

Altre
visioni

96

con il contributo del Comune di Milano

Nicola Bionda, Chiara Gualdoni

Visioni incrociate
Pippo Delbono tra cinema e teatro

introduzione di Oliviero Ponte di Pino

scritti di
Pippo Delbono, Fabrizio Fiaschini, Fabio Francione,
Enrico Ghezzi, Luca Mosso

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-326-7


Titivillus

E poi l'anno scorso è successa una cosa terribile. Sono come caduto in un buco nero.
Ho iniziato ad avere paura di morire, sempre più paura di morire.

(...)

E poi, una notte, è successa una cosa molto strana. Non potevo dormire, e mi sono detto: "E ora che faccio? Quasi quasi mi vedo un film". E ho visto un film di Fellini, *I Clowns*, all'inizio vedevo quei clown, quelle donne grasse, quel circo, e mi sentivo più triste, ancora più triste. Ma poi non so, forse mi sono ricordato di quando ero piccolo e mio papà mi portava al circo, non so, fatto sta che ho cominciato a ridere, ed era la prima volta che avevo ricominciato a ridere. E poi sono uscito fuori, nei campi. Era l'alba. E c'era tutto un campo coperto di fiori. Bene, in quel momento mi sentivo veramente felice.

(da *Barboni*)

Eppure non riesco a trovare assurda la vita (...) Le rose si sono schiuse
(da *Guerra*)

Indice

| | |
|------|---|
| p. 9 | L'immagine dell'esperienza <i>di Oliviero Ponte di Pino</i> |
| 13 | Capitolo 1. Visioni in movimento. Percorsi, idee, punti di riferimento |
| 13 | <i>I primi vaffanculo</i> |
| 15 | <i>Iben e Pina, maestre fragili guerriere</i> |
| 17 | <i>Il corpo ha ragione</i> |
| 20 | <i>Drammaturgie fisiche</i> |
| 22 | <i>Balla balla altrimenti siamo perduti</i> |
| 24 | <i>Il sacro sulla scena</i> |
| 27 | <i>The Mother of Invention</i> |
| 29 | <i>Una moderna Commedia dell'Arte</i> |
| 31 | Capitolo 2. Visioni sul corpo |
| 32 | <i>Il corpo sullo schermo</i> |
| 33 | <i>Una voce fuori campo</i> |
| 35 | <i>Una Babele di immagini</i> |
| 38 | <i>La pelle che si abita</i> |
| 40 | <i>La nave dei folli</i> |
| 42 | <i>Democrazia circense</i> |
| 44 | <i>Un diario intimo</i> |
| 45 | <i>Lo sguardo della folla</i> |
| 47 | Capitolo 3. Visioni allo specchio |
| 47 | <i>Lo sdoppiamento dello sguardo</i> |
| 49 | <i>Amare i propri sogni</i> |
| 51 | <i>Gli occhi piangono ma la mano uccide</i> |
| 54 | <i>Una jam session visiva</i> |
| 56 | <i>Dal corpo politico all'esperienza globale</i> |
| 59 | <i>Le rose si sono schiuse</i> |
| 60 | <i>Svelare la menzogna che è dentro di noi</i> |

| | |
|-------|--|
| p. 64 | <i>In attesa che il divano si liberi...</i> |
| 65 | <i>Un grido senza sentimento</i> |
| 68 | <i>E la parola si fece Carne...</i> |
| 69 | Capitolo 4. Visioni d'autore |
| 71 | Intervista a Pippo Delbono |
| 84 | Un selvaggio del cinema <i>di Pippo Delbono</i> |
| 105 | Capitolo 5. Visioni parallele |
| 107 | Una danza sull'orlo della vita <i>di Fabrizio Fiaschini</i> |
| 121 | Pippo Delbono scrittore <i>di Fabio Francione</i> |
| 123 | Aldilà del rene e del sale, lettera a Pippo dalla penombra <i>di Enrico Ghezzi</i> |
| 126 | Il cinema della distrazione <i>di Luca Mosso</i> |
| 131 | Apparati |
| 133 | <i>Schede dei film</i> |
| 140 | <i>Teatrografia</i> |
| 155 | <i>Un altro Delbono. I film da interprete</i> |
| 157 | <i>Bibliografia</i> |
| 159 | <i>Note biografiche</i> |
| 160 | <i>Ringraziamenti</i> |

L'IMMAGINE DELL'ESPERIENZA di Oliviero Ponte di Pino

Parlare del cinema – o meglio dei video e del cinema – di Pippo Delbono significa affrontare un groviglio di nodi critici.

La teatrografia di Pippo Delbono è ormai assai nutrita (e studiata) ed è caratterizzata da una indubbia coerenza, sia nelle continuità sia nelle fratture e svolte che segnano il progresso della sua ricerca. Una prima riflessione deve dunque riguardare il ruolo del cinema e del video all'interno del suo percorso artistico.

L'attività video sembra nascere in maniera episodica, quasi a coprire uno spazio che l'attività strettamente teatrale non poteva raggiungere. Indica insomma la possibilità di percorsi tangenziali e apre nuovi spazi di libertà creativa ed espressiva.

Per certi aspetti, i primi esperimenti videocinematografici esplorano proprio zone di creatività «collaterale», in apparenza divergenti dai percorsi teatrali. Quelle scoperte rispondono però a necessità profonde e prefigurano possibili sviluppi. Perché con il passare degli anni al video e al cinema Pippo Delbono si dedica con frequenza sempre maggiore. Nasce da questa crescente dimestichezza la sensazione che ormai il teatro gli stia un po' stretto, e che forse l'audiovisivo può offrire una via di fuga dal palcoscenico, o perlomeno apra un cammino parallelo.

È dunque l'equilibrio tra il cinema e il teatro che sta evolvendo in questi anni. Per capire le ragioni di questo cambiamento, va approfondito il rapporto tra il cinema e la realtà.

Le prime opere videocinematografiche di Pippo Delbono (e alcune delle successive) sembrano nascere quasi come «appunti audiovisivi». Sono girate «in soggettiva», a volte con un intento quasi documentario, o addirittura giornalistico. La dimensione autobiografica e lo strabordante io di Delbono

hanno in teatro un ruolo centrale (con funzioni di raccordo, e per dare allo spettacolo l'autorevolezza di un io narrante identificabile e autorevole), mentre in queste prove l'io dell'artista-creatore, con tutti i suoi risvolti esibizionisti, sembra quasi scomparire. E tuttavia è più che mai presente: perché quello che ci trasmettono quei filmati è direttamente il suo sguardo.

Grazie alle nuove «tecnologie leggere» (videocamere e telefonini in grado di fornire immagini di alta qualità) è come se l'obiettivo permettesse di cogliere l'esperienza nel momento stesso in cui si dà. Nel momento stesso in cui l'io dell'artista la sta vivendo, la può fissare (e questo vale sia per il viaggio in India, sia per la visita alla Thyssen-Krupp). È questa un'esperienza «in presa diretta» che il teatro – che vive grazie al meccanismo della ripetizione – non può dare.

Negli spettacoli teatrali, il vissuto personale viene trasfigurato, attraverso diversi meccanismi compositivi che lo oggettivano e addirittura lo epizzano. Viene fissato in scene che possono essere ripetute, e attraverso la rappresentazione diventano patrimonio collettivo: vedi per esempio la ricreazione in immagini sceniche di un'immagine rubata a una fotografia o a uno spezzone di film, oppure a un ricordo; o la sequenza delle scene rimontate in una struttura narrativa (o meglio compositiva); o ancora l'incarnazione degli attori in partiture verbali e gestuali prefissate...

Il video dà la possibilità – o l'illusione – che tutto questo lavoro di restituzione non sia necessario: tenendo presente che in questo caso l'importante non è l'oggettività dei fatti, il documento, quanto la verità dell'esperienza. Non sono importanti le cose ma le sensazioni e i sentimenti.

Con questo metodo, diventa possibile provare a catturare (o meglio reinventare) anche l'esperienza dello spettacolo teatrale, a patto di ritrovare la stessa immediatezza dello sguardo. Ma attenzione: l'esperienza che arriva dallo schermo può essere sia quella dello spettatore sia quella del creatore; o meglio, più ambigualmente, queste due esperienze si intrecciano nello sguardo e nel racconto della telecamera (va ricordato che nelle sue opere Pippo Delbono, come Tadeusz Kantor prima di lui, è insieme «dentro» e «fuori» dallo spettacolo, è insieme artefice, attore e testimone, ovvero autore, protagonista e spettatore di quanto accade in scena).

Ancora una volta, l'obiettivo non è l'oggettività, il documento, quanto la vibrante emozione dell'esperienza, l'incontro: la scena primaria del teatro e del cinema di Delbono è il suo incontro con Bobò, una minidrammaturgia di cui è insieme autore, protagonista, spettatore, testimone, memoria, e forse anche osservatore critico...

Quando Pippo Delbono parla del proprio cinema, ne rivendica con forza alcune caratteristiche: prima tra tutte, il rifiuto della narrativa nella sua forma più banale, il plot (e in questo il suo cinema e il suo teatro hanno molte affinità). Il montaggio, tanto in scena quanto sullo schermo, obbedisce piuttosto alle regole della composizione musicale, o pittorica, ed evita con cura la logica romanzesca. È per queste affinità che l'immagine proiettata può entrare con grande naturalezza e dialogare con quello che succede in scena, come negli ultimi spettacoli.

Ecco, questi sono solo alcuni spunti per cercare di inseguire, in queste pagine, un percorso ancora aperto. Perché – ne sono sicuro – qualcosa di nuovo sta già accadendo.

Capitolo 1.
VISIONI IN MOVIMENTO
Percorsi, idee, punti di riferimento

I primi vaffanculo

Varazze, la città natale di Pippo Delbono, è anche il luogo che ne ha visto i precocissimi esordi teatrali, legati alla parrocchia e alle scuole religiose, come lui stesso ricorda nel suo spettacolo *Racconti di giugno*:

Mi ricordo le prime volte che ho recitato in parrocchia. Dovevo fare Gesù Bambino (mi sono preso subito il ruolo principale...). Dovevo entrare e dare la benedizione, tutto lì. [...] Era Natale, mi ero addormentato vicino alla stufa e mi ero bruciato. [...] E mia mamma mi ha detto: “No Pippo, non puoi fare Gesù Bambino così deforme”. Ma io ero proprio deciso a fare la mia prima apparizione in teatro, e così sono entrato lo stesso con quella faccia a dare la benedizione. Forse lì c'erano già i segni del teatro che ho fatto dopo¹.

I primi insegnamenti che gli arrivano rispetto al rapporto con la scena provengono dalla cerchia familiare, in particolar modo dallo zio e dal padre, entrambi interpreti di teatro dialettale a livello amatoriale. Amatoriale nel senso più pieno del termine, poiché la pratica teatrale è dettata da un autentico amore per l'arte, ma è vissuta anche come necessità di espressione della vita, specialmente dal padre, che coltiva la passione per la musica insieme a quella per il teatro, e che incoraggia il giovane Pippo a imparare a suonare vari strumenti².

¹ In Delbono, P., *Racconti di giugno*, Garzanti, Milano 2008, p. 8.

² In Delbono, P., *Mon théâtre*, Actes Sud 2004, pp. 16-17. In un altro testo, *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di Alessandra Rossi Ghiglione, Ubulibri, Milano 1999, a p. 172 si narra un episodio legato alla passione musicale del padre di Delbono: “A un certo punto si rese conto – o si

Con il passare del tempo il rapporto con la scena, primariamente connesso all'ambito quotidiano, alla famiglia e alla scuola, evolve e diventa necessario strumento dell'espressione di sé, un atto di ribellione, di rivalsa, di manifestazione delle istanze contraddittorie che animano la sua adolescenza.

La consapevolezza quasi dolorosa della propria diversità dal contesto provinciale in cui è cresciuto lo spinge anche a viaggiare, e man mano le sue "fughe" e i suoi atti trasgressivi assumono connotazioni sempre più profonde.

All'inizio viaggiare per me è stato come mettere in atto una rivolta. Parti, vai, e ti senti finalmente libero³.

C'è un episodio, spesso citato, che mostra quanto il gusto per il teatro fosse rimasto in lui profondamente radicato e si sia connesso alla necessità di ribellione: colto a rubare in un negozio in Marocco,

è accaduto un fatto strano, tutt'a un tratto mi sono messo a raccontare al padrone del negozio la mia vita, della mia famiglia, di mia sorella, così, col cuore in mano. E lui, che prima era una iena, si è totalmente commosso. Ha bloccato la polizia e mi ha lasciato andare⁴.

Come a teatro, dove cerca di porsi di fronte al pubblico in una condizione di fragilità e onestà, l'utilizzo delle capacità affabulatorie, insieme al passaggio attraverso diversi livelli di emozioni, divengono occasione di incontro con le persone su un piano di perdita delle proprie certezze e scoperta di nuove forze.

In questo periodo così denso stringe un legame profondissimo e complesso con Vittorio, che definisce *il mio primo vaffanculo* poiché rappresenta la trasgressione alle rigide convenzioni da cui Delbono sta cercando di allontanarsi.

La rivolta passa attraverso esperienze totalizzanti e distruttive, ma anche piene di amore e poesia.

convinse – che i suoi impegni di lavoro erano incompatibili con la sua passione per la musica. Si sentì costretto a vendere il suo violino. Pippo ricorda che senza violino suo padre si lasciò andare, sembrò perdere le sue energie. Non ricorda una vera e propria malattia, solo questo abbandono, e la morte".

³ In *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, cit., p. 19.

⁴ Ivi, p. 25.

Il teatro diventa allora un modo per scappare da tale relazione così devastante, ma anche per seguire la passione mai sopita per la scena.

Si iscrive alla Scuola di Teatro della Provincia di Savona, di impostazione tradizionale, in cui il lavoro è fondato su una concezione psicologica, però il suo spirito inquieto lo spinge a cercare nuove vie di espressione, inizia a maturare la consapevolezza di voler sperimentare altri linguaggi artistici.

Trascorre un periodo a Pontedera, insieme a Ryszard Cieslak, dove prova l'esperienza di un teatro a matrice psicodrammatica, ma soprattutto si rende conto che è possibile integrare il proprio vissuto e mettersi in gioco in prima persona in scena.

Di nuovo a Savona, incontra Pepe Robledo, attore argentino scappato dalla dittatura del suo paese, che diventa prima sua guida e successivamente suo sodale professionale in una collaborazione a tutt'oggi ininterrotta.

Insieme a lui, membro del gruppo Farfa, fondato da Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Teatret, parte per la Danimarca e si apre a un nuovo spazio di studio.

Iben e Pina, maestre fragili guerriere

Per Delbono inizia la scoperta del training, di cui si approprierà e che, trasformato sotto l'influenza di altre esperienze di formazione, diventerà la base del suo lavoro espressivo.

È importante la comprensione cui arriva che il lavoro dell'attore è innanzitutto un lavoro fisico, basato sulla coscienza e sulla lucidità dello stare in scena, e che tali sono i principi dell'espressione drammatica.

In questa fase la disciplina del corpo e delle emozioni passa attraverso lo studio di tecniche di origine orientale: il training cui si sottopone quotidianamente ha come scopo di rimanere nell'azione, senza pensare, nel "qui e ora".

La precisione e la forza del gesto sono necessarie per sviluppare l'attenzione sul corpo, per mantenere una costante tensione, anche nell'immobilità. La "drammaticità" viene suscitata grazie alla danza che si crea tra le varie membra, ai contrasti tra di esse, all'incessante alternanza di movimenti e pause, necessarie a mantenere vivo lo sguardo del pubblico.

Lo studio delle tecniche corporee non serve a riproporre delle forme eseguendole a partire da un modello, bensì ad assimilare dei principi fisici fondamentali per l'improvvisazione successiva.

Da Iben e dall'apprendistato svolto con lei si rende conto dell'esigenza di un totale coinvolgimento per l'attore, che deve lavorare continuamente per raggiungere l'esattezza del gesto.

L'altro incontro fondamentale per la formazione di Delbono è quello con Pina Bausch, e con il suo Wuppertaler Tanztheater: gli si apre la possibilità di esplorare nuovi percorsi, di liberare il corpo da alcune imposizioni del training dell'Odin.

Innanzitutto scopre la semplicità dello stare in scena, al di là della partitura fisica fatta di tensioni contrapposte, pause, cambi di direzione.

Il conflitto tra le parti del corpo è alla base del teatrodanza di Delbono, ma dalla Bausch ha saputo mutuare un'anarchia compositiva che corrisponde all'unione della tecnica e della libertà creativa.

Come nell'improvvisazione jazz, la maestria risiede nella capacità di utilizzare una tecnica perfetta, acquisita a livello quasi "cellulare", per ritrovare l'espressione più pura e libera.

I gesti nel Tanztheater hanno come punto di partenza la necessità del movimento, che scaturisce dalla capacità dello stare in scena. L'energia del fisico è incanalata e presente anche durante l'immobilità, pronta a scaturire seguendo linee di sviluppo talvolta imprevedibili e apparentemente caotiche.

L'approccio di Pina Bausch è radicalmente differente da quello dell'Odin: là agli attori era chiesto di cercare il proprio movimento, qui invece la ricerca parte dalla richiesta di ricreare dei movimenti danzati da lei proposti. Tale costrizione per Delbono difficilissima lo conduce però alla percezione profonda delle necessità del proprio corpo, alla leggerezza che da esso può emanare, insieme all'energia che arriva dallo studio delle discipline orientali.

Il coinvolgimento nelle azioni può essere relativizzato, va creata la giusta distanza tra l'interprete e ciò che viene agito. In tal modo è possibile mantenere il contatto con la realtà del proprio lavoro e contemporaneamente raggiungere altissimi livelli performativi.

L'esperienza che entrambe gli trasmettono non è relativa esclusivamente all'ambito del metodo di lavoro (per quanto di metodo Delbono non voglia parlare, trovandolo una categoria estremamente dogmatica e limitante delle possibilità espressive degli attori), le considera sue maestre anche a livello umano, per la loro capacità di mostrarsi nella forza e anche nella fragilità.

La lezione fondamentale, comune alle due artiste, è l'umiltà: con Iben

impara che l'attore va coinvolto nella preparazione dello spettacolo come un tecnico, mettendosi al servizio degli altri anche cucinando, facendo le pulizie, lavorando insieme alle persone senza accedere allo status sociale dell'attore; con Pina invece comprende che pur nella magnificenza assoluta della messinscena è necessario mantenere il distacco e non accordare troppa importanza al lavoro per poter arrivare alla profondità della ricerca.

Inoltre dal loro esempio imposta il lavoro in modo che i suoi attori possano affinare la propria intelligenza percettiva eliminando ogni traccia di giudizio dal proprio sguardo, lasciandoli liberi di proporre i propri pezzi: da tale libertà scaturisce un autentico rapporto di fiducia tra regista e attore, fondante per la creazione:

A volte un'improvvisazione sembra brutta, una cazzata, ma poi la metti accanto a un'altra cosa ed è giusta, perfetta bellissima. Gli attori che lavorano con me hanno capito che devono esserci al cento per cento in tutte le loro proposte, in tutte le improvvisazioni, ma nello stesso tempo non devono attaccarsi a niente, non devono difendere niente, mi danno fiducia e io prendo queste cose, le metto là, le cambio, le taglio⁵.

Il corpo ha ragione

Sin dalle prime battute del suo percorso di formazione, è evidente come ogni gesto rivesta un valore profondo nel teatro di Delbono, come diventi fondamentale nel momento in cui si carica di imperiosa necessità vitale.

Il lavoro di improvvisazione fa parte di un rigoroso metodo di creazione, in cui il corpo si trova al centro e gli attori devono imparare ad ascoltarne gli ordini e a fidarsi delle sue indicazioni.

Il corpo ha una sapienza spesso disattesa e non ascoltata, vi risiedono dei principi drammatici vicini a quelli teatrali, e il compito dell'attore è di ricercarli attraverso un ascolto attento e un'indagine minuziosa delle sue possibilità.

Dal training imparato con il gruppo Farfa riprende il concetto alla base di uno degli esercizi, il passo del Samurai, ovvero che il gesto nasce dalla tensione della contraddizione.

⁵ Ivi, p. 35.