione sull'interprete»¹ a tutto discapito di una percezione oggettiva e frontale della storia. Il narratore, invece, stabilisce un rapporto di derivazione reciproca fra il narrato e il narrare, fra il racconto e la propria presenza fonica e corporea; quindi, ancor più che un-attore-che-narra, è una delle facce dell'autore, che anche per questa via torna a collocarsi all'interno della vita teatrale. Non a caso, agli spettacoli di 'teatro narrazione' segue normalmente il libro col testo. Celestini non fa eccezione. Anche in questo campo, però, il suo lavoro si distingue: mentre il raccontare di Paolini o Baliani restaura nell'oralità il modello dell'italiano (o del veneto) scritto e quello di Laura Curino si segmenta nella



Ascanio Celestini in *La Fine del Mondo*

pluralità di voci della scrittura drammatica, Celestini perviene al testo potenziando nel parlato quanto v'è di esclusivamente e specificatamente orale. E ciò fino al punto di annullare il senso semantico delle parole in ipnotiche e velocissime filastrocche/mantra che s'inquadrono nel continuum narrativo come arie per 'voce sola' (ricordiamo, nel cd di *Cecafumo*, lo straordinario non senso della *Santa minanta nonanta*). Probabili richiami alla cultura magica e popolare dalla cui «bocca d'ombra» (così Victor Hugo, con splendida immagine, chiamava gli anonimi narratori orali del passato) sono uscite le prime storie. In Celestini, il nativo e l'antropologo coesistono l'uno nell'altro, esprimendosi nelle forme antiche e nuovissime di una «etnografia famigliare»² d'invenzione che rigenera il senso profondo dell'appartenenza a partire dalle motivazioni e dalle necessità d'una contemporaneità postmoderna di fatto.

Il testo che segue è tratto dagli incontri-lezione tenuti da Ascanio Celestini con gli studenti del DAMS a conclusione del progetto *Racconti della memoria*, che presentava anche due spettacoli scritti, diretti e interpretati dallo stesso Celestini. Su questi lavori riporto le schede di presentazione scritte in tale occasione assieme a Cristina Valenti.

Radio clandestina (2000), spettacolo rivelazione di Celestini, ricostruisce l'attentato di via Rasella e l'eccidio delle Fosse Ardeatine a partire dal libro di Alessandro Portelli *L'ordine è già stato eseguito*, un testo che si fonda su centinaia di interviste per inserire quei tre giorni del marzo '44 nella storia dell'occupazione nazista a Roma, nei cinque anni della guerra, nei vent'anni del fascismo, e poi a ritroso fino all'Ottocento e all'edificazione di Roma capitale. A questo materiale Celestini dà corpo e colore, il ritmo veloce e ipnotico della sua affabulazione, per disegnare l'affresco di una Roma visiva e antropomorfa, che si tinge del suono delle parlate, dei caratteri e delle storie vissute. Una carrellata di personaggi comuni, di vicende singole e parziali che però, messe insieme, restituiscono la verità chiara e inoppugnabile di una storia collettiva depositata in scritture orali.

La fine del mondo (1998) fa parte di una trilogia sull'oralità che Ascanio Celestini ha dedicato alle *storie di vita*. Moltiplicandosi nei personaggi di una favola attuale, il narratore tesce attorno alla vicende della povera Maddalena e di suo figlio Salvatore la storia di un mondo contadino che rivive nell'intreccio di leggende tratte dai vangeli apocrifi e nella suggestione pasoliniana di un'umanità dolorosa e poetica. Un lavoro che esplora le possibilità visionarie dell'affabulazione scenica creando mondi in cui il narratore riconosce i propri archetipi inventivi, fra i quali il tema del ritorno e del pasto dei morti, come forme ulteriori di vita da regalare attraverso il racconto a coloro che non ci sono (perché trapassati o perché non esistiti).

Gerardo Guccini

1) B. Sidoti, *La voce materiale. Note sulla lettura ad alta voce a partire dal lavoro di Ascanio Celestini*, in «SfogliaLibro», dicembre 2003.

2) Ivi.

IL VESTITO DELLA FESTA: DALLA FONTE ORALE A UNA POSSIBILE DRAMMATURGIA di Ascanio Celestini



La fine del Mondo

In questi tre incontri non terrò tanto delle lezioni su un genere di teatro o sul teatro in generale, e neanche su quello che è il mio teatro, che non mi sembra il caso, ma parlerò degli oggetti, degli strumenti di lavoro che normalmente utilizzo. È necessario non darli per scontati perché questo teatro di narrazione in realtà non esiste come un genere unico, come potrebbe essere lo Spaghetti Western per il cinema italiano degli anni 60-70; non c'è come lo Spaghetti Western perché non c'è un mercato che lo richieda in maniera diretta e precisa facendolo diventare qualcosa di specifico e identificabile, non c'è perché non c'è una tradizione direttamente legata al teatro e non c'è perché il teatro di narrazione nasce spesso come percorso individuale. E questa credo sia una delle poche cose che hanno in comune quelli che fanno questo lavoro. E che nasca come percorso individuale lo si individua conoscendo le persone e vedendo i loro spettacoli, non dal fatto che chi racconta in scena normalmente racconti da solo. La narrazione, infatti, non è qualcosa di solitario; anzi chi racconta nella tradizione orale non racconta mai da solo, prima cosa perché non racconta per se stesso, o comunque non soltanto per se stesso, seconda cosa perché non racconta soltanto lui, non è mai una voce sola che

parla. Chi racconta nell'oralità, anche nell'oralità del bar che sta qua di fronte dove sono stato adesso – dove un caffè costa 60 centesimi e un bicchiere d'acqua minerale 25 – chi racconta qualcosa non racconta mai da solo, non racconta mai eliminando le altre voci, non va mai solo in scena, sulla sua scena che può essere questa scena teatrale dove stiamo adesso e dove starò stasera solo pochi metri più indietro, o che può essere per il macellaio la sua scena macelleresca dove va con il suo vestito da macellaio e i suoi oggetti di scena, lui non sta mai in scena realmente da solo. Neanch'io in teatro lo sono, prima cosa perché sostanzialmente il racconto non è un monologo ma è basato sull'INTER-VISTA e quindi su un incrocio di sguardi; perché chi racconta racconta sempre perché qualcuno gli risponda, perché qualcuno gli faccia delle domande. Quanto meno racconta a qualcuno che ascolta ma l'ascolto d'un racconto, d'una narrazione non è mai un ascolto da lezione scolastica, dove uno studente va perché dice "adesso viene qualcuno che parla dei bicchieri di plastica e io prendo appunti sui bicchieri di plastica, piuttosto che di Dio o altre cose più importanti dei bicchieri di plastica". Normalmente nel racconto è assolutamente indispensabile che ci sia ad ascoltare qualcuno che fa qualcosa; spesso nella realtà quotidiana, quindi non nella realtà del teatro, chi fa qualcosa davanti a chi racconta, fa proprio qualcosa, a volte anche di complesso. Mio padre quando raccontava le sue storie a bottega lo faceva con persone che lavoravano insieme a lui, lavoravano davvero, anzi sostanzialmente lavoravano, prima cosa lavoravano, e poi ci si raccontava delle storie. Tutta la tradizione anche un po' inventata del racconto di viaggio ha questa caratteristica: mentre che si camminava o che si stava in carrozza, che si stava in treno o che si andavano a vedere le bellezze dell'Italia, della Spagna o dell'Africa Nera, c'era anche il racconto e il racconto era una parte fondamentale, assolutamente fondamentale. Chi racconta lo fa sempre facendo qualche altra cosa, non esiste quasi mai il racconto da solo. Mia nonna raccontava normalmente quando le donne erano riunite assieme, mia nonna non raccontava quando le donne erano riunite assieme perché aspettava che si riunissero le donne, ma perché così era stato da sempre per cui lei raccontava quando le altre donne stavano lì, erano presenti. Allora possiamo dire che questo fare, questo agire davanti al racconto, o intorno o in presenza del racconto, è appunto più che stare lì, che assistere, fruire, è proprio un essere presenti, il racconto normalmente è più qualcosa che accade che non qualcosa che viene fatto, che viene prodotto davanti a un'altra persona. Per cui chi è presente sta e chi sta agisce la propria presenza, e per presenza io intendo anche qualcosa di molto vicino a quello che per noi è l'identità, essere presenti significa avere un'identità, soprattutto lì dove c'è uno scambio che è direttamente legato al racconto. Non è un caso che spesso il racconto manifesti o faccia manifestare l'identità. In un racconto importante come l'Odissea, addirittura il racconto produce identità: il racconto della guerra di Troia davanti ad Ulisse produce il pianto di Ulisse, Ulisse piange, mostra che è davvero lui e quindi manifesta la sua identità. Lui a un certo punto non era nessuno, era un viandante, era uno straniero, ma, dopo il racconto di un accadimento in cui era stato presente, lui rende presente se stesso come persona anche lì in quel momento e quindi denuncia la propria identità, addirittura piange. Nell'Odissea Ulisse piange spesso, anzi, il poema è pieno di personaggi che piangono e normalmente quando piangono denunciano la propria identità.

Per cui il racconto è qualcosa che non racconta semplicemente la storia, ma racconta una presenza, la presenza di un gruppo di persone, non per forza una comunità, perché altrimenti noi non potremmo parlar più oggi di racconto, oppure ne potremmo parlar pochissimo perché dove è che noi davvero possiamo raccontare qualcosa che produce un'identità collettiva? Però senz'altro il racconto produce un'identità personale: una persona racconta una sua storia davanti a me e io riconosco qualcosa in quella storia che mi interessa, io ritrovo in quella storia una parte della mia identità; una persona racconta una sua storia e la racconta per raccontare e rendere presente la sua identità.

Mi è capitato una volta di sentire la storia della morte di Teresa Gullace, Teresa Gullace viene uccisa a Roma il 3 o il 4 marzo del 1944. Sulla morte di Teresa Gullace viene costruita la scena della morte della Sora Pina, di Anna Magnani in *Roma, città aperta*. La scena di *Roma, città aperta* viene girata a Roma, al Pigneto – voi vi chiederete perché vi sto a raccontare tutte 'ste cose –, Anna Magnani corre verso il marito tipografo che è stato portato via su un camion dai tedeschi, corre verso il marito, il figlio di Anna Magnani, della Sora Pina nel film, corre dietro ad Anna Magnani, alla Sora Pina. Sparano ad Anna Magnani, lei cade per terra e il figlio le va sopra, le va vicino. Noi abbiamo questa scena molto chiara davanti agli occhi: la Magnani distesa per terra vestita di nero e il figlio vestito da chierichetto – in italiano credo che si dica chierichetto, da chierico - e lei è morta. La morte del personaggio su cui è stata costruita la morte di Anna Magnani, Teresa Gullace, avviene invece

in un'altra zona della città di Roma, non nella periferia del Pigneto, ma nel centro-nord della città, in una zona di caserme. Questa donna, Teresa Gullace, vede che il marito non torna a casa durante la notte, ipotizza che sia stato portato via dai tedeschi durante un rastrellamento, probabilmente durante il blocco di una strada, la maggior parte dei rastrellamenti veniva fatta così: veniva bloccata una strada all'inizio e alla fine e venivano portati via tutti quelli che stavano in mezzo, le donne venivano rimandate a casa, i più anziani, di una certa età, in genere 60-65 anni venivano rimandati a casa, i più giovani di 14, 15, 16 anni venivano rimandati a casa, gli uomini che stavano tra i 16 e i 50 più o meno venivano portati dentro. Lei va verso questa zona di caserme di Roma, al nord della città, verso via Ottaviano, via delle Milizie, via Giulio Cesare, arriva lì con un pezzo di pane, probabilmente incartato, questo lo hanno detto alcune donne che hanno assistito alla morte di Teresa Gullace; dice Marisa Muso che è una donna partigiana che è morta qualche mese fa, «perché nessuna gira con un pezzo di pane in mano»; allora questa donna aveva evidentemente un pezzo di pane incartato, arriva là davanti alle caserme, vede il marito dietro a una finestra, lei stava dall'altra parte della strada rispetto all'edificio dove è chiuso il marito, i repubblichini bloccano queste donne dall'altra parte della strada rispetto alla caserma, lei vede il marito, sta vicino al figlio, lancia, sta per lanciare, sto pezzo di pane, un tedesco scende da un sidecar, dice Marisa Muso «una motocicletta con un seggiolino affianco», vede questa donna e spara. Lei muore praticamente prima di toccar terra, tra le sue amiche. Il figlio sta là vicino. Io conosco Mario Gullace. Mario Gullace c'ha un'immagine di sua madre che è un'immagine mista, strabica, schizofrenica diremo noi, insomma mista tra Anna Magnani e Teresa Gullace. Quando è morta Teresa Gullace, Mario aveva qualche cosa come 7, 8 anni, era molto piccolo, non era vestito da chierichetto, ma insomma stava là insieme a sua madre. Lui parla di sua madre parlando di qualcosa che non esiste, di qualcosa che c'ha il volto, il corpo, la fisionomia di Anna Magnani, o meglio, che è più Anna Magnani che non sua madre realmente. Lui ha una visione che è più vicina a quella del personaggio del film che non a quella della persona vera e della persona fisica che è stata sua madre. Tanto è vero che ha fatto mettere un busto di sua madre Teresa Gullace al liceo Gullace di Roma e un busto di Anna Magnani alla scuola media inferiore Anna Magnani che sta vicino a casa mia. Lui vive con questa doppia immagine. Io incontro questo signore non perché lo vado a conoscere io ma perché faccio una mostra sotto la fermata della metropolitana di Roma Arco Travertino, non lontano dal Pigneto – ma non c'entra niente – e questo signore si avvicina e mi dice «Ah, queste sono le fotografie del Mandrione, di Tor Fiscale, del Quadraro, del Pigneto, ma sai che io sono Mario Gullace», e io dico «Piacere» e non mi immagino di incontrare il figlio di Teresa Gullace, la persona su cui è stata costruita la scena della morte di Anna Magnani nel film eccetera eccetera. E lui mi parla per più o meno un'ora e mezza, due ore, due ore e mezza di sua madre, mescolando sua madre a Anna Magnani. Allora perché una persona viene e mi racconta una storia così? Perché a me? Perché in quel momento? Questa è la cosa interessante del racconto, della narrazione. E' qualcosa di molto diverso anche dalla volontà di riraccontare un avvenimento storico, c'è proprio un bisogno, in qualche maniera, di comunicare la propria identità, ma non è possibile sempre, 24 ore al giorno, tutti i giorni dell'anno, esistono dei momenti in cui a un certo punto alcune persone che c'hanno un bisogno particolarmente forte di comunicare la propria identità trovano in alcuni luoghi e in alcuni momenti la possibilità di farlo. Evidentemente una serie di cose: le fotografie del Pigneto forse che ricordavano a lui un'infanzia che non ha vissuto realmente perché lui poi vive in tutt'altra zona di Roma, la zona dell'Arco Travertino dove veniva fatta la mostra, che sta a ridosso della via del Mandrione, che è una via molto particolare a Roma, dove durante la seconda guerra mondiale sono arrivati tutti gli sfollati e sotto ogni arco dell'acquedotto Felice hanno costruito gli sfollati che venivano dal Sud una baracca, e pian piano queste baracche si sono strutturate in maniera sempre più precisa fino a che tu oggi passi a via del Mandrione e ci stanno tre case ancora costruite sotto gli archi e una parte delle case che sono state buttate giù dal comune, si vede che ogni arco ha maioliche, pezzi di gabinetto, pitture a murale, non lo so, forse la zona, io non lo so, sta di fatto che questa persona è stata lì a parlare per un'ora e mezza, due ore e poteva tranquillamente parlare per quattro ore di seguito. A un certo punto scatta una molla, e alcune persone si rendono conto che è possibile in quel luogo, in quel momento, davanti a quelle persone, arrivare al racconto di quella storia. Queste persone raccontano, e appunto, possono raccontare per diverse ore. Durante quest'estate ho fatto un laboratorio di circa un mese a Pontedera con un gruppo di 15 attori. La mattina lavoravamo su racconti di tradizione popolare, nel pomeriggio, per la prima settimana, 10 giorni, abbiamo incontrato gli operai che hanno lavorato alla Piaggio di Pontedera tra gli anni '40 e gli anni '60. A monte, c'è

stato un criterio secondo il quale abbiamo scelto delle persone piuttosto che altre: non quelli che ci lavorano oggi, che pure ce ne stanno tanti, ci lavorano poco più di 2000 persone, ma la cosa che ci interessava era lavorare su racconti di persone che avevano lavorato alla Piaggio di Pontedera in un momento di passaggio molto chiaro e preciso: il passaggio dall'industria bellica. La Piaggio di Pontedera fino al '43-'44, soprattutto nel '43 quando poi si è spostata a Biella, quando faceva gli aerei, i quadrimotori, i siluri, era proprio un'industria bellica come molte altre. Nel '45-'46 si è ritrasferita a Pontedera e ha cambiato completamente la sua produzione, da industria bellica è diventata industria civile, ma un'industria civile particolare perché la Piaggio di Pontedera ha fatto la Vespa che è stata l'unica vera invenzione della Piaggio di Pontedera, la Vespa; dopo aver fatto la Vespa ha fatto una modifica della Vespa che è diventata una Vespa con un carrettino attaccato dietro che poi è stata l'Ape. Più o meno ha campato di rendita sulla Vespa per una vita intera perché aveva inventato due cose: una più interessante a livello ingegneristico e una più interessante come uso. Quello ingegneristico è che, ancora oggi, la Vespa c'ha il braccetto e non la forcella, e il braccetto che tiene la ruota è un espedito tecnico che veniva utilizzato già da prima per gli aeroplani, per i carrelli degli aeroplani, questo è l'espedito tecnico; l'espedito invece di uso comune che ha cambiato veramente il modo di muoversi su uno scooter, perché gli scooter esistevano già da prima ma erano molto diversi, è stata la seduta sulla Vespa. La Vespa è il primo oggetto a due ruote con motore sul quale ti siedi come su una sedia, tutti gli altri bisognava scavalcarli, cioè fino alla Vespa siamo rimasti all'idea del cavallo, erano modifiche del cavallo, cavalli a motore, cavalli a benzina, con la Vespa no, è diventata una sedia a motore, sembra una scemenza ma questo ha cambiato completamente l'uso dell'oggetto. Prima cosa perché in una società piuttosto diversa da quella in cui viviamo adesso, le donne cominciarono ad andare in Vespa, perché potevano andare stando sedute, con la gonna e perché poi piano piano questo oggetto cominciò a costare davvero poco rispetto a quello che poteva costare una motocicletta o ancora di più una macchina. È quindi noi abbiamo ascoltato queste persone, registrato queste persone, questi operai che hanno lavorato dagli anni '40 agli anni '60, più o meno una settimana, dieci giorni. Queste persone si mettevano sedute e parlavano pure per 3, 4 ore e io mi ricordo l'operaio Dolo nei giorni più caldi dell'estate scorsa – non ce ne sono stati molti perché ha piovuto quasi sempre –, l'operaio Dolo si è messo seduto e dopo due ore, mentre noi stavamo tutti stramazzati a terra cercando centimetri del pavimento che fossero ancora freddi, l'operaio Dolo è restato immobile per oltre 3 ore, io ho la registrazione, si contano i minuti, per oltre 3 ore è stato immobile, dopo 2 ore all'operaio Dolo io chiedo «Ma vuole un bicchiere d'acqua?» e lui ha risposto «No, non c'ho sete» e ha continuato. Allora è evidente che c'è un bisogno di raccontare, di tramandare una storia. Ma perché? Perché in questa storia uno scopre qualcosa di importante, di politicamente importante, di umanamente importante? Io non credo. La cosa interessante di queste persone è che non ti dicono «Adesso ti racconto una storia, vedrai che ti serve, vedrai che ti aiuterà a crescere, vedrai che ti farà capire realmente come andarono le cose». Quasi nessuno dice questo, anzi in realtà io non ho mai sentito nessuno che mi ha detto una cosa del genere, piuttosto succede il contrario: una persona prima di iniziare a raccontare una storia ti dice «Non c'è niente da dire» e poi parla 4 ore! Ma lui, sinceramente, quando ti dice «Non c'ho niente da dir» non c'ha niente da dire e non sa cosa dirà. Alcuni di loro sembrano veramente posseduti, è proprio la trance, loro stanno lì e parlano e non c'è caldo e non c'è freddo, non c'è sete e non c'è fame e non c'è mai distrazione. Penso all'operaio Dolo: presentazione del lavoro in conferenza stampa, parla il responsabile dell'archivio e dice «Questa locandina è stata fatta su una nostra bella fotografia degli anni '50 che fa vedere l'uscita dalla fabbrica» e lui «Non è l'uscita, è l'entrata». «Sì, sì, va bene, l'entrata, l'uscita» gli fa quello dell'archivio. «Sì, sì, ce so entrato e ce so uscito per più de trent'anni!» dice lui. Quindi è chiaro che lui non solo parlava alle persone che stavano là davanti, ma parlava attraverso le immagini, poi lì c'era l'immagine che era doppiamente immagine perché era anche fotografia, ma c'era soprattutto l'immagine che lui aveva davanti agli occhi. Quando lui dice «Ce so' entrato e ce so' uscito per più di trent'anni» significa che «entrando e uscendo io mi sono fatto un'immagine chiara di che cosa è l'entrata e di che cosa è l'uscita – con tutta una serie di annessi e connessi come diciamo noi – nel senso che con tutti i giorni e le notti che sono entrato e uscito, con tutte le volte che ho attaccato e staccato il turno, con tutte le volte che ho marcato il cartellino, con tutte le volte che ho marcato entrando e uscendo, con tutte le multe che mi hanno fatto, con tutte le volte che sono entrato in ritardo, che sono entrato in anticipo, quando dovevo entrare allo zero...», perché loro ti dicono «Noi entravamo allo zero» e tu dici «Che significa?», «Allo zero» ti dicono e non riescono spesso a raccontarti che cosa è. Per noi è stato un problema

perché spesso raccontavano e tu dici «Ma io non ho capito bene».... il cottimo... poi vi farò ascoltare tutte le registrazioni... loro che parlano del cottimo, che cosa è il cottimo, è una cosa impossibile, loro hanno lavorato per più di trent'anni e non hanno capito bene che cosa era 'sto cottimo, come funzionava.

[...] Ma allora come è possibile tirar fuori da persone così un racconto della fabbrica? Questo è il motivo per cui non esistono canti di fabbrica ma non esistono nemmeno racconti di fabbrica. All'inizio del mio lavoro attorno alla fabbrica ho pensato: ci saranno montagne di libri, perché si scrivono libri su tutto, sulla psicologia delle lucertole, perché non si dovrebbero scrivere libri sulla fabbrica, ce ne saranno montagne di libri, sulle memorie degli operai in fabbrica, quanti operai ci stanno oggi in Italia, ancora sono tanti, quante memorie ci saranno di questi operai... non c'è paesino dell'entroterra sardo dove non ci sia stato un antropologo a registrare per la centesima volta, in quel paesino, la tremiliardesima versione di Cappuccetto Rosso, e dico ci saranno delle raccolte di memorie di operai in fabbrica... no, non ce ne stanno quasi per niente, poche, pochissime, sì alcune tesi di laurea, qualche cosa, alcune pubblicazioni, in alcuni periodi le trovi, le trovi più o meno negli anni '50 qualcosa, ritrovi qualcosa negli anni '70, alla scadenza di alcuni periodi e il formarsi di alcuni gruppi, però sostanzialmente non c'è quasi niente, alcuni dischi più o meno legati agli stessi gruppi che facevano ricerche sul campo nelle fabbriche. Una ragazza sta facendo una tesi di laurea a Torino e mi ha detto «Tu mi hai dato un sacco di articoli sul teatro di narrazione, teatro di narrazione, tutti parlano del teatro di narrazione, non c'è un operatore, un organizzatore in Italia che non parli di teatro di narrazione, che gli piace o che non gli piace, che gli interessa o che non gli interessa, ma poi io non trovo un libro su cui ci sia scritto che cosa è questo teatro di narrazione». Allora io le ho risposto «Non ci stanno i libri perché il teatro di narrazione non esiste... più o meno, insomma, non si scrivono libri su cose che non ce stanno», non c'è insomma un'idea chiara su che cosa è, allora se non ci stanno dei libri che raccolgono le memorie degli operai, io non dico che non esiste il mondo operaio, io dico che non esiste realmente una memoria operaia, una memoria non nel senso che gli operai non hanno memoria, ma che non esiste una memoria circoscritta, dicibile, raccontabile. Voi direte «Ma come, ci hai detto poco fa che Barabotti si mette seduto e parla per tre ore di seguito», certo, ma non c'è mai un momento in cui Barabotti si può mettere seduto, non c'è mai un momento in cui Barabotti può stare seduto da una parte e raccontare per quattro ore. All'operaio Dolo noi chiediamo «Tu, quando racconti queste storie? A chi le racconti?» Elui risponde «Io in trent'anni non le ho mai raccontate a nessuno». Ma non perché fossero segrete e neanche perché in qualche maniera lui ci trovava un certo pudore, uno dice, il racconto è racconto della propria identità, uno c'ha un certo pudore a raccontare la propria identità, no, perché realmente non c'è soltanto una certa difficoltà a comunicare la propria identità, ma non c'è proprio il momento, non c'è il luogo.

Allora, il figlio di Teresa Gullace a me mi parla per due o tre ore, un'ora, mo' non me ricordo, ma comunque un bel po' di tempo, sotto la fermata della metropolitana di Arco Travertino dove facciamo una mostra fotografica, per quale motivo a me, in quel momento? Perché non ce ne aveva un altro. Allora manca l'occasione, l'oraliità non è legata al valore del racconto che viene comunicato, all'immagine che viene comunicata, ma è legata soprattutto a un momento, c'è un tempo e c'è un luogo per raccontare quella storia, così come c'è un tempo e c'è un luogo per cantare una canzone, c'è un tempo e c'è un luogo per far quel ballo là. Per noi oggi questa cosa è scomparsa quasi del tutto, o almeno in buona parte è scomparsa. Ricordo un contadino che incontro a Monte Sant'Angelo, in Puglia, io vado lì perché faccio ricerca sul campo, incontro sto contadino, Fausto, per strada, vedo che ha costruito delle nacchere e dei fischiotti, insomma dei flauti di canna, di legno e gli chiedo, come prima domanda, da bravo antropologo, come si chiama lui, da dove viene, che mestiere ha fatto e via discorrendo. Io ho il mio registratore nascosto in tasca, da assassino, l'ho messo qua dentro perché lui non se ne accorga – altro errore enorme, chiaramente – e poi gli chiedo come si chiamano questi oggetti, come è chiamato questo strumento? Lui risponde «Si chiamano in italiano naccare ma noi le chiamiamo le castagnole» Allora io gli chiedo di cantare una tarantella o comunque un canto di quelli che venivano fatti durante il lavoro, pensando che mi canterà una muttetta o uno sturnelletto, ma lui mi dice «Io ho più di ottant'anni, io lo so che tu vuoi farmi cantare per registrarmi!». E io stavo lì con il mio registratore da killer in tasca!! E io dico «Ma non c'è niente di male, mica poi le porto in televisione». E lui mi fa, giustamente «Noi queste canzoni le cantavamo quando lavoravamo nei campi, nei campi io non ci lavoro più, non ci lavora più nessuno. Perché te la devo cantare?» Ed è giusto, lui ha detto una cosa sacrosanta. Da antropologo che fa questo lavoro con una certa coerenza – oh, se lui l'avesse cantata

- io l'avrei registrata!!! Mica gli dicevo «No, non cantare, non sia mai! Però lui ha detto la cosa giusta, la cosa giusta è che io non racconto questa storia sempre e comunque. Io, Ascanio Celestini, che faccio questo lavoro qua dietro, che lavoro in teatro, ed è questa la differenza: io sì, se mi chiamano a fare uno spettacolo alle sette del pomeriggio a Palermo io lo faccio, perché questo è il mio lavoro; anche l'idraulico, quando ripara i tubi, lo fa a qualsiasi ora del giorno, perché il suo mestiere questo è; poi c'è il buon idraulico, il pessimo idraulico e l'idraulico che è pure artista. Uno che racconta la sua storia e che comunica la propria memoria orale, questa cosa non la può fare, perché la memoria non è una cosa che viene costruita, è una cosa che accade in quel momento lì, che poi, apparentemente, sembra del tutto legata al passato, ma questa è veramente una cosa accidentale, semplicemente la memoria è legata al passato perché non può essere direttamente legata al futuro perché nessuno si ricorda qualcosa che è successa tra tre giorni. Per forza, io, nel tempo, mi collego a un tempo che è più significativo, a un tempo che è fondamentale, che è più grande, che ha uno spessore maggiore e quindi mi collego direttamente al passato. Però una persona che lavora sull'oralità, e quindi su un presente che a un certo punto si riempie di relazioni che lo ricollegano al passato, lavora sulla memoria di persone che raccontano la storia del loro passato e però continuano a raccontare del loro presente, è sempre un racconto del presente. La memoria è talmente un racconto del presente che a volte cancella completamente il passato, al punto che Mario Gullace mi può raccontare di una persona che non è mai esistita, perché è l'incrocio di due immagini: di quello che lui si ricorda della madre che forse gli hanno raccontato e della quale non ha che poche immagini e l'immagine di una donna che non è mai esistita che è la Sora Pina che è Anna Magnani nel ruolo della madre. Non si ricorda neanche di tutto il film, ma di quella scena in particolare. Lui racconta di una donna che non esiste, ma racconta lo stesso, e quella donna esiste, dove?, davanti ai suoi occhi, nel suo sguardo, nella prospettiva del suo sguardo, nella sua immagine. Io penso di aver ripetuto questa parola «immagine» un miliardo di volte, già oggi pomeriggio, ma insomma, è la cosa che dico più spesso nella vita, perché in realtà il racconto, ma in generale l'oralità è tutta costruita sull'immagine, chi parla parla perché ha un'immagine. Tutti quelli che ti raccontano una storia ti dicono «Ma io me la vedo qua davanti, ma io ce l'ho qua davanti, ma io se potessi...» Una donna mi fa, Anna si chiama, una postina di Rubiera, un posto che sta a metà strada tra Reggio Emilia e Modena, una postina degli anni '30, però, mi dice «Per me è talmente forte questa cosa, io me la ricordo talmente forte che se potessi la riprenderei», come se fosse possibile mettere una videocamera, una telecamera, una cinepresa tra quello che vedo e l'oggetto che immagino davanti. Per cui tutti quelli che raccontano una cosa..., ma non solamente quando raccontano di un fatto enorme, fondante, no, no, anche quelli che mi dicono dove sta la strada, se la vedono davanti agli occhi, sta lì, è l'immagine.

Quella specie di deserto che è la scena

Danio Manfredini e il teatro come autoritratto



Una scena da *Cinema Cielo*, di Danio Manfredini

Esiste spesso un automatismo implicito in chi segue i fatti della scena teatrale odierna, quello di pensare che la complessità dell'esperienza teatrale, il suo specifico dato di appartenenza alla "contemporaneità", il suo indice indicativo di sperimentazione, si coniugi direttamente (e infallibilmente) con l'atto del guardare. Un'eco forse di un lontano meraviglioso che tinge i colori di una macchina - quella teatrale, appunto - animata dalla volontà di aderire agli umori di un immaginario costruito sulla centralità del dato visivo, a cui fanno seguito la funzionalità del corpo come superficie, la moltiplicazione e frammentazione dello sguardo, il senso multimediale dell'evento.

Il lavoro di Danio Manfredini, oggi, sembrerebbe l'incudine su cui poggia questa dittatura della visione, a inchiodare la paralisi di un teatro di ricerca per lo più imprigionato nelle metamorfosi iridescenti della scatola scenica, sostenendo piuttosto l'infinita complessità dell'abitare col corpo la scena. Perché il teatro di Danio Manfredini coincide perfettamente con la potenza poetica del suo corpo, che descrive i tratti di un'arte vissuta attraverso le fibre di un'esperienza fisica del mondo, un'arte per cui – usando alcune parole di Artuad – «l'unico stile è l'uomo, l'uomo e il suo corpo».

*Io non so chi sono, ma so che potrei far finta di essere tante cose. [...] Però io non so perché sono qui, e non so neanche perché voi siete qui, ma nessuno lo sa; tuttavia uno si dice che se è qui ci sarà pur qualcosa che deve combinare. Ecco, penso che si stia sempre a chiedersi 'ma che cosa cavolo devo fare io' e che la domanda che l'attore si pone in continuazione sia che cosa deve fare, qual è la forma che si deve dare, che cosa vuole comunicare, che cosa è che gli preme in quel momento, che cosa lo fa uscire da una forma di autismo che in me è connaturata*¹⁾.

Da sempre contro una pratica produttiva convenzionale che forza le necessità della creazione in favore dei ritmi del mercato culturale, Danio Manfredini ha abituato il proprio pubblico a saper attendere. Ogni spettacolo di Danio, infatti, è il risultato di un'esperienza che aderisce perfettamente ad una sorta di autobiografia progressiva, e come tale porta sempre con sé il marchio e i tempi di una intensità poetica difficilmente riconducibile al solo mestiere del teatro.

Se osserviamo la sua teatrografia, notiamo immediatamente una rarefazione discreta, quasi a segnare con cura i passi della propria avventura personale nel teatro: in una linea ideale che conduce da Genet a Genet, dal 1988 (*Il miracolo della Rosa*) a oggi (*Cinema Cielo*), se si escludono le pur importanti collaborazioni ad altre produzioni, gli spettacoli di Danio Manfredini sono, nell'arco di circa quindici anni, sostanzialmente cinque, forse sei includendo anche *Hic desinit cantus* (2000), una reinterpretazione in chiave originale di un precedente lavoro su Pasolini, *La vergogna*, del 1990. Ese in questo "mosaico che rimanda a un autoritratto" possiamo riconoscere l'evidenza magnetica del suo volto, i dettagli che ne definiscono la figura non sono sicuramente meno importanti dello sguardo, a cominciare dal lavoro su Parsifal con il Teatro della Valdoca, nell'omonimo spettacolo con la regia di Cesare Ronconi; oppure la sua presenza nello spettacolo *Il silenzio* di Pippo Delbono, a scandire le trasformazioni della scena con un cantato teso ed emozionale, che attraversa alcune delle pagine più belle della canzone pop italiana tra anni Settanta e Ottanta. In entrambi i casi, il teatro rimane per Danio il luogo di intersezione tra il principio ordinatore che sta alla base di qualsiasi atto formale e il suo esatto contrario, l'abbandono alle forze più misteriose della vita.

Mariangela [Gualtieri] si è avvicinata a me perché era interessata a vedere come vivevo in quel periodo, cosa mi attraversava, che cosa pensavo, i luoghi che frequentavo, le persone che

*incontravo. Ha vissuto a fianco a me per circa quattro/sei mesi, un inverno, durante il quale ci vedevamo un fine settimana, due o tre giorni, veniva a trovarmi a casa... Ci trovavamo in un momento in cui la vita ti mette davanti sempre qualcosa: un giorno ero arrabbiato col mondo, un giorno invece amore amore, un giorno magari 'vado in quel posto là e te lo faccio vedere', un giorno invece non so niente. Poi mi telefonava e mi diceva: "Vai in cartoleria che ti arriva il fax", e mi arrivavano questi papiri, che leggevo... E così arrivava il testo del Parsifal. Questi papiri mi colpivano molto, perché percepivo che lei scriveva un po' da dentro di me, era come se lei passando dentro scrivesse una cosa che mi restituiva un fatto che gli avevo raccontato, o un fatto vissuto insieme, o un posto attraversato.*²⁾

Al centro di questa necessità di far coincidere produttività teatrale e una creazione poetica che sia la diretta conseguenza di un'azione e un pensiero incastonati nell'esercizio della pratica quotidiana, fiammeggia dunque una contraddizione vitale, che vuole connettere la specificità tecnica dell'attore alla caoticità del vivere. Infatti, il lavoro di Danio è costellato fin dagli esordi da una precisa ricerca tecnica e formale di cui egli stesso non ha mai fatto mistero: ne sono ricca testimonianza molte delle pagine contenute in *Piuma di piombo*, il recente libro di Lucia Manghi dedicato appunto alla storia teatrale di Manfredini. Gli incontri con Cesar Brie, Iben Nagel Rasmussen, Dominique De Fazio così come tutto il lavoro pedagogico con gli allievi che si sono succeduti negli anni all'interno dei laboratori da lui condotti, chiariscono come nel lavoro di Manfredini sia costantemente presente una dimensione sperimentale concentrata sull'espressione più tecnica del teatro e del lavoro dell'attore. Eppure in Danio esiste la ricerca di qualcosa che restituisca ad un sapere tecnico la vitalità esasperata di chi si concede al mondo, quasi uno stato di abbandono, che solo l'esperienza del teatro può convertire in una precisa sintassi della presenza. Usando la pittura come metafora, come in un autoritratto di Francis Bacon la verità della figura ritratta, pur essendo la raffinata espressione di una tecnica personale, si avvicina alla verità del volto quanto più tralascia i particolari di una verosimiglianza, per perdersi nell'estasi materica del dipinto, così il teatro di Manfredini supera il primo livello di costruzione drammaturgica per porsi come un sentiero aperto su quella tragica condizione dell'attore che è la nuda esposizione del proprio corpo, con i segni della propria storia, allo sguardo indagatore dello spettatore.

*Noi attori non sappiamo niente! Prima di tutto dobbiamo ringraziare il Signore se riusciamo a stare in piedi e arrivare in scena senza avere la schiena spaccata o un dito rotto. Poi devi sperare che ti arrivi una qualche dritta per stare lì, con un po' di senso. Siamo un ponte tra il nostro essere carne, perimetro, ecc., e la vita che portiamo dietro, la vita che neanche sappiamo di vivere, i sogni che neanche sappiamo di ricordare la notte, piuttosto che una morte che ci aspetta, un aldilà che non sappiamo se c'è. Uno sta lì, dice qualcosa che smuove qualcosa, e stop. Il teatro è in una zona dell'immaginazione, in un bisogno dell'essere umano di aprirsi a delle dimensioni dell'esistenza personale oggi ristrette solo a quattro gesti quotidiani. È uno slargo reale, non del riconoscimento sociale. Durante questo viaggio, ciascuno porta a testimonianza gli attraversamenti che fa, le domande che lo inquietano, le cose che lo fracassano e questa carne aperta dove tutti ci mettono la mano dentro, che è l'attore.*³⁾

Cinema Cielo, l'ultimo lavoro di Danio Manfredini, estende questo processo anche agli attori che sono insieme a lui protagonisti, Patrizia Aroldi, Vincenzo Del Prete e Giuseppe Semeraro. Lo spettacolo rappresenta sicuramente in questo senso il lavoro più complesso e allo stesso tempo compiuto dell'attore lombardo, che riannoda i fili di un discorso sulla diversità, l'amore, il sacrificio, il dolore, il potere nel segno di *Nostra signora dei fiori* di Jean Genet, quasi quest'ultimo fosse per Manfredini l'anima speculare a cui tornare ogniqualvolta il ritratto prende di nuovo forma. Nella scena, che rispetto ai lavori precedenti ricostruisce con insolita precisione di dettagli uno spazio di azione - l'interno di un cinema porno - si susseguono le vicende di una umanità di frontiera chiusa nel rituale dettato dal luogo in cui agiscono. La sala cinematografica, oltre che essere materialmente costruita sulla scena, è definita dallo spazio dello sguardo dell'attore, che proietta la scrittura scenica e il tappeto verbale della vicenda di Divine, Mignon e Nostra Signora dei Fiori direttamente sul pubblico, così divenuto schermo. Questi personaggi condividono storie di solitudine e di emarginazione che tuttavia, attraverso un processo poetico di stilizzazione, trovano una dignità poetica nel momento in cui viene applicato loro uno sguardo genettiano, a convertire l'emarginazione in santità.

La fase di gestazione di questo lavoro, come sempre è avvenuto in passato, si è

nutrito di dettagli, momenti e ossessioni ricorrenti nell'immaginario di Manfredini, a partire proprio dall'opera di Genet, che taglia trasversalmente il corpus di spettacoli prodotti da Danio fino a oggi. Inoltre, già in *Al presente* emergevano alcuni temi, teatrali e narrativi, che avrebbero trovato maggiore compiutezza in *Cinema Cielo*: l'idea del doppio incarnato da un manichino e il riverbero di un mondo, quello appunto dai toni fiabeschi rovesciati del cinema porno, evocato da alcune diapositive: «acquerelli tenui che hanno soggetti forti come vespasiani invernali, panchine autunnali, uomini soli, seduti o sdraiati, il cinema porno dove si consumano incontri veloci, uomini appoggiati ai muri, seduti tra le poltrone, cessi, tende rosse»⁴⁾. Nel 2001 Manfredini produce per la RAI una versione radiofonica di *Cinema Cielo*, che può essere considerata una tappa, autonoma e intermedia, di quello che sarà poi lo spettacolo al suo debutto nel luglio del 2003 al festival di Santarcangelo.

Oliviero Ponte di Pino ha definito *Cinema Cielo* «una *Classe morta* a luci rosse»⁵⁾. Il riferimento al cosmo poetico di Tadeusz Kantor è in questo caso molto più che una semplice suggestione visiva e ci riconduce ancora una volta al tema da cui siamo partiti. Infatti, il rapporto con Kantor chiarifica lo snodo di una condizione in cui maturare una pratica attoriale appartenente ad una tradizione riconoscibile, sullo sfondo di una pressione teatrale connaturata alla presenza di quello che potremmo definire il “corpo lirico” dell'attore. E non è certo un caso che Kantor rappresenti per Manfredini, e in particolare proprio *La classe morta*, la rivelazione di un mondo, «la folgorazione di che cosa era il teatro»⁶⁾.

La classe morta è stato per Tadeusz Kantor lo spettacolo, l'applicazione ideale di ciò che nel 1975 scrisse nel suo fondamentale manifesto *Il teatro della morte*, al centro del quale il grande maestro polacco inscrive il rapporto tra l'attore e la marionetta, sintetizzando tutta una riflessione che conduce da Kleist a Craig. Per Kantor la marionetta rappresentava un doppio dell'attore, un suo modello di riferimento, una presenza teatralmente concreta in grado di emanare uno stato di sospensione della coscienza, secondo un'idea che la vita dell'arte possa essere prodotta materialmente non tanto attraverso una rappresentazione, quanto attraverso «la mancanza di vita e il ricorso alla morte, attraverso delle apparenze, la vacuità, l'assenza di ogni messaggio»⁷⁾. Il gesto significativo che racchiude questa pratica, unendo non solo simbolicamente l'attore alla marionetta, è l'atto della “presentazione”, con cui l'attore ripristina quel momento originario in cui si è mostrato allo spettatore come doppio dell'uomo.

Letto da questa angolazione sotterranea, secondo la quale esiste per l'attore un livello elementare della presenza, potente e significante, che non rimanda ad altro che alla liricità del corpo, che spiazza la vitalità dell'esserci con un'ombra infera, ma che soprattutto è il frutto di una decostruzione o di un superamento della tecnica, di un abbandonarsi con cura alla pratica dell'esistere, *Cinema cielo* rivela del tutto la propria ascendenza kantoriana. Perché sotto il suo sapere teatrale manifesto, che condensa vicende e personaggi con modalità più riconoscibili, scorre una temperatura dell'attore che disfa violentemente i contorni di qualsiasi condizione psicologica o rappresentativa. O meglio, il personaggio riesce a convivere con leggerezza insieme al suo doppio nero, fatto di pura presenza, di concentrazione negli abissi del corpo, della sospensione di una linearità narrativa. In quei momenti, tutto ciò che appare connesso alla vicenda rappresentata esplode, per aderire all'attore come una maschera insieme inquietante e affascinante.

*Il personaggio per me in teatro è sicuramente sempre presente ed è la maschera necessaria alla libertà dell'attore. Ma non sono interessato alla maschera se il personaggio diventa elemento di copertura. Mi interessa il personaggio che, essendo maschera e copertura di un quotidiano riconoscibile, diventa la chiave di apertura verso quell'altra parte che mi appartiene come essere umano*⁸⁾.

Tutto *Cinema Cielo* è uno spazio sublime, una scatola perfetta dentro cui far brillare questi momenti di apparizione e scomparsa. Disegna il perimetro con i rituali di una processione dei personaggi scandita dai luoghi in cui lo spazio si segmenta negli anfratti, nelle porte, tra le poltroncine, nel corridoio centrale, tutti vuoti orchestrati sul modello della comparsa del doppio, sia esso l'attore o il manichino, perversa metafora dell'attore. E comunque questa platea rivolta ad uno schermo che non può essere altro che l'occhio dello spettatore, è già di per sé un luogo dell'oggettivazione cruda dello sguardo, uno spazio pornografico, in cui si reitera la maturazione della morte nel momento della massima oggettivazione del parti-

colare anatomico, che qui coincide appunto con la presentazione dell'attore. Allora improvvisamente il teatro di Danio si rivela per ciò che è nel suo profondo, «questo luogo che è una specie di deserto, dove non c'è niente, dove nessuno sa chi è»⁹⁾. Ma per entrare in questo deserto, per far coincidere il corpo con l'autoritratto, devi possedere e sprecare una vita, nient'altro. Il resto è solo teatro.

NOTE

1) Danio Manfredini citato in Lucia Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2003, p. 47.

2) Danio Manfredini, dalla trascrizione dell'incontro con l'attore avvenuto a Bologna il 17 gennaio 2003 nell'ambito della stagione La Soffitta, presso i Laboratori DMS – Manifattura delle Arti.

3) Ivi.

4) Lucia Manghi, cit., p. 81.

5) Oliviero Ponte di Pino, *Cinema Cielo*, in “ateatro”, n. 55, 20 luglio 2003, www.ateatro.it

6) Danio Manfredini citato in Lucia Manghi, cit., p. 43.

7) Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 216.

8) Danio Manfredini, dalla trascrizione dell'incontro con l'attore avvenuto a Bologna il 17 gennaio 2003 nell'ambito della stagione La Soffitta, presso i Laboratori DMS – Manifattura delle Arti.

9) Danio Manfredini citato in Lucia Manghi, cit., p. 124.

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 SOTTO-SCRIZIONE 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 MULTINETICO. 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) : **STANISLAVSKI E ARTAUD**, di Franco Ruffini; **DOSSIER VASIL'EV**, a cura di Alessio Bergamo, con interventi di A. Vasil'ev e Jurij Alsichtz (inediti per l'Italia); **LA CONFERENZA AL VIEUX COLMBIER. Vita vissuta d'Artaud l'imbecille** di Antonin Artaud, brani selezionati tradotti, riassemblati 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 Westerstähl.

2|99 (numero progressivo 9) : **TEATRO POPOLARE DI RICERCA** di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valentì, 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 GOTHE** e "EH LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerstähl; **LA STORIA IN CUCINA: IL QUARTETTO DI SPIRO GYORGY** di Ilona Fried (*esaurito*).

1|2000 (numero progressivo 10) : **PROMEMORIA - Quattro dossier** 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 Crisina Valentì, Introduzione di Claudio Meldolesi, interventi di Enrico Ianello, 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.

2|2002 (numero progressivo 15) : **OMAGGIO A THIERRY SALMON** a cura di Renata Molinari; **UN INCONTRÒ CON SALVADOR TÀVORA, E LA CUADRA DE SEVILLA** (a cura di Cira Santoro).

1|2003 (numero progressivo 16) : **LA SCENA DEL DELITTO - Trame, ambienti, personaggi per un genere popolare; EMMA DANTE - Appunti sulla ricerca di un metodo con i testi di mPalermu e Carnezzeria; UNA CONVERSAZIONE CON MAURIZIO SAIU** a cura di Fabio Acca.



RICCIONE PER IL TEATRO

Dal 28 novembre 2003 al 19 aprile 2004, RICCIONE TEATRO - associazione di promozione del teatro contemporaneo - organizza, per la prima volta dalla costituzione dello storico Premio Riccione per il Teatro, una rassegna di spettacoli di autori vincitori (o segnalati) alle ultime edizioni del Premio Riccione o del Premio Tondelli. La rassegna si intitola "LA STAGIONE DEL PREMIO" ed è completamente dedicata al teatro scritto in questi anni, mosso dalla temperie contemporanea.

La rinascita della scrittura per il teatro, l'affacciarsi sulle scene di nuovi (spesso giovani) autori che caratterizzano questa fase del teatro italiano, sono certamente dovuti anche alla pluridecennale attività del Premio, rilanciata vent'anni fa, nel 1983, dalla collaborazione con Franco Quadri. Da Enzo Moscato ad Antonio Tarantino per il Premio Riccione, da Fausto Paravidino a Letizia Russo per il Premio Tondelli, sono molti gli autori che a Riccione hanno conosciuto una svolta decisiva per l'affermazione della propria vocazione teatrale.

"LA STAGIONE DEL PREMIO" si propone di presentare al pubblico di Riccione (sala Teatro del Mare) e Cattolica (Teatro della Regina, Salone Snaporaz) le opere teatrali di autori vincitori o segnalati al Premio, in modo da completare - con un importante contributo alla produzione - il ciclo che va dalla scrittura del testo alla sua messa in scena e, quindi, al confronto tra l'opera e il pubblico.

L'iniziativa è svolta in collaborazione con il Comune di Riccione e il Comune di Cattolica, associato a Emilia Romagna Teatro.

La PRIMA PARTE della rassegna, che si apre il 28 novembre 2003, è completamente dedicata agli ultimi vincitori del Premio Tondelli: Fausto Paravidino e Letizia Russo. In ordine verranno rappresentati 2 fratelli di Fausto Paravidino (vincitore del Premio Tondelli nel 1999) nel nuovo allestimento a cura di Motusfactory, prodotto in collaborazione con Riccione Teatro; Tomba di cani di Letizia Russo (vincitrice del Premio Tondelli nel 2001), la cui messa in scena prodotta dall'Associazione Teatrale Pistoiese per la regia di Cristina Pezzoli è stata candidata al Premio Olimpico del Teatro per la migliore novità teatrale e per la miglior regia, vincendo con Isa Danieli il premio per la migliore interpretazione femminile; infine, Natura morta in un fosso di Fausto Paravidino nella messa in scena della compagnia ATIR, con Fausto Russo Alesi (Premio Ubu 2002 per la categoria "nuovo attore under 30") per la regia di Serena Sinigaglia.

La programmazione prevede, inoltre, alcuni eventi speciali

La SECONDA PARTE della stagione, che ha inizio con l'anno nuovo 2004, prevede in calendario una selezione di opere teatrali di autori premiati o segnalati al Premio Riccione (oltre all'ultimo vincitore del Premio Tondelli).

Gli spettacoli in programmazione sono i seguenti: *Bellissima Maria*, di Roberto Cavosi (vincitore del Premio Riccione nel 2001), con Ottavia Piccolo e Ivano Marescotti per la regia di Sergio Fantoni; *Dinner Party*, di Pier Vittorio Tondelli (vincitore del premio speciale della giuria al Premio Riccione del 1985), per la regia di Nanni Garella, prodotto dall'ERT e dal Teatro Stabile di Brescia; *Nero cardinale*, di Ugo Chiti (vincitore del Premio Riccione nel 1987), con Alessandro Benvenuti per la regia di Ugo Chiti; *Naufragi di Don Chisciotte*, di Massimo Bavastro (vincitore del premio speciale della giuria al Premio Riccione del 1999), con Gigio Alberti, per la regia di Lorenzo Loris, prodotto dal Teatro Out Off di Milano; *Maggio '43*, di e con Davide Enia (vincitore del Premio Tondelli 2003); *Stranieri*, una serata di teatro per Antonio Tarantino (vincitore per due volte del Premio Riccione, con *Stabat Mater* nel 1993, con *Materiali per una tragedia tedesca* nel 1997), a cura di Cherif, con le letture sceniche di Piera Degli Esposti, Paolo Bonacelli e Antonio Tarantino; *Le nozze di Antigone*, di Ascanio Celestini (menzione speciale al Premio Riccione del 2001), con Veronica Cruciani, per la regia di Veronica Cruciani e Arturo Cirillo; *A chi lo dico?*, una serata con Raffaello Baldini che interpreterà il proprio testo *In fondo a destra* insieme a sue poesie tratte dall'ultimo libro Intercity; la rassegna si conclude il 19 aprile con lo spettacolo *Il sole dorme*, di Sonia Antinori (vincitrice del Premio Riccione nel 1995), per la regia di Cristina Pezzoli, prodotto dall'Associazione Teatrale Pistoiese.

PER INFORMAZIONI COMPLETE E PRENOTAZIONI

LA STAGIONE DEL PREMIO - PRIMA EDIZIONE

Nuovo teatro italiano dal Premio Riccione e dal Premio Tondelli

Riccione - Cattolica 2003/2004

Riccione: ufficio "La stagione del Premio" Tel. 0541.694425 - 475815

ore 10.30/13.30 e 15.30/17.30

www.riccioneteatro.it

Cattolica: ufficio Teatro - Cinema - Tel. 0541.968214 - 958137

www.cattolica.net