

PROVE di Drammaturgia

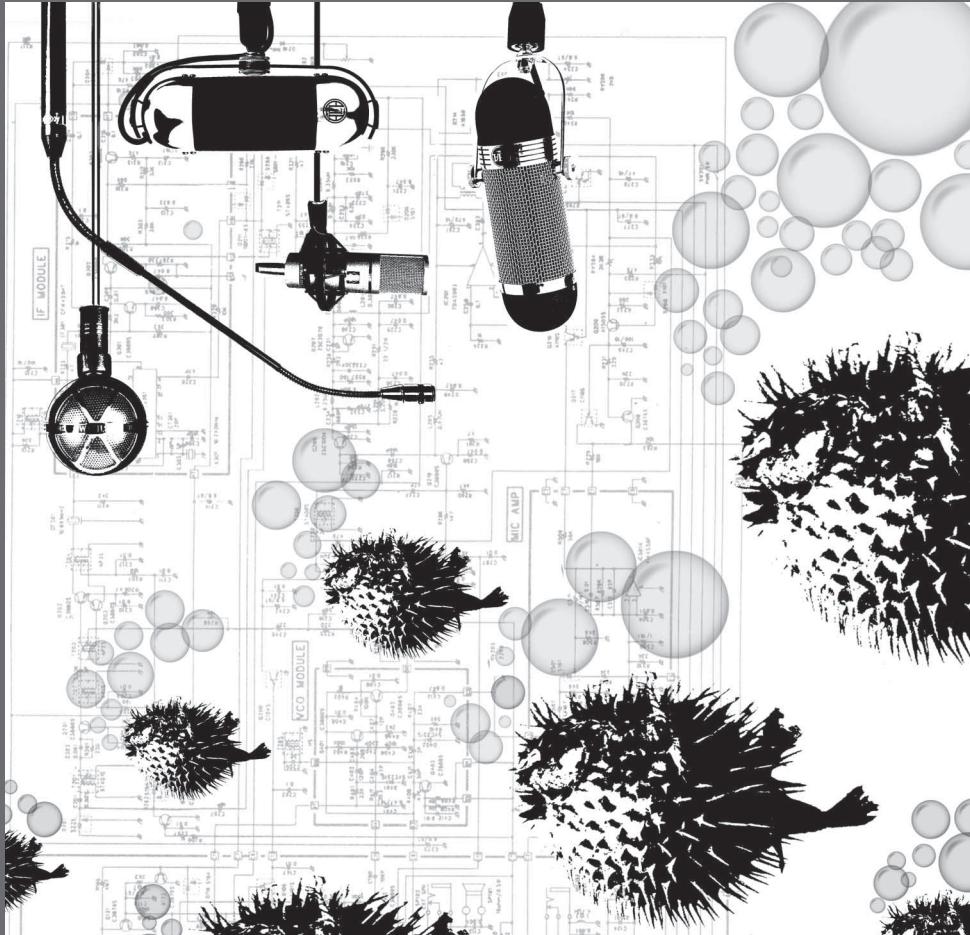
Rivista semestrale

1/2005

Anno XI - numero 1 - luglio 2005

Rivista di inchieste teatrali

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



TEATRI MUSICALI - altri generi - interazioni - ricerca

a cura di Gerardo Guccini

Genesi di Notre-Dame
di Riccardo Coccianti

"Come un cabaret..."
di Armando Punzo

Percorsi verso Brecht
di Salvatore Tramacere e Raiz

Scott Gibbons
a cura di Fabio Acca



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

IL PREZZO DI OGNI NUMERO DI "PROVE DI DRAMMATURGIA" È DI EURO 3,58 (IVA INCLUSA).
 Se Voi interessa ricevere la nostra pubblicazione Vi preghiamo di inviare la sottoscrizione di EURO 7,16
 - PER I PROSSIMI 2 NUMERI CONSECUTIVI - A MEZZO VAGLIA POSTALE intestato a CARATTERE, VIA
 PASSAROTTI 9/A - 40128 BOLOGNA. NEL CASO Siate INTERESSANTI A RECEIRE 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 Westerståhl sull'esperienza teatrale*, di Daniele Seragnoli; *UN TEATRO MULTINETICO*. Il lavoro di Vanda Monaco Westerståhl, a cura di Eleonora Fumagalli; *Viaggio d'un attore nella Commedia dell'arte*, di Claudia Contini.
- 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 "fri"*, 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 Alschitz (inediti per l'Italia); *LA CONFERENCE 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 SALMONE IN 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, Nevia 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 Westerståhl.
- 2/99 (numero progressivo 9): *TEATRO POPOLARE DI RICERCA* di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono; *UN SI' LUTTUOSO SHOW (O SLOW?)* di Enzo Moscato; *CHI HA SOGNATO IL SOGNO DI STRINDBERG?* di Willmar Sauter; *STAFFAN GOTHE E EH LY SANDE ELANDE?* di Vanda Monaco Westerståhl; *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 - Drammaturge 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 ESSERE* a cura di Gerardo Guccini, presentazione di Giorgio Tedoldi e Roberto De Simone, interventi di Federica Maestri, Giorgio Simbola, Antonio Viganò, Carlo Bruni, Pippo Delbono, Marcella Nonni, Renato Bandoli, Anna Maria Bertola, Antonio Calbi.
- 2/2001 (numero progressivo 13): *Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA*, a cura di Cristina Valenti, Introduzioni 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 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 Verdaglio; *ARPAD 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 INCONTRO CON SALVADOR TÁVORA, 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 Carnezzera; UNA CONVERSAZIONE CON MAURIZIO SAJU* a cura di Fabio Acca.
- 2/2003 (numero progressivo 17): *INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI* a cura di Marco De Marinis; *Parisval: 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*.
- 1/2004 (numero progressivo 18): *PER UNA NUOVA PERFORMANCE EPICA* a cura di Gerardo Guccini, contributi di Kassini Bayat, Gabriele Vacis, Pier Giorgio Nosari, Gerardo Guccini, Beniamino Sidoti, Simone Soriani, Silvia Bottiroli, Luigi Mastropaoletti, Vanda Monaco Westerståhl, Fabio Acca, Pierpaolo Piludu.
- 2/2004 (numero progressivo 19): *SULLA TRAGEDIA ENDOGONIDIA* a cura di Adele Cacciagroni; *CHIARO-VEGGENZA. NAVICELLE CORSARE E ISTITUZIONI-FORTINO* di Marco Martinelli; *CINQUE "LIBRI"* PER TORINO di Gabriele Vacis; *GILGAMES DI TERESA LUDEVICO* di Roberta Gandolfi; *DALLE "AREE DISAGIATE" ALLA CRISI DEI TEATRI* di Cira Santoro; *INCONTRO CON FRANÇOIS KAHN SU BECKETT, GROTOWSKI E IL LABORATORIO* di Lorenzo Mucci.

Su questa rivista hanno pubblicato: Fabio Acca, Franco Acquaviva, Andrea Adriatico, Enzo Alaimo, Jurij Alschitz, Marion d'Amburgo, Daniel Andersson, Marco Baliani, Renato Bandoli, Georges Banu, Alessandro Baricco, Mario Baroni, Alessio Bergamo, Anna Maria Bertola, Giancarlo Biffi, Franco Brambilla, Carlo Bruni, Adela Cacciagroni, Ascanio Celestini, Fabio Bruschi, Antonio Calbi, Pier Luigi Capucci, Eugenia Casini Ropa, Claudia Contini, Antonio Costa, Laura Curino, Horacio Czertok, Emma Dante, Pippo Delbono, Marco De Marinis, Goffredo Fofi, Ilona Fried, Eleonora Fumagalli, Marcello Fois, Roberta Gandolfi, 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 Macchivelli, 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, Lorenzo Mucci, Maria Nadotti, Marcella Nonni, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Francesco Pittito, Andrea Porcheddu, Paolo Puppa, Pepe Robledo, Cesare Ronconi, Alessandra Rossi Ghiglione, Franco Ruffini, Paolo Ruffini, Michele Sambin, Cira Santoro, Willmar Sauter, Giuliano Scabia, Luca Scarlini, Daniele Seragnoli, Giorgio Simbola, Alessandro Solbiati, Giovanni Soresi, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Anatolij A. Vasil'ev, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, Massimo Verdaglio, Enzo Vetrano, Nicola Viesti, Antonio Viganò, Leif Zern.

Indice

Editoriale

GENESI DI NOTRE-DAME di Riccardo Cocciante

PENSARE IL MELO/DRAMMA di Gerardo Guccini

SÌ, PERO' IL MUSICAL AMERICANO ERA ANCHE UN'ALTRA COSA di Franco La Polla

"COME UN CABARET ROSSO INFERNO..." IL BRECHT DELLA FORTEZZA di Armando Punzo

PERCORSI VERSO BRECHT DA AMERICA A BRECHT'S DANCE di Salvatore Tramacere

I SUONI DEL RIBELLE di Raiz

SCOTT GIBBONS: L'ESSENZA ORGANICA DEL SUONO a cura di Fabio Acca

L'Osservatorio Critico a cura di Fabio Acca NUOVI SPAZI DI CONFIGURAZIONE: TRA TEORIA E PRATICA DEL TEATRO di Piersandra Di Matteo

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.

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)

In copertina:
immagine di Enrico Costanza

La rivista su internet:
www.muspe.unibo.it/period/pdd/index.htm

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

info abbonamenti:
caratterecomunicazione@virgilio.it



Editoriale

Intorno ai recenti incontri delle ricerche teatrali e musicali e alle loro drammaturgie "individualizzate"

In questo numero di "Prove di Drammaturgia" abbiamo riunito voci e testimonianze che provengono da ambiti spettacolari diversissimi e, per certi versi, addirittura incompatibili. Il filo rosso che le collega è l'intreccio fra la musica e il teatro. Nei loro contributi, Coccianti, Punzo, Tramacere, Raiz e Gibbons trattano, infatti, delle complesse tipologie relazionali che si sviluppano fra il suono e l'atto performativo; al di là di tale unitarietà tematica, le concezioni di "musica", di "teatro", di "musicista" e di "attore" alle quali fanno riferimento non hanno, però, quasi nulla in comune, sostenendo prassi e percorsi differenziati e indipendenti. La ragione che ci ha spinto ad affiancarli qui è basata sulla fertilità creativa del mondo contemporaneo, al cui interno le pratiche dello spettacolo versano in una situazione in vari casi dinamica, ma di sempre più difficile decifrazione. Se le inquadriamo nelle categorie ereditate dalla civiltà novecentesca, quali ricerca, avanguardia e tradizione, tali pratiche appaiono infatti impoverite, prive di artifici all'altezza di quelli storici, mentre se rivolgiamo loro uno sguardo post-novecentesco, più attento alle singole dinamiche costitutive che non alle teorizzazioni globali, riscontriamo un pullulare di esperienze vitali, che inducono l'osservatore a sperimentare nuovi criteri di attraversamento e analisi. Ben vengano, dunque, la "nuova opera popolare" di Coccianti; i classici rigenerati di Armando Punzo; gli assemblaggi brechtiani e mediterranei di Tramacere e Raiz; la sperimentazione materica e rigorosamente concettuale di Scott Gibbons e della Societas Raffaello Sanzio... e senza dimenticare i precorimenti, a cominciare dai rispecchiamenti di Leo de Berardinis nel jazz di Steve Lacy e, ancor prima, dall'*Orlando furioso* di Ronconi cui Sciarri contribuì, fra l'altro, ideando personaggi portatori di suoni.

Certo, mettere in primo piano le diversità non del tutto decantate del presente può risolversi in un azzardo; in questo caso accresciuto dalla distanza delle ricerche espresse. Se Coccianti stabilisce con Plamondon un'intesa che ricorda le relazioni storiche fra i compositori e i librettisti, Punzo apre il processo compositivo ad apporti musicali molteplici, registrati e dal vivo, suonati dagli stessi attori o da altre formazioni, fissati o condotti in libertà; mentre Tramacere concepisce il suo "teatro musicale" in quanto esito d'insieme della sua regia e dei musicisti, che collaborano attivamente alla definizione del progetto scenico, e Scott Gibbons, infine, accorda all'andamento concettuale della *Tragedia Endogonidia* un trattamento acustico di suoni, spesso di provenienza imprevista. Compositore e librettista, regista drammaturgo e attori che cantano, lavoro di gruppo e scambio di competenze, ricerca concettuale e tecnologia applicata... Aderendo a tali debordamenti, l'annunciato salto nel vuoto ci ha consentito di afferrare al volo qualche valore comune. Il che ci obbliga ad allungare un poco l'editoriale.

Sia consentito un approccio circoscritto a voci bolognesi, incentrato su tre considerazioni frammentariamente emerse dai lavori di diversi convegni recenti. Singolarmente, esse si innestano l'una nell'altra definendo uno schema di dinamiche artistiche adattabile a questi esiti: alla "nuova opera popolare" di Coccianti, al Brecht selvaggio di Punzo, alle contaminazioni drammatico/musicali di Tramacere e Raiz e alla rigorosa ricerca di Gibbons e della Societas Raffaello Sanzio. Per maggior chiarezza abbiniamo a ciascuna considerazione un titolo e il nome di chi l'ha messa così in circolazione: "il privato come momento del rilancio identitario" (Guccini), "dal dopo-dramma alle drammaturgie individualizzate" (Meldolesi), "l'invenzione della tradizione" (Cristina Valenti).

Non solo in sede femminista, da tempo il privato ha cessato di venire frontalmente contrapposto al pubblico, configurandosi piuttosto come momento di scoperta, rafforzamento e rilancio di valori identitari. Parliamo di una qualificazione propria da sempre all'artista, alla sua capacità di spiazzare le dimensioni individuali fino a rimanifestarle audacemente condivise.

Così, intorno alla composizione di *Notre-Dame* (Parigi, Palais des Congrès, 1998) non preme l'invadente committenza dei teatri d'opera e del musical commerciale; tutto si svolge in ambienti domestici, c'è Plamondon, un pianoforte, dei fogli pieni di versi; alcuni si applicano a melodie già composte, altri richiedono una musica che risponda alle tensioni emozionali che si vengono via via definendo. Talvolta le idee originano l'immediata intuizione dei pezzi dei quali indicano la necessità, allora, come nel folgorante "Déchiré", le parole, l'accompagnamento e il canto nascono insieme. Più che di un'improvvisazione si tratta di una composizione improvvisa che socializza la presenza mentale dei realizzatori nel divenire del processo. *Notre-Dame* non si confronta con le drammaturgie extra-mimetiche della musica colta né aderisce alle convenzioni del Musical, che pur non essendo più così dettagliate e vincolanti come un tempo, bastano comunque a indirizzare il lavoro degli autori dei testi e dei compositori, ripartendone gli esiti in aree e livelli rigidamente precostituiti. Per rendersene conto basta confrontare *Notre-Dame* ad un'altra trasposizione di successo dalla narrativa di Hugo: *Les Misérables* di Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil e Herbert Kretzmer (debutto della versione inglese, Broadway, 1987), dove le percentuali di sentimento e riso sono accuratamente dosate, e i cattivi Thénardier dispensano a ripetizione prevedibili effetti comico/grotteschi. *Notre-Dame* perviene, invece, da risultati affatto originale, articolando le funzioni drammatiche iscritte nella compenetrazione di narratività e sentimento che caratterizza la forma canzone. Probabilmente il primo a riconoscere di nuovo le potenzialità teatrali della canzone d'autore è stato Plamondon, i cui testi poetici, modellati, all'inizio del lavoro, su un certo numero di melodie preesistenti, hanno consentito a Coccianete di impadronirsi delle ampie proporzioni della forma/dramma seguendo il filo delle proprie esperienze.

Con Punzo il teatro nasce dall'emanciparsi del vissuto. Come si sa, i suoi spettacoli più incisivi e celebrati sono quelli realizzati con i detenuti del carcere di massima sicurezza di Volterra, che è diventato, per molti, uno dei luoghi dell'immaginario teatrale. Non si deve però pensare che quest'attività nasca finalizzata alla riabilitazione. Punzo l'ha affermato più volte: ciò che l'ha portato al teatro in carcere è stato il bisogno di provare senza limiti di tempo con lo stesso gruppo di attori, intrecciando le loro esistenze nell'attuazione del teatro. Prima di fondare la Compagnia della Fortezza, Punzo ha fatto parte, sempre a Volterra, dell'Associazione culturale il Porto, che aveva sede nell'ex Conservatorio di San Pietro. Dalle finestre che danno sulla strada si potevano vedere gli spalti del carcere con i secondini che facevano la guardia nelle garitte. Per Punzo, dunque, il viaggio verso il luogo dove avrebbe realizzato in forme teatrali il programma di autenticità mutuato dall'intensa ricerca grotowskiana del Porto non è stato molto più lungo dell'attraversamento di una strada. Il privato agisce con quanto ha a portata di mano, e, proprio perché suscita esperienze impreviste e spesso irriducibili alle categorie dell'esistente, lascia impronte profonde e facilmente riconoscibili. Salvatore Tramacere, indicando nell'amicizia fra teatranti e musicisti la condizione del suo "teatro musicale", enuncia un principio che rende di fatto indistinguibile la dimensione del privato da quella del lavoro teatrale. Negli anni Settanta, i gruppi, le comuni e i centri sociali avevano fatto del privato collettivo un oggetto culturale fruibile e visitabile dall'esterno; ora, in epoca di "reality show", il privato non rappresenta più, per teatranti e artisti, una possibilità alternativa e fondamentalmente ignota da sperimentare. In compenso, ha acquistato in estensione quello che ha perso in concentrazione ed evidenza. Ogni individuo, nell'età dopo le ideologie, è una cellula che agisce per aggregazione del privato, generando in tal modo gli organismi culturali con cui si rapporta al sociale.

La ricerca identitaria degli artisti ha prodotto una molteplicità di drammaturgie talmente sviluppata e ricca di soluzioni convincenti da rendere in qualche modo necessario ripensare la nozione storiografica di "dopo-dramma" alla quale ci hanno familiarizzato le riflessioni di George Steiner, Peter Szondi e Hans-Thies Lehmann¹. Siamo sempre nell'epoca della sospensione del dramma, ma non viviamo più nel "dopo-dramma"; la negazione del senso ha perso necessità e mordente tanto che le antiche funzioni delle drammaturgie storiche, dal personaggio alla storia, sono tornate in evidenza, addirittura mostrando - pensiamo soprattutto al teatro di narrazione - una certa propensione egemonica, per quanto corretta dalla rinuncia alla dimensione autoritaria dell'autore. Del resto, Beckett stesso, che del "dopo-dramma" è fondatore, restava scetticamente aperto a sorprese postdrammatiche. Prospettava, infatti, che il dramma è morto ma che le sue risorse sono riscattabili a titolo personale. Lo stesso fanno Koltès, il primo Pinter, Testori e i successivi autori del nuovo teatro come Moscato, Paolini ecc. Oggi viviamo nell'epoca della moltiplicazione del dramma in quanto esso si è personalizzato. Il

nostro è un tempo di possibilità e aperture, nel quale, da un lato, la drammaturgia si fa in più modi registica e, dall'altro, il dramma diventa un elemento fra gli altri. Ma proprio perché il teatro riacquista attrattive in quanto "luogo dei possibili", ecco che l'attore si pone al suo centro: non esiste più un codice guida, ma esistono tanti codici quanti sono gli attori o, più estensivamente, quanti sono coloro che partecipano al processo della composizione teatrale – inclusi i musicisti, che, in quanto codici dell'invenzione, agiscono anche a monte del progetto teatrale. "L'individualizzazione della scrittura drammatica" comporta, dunque, che lo stato di sospensione del dramma sia usato per fare personaggi e dialoghi, che non assomigliano se non per analogia ai personaggi e ai dialoghi di una volta perché, in loro, agisce una molteplicità di codici relativi, tanto evanescenti nei tempi lunghi, quanto concreti ed influenti nell'immediato, perché incarnati in identità vicine, "amiche" direbbe Tramacere. Le problematiche dei "teatri musicali" si possono così espandere dal rapporto fra le arti al rapporto fra gli artisti, che, agendo forme di drammaturgia individualizzata, ricavano le dinamiche del processo dalla specificità degli apporti.

Si apre in tal modo l'esigenza di meglio valutare gli intrecci fra i modi dell'individualizzazione drammatica, e le applicazioni residue del codice unitario. Ad esempio, in *Notre-Dame*, l'originale drammaturgia ricavata dalla forma canzone si innesta in una successione di livelli formali concatenati – il "libretto", la partitura, la rappresentazione – che contribuisce a riattivare la narratività lineare ed espressiva dell'opera italiana di tradizione; diversamente, in Gibbons e nella Societas Raffaello Sanzio, i retaggi formali del dramma vengono sostituiti da dinamiche concettuali che vincolano le presenze sceniche alla fissità della forma stabilendo fitti reticolati di ragioni necessitanti, mentre, in Punzo e in Tramacere, l'accumulo dei materiali e dei riferimenti viene organizzato dalle interazioni performative fra attore e attore, fra gli attori e i musicisti, fra azione e suono.

All'individualizzazione delle drammaturgie corrisponde il carattere fondamentalmente elettivo dei rapporti teatrali col passato. Cristina Valenti ha recentemente rivisto questa problematica, specificando la nozione storiografica di "invenzione della tradizione". Coniandola, Eric J. Hobsbawm si era soprattutto occupato dei fenomeni associati all'autorità connessa all'idea di "nazione", ed aveva quindi definito le "tradizioni inventate" in quanto insiemi di pratiche "che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato"². La Valenti, adattando liberamente la nozione, ne capovolge i caratteri: le "tradizioni inventate" del teatro non simulano una continuità "automaticamente implicita", anzi, dichiarano le lacerazioni storiche e i salti generazionali che ne costituiscono l'effettiva condizione d'esistenza. Osserva: "La normale trasmissione delle esperienze avviene in modo diretto, da maestro ad allievo, di padre in figlio. Quando, però, la trasmissione è discontinua e presenta salti generazionali, la tradizione viene inventata, perché chi non ha direttamente ricevuto il testimone d'una tradizione, nel riscoprire le umane necessità alle quali rispondeva tale tradizione, inventa pratiche, legami, riferimenti..."³.

Tutti i dissimili esempi di "teatro musicale" che abbiamo raccolto in questo numero, corrispondono alla rinnovata nozione di "invenzione della tradizione". Le tre categorie anzidette ci consentono di focalizzare la novità comune agli spettacoli presi a riferimento. Tutti sono nati non realizzando drammi e spartiti, ma proseguendone l'energia. Brecht stesso è così riapparso oltre l'omologazione delle sue canzoni, delle sue storie, dei suoi personaggi. Mentre Gibbons e la Societas Raffaello Sanzio hanno sciolto in nuove prassi creative un ossimoro come *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), espressione che salda l'irrefrenabile divenire della partenogenesi (endo-gonidia) alla nozione di forma, ben marcata nel termine "tragédia"⁴.

I teatri musicali del presente si rivolgono a quelli del passato e li sottopongono – per riprendere l'espressione coniata dal musicologo Massimo Mila a proposito della regia lirica – a una sorta di "estetica del contropelo", che combina trasformazioni di senso, sostituzioni di tecniche, innesti e trasposizioni, nel tentativo di ricavare, quale nucleo e ragione d'essere di queste "tradizioni inventate", un sedimento irriducibile, qualcosa che non si può ulteriormente scalpare perché ancora necessario, e che, resistendo fra l'una e l'altra drammaturgia, promette d'esistere anche nel futuro. Così, alla fine, il dramma canoro di Coccianti celebra, come un tempo l'opera italiana, la sua vittoria sulla tecnologia scenica, Brecht balza in primo piano rimanifestandosi e la tragedia, liberata dagli stasimi del coro, affida ad ogni Episodio il compito di rappresentare "con la sua nuda azione, l'inesplicabile io dello spettatore"⁵.

Teatralmente, in occidente, non v'è ormai tradizione che non sia o l'invenzione o il congelamento di se stessa; ragione per cui la tensione creativa, quasi inevitabilmente, si confronta con referenti e oggetti rescissi, distanti, estranei. Il perché è evidente: non esistono più tradizioni viventi che l'accolgano offrendogli materiali estetici familiari, già indefinitamente trattati e presenti all'immaginario prima ancora di venire direttamente acquisiti. Per questa via, "l'invenzione della tradizione" finisce per configurarsi come nuova prassi, ponendoci l'ulteriore problema d'inquadrare le sue varie fortune fra le linee di continuità del presente. Talvolta, "l'invenzione della tradizione" si risolve in "quasi generi", come potrebbe facilmente accadere alla "nuova opera popolare", se solo l'invenzione di Coccianti e Plamondon venisse ripresa con pari fortuna da altri autori⁶, e come è senz'altro accaduto alle esperienze del 'teatro narrazione'. Talvolta, invece, le "invenzioni" si convertono in oggettive tradizioni personali che contrassegnano la storia di un gruppo e di un artista; in questo senso, possiamo parlare della tradizione tragica della Societas Raffaello Sanzio e, a proposito di Punzo, d'una tradizione brechtiana in piena crescita⁷. Talvolta, ancora, le "invenzioni" si susseguono senza interferire le une con le altre, attestando il risorgente interesse per una determinata drammaturgia del passato. Ad esempio, gli spettacoli brechtiani dell'Odin (*Ceneri di Brecht*, 1982), di Drammateatro, (*A tutti gli uragani che ci passeranno accanto*, 1994), della Compagnia della Fortezza e di Salvatore Tramacere, attraversano tutti, senza distinzione, le opere e la vita di Brecht ricavandone drammaturgie originali, che, però, non confluendo l'una nell'altra nonostante forti affinità d'impostazione, dimostrano, molto brechtianamente del resto, la nostra natura di "esseri effimeri". Potremmo allora parlare d'una "tradizione della Fenice immortale", che, nei suoi aspetti costruttivi e consolanti, compone costellazioni di eventi portatori di senso, mentre, colta nei suoi aspetti tragici, brucia ogni volta nel fuoco i "segni" del teatro vivente.

Ma sul Brecht di Punzo e sulla Tragedia della Raffaello Sanzio crediamo di dover concludere queste riflessioni, dato che più esplicitamente in questi esiti la lontananza ha trovato vie poetiche di riaffioramento, grazie alla disposizione visionaria dei creatori. E, non a caso, si tratta dei due spettacoli in cui la musica si è decantata più autonomamente, negandosi alla nostalgia.

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

¹ Sulla nozione di "dopo-dramma" cfr. Claudio Meldolesi, *Appunti sul dopo-dramma. Dalla "morte della tragedia" a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2001, pp. 6-8, e Id., *Dichiarazione*, in Lorenzo Mucci, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore. Come la sua "umanità in rovina" ha rigenerato la scrittura per le scene*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-197. Altre notazioni riportate in questo editoriale sono ricavate dall'intervento di Claudio Meldolesi al Convegno *Scrivere per il teatro 2005*, Palazzo Malvezzi, Bologna, 17 giugno.

² Eric J. Hobsbawm, *Introduzione: Come si inventa una tradizione*, in Eric J. Hobsbawm - Terence Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (I ed. 1983), p. 3.

³ Dall'intervento di Cristina Valenti al Convegno *Teatri di confine. Il teatro della narrazione*, 18 giugno 2005, Citerne (PC). La riflessione riprende e sviluppa altri precedenti contributi della studiosa, cfr. Cristina Valenti, *Introduzione* a Id., *Conversazioni con Judith Malina. L'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Milano, Eleuthera, 1995, pp. 32-37 (con particolare riferimento al par. 5 *Invenzione di una tradizione*) e Id., *Katzennacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Arezzo, Zona, 2004, pp. 49-51, dove si distingue fra "rinnovamento" e "invenzione" riconducendo il primo a caratteri generazionali e la seconda a singoli percorsi artistici.

⁴ Sulla sperimentazione e il pensiero di Scott Gibbons vedi, oltre al testo qui edito, anche Enrico Pitozzi, *Sonicità diasporiche. Conversazione con Scott Gibbons*, in "Art'O", n. 16, primavera 2005, pp. 19-23.

⁵ Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonidia*, I, *Idioma Clima Crono*, Società Raffaello Sanzio, 2002.

⁶ In ogni caso, col "quasi genere" stabilito dalle "nuove opere popolari" di Coccianti bisognerà necessariamente fare i conti dopo il programmato debutto (Arena di Verona, 2007) di *Giulietta e Romeo* (testo di Pasquale Panella, musica di Coccianti).

⁷ A Pescecani (2004), fatto con la Compagnia della Fortezza, è infatti seguito *Il vuoto, ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* (2005), spettacolo che continua ad esplorare i territori della drammaturgia brechtiana con attori e attrici di diversa nazionalità.

GENESI DI NOTRE-DAME

di Riccardo Coccianti



Il cast francese di *Notre-Dame*

Fra Hugo e le "arie": drammaturgia di Notre-Dame

Mi conoscete, sono quello che andava al pianoforte, con gli occhi chiusi, che non diceva una parola, che cantava e se ne andava via. Per me è un po' innaturale parlare, è più naturale cantare, comporre la musica, vivo solo ed esclusivamente per questo e se sono qua è perché ho trovato interessante poter dialogare con voi su come si arriva a comporre un'Opera come *Notre-Dame de Paris*. Quindi sono qui, con le mie parole, per raccontarvi come sono arrivato a questa decisione. Nella mia carriera ho composto delle canzoni, le ho cantate, e nel tempo ho sempre messo da parte delle "arie". Non volevo chiamarle canzoni perché non ho mai creduto che questo tipo di composizioni potesse andare bene per la produzione di un cantante solo. Avevo sempre avuto questa voglia di scrivere un'"Opera", e se uso le virgolette è perché in fondo non so come chiamarla. *Notre-Dame* non è certo un'Opera, nel senso classico del termine, ma non è nemmeno una Commedia musicale, è qualcosa che sta tra la musica popolare e la musica operistica.

Poi un giorno ho incontrato Luc Plamondon: un autore di testi, che aveva già scritto qualcosa di molto bello in Francia intitolato *Starmania* (1979). Ci siamo detti che sarebbe stato bello scrivere qualcosa insieme. Dopo breve tempo lui venne con questa idea di *Notre-Dame*. Vista l'importanza e la grandezza del testo di Victor Hugo, avevo paura che io, con il mio modo di scrivere non leggero, potessi appesantire quest'opera e renderla un po' più barocca di quanto che doveva essere. Mi sono messo subito a pensare come affrontarla e come un compositore dell'epoca avrebbe potuto reagire davanti ad una proposta del genere. Mi sono detto che era una storia che apparteneva al passato e che però io vivo il mio presente, e parlo in questo modo, mi esprimo in questo modo, sento la musica intorno a me, che è una musica popolare sempre più ricca. In fondo anche l'Opera è stata un'espressione popolare, basti pensare che, all'uscita di ogni Opera, se ne cantavano le arie che diventavano delle vere e proprie hit, conosciute da tutti. Il mio problema fondamentale rimaneva però quello di comunicare con le persone di ogni estrazione e di ogni età della nostra epoca. Come fare? Sono arrivato alla conclusione che dovevo usare tutti gli elementi che il nostro secolo ci ha fornito. Il nostro è stato un secolo di enormi rivoluzioni, in tutti i sensi, nella musica c'è stata forse la più grande rivoluzione di tutti i tempi. Noi abbiamo assistito all'avvento del blues, all'elettricità che ha cambiato tutti gli strumenti. Anche la vocalità è cambiata perché oggi abbiamo il microfono che non è solo un aiuto per il canto ma uno strumento completo, come può esserlo il violino, che prevede un uso della voce completamente diverso rispetto all'emissione senza tale strumento. Mi sono avvicinato a *Notre-Dame* con l'intento di rispettare le nuove possibilità d'espressione che abbiamo a disposizione, ma anche di utilizzare le esperienze del nostro grande passato. Io amo la melodia, amo le Opere, amo la mia estrazione di italiano-francese, comunque europeo, comunque latino. Ho voluto dar vita a qualcosa di nuovo, in contrapposizione ad altre espressioni come l'Opera e la Commedia Musicale. Perché, in fondo, cos'è questa Commedia Musicale? È la nostra operetta elaborata, trasformata con il filtro americano e quindi cantata in modo semi-operistico, da operetta appunto, con una voce semi-impostata. Invece, tutto questo era per me da evitare assolutamente. Ho voluto rispettare tutti i canoni della nuova musica popolare, che sono: il formato canzone, la strumentazione, che in *Notre-Dame* è ibrida, suddivisa tra strumenti elettronici e acustici e percussioni; la vocalità, naturalmente dotata di grande estensione, di qualità, di timbrica, ma non assolutamente educata. Ho voluto rispettare, come è oggi possibile, l'istinto del vero talento che esce fuori cantando.

Per quanto riguarda la storia, ci sono entrato dentro lavorando con Luc. Nel senso che avevo delle "arie": dieci temi importanti. Prima di cominciare avevo già scritto il tema di "Bella", del "Tempo delle cattedrali", di "Luna", ecc. C'erano, cioè, già dieci temi esistenti. Un giorno Luc è venuto e mi ha proposto il testo di "Bella". Tutto è partito da lì, dalla canzone principale. Ci sembrava così interessante, così bello, che abbiamo continuato a scrivere. Luc ha scritto le parole per le "arie" che aveva già a disposizione. Finita questa prima parte, ci siamo incontrati e, da questo momento, abbiamo composto insieme con una velocità ed una forza incredibile, incontrollabile addirittura. Mi ricordo che un giorno, a casa di Luc, ci eravamo detti che, in quell'occasione, non avremmo composto o scritto nulla perché dovevamo assolutamente mettere ordine in tutto quello che avevamo già scritto. Poi, però, Luc mi dice che il personaggio di Febo non lo avevamo centrato totalmente

Luc Plamondon nasce il 2 marzo 1945 a Saint-Raymond-de-Portneuf, nel Québec. Ancora giovanissimo, scrive drammì e testi di canzoni. Una rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* di Brecht e Weill gli apre per la prima volta le porte del teatro musicale. Nel 1970, conosce la cantante Dianne Dufresne per la quale scrive oltre 70 canzoni, fra queste alcuni dei più grandi successi della canzone québécoise degli anni Settanta. Nel decennio successivo Plamondon diviene uno dei parolieri più ricercati di Francia. In seguito, promuove la nascita d'un filone di opere moderne dedicate, in genere, alle "vedette" della musica e dello spettacolo, che, rimpiazzando gli eroi del passato, diventano qui "i portavoce della loro epoca, della loro generazione, della nostra sensibilità" (Jaques Godbout). Nascono così *Starmania* (mus. di Michel Berger, 1979); *Suite rock and rose* (mus. di Nanette Workman, 1980); *La légende de Jimmy* ispirato alla vita di James Dean (mus. di Michel Berger, regia di Jérôme Savary, 1990).

e che forse ci sarebbe voluta un'aria dove lui potesse dire che è diviso tra due donne, e quindi, ha usato questa parola *déchiré*, strappato tra due donne. Mi alzo dalla sedia, vado al pianoforte, mi ci butto sopra ed ecco che dopo poco avevo composto il pezzo. Era irresistibile. Secondo me, si può riconoscere la possibilità di riuscita delle cose che si fanno a partire dalla forza che c'è nella composizione e che poi il pubblico risentirà.

L'Opera popolare e moderna: un altro genere

Ora vorrei invece parlarvi della rappresentazione dell'Opera. Quando sono andato sia a Broadway che nel West End londinese, ho fatto esperienze importanti che rivelano l'unicità di *Notre-Dame*. Credo che il mondo della Commedia Musicale proponga spettacoli completamente estranei ai modi percepiti del nostro presente. È un fatto estremamente evidente, per me. Parlavo con persone che lavoravano nei diversi teatri, chiedendo se gli piacesse qualche cantante o della musica contemporanea. Spesso non amavano niente, solo il passato. Secondo me, la cosa più brutta è amare solo il passato, bisogna amare anche il presente, se non il futuro. Ricordo di aver fatto un'audizione ad un cantante per il ruolo di Clopin, a Broadway. È stata un'esperienza incredibile. Lui arriva, era un capellone pazzesco, un hippy, bellissimo da vedere, era Clopin. Ma, quando si è messo a cantare, era perfettamente uguale a tutti gli altri: cantava esattamente come tutti cantano a Broadway, secondo gli schemi prestabiliti dalla Commedia Musicale, con i gesti perfetti, la testa alta. Ero incuriosito da questo contrasto, mi chiedevo se era possibile che quel ragazzo fosse proprio così, se il suo modo di essere corrispondeva al suo modo di cantare. Allora, gli ho chiesto che musica gli piaceva e lui mi ha risposto che amava l'hard rock. Perciò gli ho chiesto se lui cantava questo genere di musica e come. Gli ho chiesto, cioè, di farmi ascoltare il suo vero stile. È uscita fuori una cosa splendida, meravigliosa, un canto diverso, pieno di creste, di cose che urtavano. Questo prova che, in quei contesti, sono talmente tanto inquadrati in sistemi prestabiliti che non riescono più a vedere il mondo esterno e a vivere la realtà.

Il successo di *Notre-Dame* è incredibile: moltissime persone, di tutte le età e le razze, amano unanimemente *Notre-Dame*. Forse, questo accade perché l'Opera unisce tempi storici diversi. Io amo il presente, amo il passato e, sicuramente il futuro, però non vorrei assolutamente vivere solo ed esclusivamente del passato, né di quello remoto né di quello prossimo. *Notre-Dame* non è, infatti, un Musical. E ciò per vari motivi. Per prima cosa il Musical ha quasi sempre momenti divertenti, deve chiudersi con un happy end, prevede momenti di parlato fra un canto e l'altro e, soprattutto, segue un impreciso numero di convenzioni, cose che si fanno e nessuno sa perché. C'è polvere al centro, me ne sono accorto a Broadway: il pubblico dei Musical ha un'età dai quarant'anni un su, perché i giovani non capiscono questo modo di mettere in scena, che a loro pare "d'epoca". Noi abbiamo la televisione, il cinema con i suoi effetti speciali, tanto altro di nuovo, c'è gente che canta in modo splendido, poi, andiamo lì, ed è tutto a mezza tinta. Sono stato disarmato da questo mondo, che credevo importante e grandissimo, mentre poi non mi è piaciuto per niente. Con questo non voglio fare guerra a nessuno, non voglio rivoluzionare niente, voglio semplicemente continuare a fare una musica che sia al contempo popolare e elegante. Questo per me vuol dire comunicare: esprimere sentimenti e commuovere, pur rimanendo in una forma elegante. Definirei *Notre-Dame* un'Opera popolare e moderna.

Dopo *Notre-Dame*, in Francia c'è stato un gran numero di Opere o Commedie Musicali di questo tipo. E, per quanto mi riguarda, mi sono già arrivate una decina di proposte di Opere popolari. Quindi, si è creata una moda. In Italia, ad esempio, c'è stato Lucio Dalla, che, dopo *Notre-Dame*, ha rifatto *Tosca*. Si sta creando qualcosa di nuovo, ed è un bene. Io spero che si possa sviluppare questo genere che mancava in Italia e che ha portato lo spettacolo musicale in spazi alternativi. Anche questo è importante, non voglio andare in luoghi tradizionali. Mi piace andare in uno stadio, all'Arena di Verona, in un teatro un po' meno. Perché il teatro trasmette allo spettacolo l'aura del passato, del quale è esso stesso un monumento; invece, il presente è anche fatto di spazi che non irradiano le implicazioni costrittive dei grandi teatri.

Il valore della diversità

Il tema centrale che abbiamo ricavato dal romanzo, e che ha guidato la riduzione in forma teatrale, è quello della diversità. Ci è sembrato che, in fondo, tutta la storia di *Notre-Dame* parlasse della diversità umana. Quasimodo, così diverso, ne è il simbolo e l'incarnazione. Ma anche Clopin è un diverso, perché appartiene alla società dei mendicanti; e così Frollo, per via del suo modo d'agire decisamente dissociato, e anche Esmeralda, perché non rispetta nessuna norma. I soli che fan-

no parte della società sono Fiordaliso e Febo, ma sono necessari proprio per far meglio risaltare e capire queste differenze. Analizzando ciò che succede a Febo ci si accorge, infatti, che lui tenta di entrare in contatto con la diversità, ma ci rinuncia subito: lui non ha alcun diritto a farne parte, perché appartiene alla categoria dei borghesi, quindi ragiona e vive secondo schemi ben precisi. Volevano raccontare la diversità umana e quella sociale, tutto questo insieme. Nel decidere se fare o no *Notre-Dame de Paris*, è stato importante vedere quanto la storia fosse bella e forte, e quanto le diversità che questa trattava si potessero descrivere in modo musicale e anche attraverso le diverse parole della forma canzone.

Un diverso per eccellenza, nella nostra *Notre-Dame*, è anche il coro; un coro di *sans-papiers* e diseredati, di persone che abbiamo definito con termini presi dalla diversità della nostra epoca e non da quella della corte dei miracoli raccontata da Hugo. Abbiamo liberato la vicenda del romanzo dal suo tempo storico, chiamando quelli della corte dei miracoli i *sans-papiers* (senza documenti) e facendo così capire che non c'è differenza tra il passato e il presente. I problemi di ieri sono quelli di oggi e rimangono sempre uguali. Quello dei *sans-papiers* è un coro crudo, che canta all'unisono riunendo tanti registri vocali: femminili, maschili, bassi, alti ecc., però tutti intonati da gente di strada. Abbiamo scelto persone che facevano parte di gruppi, con voci strane, atipiche, naturali, e le abbiamo mescolate a voci di professionisti, più educate e regolari. Insomma, un miscuglio di gente. E tutto questo per dare al coro il colore del popolo.

La traduzione italiana di Panella

Il testo italiano di Pasquale Panella è bellissimo; più che una traduzione o un adattamento, è una trascrizione personalissima e profonda. Abbiamo discusso molto sulle libertà del traduttore. Lui diceva che non avrebbe voluto cambiare una virgola. Sono io che l'ho invitato a proporci anche cambi consistenti. "Per prima cosa - gli ho detto - dobbiamo fare un testo che possa essere inteso dagli italiani come un testo italiano, non si dovrà avvertire che sia tradotto. Quindi non ti preoccupare di tradurre le parole tronche tipiche del francese con parole piane. Le rivoluzioni musicali del Novecento, il blues e il jazz, ci hanno portato a improvvisare molto, variando le forme musicali di partenza. Oggi abbiamo la possibilità di immettere più cose nella linea musicale, note e inflessioni. Quindi non devi assolutamente tradurre parole tronche con parole tronche, perché rischieresti di scrivere un testo ridicolo". Credo di avere avuto ragione. Un tale sistema ci avrebbe, infatti, costretti ad utilizzare parole come "cantar", "sognar", "mai più", "laggiù", e oggi non è possibile scrivere poesia così. Quindi, lavorando insieme, ci siamo accorti che si poteva fare un adattamento abbastanza libero. Il risultato non sembra una traduzione. Sembra un testo originale, ed è questo che conta. Se ci fossimo sentiti obbligati a far corrispondere accenti musicali e versi, avremmo fatto un testo orribile. Per me è normale, lavorando con gli autori dei testi, modificare la melodia; se gli autori mi propongono di aggiungere note per poter inserire parole piane, io non mi pongo domande, cerco soluzioni: aggiungo. Nella musica del nostro secolo, questa possibilità esiste e io la trovo bellissima.

I "pugni" di Notre-Dame

Adoro la nostra musica di oggi, anche i suoi aspetti estremi; amo tutti i nuovi gruppi punk e rock, li trovo interessanti perché sono propositivi ed hanno una forte carica istintuale. Amo anche la musica di ieri, però. Il mio interesse nasce quando qualcuno mi "urta" con delle proposte, perché, nel momento in cui sono impressionato, urtato, mi pongo delle domande, cerco soluzioni. Se invece la musica è trasparente non ho nessuna domanda da fargli. Io amo questo "pugno". Amo Eminem, che mi sputa addosso le sue parole, il suo modo di cantare, perché la sua proposta è viva, è giovane. Quello che oggi è istinto diventerà poi la regola.

Mi ricordo l'apparizione dei Beatles, i nostri genitori ci dicevano che era musicaccia, che urlavano e facevano suoni inascoltabili. Pochi anni dopo, sono diventati i musicisti più conosciuti della musica pop e sicuramente rimarranno nella storia. Con questo non voglio dire che quella che ascoltiamo oggi sia tutta buona musica. Tuttavia, quando sento una musica che magari all'inizio non mi piace, cerco sempre di riascoltarla meglio di rifletterci sopra. Io applico questo modo di essere anche alla mia musica. Sono un melodico, ma ho sempre amato graffiare, anche nel modo di agire, perché quando tutto è piano e trasparente mi stanca.

Notre-Dame sferra "pugni" al livello delle scelte musicali e a quello dei cantanti. Quella dei *sans-papiers*, ad esempio, è una musica molto ripetitiva. A volte mi hanno criticato per questo, però la ripetizione è un elemento del nostro secolo. Nella

Da Anne Langlois, che ha fatto uno studio sulla genesi del libretto [...], sappiamo che "una grande parte dei testi" per *Notre-Dame de Paris* erano già stati scritti da Luc Plamondon nel 1996. Ora, nel corso dell'estate di quell'anno, s'è prodotto un fatto che ha invogliato il librettista a stabilire un legame fra il XV^o e il XX^o secolo: dei "sans-papiers" [e cioè degli extra-comunitari senza documenti^{ndr}] si sono rifugiati nella chiesa di San Bernardo a Parigi domandando il diritto d'asilo; e la loro espulsione dalla chiesa e, poi, per alcuni di loro, dalla Francia, ha suscitato numerose polemiche. Plamondon ha dunque sovrapposto l'epoca della trama e la nostra, operando una sorta di sovrappressione. (Danielle Gasiglia-Laster, *Les métamorphoses de Claude Frollo*, nel sito <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupeugo/doc/01-05-19Gasiglia-Laster.pdf>)

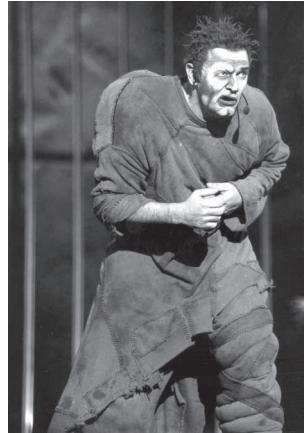
musica black, blues, ma anche nel moderno minimalismo, per esempio, la ripetizione viene usata continuamente.

Per la parte di Clopin abbiamo scelto un cantante graffiante, con una voce da strada; d'altronde, Clopin è un ribelle anche nel testo, è uno che deve cantare con tutta la forza dell'anima. Sempre e comunque, tutti i cantanti sono stati scelti secondo i criteri che ho descritto prima: l'istinto prima della qualità estetica. Trovo che la tecnica sia qualcosa che si può eventualmente studiare, mentre l'espressione o l'anima non si studiano. Quindi cerco sempre di vedere in un cantante ciò che ha dentro. Facendo molte audizioni, ho scoperto che molte persone hanno imparato a fabbricarsi un modo di essere, di parlare, di muoversi e di vestire artificiale, ma che quando aprono la bocca per cantare tutta la personalità esce fuori. M'incoraggia il fatto che certe ragazze bellissime, perfette, con una dizione fantastica, non mi convincessero per niente; quando aprivano la bocca per cantare, capivo il perché dei miei dubbi iniziali: la loro anima non rispecchiava l'apparenza. Quando si parla con dei cantanti ci si accorge che, molto spesso, essi badano allo stile vocale e alla maniera di dire esteticamente le cose, senza scavare dentro il loro universo cosa vogliono dire. La voce, secondo me, è solo uno strumento, mentre la capacità di espressione che ciascuno di noi possiede è esattamente il contrario d'uno "strumento", anche se deve fare necessariamente i conti con le tecniche e la materialità fonica del suono. L'eterna ricerca di ogni artista sfocia nella capacità di oltrepassare questi condizionamenti, vincendone difficoltà e resistenze. Ogni volta che ho un'idea, di un'Opera, o di una canzone, il primo problema che mi pongo è trovare la tecnica con cui fabbricare questo sogno. Perché i nostri sono sogni che devono passare attraverso l'imbufo della forma. E la forma, certe volte, diventa un muro che non permette di dire assolutamente niente. L'espressione artistica è bella proprio perché si può ricercare per tutta la vita e ricercando si trova sempre modo diversi per realizzare quello che si pensa.

I personaggi e i cantanti

I cantanti di tutte le edizioni spettacolari di *Notre-Dame* sono stati formati da me direttamente. Ho dato delle indicazioni precise. Volevamo un Quasimodo estremamente introverso, che vivesse tutta la sua sofferenza in un modo interno, profondo. Volevamo un Frollo autoritario, elegante, che rappresentasse *Notre-Dame* in quanto istituzione religiosa, e ricordasse quindi una statua. Per questo Daniel Lavoie ha dato al personaggio un aspetto statuario e grandioso, che poi mano a mano si distrugge e sgretolandosi mostra un uomo ferito. Volevamo un Gringoire agile, elegante, cantastorie, un po' ibrido: un'artista che svolazzza un po' dappertutto. Volevamo un Febo autoritario, d'una mascolinità primaria. Tutto questo lo abbiamo ottenuto scegliendo i cantanti sulla base delle qualità sia fisiche che individuali. Un bravo "Gringoire" molto spesso non può fare un "Febo", perché capita che non ne abbia né la vocalità né il carattere. I cantanti, insomma, non sono stati scelti solo sulla base dei registri vocali e del modo di cantare, ma per le loro innate qualità umane. Nel senso che una "Esmeralda" deve essere già una "Esmeralda" quando la si vede, anche nella vita. Un "Febo" è già un "Febo", un soldato. Questo processo di selezione ha rappresentato la prima parte del lavoro. All'inizio i cantanti si lamentavano perché la musica presenta estensioni enormi. Io compongo sempre utilizzando note altissime e bassissime, quindi abbiamo trovato il modo di studiare insieme e abbiamo modellato tutto. Non ho mai imposto una maniera precisa di cantare, però, ovviamente, era necessaria una guida che aiutasse ognuno di loro a trovare la propria libertà di interprete drammatico e di cantante. Nella seconda versione, quella italiana, questa libertà è sempre rispettata. Ogni interprete ha espresso a suo modo il personaggio, dandone una propria variante. Non si può costringere un cantante ad essere diverso da quello che è. Il Frollo italiano era più irruente, più nevrotico e sessualmente angosciato. Mentre Daniel Lavoie è naturalmente molto statico, quasi uno spirito zen, Vittorio Matteucci è già di per sé una persona più gioiale e calorosa, quindi, anche i loro personaggi registrano delle differenze alle quali ha contribuito il testo italiano, che approfondisce i sentimenti permettendo un'interpretazione meno trattenuta. E così l'Esmeralda francese non è l'Esmeralda italiana, che poi è sudamericana. Ma anche nella musica lirica accade questo, le versioni dei cantanti sono sempre diverse, ed è proprio questo che rende viva e bella ogni nuova rappresentazione.

Noi non abbiamo voluto forzare i cantanti. Ciò, non abbiamo voluto scegliere un cantante che fosse naturalmente estroverso e costringerlo a fare Quasimodo, perché questo significherebbe mentire. Si può diventare attori fino ad un certo punto, però, in ogni caso, la verità è sempre più bella. Perciò se un cantante è naturalmente dotato di caratteristiche che assomigliano a quelle dei personaggi, quando canta è più vero e il pubblico se ne accorge, invece, quando un cantante cerca di imita-



Mario Pelchat in *Notre-Dame*

tare espressioni che non gli appartengono, c'è sempre qualcosa che non va, qualcosa di traballante. Abbiamo scelto prima di tutto questa verità.

Sicuramente *Notre-Dame* è un'opera di maschi, in cui l'uomo è prepotentemente presente con la sua forza espressiva. In tutte le versioni è stato così; non abbiamo mai trovato un'Esmeralda tanto potente da contrastante gli uomini, Frollo, Clopin, Quasimodo, Febo, Gringoire... dei "mostri" scenici potentissimi, che circondano Esmeralda e un po' l'acerchiano.

Mi piace moltissimo guidare i cantanti e parlare con loro; l'ho scoperto facendo *Notre-Dame*. All'inizio mi chiedevo se sarei stato in grado di insegnare qualcosa a loro. Invece, a quanto pare, lo faccio bene e con enorme piacere; mi piace ascoltare i cantanti e dialogare con loro: spingerli verso mete non prima raggiunte.

All'inizio si è parlato molto del fatto che io potessi interpretare un personaggio, ma ho sempre rifiutato perché volevo rimanere distaccato dirigendo tutto in qualità di compositore. Se però mi avessero chiesto di fare qualcosa, il mio personaggio sarebbe stato... Quasimodo!

Quand'è che una musica diventa "classica"?

Secondo me oggi è improprio dire di fare "musica classica", perché non si fa "musica classica", si fa musica, se diventa "classica", saranno il tempo e la gente a deciderlo. Per ciò che riguarda la musica colta invece, abbiamo avuto nel passato enormi autori che sono stati rifiutati perché considerati leggeri, minimi. Un esempio è Strauss, i suoi valzer venivano considerati troppo popolari, brani di puro consumo, anche *Carmen* è stata considerata male, un'Opera molto leggera. Però il tempo ha voluto che restassero diventando classici ottocenteschi. Cosa possiamo chiamare musica classica? Cos'è che possiamo chiamare poesia? D'altronde una mia canzone parla proprio di questo, di che cos'è la poesia, del perché la chiamiamo tale prima ancora che lo diventi veramente. È una riflessione che bisognerebbe fare tutti i giorni. Ci sono degli autori che diventano dei classici inaspettatamente, un Gershwin, contestatissimo all'inizio, è diventato uno dei più grandi compositori della nostra epoca. Che cosa rimarrà della nostra musica? Questo bisogna chiederci, forse non la musica che noi oggi definiamo "classica", perché questa si sta allontanando sempre più dalla comunicazione. Quando oggi si cerca di fare un'Opera moderna ci sono due possibilità: o si aggiorna il passato, o si cade nell'incomprensibile. Le Opere contemporanee sono assolutamente ermetiche. È una scelta che io rispetto. Forse tra duecento anni si potranno capire, però io credo che il vero destino dell'Opera sia quella di comunicare con il pubblico e che l'Opera 'colta' di oggi sia un'Opera che nessuno o quasi vuol o può sentire. Ora io mi chiedo quale musica dei nostri anni verrà chiamata classica, classificata cioè come musica eterna.

Il microfono in quanto strumento

In passato i cantanti non avevano altro strumento che la propria voce, che dovevano educare per poter ottenere il volume e la chiarezza d'emissione necessari. Poi è arrivato il microfono, che all'inizio, non avendo effetti come il riverbero, era solo un mezzo per aiutare chi non aveva una voce abbastanza potente oppure per permettere l'utilizzazione di spazi molto grandi. Messo lontano dalla fonte sonora, il microfono permette a tutti di sentire chiaramente la voce del cantante: magari, si è in un ambiente enorme ma ognuno ha l'impressione di sentirsi cantare vicino alle orecchie. Ora invece teniamo il microfono vicino alla bocca, ci sussurrifiamo dentro, quindi tutto cambia.

La voce microfonata usa tecniche completamente diverse da quelle dei cantanti d'Opera, i quali si trovano in imbarazzo a dover usare il microfono. Sono abituati ad avvertire il rapporto diretto fra la voce e il volume spaziale, perciò quando usano il microfono possono addirittura stonare. Il microfono condiziona in tutto e per l'identità professionale e umana del cantante, portandolo a utilizzare in un altro modo la voce. Col microfono, per esempio, si possono utilizzare i sussurri, i respiri, valorizzare le inflessioni del parlato, dilatare la voce naturale. Fra il canto tradizionale e la voce microfonata c'è un po' la stessa differenza tra intercorre fra il teatro e il cinema. Nel teatro bisognava "portare la voce", educandola a modulare i piani e i forti, sempre, però, con un volume sufficientemente alto, per consentire al pubblico di sentire tutto. Con il microfono non c'è più questo problema, io posso cantare sussurrando ma mi si sente lo stesso. Per di più sono arrivati gli effetti. Il riverbero, per esempio; i cantanti giocano con il microfono, per dare delle sfumature al suono. Quindi, secondo me, il modo di utilizzare il microfono ha portato verso nuove e differenti modalità di espressione vocale, condizionando radicalmente il canto. Quando si parla di queste trasformazioni ai cantanti lirici o a quelli della commedia musicale raramente percepiscono bene le differenze. Il grande pa-

ragone che illumina il passaggio dal canto naturale alla voce microfonata è quello che riguarda il cinema e il teatro, dove la diversità dei media si è tradotta in recitazioni diversissime. La rivoluzione degli strumenti, microfono compreso, ha apportato enormi cambiamenti in ambito musicale. È stata una rivoluzione totale. L'invenzione della chitarra elettrica è eccezionale, il sintetizzatore è meraviglioso, tutto questo, ovviamente, senza trascurare il passato.

Il successo di Notre-Dame

Credo che le prime rappresentazioni di uno spettacolo diano già un'idea generale di ciò che accadrà in seguito. La reazione che ha suscitato *Notre-Dame* è stata incredibile: dappertutto, alla fine dello spettacolo, c'è sempre la gente che balza in piedi ad applaudire, e questo fin dalla primissima rappresentazione. Ogni volta è una sensazione meravigliosa vedere che tutti possono reagire allo stesso modo, siano essi del sud Italia oppure del nord della Francia o del Canada o della Cina, dove è stato un trionfo. È difficile anche solo pensarla, ma *Notre-Dame* è passata attraverso diverse culture suscitando sempre le stesse reazioni. A questo punto ci si chiede il perché. Io credo che bisogni sempre analizzare il "dietro", cioè, non l'esteriorità o la pura estetica di un prodotto culturale, ma ciò che nasconde al suo interno. Vale a dire, l'anima. L'anima di chi? Della composizione, del testo, dei cantanti. Io cerco di esasperarla, sempre. Ai miei cantanti dico che non voglio che cantino bene, prima di tutto, voglio vederli dentro. Succede come con una ragazza bellissima: non è importante che mostri la sua bellezza, ma che lo sia naturalmente perché lo è dentro. In tutto quello che ho cercato di fare, ho dato sempre più importanza a quello che non si vede piuttosto che a quello che si vede. Il risultato è che quest'anima invisibile passa attraverso tutti i confini.

Non si tratta tanto di costruire o predeterminare le reazioni del pubblico.

Io non riesco a prevedere un successo; se amo ciò che faccio, lo faccio fino in fondo. Ricordo un giorno in cui Luc venne da me, avevamo iniziato da poco a lavorare a *Notre-Dame*, e lui era completamente distrutto. Mi disse che dovevamo assolutamente fermarci perché Walt Disney stava per fare il *Gobbo di Notre-Dame*, che non poteva esserci concorrenza con un colosso di quel tipo e che ci avrebbero annientato. A questo punto io e mia moglie abbiamo cercato di convincerlo che il lavoro che noi stavamo facendo era completamente diverso e che potevamo avere altrettanto successo, se non di più. L'artista deve credere a quello che fa e deve avere intorno delle persone capaci di investire su un progetto in cui credono a loro volta con fiuto da impresario.

Il playback e la scrittura musicale

Fino a un certo momento abbiamo pensato che un giorno avremmo potuto utilizzare strumenti e musicisti che suonano dal vivo; però, la scelta di utilizzare una musica registrata per gli strumenti e il coro, non certo per i cantanti, è stata precisa e consapevole. Non si è trattato per nulla di un ripiego. Noi, oggi, abbiamo dei mezzi che non bisogna vergognarsi di utilizzare; il playback è uno di questi. Noi, oggi, abbiamo la possibilità di registrare e di riascoltare la musica, fissando al cento per cento il nostro lavoro musicale. E questa non è un'innovazione da poco. Mentre le modalità di trascrizione che abbiamo ricevuto dal passato sono molto parziali, perché permettono di conoscere le note, ma non le intenzioni e i suoni, noi, grazie ai mezzi tecnici del nostro secolo, abbiamo reso infine possibile la conservazione in toto della musica: la scriviamo su carta, ma anche registrando. Avete mai pensato che la musica è stata trascritta solo a partire da epoche relativamente vicine? Noi conosciamo tutto degli egizi, per esempio, meno la musica, tutto del mondo greco, meno la musica. Non è mai stata trascritta, è stata tramandata oralmente e poi persa.

La musica, per secoli e nel corso di intere civiltà, è esistita esclusivamente nelle azioni di chi la cantava e suonava. È la sua condizione fondamentale. Per questo preferisco parlare di "trascrizione musicale" invece che di "scrittura musicale". La musica esiste prima della scrittura, magari impercettibilmente prima, e, in ogni caso, come suono musicale, altrove. Solo dopo secoli e secoli di pratiche dirette e orali abbiamo incominciato a trascriverla, prima parzialmente, ora del tutto, attraverso la registrazione.

Ritorno a *Notre-Dame*, ho scelto fin dall'inizio il playback, perché anche questo era un modo per non fare ciò che si fa a Broadway, dove si mente. Cioè, loro hanno dieci musicisti più una base in playback; suonano quindi sopra il playback, senza il quale non potrebbero avere quell'incredibile massa di suono, dando però l'impressione di suonare completamente dal vivo. Noi, invece di mentire parzialmente, abbiamo preferito dire la verità. Siamo stati contestati, solo un po', all'inizio ma poi si è visto che non mancava assolutamente niente. Però un giorno forse sarebbe

bello farlo con la musica dal vivo.

Naturalmente, tutto è registrato tranne le voci dei cantanti perché la loro carica di verità umana deve poter venire fuori e animare il personaggio.

La regia di Notre-Dame

Abbiamo scelto un regista underground, estremamente conosciuto in Canada nell'ambito del teatro sperimentale, si chiama Gilles Maheu. All'inizio aveva delle perplessità perché non aveva mai affrontato uno spettacolo commerciale. Per me, invece, era estremamente interessante associare a *Notre-Dame* un regista che veniva da un mondo completamente diverso. Una delle soluzioni trovate è stato il balletto volutamente moderno con forti allusioni al teatro di strada. In mezzo a gente che danza vediamo acrobati meravigliosi: fanno parte del nostro sistema che mescola diversi generi di espressione. Tutto questo perché volevamo fare un'Opera contemporanea. Se notate, gli elementi scenografici dello spettacolo sono piuttosto statici. Per fondale c'è un muro, che pur modificandosi di tanto in tanto, resta comunque una costante. Sono scelte ben precise, fatte con il regista per esaltare una sola cosa: i personaggi. Nei musicals ci sono tanti scenari che cambiano, in *Notre-Dame* gli ambienti non sono rappresentati realisticamente ma giusto suggeriti. Sono i personaggi che raccontano le situazioni, il che avvalorà l'importanza dei loro caratteri e del loro canto. Questa sobrietà è stata voluta proprio per non distrarre lo spettatore. Tutto ciò che è avvenuto in Francia sulla scia di *Notre-Dame* ha invece prodotto spettacoli di gusto esasperatamente hollywoodiano, con scenografie fastosissime, palchi enormi e cantanti monotoni, quasi tutti con lo stesso timbro. E questo, per me, è un errore molto grave. La scelta del timbro è importante, deve essere diversa da cantante a cantante in modo da rendere immediatamente riconoscibile il personaggio. Dalla prima nota si deve sempre capire chi è che canta. Noi abbiamo proposto una lettura estremamente semplice e chiara. Secondo me, se l'Opera è ben scritta si difende da sé, se così non è bisogna costruirle molte altre cose intorno per renderla efficace. Spesso si dà molta più importanza alla rappresentazione che alla scrittura. Ma è un errore. Diverse volte ho chiesto un parere sulla musica a persone che avevano visto una determinata; quasi sempre mi è stato risposto in maniera molto vaga. Probabilmente, queste persone non avevano ascoltato la musica e le parole perché avevano prestato troppa attenzione a ciò che accadeva in scena.

La prossima "Opera popolare moderna"

Ci sono tante storie splendide. Bisogna solo decidere di rappresentarle. Io ho bisogno, per cominciare, di una storia, di un autore... La storia è come uno strumento attraverso il quale far passare ciò che voglio dire. Sembra tremendo utilizzare Hugo per far passare la mia espressione attraverso la sua storia, ma è proprio così. Mi serve una storia per far passare la mia musica, che non corrisponde a un'estetica ma a un linguaggio profondo. Quando ho cominciato a comporre l'ho fatto per un mio bisogno di dire e mi sono sempre chiesto se la gente avrebbe capito cosa c'era nella musica e cosa volessi dire veramente. Perché il "dietro" delle opere è talmente personale che ci si chiede sempre come facciano le nostre piccole prove estetiche, siano essa musica, pittura, poesia, a comunicare delle cose che la gente riconosce. Questo è un mistero enorme e meraviglioso. Anche adesso, il fenomeno della trasmissione non cessa di stupirmi. Come compositore mi chiedo ogni giorno come riusciamo a trasmettere emozioni e pensieri con queste piccole cose materiali. In fondo tutta la filosofia dell'espressione passa attraverso questo semplice enorme concetto, che viene spesso messo da parte credendo che fare cose esteticamente belle sia più importante di comunicare, e invece io credo proprio di no.

NOTA: Il contributo nasce dalla trascrizione dell'intervento di Riccardo Cocciante dal titolo "La rinascita dell'Opera: genesi di Notre Dame de Paris", avvenuto a Bologna il 12 novembre 2004, presso l'Aula Magna di Santa Lucia nell'ambito del progetto CIMES "Il suono del teatro". Un ringraziamento particolare a Anna Dora Dorno per la trascrizione.

PENSARE IL MELO/DRAMMA

di Gerardo Guccini

Cocciante, in questo suo testo sulla genesi di *Notre-Dame*, spiega il lavoro compositivo e quello della realizzazione scenica facendoli ruotare intorno all'individuazione d'un elemento drammatico che non figura né nel romanzo di Hugo né nel libretto di Plamondon né nella partitura dello stesso Cocciante. È la voce del personaggio. Non il suo canto, si badi bene, ma la voce che lo intona sostanziadolo in sonorità imprevedibili e mutevoli. La linea del canto, infatti, per quanto possa venire successivamente adattata, resta sostanzialmente la stessa; mentre la voce del personaggio, coincidendo con quella del cantante, cambia ad ogni edizione spettacolare. La voce, insomma, è un apporto esclusivo del cantante, una parte della sua persona, che, proprio perché tale, si presta a far esistere l'avvolgente identità umana del personaggio.

Secondo Cocciante, la voce del personaggio non può venire risolta dall'intonazione tecnicamente corretta dei valori musicali, ma ha bisogno che il cantante la scopra nella propria, facendo del canto una manifestazione puramente umana che incarna le pulsioni del personaggio in quelle della persona che lo rappresenta. Di qui i principi d'una poetica teatrale, che, per quanto giovane, si muove fra gli stessi punti di riferimento (il personaggio e il cantante, la voce e il canto) che hanno orientato il pensiero dei drammaturghi musicali del passato. Vediamo di riproporlo il punto essenziale.

Giacché i personaggi risultano dalla "messa in voce" d'uno spessore umano e non sono soltanto canto intonato, implicano cantanti che sappiano rimuovere gli ostacoli fra il libero manifestarsi della propria identità personale e l'uso musicale della voce, e che, d'altra parte, proprio perché agiscono attraverso componenti imprescindibili di sé stessi, conferiscono alla parte realizzata configurazioni inedite e rappresentative dell'incontro fra il personaggio e la persona dell'interprete.

Le considerazioni di Cocciante trovano significativi riscontri con le poetiche romantiche. Al proposito, è il caso di ricordare che Verdi cercava cantanti che corrispondessero anche dal punto di vista fisico e del carattere all'idea che s'era fatta del personaggio. Diceva che lo spettacolo melodrammatico aveva di fronte a sé due strade: o le opere venivano fatte a misura dei cantanti o i cantanti dovevano venire scelti a misura delle opere. Entrambe le opzioni avevano un obiettivo assai preciso: la fusione fra il cantante e il personaggio. Fusione che, certo, richiedeva una stretta corrispondenza tecnica fra le qualità vocali dell'interprete e le esigenze della partitura, ma anche un'imponente affinità psichica che potesse far scaturire quella famosa "scintilla" che, stando alle indicazioni di Verdi, doveva incendiare la parte trasformando in dramma l'esecuzione musicale. Sono pensieri che Cocciante potrebbe facilmente sottoscrivere, nonostante la sua poetica discenda da una fonte ben più recente della cultura melodrammatica. Se la voce del personaggio orienta tanto la drammaturgia che l'autoanalisi di questo musicista, lo si deve, infatti, alla rivoluzione scatenata dall'utilizzo del microfono, che ha ampliato le possibilità della "voce parlante" fino a consentirle di rivestire le funzioni della "voce strumento". La "voce parlante" contrassegna la nostra identità corporea un po' come fanno le impronte digitali e le chiazze dell'iride; il fatto che questa irriducibile e distinta proprietà d'ogni essere umano sia diventata uno dei principali mezzi di realizzazione del linguaggio musicale va, dunque, iscritto fra le invenzioni del secolo trascorso. Le sue conseguenze sono di enorme portata. In primo luogo, la canzone del Novecento - come anche certe 'colte' manifestazioni della musica elettronica e di quella concreta - non tramanda le sue proprietà attraverso le partiture, ma attraverso le registrazioni, che conservano ogni dettaglio interpretativo e ogni sfumatura sonora. E, infatti, cosa potremmo capire o sapere di questo patrimonio musicale se alle canzoni di Battisti, Paoli, Gaber, De Andrè, Dalla o dello stesso Cocciante non potessimo abbinare le voci di questi artisti?

Queste considerazioni rientrano fra i caratteri fondamentali della civiltà novecentesca, nella quale il gusto universalistico della filosofia è stato soppiantato dal riconoscimento della singolarità irripetibile di ogni essere umano, e la voce si è significativamente imposta, in quanto fattore d'identità puramente vocalico, al livello delle pratiche, della sensibilità e degli studi (Zumthor, Barthes, Ong, Bologna...). Di gran lunga meno prevedibile e più sfuggente è, invece, la trasformazione dell'empirica cultura della *phoné* maturata nell'ambito della canzone d'autore in un criterio drammaturgico d'impronta neo-lirica e, per più versi, affine alle prassi del melodramma romantico.

Cocciante incontra le voci dei personaggi maschili di *Notre-Dame* all'inizio del processo drammatico. Al momento non sono che illusioni create dall'abbinamento



Mario Pelchat e Nadia Bel
in *Notre-Dame*

di parole e musica. Plamondon, che ha cominciato a scrivere i testi sulla base di alcune melodie precedentemente composte, gli presenta come prima realizzazione "Belle", la canzone a tre voci che diventerà uno dei fulcri drammatici dell'opera nonché uno dei suoi brani di maggior successo. Coccianti ha allora modo di osservare come le espressioni verbali proiettino sulla linea del canto, ripetuta immutata per quattro volte, diverse configurazioni psichiche, che aspirano ad acquisire voci proprie ed altrettanto caratterizzate. Quasimodo dimentica la propria deformità smarrendosi nella contemplazione di Esmeralda ("Belle / C'est un mot qu'on dirait inventé pour elle"); Frollo introduce il drammatico conflitto fra passione sensuale e condizione ecclesiastica ("Belle / Est-ce le diable qui s'est encarné en elle / Pour détourner mes yeux de Dieu éternel?"); Phoebus, il più prosaico, pregiusta la deflorazione della splendida gitana ("Belle / Malgré ses grands yeux noirs qui vous ensorcellent / La demoiselle serait-elle encor pucelle?").

Procedendo nella composizione di *Notre-Dame*, Coccianti sposta verso il basso la vocalità di Frollo, articola il carattere tenore di Phoebus, si rispecchia in Quasimodo trovando in lui la passionalità introversa del suo canto... I flussi emozionali dei personaggi vengono incanalati in successioni di canzoni, che preparano l'intervento dei cantanti predisponendo, sulla scacchiere del dramma, progressioni, pause, climax e contrasti, e, all'interno d'ogni brano, melodie, toni, ritmi. È evidente che Coccianti declina (specie nei cinque protagonisti maschili) la sua identità vocale, ma qui, nel lavoro su *Notre-Dame*, lo stretto connubio fra la canzone e il cantante si apre a due identità ulteriori: il personaggio e il cantante/interprete. Le dinamiche del lavoro compositivo fra questi quattro fulcri (la canzone, il cantante/autore, il personaggio, il cantante/interprete) riformulano la paradigmatica unità di voce e canto dando nuova evidenza ai valori drammatici delle situazioni musicali e alla formazione degli interpreti.

Se Coccianti non si diffonde né sulla trama del libretto né sul romanzo di Hugo, non è perché intende mantenere riserbo intorno al lavoro con Plamondon, ma perché, per lui, il problema centrale che riassume in sé tutti gli altri, è trovare la voce del personaggio, dapprima come compositore e cantante e poi come maestro dei cantanti/interpreti. Ancor più che componendo è nella fase dell'allestimento, che Coccianti chiarisce a sé stesso le ragioni del suo teatro pervenendo a conclusioni extra-moderne e splendidamente verdiane. Poiché il dramma si realizza nella fisicità umanamente connotata delle voci cantanti, lo spettacolo deve limitarsi a facilitarne la percezione, a non disturbarlo. Guai se tornando dalla rappresentazione di un'opera, dice Coccianti, ci si ricorda dello spettacolo più che della musica. Sembra di ascoltare il maestro di Busseto, che deprecava l'impatto pittorico delle scene, le figurazioni ricercate e, insomma, tutte le manifestazioni di eccessiva effervescente spettacolare che correva il rischio di sottrarre attenzione al dramma sonoro. Scriveva a Ricordi dettando le norme per l'allestimento del *Falstaff*: "Non effetti di luce come quello nell'ultimo atto della *Wally* [di Catalani]: bellissimo, se volete, ma che ha rovinato tutto l'effetto drammatico, e l'opera è finita freddamente!".

I compositori di musica colta potrebbero trarre qualche insegnamento da questa strana convergenza fra il nostro massimo operista e l'autore di *Notre-Dame*. Rinunciando all'idea che la musica esprima il dramma sostanziandone acusticamente effetti e affetti, si finisce infatti per isolarla in sé stessa lasciando completamente scoperto lo spazio degli eventi scenici, che richiedono allora l'intervento d'una regia fortemente creativa. Mentre, all'opposto, la salvaguardia delle funzioni rappresentative fa dell'atto del canto il momento centrale del dramma scenico, rispetto al quale lo spettacolo si profila come integrazione o "accompagnamento". Il libretto di Plamondon, ad esempio, non presenta quasi didascalie e, per di più, seguendo le emozioni dei personaggi, implica talvolta una spazialità neutra che non corrisponde ad alcun luogo diegetico. La regia di Gilles Maheu ha, dunque, dovuto supplire ai vuoti della progettazione spettacolare, ma, nel far ciò, si è potuta confrontare con un dramma sonoro particolarmente realizzato che gli ha suggerito singoli effetti scenici, come l'ombra incombente di Frollo, ed anche le strutture scenografiche, come il muro di fondo che si impone in quanto simbolo di tutti gli ostacoli che debbono affrontare gli stranieri e i clandestini - i "sans-papiers" del coro - allorché "chiedono asilo" al ricco occidente.

**SÌ, PERÒ IL MUSICAL AMERICANO
ERA ANCHE UN'ALTRA COSA...**
di Franco La Polla

Mitrovo in una posizione alquanto scomoda e addirittura passibile di contestazione: non ho visto *Notre-Dame* di Coccianti-Plamondon e in certo senso mi accingo, sia pur brevemente, a scriverne. A mia discolpa resta fortunatamente il fatto che ciò di cui scriverò non tratta della messa in scena di quel lavoro, ma delle idee che Coccianti stesso ha stilato nero su bianco in merito. Anzi, prenderò una posizione da avvocato del diavolo in un amichevole contraddittorio con l'autore. Per essere più precisi il testo "teorico" di Coccianti si divide idealmente in due parti: una che tratta l'idea di Musical in generale e una che spiega le scelte specifiche di costruzione di *Notre-Dame*. Ovviamente tralascerò completamente quest'ultima (davvero non posso parlare di un'opera che non ho visto ma solo ascoltato in una versione CD), limitandomi a commentare l'interessante "confessione" cocciantiana alla luce delle mie conoscenze del Musical come genere teatrale (e anche cinematografico, se è per questo).

È certo vero che, come dice Coccianti, il Musical americano (o Commedia Musicale, se si preferisce): "È la nostra operetta elaborata, trasformata con il filtro americano e quindi cantata in modo semi-operistico, da operetta, appunto, con una voce semi-imposta". Ma, a parte il fatto che la Commedia Musicale americana mi sembra una delle più eloquenti e rappresentative istanza della modernità (penso persino a cose leggere come certe produzioni di Cole Porter), nelle parole dell'autore questa definizione suona alquanto negativa. Non a caso, egli afferma subito dopo, "tutto questo era per me da evitare assolutamente". Coccianti, in sostanza, pensa che quella idea di Musical appartenga al passato, che non lasci spazio al presente e al futuro, che insomma essa sia come certe rappresentazioni operistiche per le quali il loggione non tollera alcuna minima variazione in relazione a un supposto archetipo performativo; o anche come certe messe in scena di tragedie greche a Taormina o Siracusa, templi del conservatorismo testual-performativo. La sua intenzione - del tutto condivisibile - è quella "di comunicare con le persone di ogni estrazione e di ogni età della nostra epoca", giungendo alla conclusione che "dovevo usare tutti gli elementi che il nostro secolo ci ha fornito".

Credo anch'io sia questo uno dei primari doveri di un uomo di cultura: diamo pure alla filologia ciò che le pertiene, ma non dimentichiamo il tempo in cui viviamo. La cosa tuttavia si fa più complessa se ricordiamo (e lo ricorda anche Coccianti) che per essere compreso e apprezzato da tutti uno spettacolo - come qualsiasi opera d'ingegno artistico - non può rinunciare a una sua componente di universalità, di qualcosa cioè che trascende il tempo (sia esso passato, presente o futuro, aggiungo io). Ecco un bel problema che ognuno tenta di risolvere come può. Dobbiamo essere uomini del nostro tempo ed insieme dobbiamo trascenderlo, dobbiamo essere universali. Non sta a me tentare di dare risposte. Quel che desidero invece dire è che il Musical americano (nei suoi prodotti migliori, naturalmente) ha proprio comunicato con le persone di ogni estrazione e di ogni età della nostra epoca. Coccianti e Plamondon volevano raccontare insieme "la diversità umana e quella sociale": un'affermazione che il musicista pone come contrastante con quel che nel Musical americano sarebbe normalmente avvenuto. Ma *Show Boat* nel 1927 non è andato nelle medesima direzione? Quello spettacolo segnò per Broadway una rivoluzione proprio perché aveva raccontato in musica la stessa cosa. E *Carousel* non aveva affrontato il mistero della vita, dell'amore, della morte (traendo il tutto, fra l'altro, da un testo di Molnar?).

Non sono affatto convinto che la Commedia Musicale "proponga spettacoli completamente estranei ai modi percettivi del nostro presente". Una messa in scena come *Pal Joey*, che è del 1940, riveste un carattere davvero universale ponendo a contrasto successo e amore, ricchezza e sentimento: un'opposizione che non fa certo parte unicamente del passato. È vero che spesso lo happy end, che Coccianti critica, è un ingrediente alquanto regolare della Commedia Musicale. Ma è anche vero che, almeno da un certo momento in poi, anche questo genere musicale ne ha fatto drammaticamente a meno, da *West Side Story* a *Sweeney Todd*.

Posso ben capire che Coccianti intenda superare le convenzioni - peraltro, ripeto, alquanto riviste e mutate nel tempo - della Commedia Musicale all'americana, ma credo rivelatore il fatto che nel tentare, e con successo, questo superamento egli si rivolga a una concezione operistica del Musical. Ovviamente il termine "operistica"

va passato al vaglio dell'inevitabile rinnovamento di cui *Notre-Dame* si fa portatore, e l'autore ne dà ampiamente e convincentemente atto nel suo scritto. Ma, per quel che comprendo, il suo è un ritorno – un salutare ritorno, devo aggiungere – a una concezione, appunto, operistica (aggiornatamente operistica, sia chiaro) del Musical. Coccianti ha ragione quando afferma che “anche l'Opera è stata un'espressione popolare”. E mi sembra di poter dire che egli ha risalito la corrente della grande tradizione musicale spettacolare e musicale per richiamare il Musical alle sue stesse fonti.

In breve, quella che a me sembra una sua concezione errata del Musical americano, e dalla quale egli è partito per attuare un importante rinnovamento, non ha pesato sull'esito positivo dell'impresa, regalandoci un modello che già sta facendo scuola e che, dopo gli estenuati barocchismi di certo Musical contemporaneo (sto pensando a cose come *Cats*), ci riporterà auspicabilmente verso sponde più autentiche e umanamente credibili.



Il cast francese di *Notre-Dame*, sulla destra Riccardo Coccianti e, seduto accanto a lui Luc Plamondon

"COME UN CABARET ROSSO INFERNO..."
IL BRECHT DELLA FORTEZZA
di Armando Punzo

Note introduttive

Armando Punzo è uno dei protagonisti anomali delle scene italiane. Il suo teatro – la Compagnia della Fortezza – nasce nel carcere di massima sicurezza di Volterra, del quale ha fatto uno dei centri nevralgici della nostra vita teatrale; i suoi spettacoli, infatti, sono fra i più premiati e ricordati dell'ultimo decennio. È un teatro fatto da persone recluse e che, però, appare completamente libero. Al centro delle storie che vi si intrecciano c'è, evidentemente, il tema della reclusione, ma il teatro che le narra non è recluso, anzi, insegna a guardare il mondo con occhi liberi, limpidi, non condizionati, con occhi che non si sottraggono alla percezione degli elementi di crisi come non si sottraggono ai momenti di speranza. L'intervento che segue tratta l'utilizzazione dell'elemento musicale negli spettacoli della Compagnia della Fortezza. Potrebbe sembrare un argomento quasi frivolo a confronto dei valori smossi da questo teatro; come si vedrà non è così. Per introdurlo, vorrei citare la voce biografica dedicata ad Armando Punzo dal Dizionario dello spettacolo del '900 (Milano, Baldini & Castoldi, 1998). Si dice che nato a Cercola, Napoli, nel 1959, che è un regista, si parla di Volterra, dell'associazione Carte Blanche fondata assieme ad Annet Henneman nel 1988. Leggiamo: "Comincia così la collaborazione di questo piccolo teatro con un gruppo che va dai venti ai trenta detenuti, una collaborazione mai interrotta finora e concretizzatasi in diversi allestimenti tra cui *La gatta Cenerentola* di Roberto De Simone (1989), *Masaniello* (1990) e *O iorno 'e Sammichele* (1991) di Elvio Porta [...]. Quindi è la volta di una serie di adattamenti: *Marat Sade* da Peter Weis (1993), *La prigione* da Kennet Brown (1994), *L'Eneide* da Virgilio (1995), *I negri* da Jean Genet (1996). [...] Armando Punzo [...] ha portato la Compagnia della Fortezza a individuare una sua precisa condizione espressiva che, nella scelta della lingua napoletana, progressivamente ampliatasi ad accogliere le inflessioni degli altri dialetti meridionali, e nella condivisione di una cultura comune spesso tragica, violenta e marginale, delinea la propria linea di sperimentazione". I riferimenti alla lingua e al dialetto fanno pensare ad una drammaturgia orientata dal parlato, dai testi, da tutto ciò che attiene alla parola. Chi frequenta gli spettacoli di Armando Punzo sa, invece, che al grumo delle parole dette e alla qualità corporea delle voci portatrici di vissuto, corrisponde la mobilità, talora aerea, del montaggio drammatico e delle strutture sceniche, che avvolgono le forti individualità degli attori. La loro presenza viene dunque ritmata, concertata e rigenerata nel flusso dell'accadere scenico, dove l'umana sostanza delle persone s'impone, sì, con un'evidenza tutta particolare e difficilmente riscontrabile altrove, ma, allo stesso tempo, manifesta le leggi d'una armonia in sé musicale, che apre il campo ristretto delle azioni sceniche al flusso avvolgente della vita, il quale non si rende percepibile se non per sottile artificio. Quindi, certo, quello della Compagnia della Fortezza è un teatro del vissuto, un teatro di storie narrate e incarnate, però, è anche un teatro che coltiva con un altissimo senso di responsabilità la struttura, l'armonia e il ritmo, nei quali riconosce una condizione essenziale per poter rivolgere, dall'arte del teatro, uno sguardo libero sul proprio mondo.

Gerardo Guccini

Armando è stato veramente l'artefice di una rivoluzione del pensiero collettivo rispetto al teatro sociale, quindi non solo rispetto al teatro in carcere, ma anche a quello dell'handicap. Egli ha fatto capire che non si trattava di sottoteatri, teatri ai margini, teatri subalterni, ma che il principio stesso del costringimento, cioè la condizione reclusa e l'imprevedibile esperienza umana che ne risulta, faceva sì che esistesse un teatro nei reclusi stessi, e che quindi questo teatro andava tirato fuori, elaborato, reso capace di meraviglie. Ci sono reclusi che arrivano nelle carceri senza conoscere il teatro e che messi sul palcoscenico manifestano dinamiche tecniche ed expressive straordinarie, perché appunto manifestano un carattere originario, connaturato quasi al teatro dell'esperienza umana. Punzo ha manifestato questo carattere e poi lo ha trasposto nelle più estreme avventure dell'invenzione umana, fino all'Iliade, fino a Brecht...

Non c'è dimensione drammaturgia o di creazione epica che non possa raggiungere questo suo teatro facendo commuovere e ridere. E quindi, quello fra il teatro e i reclusi, è stato un incontro straordinario a cui Punzo ha dato il sangue e l'anima, perché è evidentemente

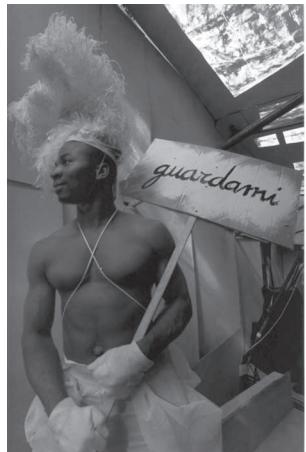


Immagine dello spettacolo
I Pescecani

una cosa terribile lavorare in queste condizioni, con tutto il senso della pena, il puzzo e lo scoramento che c'è in un carcere. Trasformare la vita reclusa è una meraviglia del teatro, che il nostro meraviglioso Punzo è ora qui ad insegnarci.

Claudio Meldolesi



Immagine dello spettacolo
I Pescecani

Nel mio teatro è centrale il problema dell'ascolto. Quanto riguarda il ritmo, il montaggio e la musica parte da questo nocciolo essenziale: l'ascolto.

La cosa che più mi preoccupa in questo momento e da sempre è la situazione che si crea quando qualcuno si siede ad ascoltare, mentre un altro prova in qualche modo a dire qualcosa, avvertendo innanzitutto il bisogno di farlo arrivare a chi sta dall'altra parte. Non è una questione di spazi, si può essere in un teatro o in una sala o in una stanzetta. Io mi sono sempre posto il problema dell'ascolto, fin dall'inizio. Come fare? Come posso creare questa condizione? Innanzi tutto, bisogna avere chiaro cosa si vuol dire. Nel mio caso: l'esperienza con la Compagnia della Fortezza, le scelte artistiche, eccetera. E poi, occorre creare le condizioni ottimali affinché ci possa essere un ascolto.

Nel mio lavoro, non ho mai rappresentato delle storie. Non ho scelto di fare un teatro in cui prevalga la parte dei dialoghi, in cui qualcuno stia seduto ad ascoltare quello che altre persone, sul palcoscenico, si dicono fra loro. Io ho sempre avuto bisogno di lavorare con attori che parlassero al pubblico, cercando di dire cose estremamente necessarie per me come per loro. In un teatro di questo tipo è quindi necessario creare delle strutture in cui il racconto passi tranquillamente anche per frammenti e salti.

Per far ciò, la musica si è rivelata un elemento estremamente importante di cui in molti casi mi sono servito. Se in un romanzo per arrivare a dire dieci frasi estremamente significative, bisogna scriverne tremila, nel mio teatro il mio problema è condensare ulteriormente queste dieci frasi. Voglio comunicare cose importanti e che ci è necessario dire senza aver bisogno di doverci girare tanto intorno. Per ottenere l'attenzione, molte volte abbiamo sostituito le parole con la musica, che, da un lato, dispone il pubblico all'ascolto, e, dall'altro, consente diversi processi di montaggio.

Quando facemmo *I negri* (1996) credevo fosse ancora possibile stabilire un rapporto di vicinanza con il pubblico. Cosa che adesso non credo più. Lo si vede dal modo in cui è strutturato lo spettacolo: eravamo come una sorta di gabinetto anatomico con il pubblico disposto verticalmente, tanto vicino agli attori da creare uno stato di grande coinvolgimento. Volevamo essere sicuri che quello che provavamo, come attori, non sfuggisse al pubblico. Doveva esserci la massima concentrazione. *I negri* esprime la fiducia di poter influire in qualche modo sul pubblico e, quindi, sulla vita e sul mondo.

Poi, passando gli anni e vivendo diverse esperienze, è cambiato qualcosa. Nel nostro ultimo spettacolo, *I Pescecani* (2003), non credo più che la vicinanza al pubblico sia possibile.

I negri cercava di creare una sorta di pathos, di partecipazione, che, come abbiamo potuto verificare, toccava veramente lo spettatore. Gli attori hanno eseguito questo spettacolo come un rito. Su una griglia ricavata dal testo di Jean Genet, abbiamo trasportato la nostra storia, quella della Compagnia della Fortezza, perché, a un certo punto, ci siamo resi conto che gli attori, sarebbero rimasti sempre e comunque detenuti, sempre e comunque sarebbero stati visti più attraverso la loro biografia e la loro storia e non per quello che erano anche capaci di fare. Tutto ciò lo vivevamo in maniera estremamente negativa: era un problema enorme. Potevamo fare cose straordinarie, come cambiare il carcere di Volterra trasformandolo in un istituto pilota per le attività trattamontali, ma la vita dei detenuti sarebbe stata sempre associata al carcere. La mia preoccupazione era dare una speranza a loro e, transitivamente, anche al teatro che facevamo. Cioè, a me non interessavano i detenuti in quanto tali, io non sono entrato nel carcere di Volterra per motivi politici, sociali o ideologici. Il carcere l'ho semplicemente pensato, all'inizio, come un luogo in cui ci sono tante persone che, non avendo niente di meglio da fare, mi potevano forse seguire nell'avventura del teatro. Questo è importante capirlo, perché se no tutto il discorso si sposta verso la funzione sociale del teatro in carcere, che è uno degli aspetti del nostro lavoro, ma non quello che poi mi ha motivato all'inizio.

I negri è stato montato in modo da avvicinare il più possibile il pubblico agli attori. Quando Tonino Cinque faceva il gesto di mostrarsi con le braccia un po' aperte, come se si denudasse davanti alle persone, abbiamo avuto bisogno di una musica che facesse arrivare la situazione al pubblico. Poi arrivava Franco che rideva, in-

La Compagnia della Fortezza è riuscita a conciliare professionalismo teatrale e condizione reclusa. A partire dal 2004 i suoi attori possono, infatti, usufruire dei benefici dell'art. 21, che consente loro di lavorare all'esterno dell'istituto carcerario senza dover utilizzare i permessi premio come avevano invece fatto in precedenza. Con l'assenso partecipe dell'attuale direttrice del carcere di Volterra, Maria Grazia Giampiccolo, l'attività recitativa è stata, dunque, equiparata alle altre forme di prestazione retribuita.

nescendo il dubbio circa la possibilità di credere o meno al cambiamento delle cose. Franco prendeva in giro il pubblico, che in quel momento era partecipe (era facile che molte persone stessero piangendo) e diceva: "Mi fate morir dal ridere, mi fate morir dal ridere, è soltanto teatro, non è altro che teatro". Era quello che ci eravamo sentiti di dire in molte occasioni. Facendo teatro non potevamo andare oltre, perché la vita era un'altra cosa; ogni sua possibilità, ci veniva detto e ripetuto, restava comunque preclusa a chi si trovava in carcere.

Io, invece, continuo a pensare che se si ragiona così su un detenuto, si ragiona così anche sulle potenzialità dell'essere umano. In tale ottica nessuno può aspirare alla possibilità di cambiare, di crescere, di avere altri punti di vista.

Gli attori si mostravano in un modo abbastanza crudele sulla scena. Tonino doveva mostrarsi come un essere tra un pezzo di carne e un serpente. Nicola rimaneva in scena solamente con gli slip...

Questo spettacolo ci ha fatto capire che l'unica possibilità di salvezza era l'autoironia, l'ironia verso l'esterno e verso l'interno, verso lo spettatore e verso noi stessi, perché il gioco che impostavamo con il pubblico si rifletteva, in primo luogo, su noi stessi. Tutto questo è stato costruito molto razionalmente, e, a un certo punto, abbiamo anche provato piacere a fare lo spettacolo in questo modo. Gli attori hanno accettato di mettersi in difficoltà, cioè, si sono immaginati sotto lo sguardo di spettatori che li vedevano come detenuti: hanno imparato a giocare con le percezioni del pubblico, facendogli credere alcune cose per poi negarle e fargli capire che, forse, c'era una manipolazione in atto. Abbiamo, cioè, ripreso le tecniche del teatro che è anche manipolazione.

All'interno del carcere, noi lavoriamo per un anno ad ogni nuova produzione che facciamo. Per *I negri* abbiamo utilizzato il campo sportivo, dove c'è la rete. Qui è nata la scena di Tonino. Abbiamo deciso che si mostrasse come un quarto di bue appeso nel negozio di un macellaio. Tonino stava a testa in giù attaccato per i piedi alla trave della porta. Si muoveva, però, come un serpente. Ci siamo resi conto che avevamo bisogno di potenziare quel momento con una musica che trasmettesse una sorta di tranquillità contrapponendosi alle cose che Tonino faceva e diceva, come, per esempio, la frase: "Allora per voi il nostro teatro non è altro che un divertimento". Mentre, per noi, era un fatto estremamente serio.

In un primo momento abbiamo cercato delle musiche che accompagnassero la situazione, ma il risultato ci infastidiva, finché non è arrivata la proposta di mettere Bach, che, in qualche modo, mi ha aiutavano a rivivere quello che avevo visto nelle prime improvvisazioni. Ci sono delle musiche che, abbinate al lavoro teatrale, ti infastidiscono, altre che ti fanno rivivere quello che hai provato durante l'improvvisazione. Non avendo una storia da raccontare, la musica mi serve spesso sia per raccordare i momenti nati dalle improvvisazioni, sia per farli capire al pubblico orientando le sue percezioni. Tra l'altro, noi lavoriamo in un campo di calcio, all'aperto, oppure in una cella più grande delle altre, e in questi posti succedono tante cose, tanti momenti di recitazione e frammenti di esistenza. Ce ne sono alcuni che si staccano in maniera netta e diventano estremamente significativi, dapprima, per noi, poi, anche per il pubblico. La musica serve a ravvivare o a suscitare il senso di sorpresa provato alla loro apparizione.

Nella scena di Tonino, la musica di Bach tranquillizzava il pubblico, rivestendo di classicità la contrastante immagine di un uomo appeso a testa in basso, coperto di tatuaggi, lucido di sudore, che, muovendosi come un serpente, levava perpendicolarmente il busto e parlava al pubblico.

Noi avevamo bisogno di questo momento musicale.

Prima avevo pensato a un silenzio assoluto, ma non ci aiutava, e noi avevamo bisogno di essere aiutati, perché, quando si improvvisa, le cose non capitano mai a freddo, c'è sempre un prima e un dopo che le anima e riempie di senso; ma quando si ricrea la stessa situazione di fronte al pubblico non c'è più il contesto che aveva portato alla nascita di quel determinato frammento, per cui si ha bisogno di un sostegno. In questo caso, durante il lavoro, siamo stati sulla scena di Tonino per ore: lui è stato, lì, appeso a testa in giù, non ce la faceva più, gli facevano male le gambe, i piedi, gli scoppiava la testa, ci diceva che gli veniva da vomitare ma che voleva provare ancora per vedere fin dove poteva arrivare. Si sarebbe potuto fare uno spettacolo solo su di lui, su quello che è stato il suo processo. È dunque normale che quando si ritaglia da tutto ciò un frammento di pochi minuti la musica possa servire anche per restituire al pubblico quanto abbiamo provato durante il lavoro teatrale, e che gli è negato.

Nei *Negri* ci sono anche musiche rumorali, ritmiche, che non creano una specie di contrasto emozionale come nella scena di Tonino, ma si saldano all'azione senza diventare mai una colonna sonora. A questo proposito, lavoravo con Pasquale Catalano che ci teneva molto, come musicista, a far sì che la musica non fosse un

elemento di accompagnamento, ma una parte viva dello spettacolo che, come questo, parlava e diceva cose. *I negri* rielabora una condizione di smarrimento, sulla quale abbiamo molto lavorato. Nella storia delle nostre esperienze, questo spettacolo rappresenta un momento in cui si poteva ancora credere, però, anche li si può vedere, ad esempio quando Franco irride la commozione del pubblico, l'insinuarsi del dubbio; per cui, dopo *I negri*, non si capiva bene cosa avremmo potuto fare: si percepiva la possibilità di smettere. Ci sembrava di aver già dato il meglio e che tutto quello che facevamo potesse improvvisamente cadere nel vuoto dell'inutilità. Avere la sensazione di essere sempre più separati dagli altri, e di non poter incontrare niente e nessuno non può che creare ulteriori altri problemi.

Nei *Negri* le musiche che Pasquale proponeva, cercavano, a volte in maniera inconsapevole, di rispondere a queste domande.

Sempre in quegli anni abbiamo lavorato su *The brig* di Kenneth H. Brown dando vita a *La prigione*, dove per la prima e forse l'ultima volta abbiamo trattato esplicitamente il tema del carcere. C'erano infatti brevi momenti di un paio di minuti, dove gli attori raccontano al pubblico dei frammenti della loro vita reale. Ci eravamo resi conto, dopo tanti anni di lavoro in carcere, che al suo interno c'era anche una grande ricchezza di esperienze, che valeva la pena portare fuori. A volte, le persone che vengono in carcere a vedere i nostri spettacoli perdono i passaggi essenziali: qual è stata la vita di questi attori? Cosa hanno fatto prima? Chi erano prima? Una cosa che colpisce anche a me, rivedendo alcuni video, è questa sorta di precarietà. Il carcere è una postazione molto importante per guardare il mondo intorno perché se si riesce a immaginare che lì dentro può cambiare qualcosa, c'è più speranza per noi tutti. Quando lì dentro tutte le strade si chiudono, è evidente che si chiudono anche per ognuno di noi. Così, tutti i nostri spettacoli sono inevitabilmente contrassegnati, non tanto da pessimismo, quanto dalla presa di coscienza delle reali difficoltà che si incontrano nel tentativo di influire attraverso un'azione artistica sulle società e sulle persone. In carcere, ci siamo resi conto dell'enormità dei nostri limiti. Com'è naturale, anche gli elementi sonori sono stati coinvolti da queste riflessioni, legate, non soltanto ai singoli spettacoli, ma a tutta la nostra esperienza. Infatti, nella *Prigione* come nei *Negri*, la musica supporta e stimola le percezioni di tutti su tutto.

Nel 2002, con *L'opera da tre soldi* di Brecht c'è stato il passaggio alle musiche dal vivo. Uno degli attori, Nicola, durante il lavoro teatrale, improvvisava determinando la durata e l'andamento dell'accompagnamento musicale. In questo spettacolo abbiamo lavorato molto sulla seduzione e sulla provocazione. Durante le prove dell'*Opera da tre soldi* abbiamo cercato, dapprima, di prendere il testo così com'era scritto, poi, lentamente, ne abbiamo fatto rimanere soltanto delle tracce come la musica e le canzoni. Nicola ha tentato di rifare Mackie Messer aggiungendo delle parole in siciliano, non rispettando il testo, ma cercando di portarlo a una sorta di degenerazione. È possibile, ci siamo chiesti, che un autore come Brecht possa influire sulla nostra storia, sulla nostra vita di tutti i giorni? Io credo che, così com'è scritto, non possa più. Non che le cose che Brecht dice non siano importanti, anzi, è vero il contrario, tuttavia, con questo spettacolo, abbiamo cercato di dimostrare che certi mitici drammaturghi della nostra storia teatrale e culturale è come se non avessero più influenza, come se fossero stati messi in soffitta.

Musicalmente, abbiamo lavorato con una banda di paese, che ha poi partecipato al lavoro finale in cui è poi sfociata la nostra *Opera da tre soldi*. Si tratta dei *Pesecani*, ovvero quel che resta di Bertolt Brecht. Eseguendo e ripetendo da capo dei frammenti musicali la banda ci fa capire che *L'opera da tre soldi* non può venire rappresentata; è come se stesse sempre per iniziare, tutto è a posto e in ordine poi intervengono avvenimenti che distraggono musicisti e attori. *L'opera da tre soldi* non la si può realizzare veramente, così come non si può realizzare un sogno.

Lo spettacolo comincia come se *L'opera da tre soldi* stesse iniziando veramente. Noi iniziamo, cioè, lo spettacolo quasi come se iniziasse veramente l'*opera da tre soldi*. C'è proprio un'ouverture suonata dalla banda che, però, viene ripetuta tantissime volte svuotandosi di senso. non si ferma lì, ma viene ripetuta. A questo finto inizio seguono dei frammenti, che sembrano ricordi del passato, ricordi di un'idea: sono l'unica cosa che possa veramente sopravvivere dell'*Opera da tre soldi*.

L'idea alla base dello spettacolo era proprio quella di mostrare che di tutto quello che era stato Brecht, di tutti i suoi sforzi per formare, cambiare e convincere, restava soltanto un ricordo. D'altronde, Brecht, volendo che le persone capissero criticamente il mondo, aveva scelto di essere un autore "didattico". Ciò presupponeva che ci fosse qualcosa da capire; qualcosa di buono che si contrapponeva a qualcosa di negativo. Questa contrapposizione era estremamente forte nell'opera di Brecht,

ma noi, oggi, non la viviamo più con altrettanta chiarezza, o meglio, io credo di sapere che cos'è positivo e cosa è negativo, però, dato che noi non raccontiamo solo di noi stessi o della nostra Compagnia, ma anche ciò che ci circonda, mi sembra che tale contrapposizione, nella società in cui viviamo, si sia completamente persa.

Nei *Pescecani* abbiamo lavorato su vari tipi di musica; in particolare ci siamo serviti del can-can di Offenbach - quello famoso, dall'operetta *Orfeo agli Inferi*. L'abbiamo ripetuto numerose volte di seguito, sempre più veloce. Con questa musica registrata e utilizzata con tutte le accelerazioni che la registrazione consente, abbiamo tentato di raggiungere due risultati: muovendosi in maniera sfrenata, gli attori finivano per dare l'impressione di non avere più contorno, sparivano dalla scena, più erano veloci meno erano visibili; inoltre, la musica, impazzita, non andava più da nessuna parte. Era un modo per mostrare che tutti i riferimenti storici e la stessa *Opera da tre soldi* perdevano senso e contorni, sia al livello dei personaggi che a quello di tutti gli altri elementi, compresa la musica. Non c'era più niente da seguire, più niente in cui credere. Dallo spettacolo doveva però emergere un senso di divertimento, vale a dire, la capacità di liberarsi dalle aspettative: l'unica cosa che potesse salvarsi e salvarci. Volevamo, cioè, ritornare al gioco del teatro. *Pescecani* è uno spettacolo in cui si prova a ripartire da zero, tornando al piacere di fare il teatro per il teatro. E, quindi, quelli che sembrano essere dei giochetti, come, ad esempio, gli interventi della banda o di un gruppo rock - i Ceramichelineari di Volterra, cercano, in realtà, di porre in essere una serie di contraddizioni. Facciamo Brecht, dicendo che non è più possibile parlare di questo autore usando le sue stesse parole.

Nei *Pescecani* utilizzo i testi più nichilisti che ho mai fatto. Le parole di Nietzsche, ad esempio, prendono il posto di quelle che i personaggi di Brecht avrebbero dovuto dire, di loro restano soltanto le silhouette riempite da altre presenze ed altri sensi. Abbiamo provato a sottoporli a una sorta di processo di degenerazione. In altri termini, è come se i personaggi di Brecht si fossero adattati al nostro mondo attuale, dove, ancora vivi, non parlano più le parole di Brecht ma dicono altre cose, come, fra l'altro, "l'uomo è soltanto un esperimento". Tutta quella fiducia, quella speranza che Brecht riponeva nella sua drammaturgia, nei *Pescecani* non esiste più. Nonostante ci sia un'atmosfera molto divertita e piacevole, gli attori dicono cose terribili, come se fossero privi di speranza, ma voglio sottolineare "come se", perché non è vero che non sperano più. Se questi personaggi dicono che l'umanità va superata, che l'essere umano è soltanto un esperimento, lo fanno anche per porre l'accento sulla condizione umana, esattamente come nei *Negri* con la differenza che, per noi, oggi, è impossibile utilizzare quel tipo di atmosfera, quel tipo di musica. Sarebbero scelte retoriche, perché abbiamo già fatto quel percorso e quelle cose le abbiamo già dette, anche se, in fondo, da quando ho cominciato a fare teatro io tendo a comunicare le stesse cose, cercando, ovviamente, di non ripetermi; perciò, cerco e sperimento tante forme e modalità diverse per esprimermi. Credo, infatti, che fra *I negri* e *Pescecani* non passi una grande differenza: entrambi gli spettacoli vogliono ottenere una stessa cosa, e cioè, che il pubblico faccia attenzione, si svegli un attimo, percepisca qualche contraddizione, sia stimolato a pensare.

Partendo dall'*Opera da tre soldi* di Brecht siamo arrivati a Nietzsche, ma abbiamo anche usato delle frasi di Marylin Manson e riscritto una canzone di Pupo conferendogli nuovo senso: tutte cose che, apparentemente, non avevano nulla a che vedere con Brecht. Lavorando, ci siamo resi conto che i suoi testi, lasciati così come sono, risultano estremamente pesanti e bastano a sé stessi, limitando quindi lo spettacolo che non si trova nella necessità d'offrire contributi essenziali. Però, da un lato, abbiamo sostituito il testo di Brecht con altre parole che portavano l'attenzione sull'essere umano in generale, andando anche al di là dei riferimenti politici - dicevamo, ad esempio, "il comunismo è finito" -, dall'altro, abbiamo utilizzato la musica come fattore coesivo, di avvicinamento, elemento che, invece di commentare gli eventi a mo' di colonna sonora, stimolava la partecipazione fisica di attori e pubblico.

Nei *Negri* o, prima ancora, nel *Marat Sade*, il pubblico riesce ad orientarsi: c'è un inizio, c'è uno svolgimento, c'è una fine, anche se per frammenti si può comunque seguire una storia. Nei *Pescecani*, invece, l'unica cosa che conferisce un senso d'unione è l'ambiente un po' infernale. Volevamo che il pubblico non venisse distratto dallo svolgimento di una storia e si facesse colpire da tutte le micro-azioni che venivano fatte nei posti più diversi tanto in scena che in platea. Mentre qualcosa accadeva da una parte, dell'altra accadeva qualcosa di diverso. Tutto ciò per dire che io, oggi, non credo ci sia una storia capace di comunicare qualcosa di veramente pregnante sulla nostra condizione umana, a far ciò, purtroppo, ci sono solo

dei frammenti... ma non una storia che possa essere rappresentata. Il progetto che parte dell'*Opera da tre soldi* di Brech e ingloba *I Pescecani* è un ancora aperto. Proprio in questi giorni ho rivisto i filmati con il materiale di partenza. Ero partito da una specie di teatrino comunista, quindi rosso, che avrebbe dovuto creare un ambiente ambiguo, tra l'inferno e il cabaret, dove avremmo potuto giocare, fare dell'ironia, dire cose anche estremamente pesanti e poi riderci sopra. La musica si è inserita con difficoltà in questo lavoro: prima abbiamo provato ad imparare le canzoni di Brecht e Weill, poi ci siamo resi conto che un'operazione di questo tipo non ci interessava assolutamente. Allora, abbiamo tagliato buona parte delle canzoni dell'*Opera da tre soldi*, e quelle restate le abbiamo fatte, non con la musica di Weill, ma con un accompagnamento il più disgraziato e povero possibile. Uno dei detenuti sapeva suonare la pianola elettrica. Coi suoi suoni poveri e improvvisati abbiamo intaccato quelle che erano e sono delle stupende canzoni d'epoca, e che, però, ci sembravano svuotate perché diventate col tempo formalmente belle, estetizzanti, quasi inutili. Si può comprare un CD e ascoltare quelle musiche, però, del discorso che faceva Brecht allora, oggi a noi non rimane assolutamente nulla. Bisogna leggere i testi, leggere gli studi su Brecht, capire chi era, inquadrarlo, perché, se si ascoltano soltanto le sue canzoni, si ha la sensazione d'una produzione inutile, superata. Proprio per questo le abbiamo fatte "degenerare", facendole diventare una cosa d'avanspettacolo e riscoprendone, sotto le convenzioni del genere, l'aspra e ironica bellezza. Quando Nicola faceva queste canzoni improvvisandoci sopra, aveva una potenza enorme; ci siamo così resi conto che far "degenerare" Brecht era un modo per rilanciare la sua opera. Alla fine dello spettacolo, molti ci hanno detto che, pur non restando quasi niente di Brecht, egli ne usciva lo stesso vincitore. Tutti si ricordavano di lui.

Io ho visto alcune edizioni dell'*Opera da tre soldi*, fatta così com'è sembra una cosa assurda. Ci si rende conto di quanto possa nuocere allo spirito dell'autore il rispetto del suo testo e delle sua drammaturgia. Noi abbiamo cercato di tradire la drammaturgia musicale e quella delle parole, trattenendo però lo spirito dell'opera. Secondo me *I Pescecani* è fedelissimo a Brecht, nel senso che suscita nel pubblico d'oggi impressioni simili a quelle che lui cercava di ottenere nel pubblico d'allora, mentre, sicuramente, tradisce il testo drammatico.

In conclusione, per le musiche dei *Pescecani* sono partiti da questo teatrino comunista, da questo inferno, da questo rosso, avevo bisogno di qualcosa che, per così dire, potesse esprimere l'espressionismo di Brecht, ciò che l'espressionismo significava in quel periodo, prima del conflitto mondiale. Quindi, nel nostro lavoro teatrale, l'ambiente e la musica si sono sviluppati di pari passo. I riferimenti al cabaret (tacchi, boa di struzzo, trucco esagerato) sono chiaramente ispirati all'epoca dell'*Opera da tre soldi*, ma non c'è, in ciò, il minimo intento archeologico: mi sembra che noi, come loro, si stia andando verso qualcosa di terribile. Oggi, parlando con Gerardo, si diceva che noi, oggi, sembriamo aver bisogno di tragedie che suscitino nuovamente la necessità di stare insieme. È un pensiero inquietante... aspettare la distruzione, per poter costruire ancora.

E questa terribilità della vita, sta emergendo anche nel nostro nuovo ultimo lavoro, dedicato a Pasolini. Lavoro che era invece nato da un disperato bisogno di speranza. Pasolini è diventato una sorta di figura gialla, un personaggio fantastico da masque barocco, una presenza estremamente forte. Ci sono clown, folletti, figure leggere fra le quali trovare pace; anche se non è questa la sua ispirazione, mi sono reso conto che in certi momenti il lavoro su Pasolini può sembrare uno spettacolo per bambini. Ieri, però, questi clown si stavano trasformando in cattivi. Mi sembra, quindi, che il nostro disperato bisogno di speranza, si sta già convertendo in qualcosa di terribile, vedremo poi cosa succederà.

NOTA: Il contributo nasce dalla trascrizione dell'intervento di Armando Punzo dal titolo "Brecht selvaggi # 1", avvenuto a Bologna il 10 novembre 2004, presso l'Auditorium dei Laboratori DMS, nell'ambito del progetto CIMES "Il suono del teatro". Un ringraziamento particolare a Anna Dora Dorno per la trascrizione.

**PERCORSI VERSO BRECHT
DA AMERICA A BRECHT'S DANCE**
di Salvatore Tramacere

Io credo che chiunque faccia teatro finisce per incontrare Brecht, o comunque si trovi ad avere a che fare con lui. La mia generazione rifiutava decisamente l'opera di Brecht, che, negli anni Ottanta, era considerato un po' antiquato, molto noioso, superato. Questa visione, a mio avviso errata, era sicuramente dovuta alle nostre mancanze, che ci impedivano di includere Brecht fra i maestri del teatro riconoscendone la contemporaneità e il valore. Non è un caso che, oggi, l'interesse nei riguardi di questo drammaturgo sia invece in ripresa. A *Brecht's dance* (2001) ci siamo arrivati gradualmente attraverso alcuni passaggi fondamentali. Alcuni di questi hanno già carattere brechtiano, altri, invece, riguardano i nostri rapporti con i teatri musicali e i musicisti. Un primo passaggio è stato l'incontro con il compositore Luca Mosca, che è anche un amico di vecchia data; sottolineo questo aspetto per fare capire che io lavoro con la musica solo con persone che conosco bene e con le quali non ho un rapporto esclusivamente professionale, ma anche amichevole e d'intesa. Io credo, infatti, che per affrontare teatralmente la musica sia fondamentale una certa affinità culturale e progettuale con i musicisti con i quali si collabora. Sia Luca Mosca, come poi i Sud Sound System e Rais, sono prima di tutto degli amici, con cui è possibile pensare un progetto musicale e teatrale. E questo è il punto centrale. In un lavoro comune, se io debbo poter pensare il ruolo della musica, i musicisti debbono poter pensare il ruolo del teatro. Di qui l'esigenza d'un rapporto di amicizia, che arrechi per empatia conoscenze musicali e teatrali agli uni e agli altri.

Nel primo spettacolo che ho fatto con Luca Mosca, *America* (1999), abbiamo sperimentato un nuovo modo di fare Opera. Lavorando con lui, ho scoperto che in un'Opera il libretto serve pochissimo, mentre è indispensabile, per il regista, stabilire un rapporto con la musica, sentire il ritmo e il colore, afferrarne il senso. Mi interessava particolarmente capire come potevo, con il teatro, entrare nella frammentarietà della musica contemporanea e ricavarne qualcosa di unitario. In *America* abbiamo messo in scena sia attori che cantanti d'opera. È stato molto difficile saldare i loro ritmi. I cantanti tendono a non accogliere le indicazioni sul movimento e sulla gestione dello spazio, perché per loro, ovviamente, la cosa più importante è cantare, ma proprio la musica, in questo caso, ci ha aiutato a creare e ad unificare il tutto, ci ha permesso di creare le scene e di fare teatro. A partire da questa esperienza fondamentale perché ho cominciato a capire Brecht e a pensarlo in un modo diverso. La collaborazione con Mosca mi ha chiarito perché Brecht tenesse tanto a lavorare con Kurt Weill e a inserire dei song nei suoi testi: teatralizzare la musica è qualcosa di estremamente forte e importante per chi fa teatro. Nel caso di *America*, l'obiettivo è stato proprio questo: teatralizzare la musica. Nella regia di un'Opera contemporanea il libretto è spesso poco utile, perché il suono è più forte delle parole e le parole si perdono nel suono. Il suono, insomma, è molto più interessante, diretto, chiaro, drammatico e teatrale del testo. Questa consapevolezza mi ha spinto a seguire un percorso diverso, che cercava stimoli alla realizzazione teatrale al di là delle indicazioni didascaliche.

America mi ha permesso di lavorare con la musica dal vivo, consentendomi di capirne meglio le potenzialità teatrali; ovviamente, chi fa teatro spesso si serve di musica registrata, ma lavorare direttamente con un gruppo musicale e con dei cantanti ti impone tutto un altro modo di vedere le cose. Subito dopo un magistrato, Giancarlo De Cataldo, mi ha chiesto di fare la regia di un suo testo. *Acido fenico* (2000) è un monologo in cui un pentito di mafia confessa tutti i suoi delitti e, attraverso questi, racconta la sua vita fin dall'inizio. Avendo appena fatto lo spettacolo con Luca Mosca, avevo voglia di continuare la ricerca sulla musica e la sua teatralizzazione. Ho chiesto all'autore di ricavare dal testo dei brani da affidare a delle voci cantanti. Non delle voci generiche e professionalmente impostate. Fin dall'inizio, ho infatti pensato di collaborare con un gruppo salentino che canta in dialetto ed è molto radicato nel territorio. Per i Sud Sound System la lingua è carne, e, cioè, non solo dice cose concrete, ma è essa stessa un fatto della vita. Ho pensato che potessero essere il giusto coro per questo testo che narra la tragedia di uomo quasi ridicolo, che si confessa. La nostra doveva essere una "tragedia greca contemporanea", come io la chiamavo in quel momento, ed anche il coro doveva parlaci del presente. Essendo i Sud Sound System una "banda" a tutti gli effetti, vale a dire un gruppo che vive una forte situazione di comunità, potevo farli en-



Immagine dello spettacolo *Brecht's dance*

Salvatore Tramacere è regista e socio fondatore della compagnia teatrale Koreja, con la quale ha realizzato quasi tutti i suoi spettacoli. Nata nel 1983 ad Aradeo (Lecce), la compagnia Koreja si è confermata negli anni una delle realtà teatrali più vive del Sud. Dal 1988 ha aperto a Lecce uno spazio di ampie dimensioni, facendone la sede una progettualità a largo raggio che intrecci produzione, ospitalità e formazione. Fra gli spettacoli recenti ricordiamo *Acido fenico* (2000), *Brecht's dance* (2001), *Molto rumore per nulla* (2003) e *Io al mio Santo ci credo* (2004), tutti con la regia di Tramacere.

trare nello spettacolo, non tanto individualmente, ma come un soggetto collettivo. In questo modo, potevano farsi portatori della loro musica: un reggae o raggamuffin dalle forti connotazioni culturali.

Sinceramente io ho seguito solo il mio intuito, non pensavo al pubblico che li avrebbe seguiti, pensavo alla necessità di mettere un'una scena un coro, vale a dire un "gruppo", che, esattamente come quello antico, si facesse portatore della propria cultura. I testi dei Sud Sound System parlano di condizioni difficili, di droga o altro, e quindi mi sembravano corrispondere al duro mondo sociale di *Acido fenico*. Al contrario di quello che è successo in *America*, dove il teatro entrava nella musica, qui era la musica che entrava nel teatro.

La dirompente presenza della "banda" musicale ha immediatamente rotto i precisi congegni del testo, costringendoci a trasformarli in qualcosa d'altro. Per me era estremamente interessante osservare come il senso libertà, che loro portavano con sé, agiva all'interno del lavoro. Anche in questo caso ho potuto constatare che l'unione fra musica e teatro funziona solo se c'è un rapporto di amicizia fra teatranti e musicisti. Certo la parola amicizia può sembrare retorica, ma per me, parlando di teatro, significa "conoscersi", "essere affiatati", "avere un intento comune" e capire di che cosa stiamo parlando.

Se con *America* abbiamo in qualche modo cercato di realizzare una "nuova Opera" dove i cantanti e gli attori interagivano in scena, con *Acido fenico* il lavoro sul pubblico è stato fondamentale, nel senso che questo spettacolo ci ha dato la possibilità di far venire a teatro chi non sarebbe mai venuto. Ovviamente i Sud Sound System portano con sé un pubblico di giovani, di ragazzi che a tutto pensavano tranne che al fatto che, quella sera, avrebbero visto uno "spettacolo teatrale". Per cui, all'inizio, c'era gente con gli accendini accesi, che fumava e parlava: sembrava quasi un concerto. Ma tutto questo succedeva per cinque o dieci minuti, dopo di che tutti ascoltavano e seguivano lo spettacolo. La musica era importantissima perché rompeva lo spazio del monologo, ma non copriva le parole e l'azione dell'attore, un convincentissimo Ippolito Chiarello. Queste sono le differenze che riesco oggi a percepire tra *America*, nuova Opera contemporanea, e *Acido fenico*, nuova operetta didattica e brechtiana, se, con brechtiana, intendiamo lavorata tenendo presente la metodologia di Brecht.

Paradossalmente penso che i Sud Sound System, pur non essendo attori, possiedono istintivamente il senso dello straniamento scenico. A loro poco importava capire il senso dei singoli passaggi, per loro erano importanti le parole chiave. Quando le avevano trovate se ne facevano guidare fino in fondo, illuminando lo spettacolo con la loro presenza di persone che vivono e fanno musica con grande entusiasmo e passione.

Alcune canzoni sembrano un testo dello spettacolo, una parte del vissuto del personaggio. Non è un caso, perché i Sud Sound System questo vissuto ce l'hanno in proprio, e lo esprimono in musica con grande naturalezza. Hanno trovato un linguaggio che, tecnicamente, si chiama raggamuffin, ma io credo che il fatto sia che portano la vita nel lavoro che fanno.

Nel mio ultimo spettacolo di teatro musicale, e cioè in *Brecht's dance*, ho cercato di unire i due precedenti momenti, quello della teatralizzazione della musica e quello della musica che entra in maniera immediata, dirompente e diretta nel lavoro teatrale. Fin dall'inizio, condizione e fulcro di questa simbiosi è stato Raiz, un artista che condensa in sé due anime diverse: da una parte, un modo sofisticato e intellettuale di pensare la musica, dall'altra, la fisicità del cantare, portando al pubblico immediatezza e forza il senso emozionale delle parole. In Rais io vedo due cose che mi interessano particolarmente a teatro: l'antico e il contemporaneo.

Brecht's dance riunisce tre opere di Brecht, senza alcun legame apparente tra loro: la prima è del periodo giovanile, *Baal*, poi c'è la famosa *Opera da tre soldi* e, infine una delle ultime opere scritte da Brecht, *Il cerchio di gesso*. Abbiamo unito queste tre opere evidenziando un legame che si esplica nel sottotitolo: "la danza del ribelle". Il ribellismo di Brecht, a mio parere, parte dall'autolesionismo della giovinezza. *Baal*, procede incontrando il mondo della malavita nell'*Opera da tre soldi*, sfocia, alla fine del percorso, nel giudice del *Cerchio di gesso*, che decide di assegnare il figlio alla madre acquisita e non a quella naturale. L'evoluzione del ribelle, che abbiamo tracciato attraverso le tre opere, viene però espressa dalla musica di Raiz che contribuisce in modo essenziale all'unità drammaturgica dello spettacolo.

I SUONI DEL RIBELLE

di Raiz

Io mi sono sempre sentito, più che un cantante, un artista che utilizza il canto e che sa fare abbastanza bene quello che fa: se ho qualcosa da dire la dico, se ho qualcosa da scrivere la scrivo, mi esprimo insomma. Quindi quando Salvatore mi ha chiesto di collaborare ad un progetto teatrale ho accettato entusiasticamente, quando poi ho saputo che avremmo lavorato su Brecht, mi sono sentito ancora più eccitato. Per me questa proposta aveva il tono di una sfida, perché Brecht è ormai un classico. Malgrado egli a suo tempo avesse volutamente scritto delle "canzonette" per fare opere di genere popolare e comprensibili a tutti, oggi, certe canzoni di Brecht sembrano classici difficili da violare... Noi, da un lato, volevamo rileggere certe cose di Brecht in modo da renderle nuovamente popolari, dall'altro, come dice Salvatore, ci proponevamo di trattare questi tre drammì: *Baal*, *L'opera da tre soldi* e *Il Cerchio di Gesso*, come testi classici, attraverso i quali dire cose che facessero luce sul nostro mondo contemporaneo.

Salvatore ha notato che queste tre opere trattano da diverse angolazioni il tema ribelle, che, forse, è presente in tutti i lavori di Brecht, ma che in questi tre drammì sembra proprio stabilire un successione per cui vediamo il ribelle giovane – *Baal* – e, poi, il ribelle che cresce – *L'opera da tre soldi* – e che invecchia – *Il Cerchio di Gesso*. Bisognava perciò trovare una musica giusta per ognuna di queste tre fasi. Il tentativo di Koreja di fare un teatro musicale mi stimolava molto. Tralasciando l'amicizia che già mi legava a Salvatore, io non mi sono mai sentito uno specchietto per le allodole perché tra di noi si è subito instaurato un ottimo rapporto di collaborazione. Questo non è un fattore da trascurare perché, come sappiamo, il teatro di ricerca ha un pubblico meno vasto rispetto a quello che posso avere io in campo musicale, e non sempre i rapporti che si instaurano sono finalizzati alla riuscita artistica dei progetti comuni, ma badano alla realizzazione di vantaggi puramente commerciali. Ciò che mi ha subito affascinato, lavorando con Koreja, è stato il fatto di partecipare attivamente alla stesura del progetto; non dovevo fare soltanto la musica, ma interagire anche al livello drammaturgico e della scrittura. Il teatro influenzava la musica e viceversa.

Baal è la storia di un giovane che prende la vita così come gli viene e non ha nessun rispetto delle regole che gli vengono imposte dalla società e dai genitori, è uno che vive per strada, è sporco, ubriaco; il suo vagabondaggio chiaramente avviene negli anni Venti in Germania, nello scenario di questa vita c'erano le balere, le osterie dove si suonava fino al mattino per andare poi a dormire sotto i ponti. Riportare tutto questo ai giorni nostri significava, più o meno, dargli una nuova collocazione. Io ho subito pensato a certe cose che accadono nei rave illegali: un certo modo di lasciarsi andare che un po' parte da un'esigenza interiore, quella, appunto, di ribellarsi alle regole, portandoti poi ad essere un ribelle senza una causa e senza un fine. Andando spesso in giro per questi posti che puzzano, ahimè, di vomito chimico e di birra, mi sono anche sentito abbastanza male, tuttavia credo che *Baal*, oggi, possa essere rappresentato così. Quindi ho commissionato una base tecnica ad un collaboratore che è venuto a mancare in questi giorni, Stefano Facchielli, da sempre l'uomo del suono degli Almamegretta. *Baal*, dunque, è stato tutto ballato e urlato non sulla musica degli "sconvoltoni" degli anni Venti, ma su quella degli "sconvoltoni" del duemila.

Poi il ribelle si sposta, cresce e comincia a pensare che deve avere una posizione nella società, non ha mezzi, perciò cerca di procurarseli, nasce così la figura di Mackie Messer. A chi conosce la musica degli Almamegretta, Mackie Messer può ricordare il protagonista di "U' buone e u' malamente" oppure di "Quarantasette" oppure di "Acido fenico". È una persona che cresce in un ambiente ostile, e che cerca di farsi strada con ogni mezzo necessario. Qui ho pensato di usare il dub, una musica molto calma e tranquilla, che ormai in Giamaica ascoltano solo gli anziani, e che fa pensare ad uno che, invecchiando, diventa un po' più saggio, un po' più riflessivo. Assieme a Paolo Polca, il tastierista degli Almamegretta, ho letto la ballata di "Mackie the knife" in chiave asian dub, dandogli cioè una base reggae con delle influenze asiatiche, indiane... Anche Kurt Weill, d'altra parte, era anche uno che spaziava moltissimo nella musica etnica; *L'opera da tre soldi*, ad esempio, è tutta permeata di riferimenti nord-africani, asiatici e cinesi. In "Cannoni e bombe", lui usa il banjo ma se avesse a disposizione un suonatore di citar avrebbe usato quell'strumento, perché la musica, in quel punto, è proprio indiana. Per di più, abbiamo voluto personalizzare la canzone riscrivendo le parole in napoletano. Mi diverte trasformare tutto in napoletano perché vedo la canzone napoletana



Raiz in Brecht's dance

come una koiné dialettale del mediterraneo, dentro c'è un po' di tutto. A volte scavo e scavo, trovandovi riferimenti che vengono da tutte le parti del mondo, dalla soudage brasiliiana fino alle lamentazioni davanti al muro del pianto; tutto quello che è nello stesso tempo tristezza e allegria vi è ampiamente rappresentato. Le musiche che nascono da gente che soffre, anche quando sono allegre, nascondono sempre una lacrima. Ho provato a tradurre "Mackie the knife" in napoletano, poi l'abbiamo provato, ci è piaciuto e lo abbiamo usato.

Per la terza parte, cioè *Il cerchio di gesso*, Koreja ha usato un attore, Fabrizio Pugliesi, che è anche cantante e suonatore di chitarra battente calabria, perciò abbiamo usato la musica dal vivo, che, prima, era soprattutto riservata ai miei interventi... perché non cantavo certo in play back. Mi piaceva che lui suonasse in scena; calando piuttosto la mano, gli ho dato dei suggerimenti che miravano ad accentuare il carattere mediterraneo della musica: poche note che sarebbero potute appartenere a tutta l'area che va dagli altipiani dell'Afghanistan fino al sud della Spagna, ed esprimevano una malinconia che ben si addiceva all'opera. *Il cerchio di gesso* racconta di un processo in cui un vecchio giudice, il ribelle invecchiato, deve decidere se affidare un bambino alla madre naturale, ricca signora, che, però, l'aveva abbandonato durante i sommovimenti popolari, oppure alla cameriera che si era presa cura di lui. La madre ritorna e lo rivuole indietro, ma il bambino è stato cresciuto dalla serva per tanti anni. Le due mamme se lo contendono fino a che il giudice, come un novello re Salomone, prima minaccia di tagliarlo a metà, e poi afferma che il diritto di chi cura le cose è altrettanto valido di quello naturale, perciò sceglie di dare il bambino alla madre adottiva. Le cose appartengono a chi le cura. Alla fine ho usato un pezzo degli Almamegretta che si chiama "Immaginaria"; c'è un proclama finale che dice che gli umili si ridestano e che le catene della schiavitù sono spezzate, si tratta di un'utopia pura e totale, che "Immaginaria" stigmatizzava prospettando un mondo umano che oggi, essendo i tratti di umanità quasi inesistenti, è soltanto qualcosa di immaginario. Non siamo più i protagonisti del mondo in cui viviamo, perché lo viviamo passivamente. Il sogno è alla fine, come in tutti gli spettacoli di Koreja, in cui si cerca di dire le cose così come sono, lasciando però sempre intravedere uno spiraglio.

All'epoca di Brecht si credeva in questa possibilità di riscatto, sulla quale oggi chiaramente aleggia un pesante dubbio, tuttavia io credo che non bisogna rinunciare ad essere esseri umani, ad amare... Oggi per essere rivoluzionari basta compiere atti all'ordine del giorno, basta resistere a ciò che i media ci impongono. Finora ho raccontato il mio lavoro come musicista, ma in *Brecht's dance* sono stato presente anche come attore. Quando Salvatore mi ha chiesto di stare in scena, mi sono veramente spaventato perché l'idea di parlare, di recitare mi sollecitava ma, allo stesso tempo, mi sembrava una cosa molto difficile. Io credo che ogni cantante sia un po' attore perché interpreta quello che scrive o che gli altri scrivono per lui, ma essere accompagnati dalla musica rende, secondo me, tutto molto più semplice. La musica mi aiuta molto, mentre, quando mi sono rivisto nello spettacolo guardando il video del lavoro, stentavo a riconoscere la mia voce per via di quell'accento napoletano che sembrava troppo forte.

Nel *Cerchio di Gesso* il mio personaggio è quello del bambino conteso; è stato naturale, quando è stata scritta la drammaturgia, pensare di mettermi lì a simboleggiare la musica come *trait d'union* fra le tre parti dello spettacolo.

Quando invece abbiamo fatto, per il teatro dell'Opera di Lecce, *L'opera da tre soldi* integrale, ho addirittura interpretato l'alter ego di Mackie Messer, quasi fossi la parola di Brecht. Non c'erano i famosi cartelli, ero io che dicevo quello che c'era scritto oppure, vestito in uno stile tra Brecht e Mackie, cantavo delle canzoni. Comunque mi sono trovato molto bene, anche se, a differenza di ciò che mi accade con la musica, avevo sempre paura di dimenticare qualcosa. Ogni musicista forse è un po' attore, io mi esprimo anche in quel modo. Quando canto ho sempre un mia teatralità, che, lavorando con Salvatore, ho cercato di indirizzare verso lo spettacolo.

NOTA: I contributi nascono dalla trascrizione degli interventi di Salvatore Tramacere e Raiz dal titolo "Brecht Selvaggi # 2", avvenuti a Bologna il 14 dicembre 2004, presso l'Auditorium dei Laboratori DMS, nell'ambito del progetto CIMES "Il suono del teatro". Un ringraziamento particolare a Anna Dora Dorno per la trascrizione.

SCOTT GIBBONS: L'ESSENZA ORGANICA DEL SUONO
a cura di Fabio Acca

Nota introduttiva

Scott Gibbons, compositore statunitense di musica elettronica, è noto alla comunità teatrale per il lavoro svolto insieme alla Societas Saffaello Sanzio. A partire da Genesi: from the museum of sleep (1999), il suo nome ha affiancato costantemente il percorso artistico della compagnia, fino al titanico progetto triennale della Tragedia Endogonidia (2002-2004), compreso l'omonimo ciclo filmico realizzato da Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti.

Tuttavia, quella tra Gibbons e la Societas è decisamente qualcosa di più di una semplice "collaborazione", ponendosi ad un livello maggiormente complesso di creazione. Nell'arco di questo incontro non si è trattato di mettere a punto un oggetto che interagisse ritmicamente o melodicamente con la composizione scenica, bensì un universo "sonico" stratificato, che direttamente ne ha creato la sostanza drammatica. Le elaborazioni di Gibbons sembrano, infatti, essere la precisa trasposizione sonora di quel formidabile processo creativo che da tanti anni vede impegnato il gruppo cesenate. E in questa relazione così intima, ha trovato la sua specifica identità artistica.

Bisogna però ricordare che il lavoro svolto insieme a Romeo Castellucci è solo un singolo aspetto dell'arte di Scott Gibbons. Egli infatti è noto nel panorama musicale internazionale per la particolare originalità con cui ha indagato i mondi acustici della natura, attraverso l'uso di nuove tecnologie audio. Sempre alla ricerca di una definita essenzialità, le sue composizioni divengono corpi sonori, onde pulsanti o architetture elettroacustiche capaci di violentare i margini auditivi dell'ascoltatore, divenendo vere e proprie sculture di suono. Alle quali peraltro corrisponde spesso anche una particolare essenza performativa, ovvero la disponibilità del suono a farsi azione fisica, a incidere direttamente sull'emotività muscolare dell'ascoltatore e a trascinare con sé l'idea di una spazializzazione teatrale. Nel dicembre del 2004, nell'ambito del progetto CIMES "Il suono del Teatro", Gibbons è stato protagonista di un seminario dal titolo "La drammaturgia del suono", durante il quale il musicista ha ripercorso la propria vicenda artistica, attraverso un generoso dialogo con i partecipanti. La sintesi che ne diamo di seguito corrisponde a un documento per certi versi eccezionale nel panorama critico intorno alla sua opera, che chiarisce le diverse intersezioni tra i principi sonici e performativi di un viaggio assolutamente unico nella sua autenticità. Un ringraziamento particolare va a Rossella Mazzaglia per la traduzione dall'inglese, e a Fabio Regazzi per la competente assistenza tecnica e a Tomas Kutinjac per la trascrizione.

Ho cominciato a comporre musica a metà degli anni Ottanta, ma credo di aver raggiunto una maturità di lavoro nel momento in cui ho realizzato la necessità di operare all'interno di margini piuttosto rigidi.

Nel 1992 avevo un discreto numero di sintetizzatori, qualche attrezzatura di registrazione e un piccolo studio. Quell'anno frequentavo l'università e avevo a disposizione una stanza piccolissima. Un giorno utilizzai insieme un microfono, tre macchine del suono, un campionatore, due riverberatori e un mixer. A un certo punto uscii dalla stanza e trovai delle rocce. Fu una rivelazione. Capii che ciò che stavo cercando riguardava l'essenza "organica" del suono. Successivamente ho realizzato alcuni lavori nello stesso modo, usando solo il respiro, poi solo l'acqua, e ancora solo il fuoco.

In quest'ultimo caso - per esempio - non volevo prendere il suono del fuoco, inserirlo in un computer e farne un campione. Per me era poco importante, avrebbe colto poco dell'essenza del fuoco come fatto sonoro. Ho aspettato quasi dieci anni per trovare qualcuno che collaborasse con me in modo significativo a questo progetto. Finché ho incontrato Christophe Berthonneau, un pirotecnico francese che lavora con il fuoco in maniera artistica da un punto di vista visivo. Anche lui voleva fare un lavoro creativo: non tanto uno spettacolo col fuoco e una base musicale su cui far interagire i fuochi d'artificio; piuttosto "entrare nel fuoco", per realizzare qualcosa che potesse esprimere una visione artistica.

Dopo lunghe discussioni, partecipai ad alcuni workshop del suo gruppo, in cui suonavo diversi attrezzi adatti per costruire oggetti che esplodono, o bruciano, in modo da capire l'intima sonorità di ciascuno e registrarla. Nel corso dei laboratori, e poi a Chicago, ho effettuato tante registrazioni per trovare qualcosa di particolare in ognuno di questi attrezzi, per cogliere la specificità di ogni suono emanato, in modo da usarli come veri strumenti musicali.

Io e Christoff eravamo soliti discutere sui suoni trovati e sui colori, sulle sequenze



Scott Gibbons in *The Cryonic Chants* (2005), regia di Romeo Castellucci
(foto di Francesco Raffaelli)

che lui immaginava. Abbiamo avuto delle conversazioni molto emotive, e il materiale elaborato è stato segnato fortemente da queste discussioni, tanto da produrre una sorta di narrazione musicale dei nostri sentimenti.

Alla fine siamo arrivati ad una performance pirotecnica dal vivo, melodica, ritmica, timbrica, usando anche alcuni microfoni e registrazioni realizzate durante il workshop. Tutti gli elementi erano incorporati in un programma musicale. Avevamo due diversi sistemi sincronizzati, uno per l'audio, l'altro per gli effetti pirotecnicici. Io controllavo anche una parte di quest'ultimo sistema, con una sorta di scatola che fungeva da interfaccia.

Fu uno spettacolo veramente molto complesso, ma non ero completamente soddisfatto, perché sentivo di non essere entrato nel profondo di ciò che stavo cercando. Infatti la domanda che continuavo a pormi era: "Cosa è questo suono?".

Dopo circa otto mesi dalla performance, ho avuto modo di rivisitare in studio il materiale creato, per approdare ad una prospettiva più ristretta rispetto all'oggetto sonoro. Così ho sentito l'esigenza di tornare alle registrazioni originali, quelle non ancora elaborate in una direzione musicale, ma semplicemente come documenti appartenenti a un processo.

Stavo cercando una parola giusta, che, alla fine, si è rivelata essere "azione": "azione del fuoco". La musicalità che avevamo trovato era certamente un elemento, ma sentivo che esistevano al suo interno tante altre cose da scoprire. Per cui arrivai a creare circa trenta minuti di materiali. Il risultato era molto diverso e finalmente mi sentii catturato da questo lavoro, che si avvicinava di più all'essenza del suono. La musicalità ora era qualcosa che apparteneva ad un oggetto messo in relazione con altri oggetti.

Mi sono reso conto che lavorando così, su un'idea di base molto semplice, senza limitare necessariamente la strumentazione a disposizione, è possibile trovare qualcosa di molto profondo, che ti sorprende. Infatti non si tratta esclusivamente di una questione intellettuale, ma direi piuttosto emotiva. E il modo in cui mi avvicino alla creazione teatrale è molto simile.



Societas Raffaello Sanzio, *The Cryonic Chants* (2005), regia di Romeo Castellucci (foto di Piero Tauro)

Negli ultimi tre anni sono stato impegnato nel progetto della *Tragedia Endogonidia* della Raffaello Sanzio. Inizialmente, non sapevamo con esattezza cosa fare. L'unica certezza stava nel voler adattare la parola "tragedia" alla sensibilità dell'uomo contemporaneo. *Genesi*, il progetto precedente, aveva come soggetto un testo, il primo libro della Bibbia. In questo caso, invece, era necessario superare il lavoro sul testo.

Il nostro punto di partenza è stato la parola "tragedia", nel suo significato di "canto del capro". Come primo esercizio, sorta di rompighiaccio per approdare al tema, ci siamo resi conto che avremmo dovuto iniziare proprio con un capro. Abbiamo creato una griglia che raffigurava gli aminoacidi presenti nelle sue corna, negli escrementi e nella saliva. È stata ingrandita e stesa sul pavimento, con un capro al centro, libero di muoversi nello spazio così disegnato. Abbiamo preso degli appunti sui suoi movimenti, precisamente sopra quale lettera o fonema passava e per quanto tempo sostava. Questo non era tanto una performance, quanto un esercizio, una preparazione, una ricerca. Alla fine avevamo una serie di fonemi e una durata, che rispettava le modalità di sosta del capro su ognuno di essi.

Chiara Guidi ha poi composto su questa serie una performance vocale, basata su i fonemi indicati, sul loro timbro, sulla melodia e sull'armonia, anziché sul ritmo e il testo. La performance non era affatto libera ma contenuta, rigidamente controllata dalla poetica composta dal capro. Un "testo" che per noi equivaleva al coro della tragedia antica. Nella *Tragedia Endogonidia* non esiste un coro tradizionale, non abbiamo la spiegazione dell'azione scenica. La *Tragedia Endogonidia* è una serie di atti puri.

Il passo successivo della ricerca fu trovare all'interno di questa nuda partitura fonetica una risonanza emotiva. Per circa due giorni, dopo aver composto la performance vocale, si è sperimentato un assetto che pareva soddisfare questo nostro desiderio. Abbiamo posizionato nella sala diversi microfoni, mantenendo un volume tale da creare una sorta di feedback permanente, cambiando poi l'equalizzazione dei microfoni, così che il suono si muovesse continuamente, ottenendo non una melodia ma una nuvola di toni. Allo stesso tempo, la voce veniva trattata attraverso un processore in modo da essere degradata, resa fragile, al limite della sua dissoluzione sonora. Avevamo raggiunto un primo punto di equilibrio tra astrazione e musicalità, che non fosse puramente un esercizio, né qualcosa che ponesse violentemente il pubblico di fronte ad una situazione emotiva estrema.

Infatti, nonostante nella creazione tutto sia possibile, credo che il pubblico fatichi a condividere un'emozione data in maniera troppo forte. Nella *Genesi* abbiamo

affrontato temi terrificanti come Auschwitz, lavorando però in modo tale che il pubblico non vi fosse posto di fronte improvvisamente. Gli abbiamo dato il benvenuto con dei bambini che giocavano in un bellissimo set bianco con un trenino giocattolo, elementi di *Alice nel paese delle meraviglie*. Solo lentamente lo spettatore capisce che in realtà si tratta dell'olocausto, e questo avviene quando è felice e ha un bel sorriso stampato sul volto. E' in questo momento che il terrore diviene molto più potente. Tento sempre di prendere una direzione simile, di sfidare lo spettatore, affrontando qualcosa di terribile attraverso il bello. Anche nella performance nata dal capro, abbiamo trovato molto utile presentare al pubblico una situazione teatralmente molto forte, insieme ad un'altra dolce e musicale.

Questo tipo di ricerca è stato successivamente messo in relazione con le azioni fisiche. Abbiamo lavorato per circa un anno nella sede di Cesena della Raffaello Sanzio, attraverso una serie di laboratori intensivi. Un giornata tipo di lavoro iniziava alle nove del mattino e finiva alle dieci di sera. Avevamo completa libertà nell'utilizzare lo spazio come credevamo fosse necessario. Potevamo usare due grandi sale solitamente adibite per gli spettacoli: in una lavoravo insieme a Chiara Guidi, mentre nell'altra stava Romeo Castellucci. In quei giorni Romeo faceva degli esperimenti con le luci, usando non luci elettriche, bensì processi chimici attraverso cui trovare nuove tecniche di illuminazione.

Inoltre, grazie agli effetti digitali e a un registratore multitraccia, potevamo unire diversi elementi. Appena trovavamo qualcosa che ci piaceva, lo inserivamo nel mixer e registravamo immediatamente. Non ci dava alcun fastidio se accanto alla finestra passava un camion, non ci preoccupavamo di avere ottimi microfoni o uno studio di registrazione. Era importante catturare immediatamente l'idea. Abbiamo usato un sintetizzatore analogico come processore di effetti. Simultaneamente, gli esperimenti sulle luci e quelli sul suono trasformavano il processo in una ricerca visiva. Spesso Romeo ci chiamava per mostrarci un effetto di luce, e noi rispondevamo interagendo con un effetto sonoro che ci sembrava adatto; oppure al contrario, noi trovavamo un'azione che coinvolgeva due, tre persone, una macchina o un suono e lo proponevamo a Romeo. Era l'evoluzione costante di un processo organico, senza partire da elementi o ruoli rigidi come "il testo", "l'azione", "il tecnico luci", "il compositore". Per esempio, poteva capitare di individuare un attore di cui ci interessava in maniera particolare il volto, che a sua volta suggeriva un'azione, per poi indicare un tipo particolare di illuminazione, e questa illuminazione poteva suggerire un suono adatto.

Un altro aspetto essenziale del lavoro consisteva nel rendere sempre trasparente il processo creativo: avere un'idea molto forte e presentarla in modo semplice. Lo stesso vale per il punto di vista sonoro. Se da una parte avete sedici chitarre e dall'altra la registrazione di una sola chitarra, ed in entrambi i casi suonano la stessa partitura, paradossalmente la chitarra solista ha una potenza maggiore di tutte le sedici chitarre messe insieme.

In realtà, in questo tipo di lavoro non ho molto interesse per gli strumenti, quanto per la voce. Infatti il mio strumento preferito, quello da cui ricevo maggiori suggestioni, è il microfono. Spesso decido quali strumenti utilizzare in base alle voci selezionate. Nella *Tragedia Endogonidia* alcune sequenze sono eseguite dal vivo, altre sono registrate. Per le registrazioni uso spesso degli affetti acustici, come diffondere un suono attraverso un altoparlante rotto. Considero strumenti anche gli animali reali, come i pappagalli, gli scimpanzé, le capre; oppure alcune macchine, ad esempio un robot programmato per avere degli attacchi epilettici. L'importante è che tutto avvenga in maniera simbiotica: non c'è luce, o suono, non c'è attore che non sia il frutto di una coesione tra chi partecipa alla creazione.

È questo l'atteggiamento che definisce la sperimentazione, ovvero la direzione di tutto il lavoro sulla *Tragedia Endogonidia*. Cambia necessariamente con gli spostamenti creativi determinati dai singoli episodi. La traiettoria iniziale riguardava la possibilità di rigenerare la tragedia in relazione alla società contemporanea. Rispetto all'antichità, in cui il tragico, il sacro e il diritto erano strettamente correlati, la società occidentale, almeno dall'illuminismo in poi, è stata testimone di grandi cambiamenti. Specialmente nel corso degli ultimi cento anni, durante i quali la scienza è diventata una nuova teologia. Non esiste più alcun fatalismo nei confronti della vita, quanto un approccio scientifico. Non credo sia un caso che proprio durante l'illuminismo l'arte e il sacro abbiano orientato le proprie funzioni su obiettivi diversi, operando così una netta scissione. Oggi abbiamo il festival Ars Electronica, il MIT, centri in cui l'arte, la scienza e la tecnologia sono strettamente legate. In questi luoghi si mostra l'arte elettronica più incredibile, spesso basata né sul suono né sull'immagine, ma sulla ricerca genetica presentata come forma d'arte. E' fantastica, non la condanno affatto, è solo una osservazione oggettiva.

va. Anche se l'arte ha cambiato la sua funzione, non significa che abbia perso la propria potenza. Ha solo cambiato sfera di intervento.

Oggi, sebbene possa sembrare che queste categorie si siano nuovamente avvicinate, in realtà si tende ad avere poca coesione in virtù di una crescita costante della frammentazione dell'individuo. Lavorando intorno alla tragedia, abbiamo sentito l'esigenza di trattare la frammentazione e l'astrazione del significato, la scissione tra l'oggetto e il suo significante, con il timore di trovare senso in un atto puro, come ad esempio un fonema.

L'acquisizione di una lingua rappresenta una delle tappe fondamentali nella storia dell'umanità. Ogni volta che usiamo una parola per indicare un oggetto, mettiamo in atto un'astrazione. E questo rappresenta solo una parte del problema. Così l'arte, la musica, il teatro, discipline legate nell'antichità al sacro, quale funzione possono avere oggi? Come possiamo oggi mettere in atto un gesto artistico che svolga la stessa funzione della tragedia?

Abbiamo cercato di rispondere a queste domande lavorando su qualcosa che per il pubblico avesse una risonanza emotiva, nonostante avessimo a disposizione una strumentazione tecnicamente molto sofisticata, e come tale molto "fredda". Così abbiamo capito che dovevamo esplorare le qualità della voce umana, come – ad esempio – quella del bambino. La voce di una bambina di cinque anni ha una potenza enorme, superiore a qualsiasi software. Infatti in una delle immagini più violente del primo episodio della *Tragedia Endogonidia*, abbiamo capito che per immergersi completamente il pubblico dentro la scena, il suono sarebbe dovuto essere molto melodico, quello di una giovane ragazza, in contrasto con le altre scene. Abbiamo provato anche con una donna adulta, ma il risultato era completamente diverso. Le voci dei bambini sono più efficaci, perché invitano lo spettatore dentro la scena, risvegliano una parte di noi disponibile ad essere coinvolta.

Credo dipenda dal nostro codice genetico. Siamo animali sociali programmati per prenderci cura dei bambini, per proteggerli ed educarli a prescindere dal fatto che siano nostri figli. E questo appunto perché la nostra identità si basa su una forma determinata di società. Da bambino ho vissuto per un breve periodo in una fattoria, e ricordo il grido del maiale quando veniva ammazzato. Era simile all'urlo di una ragazza. Immediatamente il mio istinto era di protezione. C'è un momento, in un episodio della *Tragedia Endogonidia*, in cui in scena compare un bambino di circa un anno. Il bambino inizia a piangere. Nonostante negli episodi ci siano immagini molto forti, questo momento del bambino che piange ha suscitato la reazione più forte da parte di pubblici anche molto diversi fra loro.

Ho una concezione "organica" del suono, e anche il modo in cui intervengo nella trasformazione di una voce ha come obiettivo fissare questa qualità. Non è un semplice effetto digitale, per cui uno possa dire: "E' una procedura realizzata al computer, quindi è musica elettronica contemporanea". Spero che nessuno possa mai dire che la *Tragedia Endogonidia* è teatro-con-musica-ambient-contemporanea!

Basta pensare a come abbiam sviluppato alcune traiettorie di lavoro. Possedevamo una collezione di influenze, idee che intuitivamente risuonavano rispetto al progetto. Un insieme di suoni, fotografie, immagini di film, fiabe, storie. Romeo ha poi selezionato alcune immagini che, secondo la sua sensibilità, catturavano qualcosa dell'essenza stessa della creazione. In quel periodo i computer erano già sufficientemente evoluti per poter sostenere un tipo di processione di dati come sintesi granulare.

Esistono diversi tipi di sintesi. La più comune prende - per esempio - un tonno e ne rimuove le informazioni sonore attraverso dei filtri. La sintesi granulare utilizza interi campi di dati e li usa risintetizzandoli in suono. A ogni colore corrisponde un'informazione del campo sonoro: il bianco indica un suono continuo, il nero il silenzio, il rosso brillante un suono molto forte. Non si ottiene mai un suono pulito, semmai "nuvole di suono".

Con questa tecnologia, i risultati sono spesso incontrollati, e perciò adatti alla direzione che avevamo scelto nella creazione. Abbiamo così risintetizzato delle immagini a colori scelte da Romeo attraverso un processo di sintesi granulare.

Può essere utile fare anche un esempio in cui non è stato usato il sintetizzatore analogico come processore. Romeo aveva creato una macchina che caricava delle frecce su un arco, per poi lanciarle all'interno dello spazio scenico. Quando ho visto questo sistema, mi son detto: "Questa è legge". Una scena capace di catturare la nostra realtà, perfetta e violenta, immutabile. Tanto che, nonostante durante la fase laboratoriale non si parlasse tra di noi di questi aspetti, condividevamo la sensibilità di identificare con precisione quando una situazione liberava una forte risonanza emotiva. Solo da questo punto decidevano se continuare o meno. Nel caso della macchina con le frecce è successo esattamente questo. Avevo definito

un suono molto forte quando la freccia entrava in scena: un suono fisico, in grado di toccare lo spettatore ad un livello biologico ed emotivo, personale, terrificante. Contemporaneamente, avevamo stabilito un suono per la stanza, che immediatamente prima dell'azione aveva una specifica identità, sonora e luminosa, equivalente a un carattere. Ciò che doveva accadere, lavorava con o contro questo carattere.

Per lo spettacolo, avevamo piazzato dei subwoofer sotto la tribuna, con delle frequenze molto forti e incisive. Per la profondità delle frequenze basse era stato necessario utilizzare un sintetizzatore analogico. Infatti, per una questione di qualità del suono, non usavamo un campione di suono o un cd. Perciò avevamo piazzato un microfono nel muro opposto al punto in cui la freccia puntava, e ogni volta che la freccia picchiava, mandava un impulso al sintetizzatore, che produceva il suono.

Nel caso della *Tragedia Endogonidia*, così come per ogni mia performance, ho una sorta di partitura, che nessuno al di fuori di me può leggere e capire. Fondamentalmente è costituita da una serie di segni usati in uno studio di registrazione, indicazioni anche piuttosto lineari: "quando succede questo, la tastiera va configurata in un certo modo, il processore in un altro" e così via. E' molto difficile accordare alcuni strumenti. Nella sintesi analogica ogni comando dipende dalla temperatura ambientale del teatro e dal tempo di esposizione dello strumento. Se un comando si modifica, di conseguenza modifica i successivi punti della partitura. Perciò è necessario seguire la partitura ad orecchio. I fattori ambientali di un teatro possono cambiare facilmente, ed è sempre possibile che in teatro capiti qualcosa di inaspettato. Proprio per questo si lavora con due partiture: una nel caso tutto proceda secondo le previsioni, l'altra in previsione di un cambiamento improvviso. E' come quando un musicista suona uno strumento a corda o un timpano: prima che il pubblico entri in sala sembra tutto normale, poi quando il pubblico è entrato, cambia l'umidità dell'ambiente, bisogna stare attenti a registrare eventuali cambiamenti e ritrarre gli strumenti.

Insomma, non si può pensare ad un sistema rigido, chiuso e prefissato, quanto piuttosto al ruolo del musicista, che risponde ad un'energia emanata dall'evento. Luci, attori, musicisti: si lavora tutti insieme contemporaneamente.

Poi è anche vero che mi avvalgo della collaborazione di altri. Non sono un esperto di acustica. Nei primi giorni di laboratorio con la Raffaello Sanzio a Cesena, un fonico allestiva tutto prima che io arrivassi, anche se poi cambiavo tutto regolarmente. Il tecnico, alla fine del laboratorio, prima di raccogliere tutta l'attrezzatura, guardava attentamente come era sistemata, in modo da capirne il funzionamento. Sono abilità abbastanza diverse. Apprezzo molto chi può correggere o migliorare il funzionamento delle attrezzature rispetto a come le sistemo io.

In passato, durante la mia formazione, studiai un po' di acustica, ma avevo deciso di non studiare composizione. Non volevo avere un'educazione musicale "professionale", e ho resistito per tanto tempo alla musica come mestiere, perché temevo che un percorso simile potesse limitare il mio modo di osservarla e crearla. Quando ho dei problemi che non riesco a risolvere, mi affido a degli amici esperti di acustica, oppure a internet, con cui faccio molte ricerche.

Al di fuori dei progetti con la Raffaello Sanzio cerco sempre collaboratori che abbiano voglia di cercare nella stessa direzione, verso la semplicità: individuare una o due idee e esplorarle veramente fino in fondo. Non guardo tanto la forma di un suono, quanto la sua essenza.

Questo è stato possibile anche grazie allo sviluppo della sintesi granulare, attraverso la quale ho potuto guardare i materiali dal proprio interno, catturandone alcuni frammenti, estraendoli, unendoli, per poi passarli attraverso sintetizzatori analogici, microfono, altoparlanti, sviluppandoli in modo tale da essere toccanti.

Nel suono cerco qualcosa che mi sorprenda, che mi incanti, e sento la necessità di condividere le creazioni comunicandole a chi mi ascolta. In studio lavoro intorno a idee molto semplici, suoni che hanno la capacità di penetrare nel profondo delle persone. Una piece performativa, invece, organizza gli stessi elementi per costruire qualcosa dove non emerge il singolo elemento, ma la coralità di un risultato, un ritmo composto da tanti piccoli suoni.

Da una parte, attraverso l'esercizio della semplicità, pongo attenzione a ogni piccolo elemento sonoro; dall'altra, nella performance, è impossibile avere lo stesso tipo di precisione, perché la percezione del suono dipende dalla posizione dell'ascoltatore, sebbene ne tenti di anticipare la presenza nello spazio. Durante uno spettacolo, la coscienza umana è colpita più da informazioni visive che acustiche, soprattutto in uno spettacolo dalle immagini potenti come quello della Raffaello Sanzio.

Lettera sul Capro, che un tempo donò il suo nome alla tragedia

Caro Scott,
nello spettacolo si devono sentire alcune parole, ma non devono essere di origine letteraria. Devono avere una valenza oggettiva, inappellabile e aliena. Il testo è una cosa fra le cose e, come queste, è soggetto al destino di una forma. Non c'è poesia, non c'è alcun principio verticale che giustifichi la sua presenza, come invece avviene in presenza di un Autore, di un Poeta, di uno Scrittore. Il testo deve "discendere" da una capra. La parola "tragos", da cui deriva "tragedia", significa "canto del capro". È venuto il momento in cui l'animale eponimo si riprenda ciò che è suo: il nome. Dal nome discende la parola, dalla parola una serie di parole: un testo-testicolo. Ora l'idea è quella di ricavare una serie di parole da una capra vera e vivente. [...] Come ottenere un testo midollare che promana dal centro stesso di tutte le letterature, cioè dall'inexpresso di ogni corpo? Decodificando i suoi movimenti su un terreno con un reticolato di coordinate? Ma come può apparire non arbitraria la scelta dei fonemi? Infatti è assolutamente necessario che il sistema sia codificato ed esatto. Per decodificare i movimenti e gli spostamenti dell'animale, sarà necessario applicare un decoder ricavato da una diagramma [...] e dall'incrocio di questo con le coordinate dei passi della capra. Un'altra possibilità, ancor più oggettiva, sarebbe leggere quello che la capra ha già, quello che tutte le capre hanno già: la sequenza di aminoacidi di una proteina, di una sostanza che caratterizza certi processi organici.

Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonidia, I, Idioma Clima Crono*, Societas Raffaello Sanzio, 2002, pp. 1-2.

Il 2004 è stato un anno particolarmente fertile per le scritture di teatro. Scritture intese come ambiente storiografico complesso, sempre teso a rilevare dentro di sé le fibrillazioni di un divenire storico che mette in discussione il sistema stesso della storiografia. Con il progetto "Il Teatro dei Libri", ideato da Marco De Marinis e presentato a Bologna dal 20 al 25 gennaio 2005, il Centro Teatrale La Soffitta ha voluto mettere in campo le differenti declinazioni con cui tale sistema si confronta con le emergenze del presente, a dispetto di una crisi produttiva che rischia di far passare sotto silenzio anche le migliori conquiste disciplinari.

Visioni della scena, di Marco De Marinis; te@tri nella rete, di Nicola Savarese; Idioma Clima Crono, ideato dalla Societas Raffaello Sanzio: rappresentano tre distinte modalità attraverso cui avvicinarsi ad una possibile memoria del teatro: tre libri, dunque, tre oggetti, o tre sequenze, molto differenti tra loro, che però indicano un fronte di possibile resistenza, nel definire tre distinti approcci metodologici.

Attraverso lo sguardo di Piersandra Di Matteo, che ha seguito con cura il progetto e le voci dei suoi protagonisti, "Prove di Drammaturgia" vuole rendere testimonianza di uno snodo importante per il panorama editoriale di oggi, a cui contribuiscono senza soluzione di continuità tanto gli storici del teatro quanto gli artisti. Un'attenzione che vorremmo mantenere anche nel futuro prossimo, a rilevare gli esiti più significativi di un universo mobile e stratificato come è, appunto, il teatro e la sua storia.

I'Osservatorio Critico

a cura di Fabio Acca

NUOVI SPAZI DI CONFIGURAZIONE: TRA TEORIA E PRATICA DEL TEATRO

di Piersandra Di Matteo

Il complesso e articolato bios scenico contemporaneo ha mostrato da tempo che è ormai impossibile (in realtà, inutile) parlare del Teatro come un fatto unitario e omogeneo. La scena contemporanea ha messo di fronte agli occhi non solo dello storico del teatro e del teatrologo un quadro mosso, fatto di oggetti mutanti, di fili intricati, di maturazioni e rimozioni storiografiche, di canoe di carta e guadi necessari, di extraterritorialità, di isolamenti controcorrente e di marginalità volute, di parole di sangue e parole abusive, di tecnoperformance e teatri ipermediali, di uomini-di-scena che dialogano con gli uomini-di-libro, di spettacoli, di teatri senza spettacoli e di teatri-in-forma-di-libro. Un sistema complesso di relazioni nell'era stessa della complessità. Complexus, ci ricorda il sociologo Edgar Morin, è ciò che viene tessuto insieme, e il tessuto deriva da fili differenti.

Se l'epistemologia contemporanea ci insegna ad attraversare la complessità e ci invita a non cadere nelle trappole della polarità, a non ragionare in termini di opposti che si escludono: non "aut... aut" ma "et... et", il progetto "Il Teatro dei libri" diventa il luogo in cui queste riflessioni possono tradursi in un vero esercizio critico.

È cosa nota: inoltrarsi nel calpestato territorio di quelle che oggi, significativamente, definiamo scritture *per e sul* teatro ha condotto ad immergersi in luoghi tutt'altro che ameni. Troppo spesso avvicinandosi alla letteratura e/o al testo drammatico è aleggiata la paura di tornare ad una storiografia teatrale dimezzata: poiché per troppo tempo si è creduto di fare storia del teatro avendo come oggetto di analisi ciò che del teatro, evento unico ed irripetibile, rimane, cioè il testo.

Il progetto "Il Teatro dei libri" è un viaggio in questo complesso territorio, un viaggio per tappe. Staziona intorno a tre diverse recenti pubblicazioni che rivelano nella loro diversità linguistica, tematica e concettuale, le feconde articolazioni tra il teatro e le sue *scritture*, rinnovando un aspetto fondamentale per chi si occupa di teatro in senso storico e teorico.

Per parlare del suo ultimo libro, *Visioni della scena. Teatro e scrittura* (Laterza, 2004), Marco De Marinis decide di incontrare Marco Martinelli, drammaturgo e regista, del gruppo ravennate Teatro delle Albe. Un teatrologo incontra un regista-drammaturgo. Titolo dell'incontro "Teatro e letteratura. Teoria e pratica". Ma perché De Marinis decide di incontrare Martinelli per introdurre questi temi? "Marco Martinelli - sostiene De Marinis - ha praticato e pratica, come pochi altri, tutti i possibili rapporti e intrecci tra teatro e letteratura, tra teoria e pratica nel più originale dei modi". Questi intrecci rappresentano il tema centrale dell'incontro, poiché individuano i nodi concettuali che attraversano il volume.

Visioni della scena è, infatti, una raccolta di saggi che, collazionati nell'arco di più anni (dal 1978 al 2002), come frutto di stimoli critici differenti, trova organica unità



in un libro dichiaratamente non sistematico ma che affonda la penna, come esercizio critico, nei dubbi, nei cliché interpretativi (soprattutto nel caso delle prime tre "Visioni") che percorrono le varie scritture di teatro. Parole, concetti e ricordi personali di questa presentazione in forma di dialogo percorrono lo *spazio letterario del teatro*, perché è dentro questo spazio che si collocano i vari capitoli: "Il concetto illuminante di *spazio letterario del teatro* formulato da Ferdinando Taviani - afferma De Marinis - permette di ricomprendere nella loro ricchezza tutta una serie di sperimentazioni, di legami possibili tra teatro e letteratura senza costringerli in quella camicia di nesso che era il rapporto testo-spettacolo".

Ma come guardare a questo volume? È Martinelli a fornirci una chiave di lettura: "All'inizio del suo libro il professore parla di *esperienza-comprensione*. Usa questa formula efficace. Individua tre modalità: quella dell'attore, dello spettatore, del teatrologo. Ci fornisce il triplice sguardo con cui iniziare il cammino e l'attraversamento di questo libro-teatro" - e più avanti chiarisce - "quando il teorico non si ferma a una conoscenza astratta ma si intravede passione e adesione, allora il libro diventa una forma di teatro, una forma della visione, una visione. È un libro-teatro quello che ti emoziona. Il teatrologo diventa una sorta di ponte-cerniera tra l'attore e lo spettatore. Da un parte coltiva il mestiere dello spettatore e dall'altra è uno spettatore che sa andare dentro le quinte. È importante allora che attore-spettatore-studioso di teatro siano in continua relazione perché così facendo è possibile creare una vera *cultura teatrale* ed evitare ogni forma di pericolosa miopia".

Se la scrittura drammaturgica "va a scuola dagli attori", e se la riflessione teorica va a scuola dalla scena, il testo che "prende vita" è per Martinelli il frutto di un vero percorso alchemico, "può partire anche da una stanzetta, in forma anche più o meno definitiva, ma passando attraverso il palcoscenico viene come trasformato. Si ha così un passaggio dalla letteratura-metallo all'oro-teatro".

Nella giornata dedicata a "Le tecnologie invadenti (dello spettacolo)", Nicola Savarese ci conduce nei *Tè@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media* (Carocci, 2004), in quel mondo poco esplorato che è la scena multimediale: tra media e teatro, storia e teoria della tecnica. Come nel suo volume scritto in collaborazione con Maia Borelli, Savarese ci fornisce un'esauriente introduzione sulle scoperte della *rivoluzione digitale*, informazioni preliminari sulle tecnologie digitali, sulle sue potenzialità applicative, sulle ricerche informatiche che hanno condotto a nuove modalità di scrittura e creazione di ipertesti.

Una domanda sembra rimanere latente: il digitale e le sue applicazioni possono salvare il teatro? La sua specificità del *hic et nunc?* Tra la parziale rimozione del rapporto in presenza, i vantaggi documentaristici dell'*off line*, tra videogames e videoinstallazioni, la risposta di Savarese, pur nel suo scetticismo tecnologico, ha la qualità di un'apertura e rilancia la sfida al prossimo futuro: "La macchina che riporta la traccia esatta del nostro encefalo, per quanto proiettata ai quattro angoli del globo, non riuscirà a dare la misura dell'abisso che esso racchiude. Per ora."

Dal cyberteatro alle possibilità del tragico contemporaneo. *Idioma Clima Crono* è la serie limitata di pubblicazioni di grosso formato ideata dalla Societas Raffaello Sanzio per raccogliere manifesti programmatici, riflessioni, letture critiche della *Tragedia Endogonidia*, "megalomane" sistema drammatico in undici Episodi distribuiti in dieci città europee, realizzato dal gruppo cesenate negli ultimi tre anni. Il numero IX di *Idioma Clima Crono* raccoglie i riverberi critici emersi dal seminario di studi promosso da La Soffitta lo scorso anno con neo-laureati e dottorandi del DAMS bolognese. Ideato e condotto da Claudia Castellucci, il seminario ruotava attorno al principio dinamico della *Tragedia Endogonidia*, alla sua qualità generativa, alla sua condizione di creazione permanente, alla sua propagazione di città in città, al rapporto con lo spettatore episodico. Elaborati i primi concetti si è poi deciso di estendere il pensiero in due direzioni: prima attraverso la scrittura; la seconda, differente dalla prima, attraverso la manifestazione verbale.

L'ultima tappa del "Teatro dei libri" è il secondo momento di questa manifestazione verbale, il primo dei quali si è svolto in estate (11 luglio 2004, Teatro Comandini di Cesena) nella forma di una "Crescita autonoma" dal titolo "Arterie del sistema. Pensare il tragico nell'epoca della Tragedia telescopica". L'incontro de La Soffitta è stato pensato invece in forma dialogica per restituire l'esercizio critico e creativo che sottende la scrittura polifonica della rivista. È la stessa Claudia Castellucci a spiegare che "attraverso queste direzioni si è sperimentato la differenza qualitativa del pensiero scritto e del pensiero detto" - e aggiunge - "è stata una prova, un'esperienza a riguardo della parola applicata attorno ad un pensiero, pensiero a sua volta originato dalla *Tragedia Endogonidia*. Questa modalità rivela, secondo me, un

TE@TRI

Maia Borelli

NELLA RETE

Nicola Savarese

Arti e tecniche dello spettacolo
nell'era dei nuovi media

Carocci

carattere di sperimentazione della parola in generale, ma anche della parola applicata al teatro”.

Questi incontri e la modalità con cui sono stati realizzati rinnovano un’attenzione alla problematica del testo, al problema del verbale, alla necessità della parola che riflette, alla teoria. Rinnovano e testimoniano un’attenzione al libro *di-per-sul teatro*.

È un fatto che, negli ultimi venti anni, sia profondamente cambiato il modo in cui gli studiosi di teatro guardano a questo oggetto. In ambiente teatrale, l’annosa eredità del testocentrismo sembra essere stata superata. Fanno sorridere, oggi, le due opposte trincee che vedevano schierati, da una parte i ‘drammaturghi’ e dall’altra, gli ‘spettacolisti’: i primi, fautori della specificità del linguaggio letterario drammatico considerato fonte primaria dell’evento teatrale e i secondi, promotori della centralità dell’evento spettacolare. Se è ormai passato il tempo in cui spadroneggiavano le vecchie contrapposizioni critiche sul rapporto *testo* e *messa in scena*, metafore linguistiche che alimentavano disordini concettuali e ribadivano la priorità gerarchica del testo verbale, si sono fatte strada nozioni fondamentali come *spazio letterario del teatro*, *teatro-in-forma-di-libro*, si è imposta la riflessione che riconosce il testo drammatico, sia esso romanzo, poesia o cronaca, come luogo del cimento per la scrittura scenica, si è affermata la corretta osservazione che le nuove drammaturgie scritte, perdendo la loro consistenza di dramma, si sono aperte ai contributi di tutti i soggetti della creazione spettacolare. La scena assorbe la parola, la degluttisce, la coinvolge in una riscrittura totale.

Queste posizioni hanno determinato un profondo cambiamento nel modo di concepire i rapporti tra teatro e letteratura, consentendo una ridefinizione concettuale che non si esaurisce in una questione terminologica, ma sistematizza metodologicamente tutto ciò che riguarda questi due emisferi e il loro rapporto votato, per usare le parole di Claudio Meldolesi, alla “variabilità poetica”.

Sembra chiaro: una riflessione teorica non può essere esiliata nel territorio dell’ovvio e dell’astrazione, attraverso un procedere lineare, mai simultaneo che fatica a dialogare con la pratica. Roland Barthes definisce il suo libro *Barthes di Roland Barthes* come “il libro delle mie resistenze alle mie idee”. Ragionare teoricamente vuol dire avvicinarsi ad un’idea, difenderla, passarci attraverso, allontanarsene, farci ritorno in un continuo dialogo con l’esperienza. Scritture che contengono visioni, autobiografie e memorie d’attori, saggi corredati di immagini della contemporaneità, attori come avatar virtuali e tracciati di pixel, questi sono stati gli strumenti con i quali si è tentato di esplorare quel territorio permeabile che sta tra la teoria e la pratica del teatro. Non ci ha insegnato forse Fabrizio Cruciani che il teatro è prima di ogni cosa un sistema di relazioni e un luogo di esperienze? Insomma una concreta relazione tra Uomini di libro e Uomini di scena.



Societas Raffaello Sanzio, *The Cryonic Chants* (2005), regia di Romeo Castellucci
(foto di Piero Tauro)

PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

48^a EDIZIONE RICCIONE

30 SETTEMBRE - 1 OTTOBRE 2005



La cerimonia di premiazione della 48^a edizione del Premio Riccione per il Teatro avrà luogo a Riccione sabato 1 ottobre, alle ore 21.00 presso il Teatro del Mare di Viale Ceccarini.

Sono pervenuti presso la segreteria del Premio **473 copioni**, nuovo record assoluto. La **Giuria della 48^a edizione è composta da:** Franco Quadri, presidente, Roberto Andò, Sergio Colombo, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Ludovica Ripa di Meana, Luca Ronconi, Renzo Tian, segretaria Francesca Airaudo.

La giuria assegnerà:

- il **Premio Riccione per il Teatro** di 7500 euro all'autore del testo vincitore (inoltre per la messa in scena del testo premiato il Premio Riccione concorrerà alle spese di allestimento con il **premio di produzione di 30.000 euro** per il progetto indicato dall'autore vincitore);
- il **Premio Pier Vittorio Tondelli**, di 2500 euro al vincitore under trenta;
- il **Premio Speciale della Giuria** intitolato ai fondatori del Premio, **Gianni Quondamatteo e Paolo Bignami**;
- novità di quest'anno è il **Premio CGIL** all'autore del testo teatrale che si sia distinto nel trattare **tematiche civili, sociali e del lavoro**: sarà messo in palio dal comitato 'Cento Anni CGIL' nell'ambito delle celebrazioni per i cento anni della Confederazione Generale Italiana del Lavoro;
- il **Premio Marisa Fabbri**, attribuito all'opera in cui emerge un linguaggio particolarmente aperto e poetico;
- il **Premio 'Aldo Trionfo'** - fuori concorso - assegnato alla carriera di un teatrante che si sia distinto nel conciliare gli opposti, coniugando la tradizione e la ricerca. La giuria per quest'occasione sarà integrata da Fabio Bruschi, Direttore di Riccione Teatro, Giorgio Panni, Tonino Conte e Emanuele Luzzati del Teatro della Tosse di Genova.

TONDELLI, VENT'ANNI DOPO VENERDI' 30 SETTEMBRE

Pier Vittorio Tondelli partecipò al Premio Riccione nel 1985 con il testo **La notte della vittoria**, vincitore del Premio Speciale della Giuria e nello stesso anno pubblicò il romanzo **"Rimini"**.

Vent'anni dopo il Premio Riccione dedica uno speciale omaggio a Tondelli ripubblicando l'**antologia di letteratura della e sulla riviera adriatica**, a cura dello stesso Tondelli, pubblicata all'interno dell'ormai introvabile catalogo **"Ricordando Fascinosa Riccione"**, pubblicato in occasione del 40° Premio Riccione, quale catalogo della mostra omonima allestita al Palazzo del Turismo di Riccione nell'estate del 1990.

La pubblicazione sarà arricchita da immagini, articoli e note tratte dal fondo Tondelli, sarà edita dalla **Guaraldi Editore** di Rimini, per la cura di **Fulvio Panzeri**. La presentazione al pubblico si svolgerà venerdì 30 settembre. Orario e luogo da definire.

OMAGGIO A RAFFAELLO BALDINI

Il Premio Riccione, in occasione della recente scomparsa di Raffaello Baldini, dedicherà un omaggio al grande poeta romagnolo. Saranno presto on-line le informazioni relative all'evento.

L'ESPERIENZA DEL TESTO

Anche per l'edizione 2005 il Premio Riccione per il Teatro propone il **laboratorio di drammaturgia** condotto da **Renata Molinari**, con allievi-attori di diverse scuole teatrali: una settimana di lavoro sui testi appena premiati ricercando strutture, situazioni, temi, lingue e linguaggi della drammaturgia contemporanea, indagata alla luce del lavoro scenico.

Il laboratorio si conclude con la **sessione di lavoro aperta al pubblico**, sabato 1 ottobre alle ore 15.00 presso il Teatro del Mare, Viale Ceccarini.

Per info: 0541 694425 - 695746 premio@riccioneteatro.it

