

# PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

2/2005

Anno XI - numero 2 - dicembre 2005

*Rivista di inchieste teatrali*



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

## AI CONFINI DELLA PERFORMANCE EPICA

a cura di Gerardo Guccini

### primi piani su

Davide Enia, Beppe Grillo, Ascanio Celestini, Andrea Cosentino,  
Biagiarelli-Gonella, Marinella Manicardi, Ugo Chiti, Teatro Maori Contemporaneo,  
Bruno Pizzul e la narrazione calcistica



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

**Su questa rivista hanno pubblicato:** Fabio Acca, Franco Acquaviva, Andrea Adriatico, Enzo Alaimo, Jurij Alschitz, Marion d'Ambrugo, Danjel Andersson, Marco Baliani, Renato Bandoli, Georges Banu, Alessandro Baricco, Mario Baroni, Alessio Bergamo, Anna Maria Bertola, Giancarlo Biffi, Franco Brambilla, Carlo Bruni, Fabio Bruschi, Adele Cacciagrano, Ascanio Celestini, Riccardo Cocciantè, Antonio Calbi, Pier Luigi Capucci, Eugenia Casini Ropa, Claudia Contin, Antonio Costa, Laura Curino, Horacio Cztortok, Emma Dante, Pippo Delbono, Marco De Marinis, Piersandra Di Matteo, 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 Iannello, Massimo Lanzetta, Franco La Polla, Tony Laudadio, Sandro Lombardi, Carlo Lucarelli, Lorian Macchiavelli, 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 Pitiitto, Andrea Porcheddu, Armando Punzo, Paolo Puppa, Raiz, Pepe Robledo, Cesare Ronconi, Alessandra Rossi Ghiglione, Franco Ruffini, Paolo Ruffini, Michele Sabin, Cira Santoro, Willmar Sauter, Giuliano Scabia, Luca Scarlini, Daniele Seragnoli, Giorgio Simbola, Alessandro Solbiati, Giovanni Soresi, Federico Tiezzi, Salvatore Tramacere, Gabriele Vacis, Anatolij A. Vasil'ev, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, Massimo Verdastro, Enzo Vetrano, Nicola Viesti, Antonio Viganò, Leif Zern.

**Questo numero è stato pubblicato con il contributo dell'Unità bolognese del progetto MIUR: ACTOR. Anche dati dello spettacolo: fonti testuali, iconografiche, multimediali.**

#### ELENCO NUMERI PRECEDENTI:

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

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

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

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

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

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

**1/99 (numero progressivo 8):** IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA. Con un primo piano di Lenz Rifraktionen, 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 LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerståhl; LA STORIA INCUCINA: IL QUARTETTO DI SPIROGYORGY di Ilona Fried.

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

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

**1/2001 (numero progressivo 12):** VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno; VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI a cura di Gerardo Guccini.

**2/2001 (numero progressivo 13):** Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA, a cura di Cristina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi; 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; ÁRPÁD SCHILLING: un teatro sulla difficoltà di esistere a cura di Ilona Fried; CONVERSAZIONE CON LAMINARIE a cura di Fabio Acca.

**2/2002 (numero progressivo 15):** OMAGGIO A THIERRY SALMON a cura di Renata Molinari; UN 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 Carnezzaria; UNA CONVERSAZIONE CON MAURIZIO SAU a cura di Fabio Acca.

**2/2003 (numero progressivo 17):** INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI a cura di Marco De Marinis; IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO a cura di Marco De Marinis; RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI a cura di Gerardo Guccini;

**1/2004 (numero progressivo 18):** PER UNA NUOVA PERFORMANCE EPICA a cura di Gerardo Guccini, contributi di Kassim Bayatly, Gabriele Vacis, Pier Giorgio Nosari, Gerardo Guccini, Beniamino Sidoti, Simone Soriani, Silvia Bottiroli, Luigi Mastropaolo, Vanda Monaco Westerståhl, Fabio Acca, Pierpaolo Piludu.

**2/2004 (numero progressivo 19):** SULLA TRAGEDIA ENDOGONIDIA a cura di Adele Cacciagrano; CHIAROVEGGENZA. NAVICELLE CORSARE E ISTITUZIONI-FORTINO di Marco Martinelli; CINQUE "LIBRI" PER TORINO di Gabriele Vacis; GILGAMES DI TERESA LUDOVICO 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.

**1/2005 (numero progressivo 20):** GENESI DI NOTRE-DAME di Riccardo Cocciantè; PENSARE IL MELO/ DRAMMA di Gerardo Guccini; SÌ, PERÒ IL MUSICAL AMERICANO ERA ANCHE UN'ALTRA COSA... di Franco La Polla; IL BRECHT DELLA FORTEZZA di Armando Punzo; PERCORSI VERSO BRECHT 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.

#### Indice

Editoriale

*Ai confini della "performance epica"*

#### LA NARRAZIONE E LE SUE OMBRE.

Conversazione con Davide Enia  
a cura di Gerardo Guccini

**BEPPE GRILLO:**

UN NARRATORE DEL PRESENTE  
di Delia Giubeli

**UN'IMMOBILITÀ POTENTISSIMA.**

Il teatro non povero di Ascanio Celestini  
di Patrizia Bologna

Le **POLIFONIE** DI UN CLOWN  
POSTMODERNO.

Il teatro di Andrea Cosentino  
di Simone Soriani

**DAL TEATRO NARRAZIONE AL  
REPORTAGE DRAMMATICO.** I percorsi  
di Roberta Biagiarelli e Simona Gonella  
di Carlotta Pedrazzoli

"**ELLA È ATTRICE?**". Marinella Manicardi  
e le maglie della bassa  
di Cristina Valenti

**VOLTA LA CARTA... ECCO LA STORIA!**  
Percorsi epici nel 'teatro narrante' di Ugo  
Chiti

di Chiara Alessi

**RACCONTARE PER RACCONTARSI:** ele-  
menti tradizionali nel teatro maori con-  
temporaneo  
di Daniela Cavallaro

*L'Osservatorio Critico*  
a cura di Fabio Acca

**EPOSE PATHOS: RACCONTARE IL CAL-  
CIO.** Una conversazione con Bruno Pizzul

**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 3313 1205

**CIMES** Via Azzo Gardino, 65/a - 10121 Bo-  
logna - Tel. 051/2092400 - Fax. 051/2092417

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 e Fabio Acca

**PREZZO AL PUBBLICO FINO AL 2005:**  
CIASCUNA COPIA EURO 3,58 (IVA ASSOLTA)  
ABBONAMENTO 2 NUMERI DEL 2005  
EURO 7,16 (IVA ASSOLTA)

(PER I NUMERI DEL 2006 PREZZO AL PUBBLICO  
CIASCUNA COPIA EURO 4,50 - ABBONAMENTO 2  
NUMERI EURO 9,00 (IVA ASSOLTA))

Se Vi interessa ricevere la nostra pubblica-  
zione, Vi preghiamo di inviare la sottoscri-  
zione a **CARATTERE, VIA B.  
PASSAROTTI 9/A - 40128 BOLOGNA - c.  
c. POSTALE N. 31378508**

Vi preghiamo inoltre di aggiungere EURO  
1,00 per ciascun numero spedito. Per ulterio-  
ri informazioni: **tel. 051/37.43.27**

**caratterecomunicazione@virgilio.it**



## Editoriale Ai confini della "performance epica"

Parlando di *nuova performance epica*, intendiamo [...] indicare

- che si sono costituite possibilità recitative imperniate all'andamento narrativo dell'eloquio;
- che queste sottendono diversi vissuti e tecniche di attuazione;
- che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate.

Il 'teatro narrazione' è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno. C. Meldolesi-G. Guccini, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2004, p. 3.

Or non è molto, nel n. 1/2004 di Prove, Guccini ha approntato la nozione di *performance epica* in quanto strumento metodologico particolarmente adatto ad affrontare analiticamente certi spettacoli in cui un attore solo costruisce l'evento comunicando al pubblico. Nei nostri intenti, tale nozione costituiva una sorta di risposta storiografica alle sollecitazioni sceniche del 'teatro narrazione', che venivano così calate in un campo d'analisi più frastagliato, vasto e pertinente. Quest'impostazione metodologica, lungi dall'essere occasionale o intuitiva, riprendeva una dinamica di rinnovamento caratteristica degli studi teatrali, che hanno spesso ricavato dal vissuto e, insieme, dal presente stimoli per conoscenze ulteriori, tramite confronti di realtà affini. Così, per fare qualche esempio, la ricerca scenica sulla corporeità e la drammaturgia delle maschere ha fecondato gli studi sulla Commedia dell'Arte, sulla teatralità di gruppo dei nostri anni Settanta nonché sulle intermedie dinamiche interne alla micro-società degli attori; mentre la fuoriuscita del nuovo teatro dagli ambiti istituzionali ha sollecitato fondamentali approcci storici alla dimensione festiva e al rito, con ricadute sulla conoscenza spaziale. Insomma, la capacità percettiva che ci consente d'immaginare e rivedere le esperienze teatrali del presente come del passato, risente degli spettacoli visti e della partecipazione alla vita del teatro.

Nel nostro caso, le proposte del 'teatro narrazione' hanno evidenziato la necessità di una metodologia di ampio respiro, quale la *performance epica*, che essa richiama molteplici possibilità teatrali, dalla lettura d'autore al monologo comico, dalla rigenerazione delle modalità popolari al monodramma. In un primo momento, nel n. 1/2004 di Prove, questo approccio è stato mosso dall'intento di districare e in parte chiarire le eterogenee forme di *One Man Show*, che, specie in questi ultimi anni, riuniscono "artisti diversi ma tutti impegnati su un unico genere dall'irresistibile ascesa"<sup>1</sup>. Su queste pagine abbiamo allora affiancato agli approfondimenti dedicati ai maestri della "narrazione pura (Fo, Baliani, Paolini) interventi sia sulle tecniche dell'oralità che di indagine storica.

In seguito, però, le proposte di pubblicazione che abbiamo continuato a ricevere ci hanno mostrato come queste tematiche e modalità d'approccio possedessero anche un'anima esplorativa e avventurosa.

L'atto di confrontare all'interno d'un campo d'indagine unitario diverse forme di "assolo affabulatorio"<sup>2</sup> consente, sì, di stabilire genealogie e tessere sistemi di affinità e di distinzioni, ma questa è solo una faccia delle possibilità latenti nella nozione di performance epica; l'altra, dotata del fascino dell'incognito, induce a perlustrare zone di confine dove l'atto di narrare, pur conservando impianti performativi d'impronta teatrale, si è potuto risolvere – come mostrano i saggi qui raccolti in scrittura (Ugo Chiti), in cronaca dal vivo (Bruno Pizzul), in informazione e denuncia (Beppe Grillo), in clownesca mescolanza di riferimenti (Andrea Cosentino) oppure, ed è il caso del teatro Maori contemporaneo, nel vitale recupero di identità etnica.

Considerata in rapporto al 'teatro narrazione', la categoria di *performance epica* stabilisce insomma un contesto aperto a straordinari confronti, che si compongono anche in filoni e prospettive di sviluppo; mentre, considerata di per sé, fornisce allo studioso una sorta di viatico con cui procedere a personali sforamenti, poiché quella del narrare, come ricordavamo nel nostro precedente editoriale, è anche funzione predrammatica ed extra-scenica.

Perciò questo numero di "Prove", in parte prosegue il confronto precedentemente impostato in materia, allargandolo a Beppe Grillo e ad Ascanio Celestini, in parte si apre senza reticenze agli sconfinamenti operati dagli studiosi che hanno raccolto e diversamente declinato le suggestioni della *performance epica*.

Non paia eccessiva l'attenzione verso questo aspetto della scena contemporanea. Abbiamo così corrisposto, se mai, all'adagio popolare che raccomanda di "battere il ferro fin che è caldo. Conviene insomma tornare e ritornare sugli argomenti che reagiscono alle sollecitazioni del presente, dato che gli esiti saranno utili in rapporto ad altri temi e ai rilanci di nuovi studiosi.

In questi ultimi tempi si è inoltre evidenziata una situazione di crisi; per alcuni la



narrazione teatrale avrebbe almeno in parte esaurito le sue risorse innovative, risolvendosi in una modalità largamente prevedibile. Anche per dissentire da tale approccio è qui approfondito il precedente interesse storiografico su questo fenomeno, in armonia con il variare dei suoi sviluppi. Da un lato, c'è chi tenta di salvare le motivazioni originarie della narrazione, innestandole, al di là dei risultati già raggiunti, in nuovi terreni di sfida e applicazione. Dall'altro, c'è chi ricava da questi stessi risultati i lineamenti operativi d'un "quasi genere", che ci guardiamo bene dal considerare negativamente. Il valore delle drammaturgie e degli spettacoli può infatti risultare dai più vari sistemi di impulsi e di micro o macro-varianti all'interno dello svolgimento dato.

Qui, le ricerche tendenti al superamento alla narrazione teatrale vengono rappresentate dal tagliente colloquio con Davide Enia e dal contributo su Simona Gonella e Roberta Biagiarelli, mentre le opportunità offerte dal "quasi genere" narrativo risultano dalla felice incursione in questo campo dell'attrice Marinella Manicardi.

\*\*\*

È questa la seconda volta che "Prove di Drammaturgia" si impegna nel tentativo di rinnovare il lessico teatrale con definizioni che procedono "dal riconoscere e quindi nominare [...] insiemi di esperienze che emergono dalla pratica artistica imponendosi perciò all'evidenza"<sup>3</sup>. Qualche tempo fa, proprio nell'ultimo anno del Novecento, il dossier sul "Teatro Popolare di Ricerca" aveva messo l'accento sull'integrazione fra "la prospettiva concentrata della ricerca (che per anni ha avuto nel laboratorio il suo emblema)" e "la visione dilatata del popolare"<sup>4</sup>. Intorno a questa tematica si sono tenute, prima e dopo la pubblicazione del dossier, alcune tavole rotonde promosse dalla Corte Ospitale (Rubiera), dal Lemming (Rovigo), da Lenz Rifrazioni (Parma) e dal Cada Die (Cagliari). Poi di "Teatro Popolare di Ricerca" non si è più parlato; eppure la confluenza indicata da tale denominazione si è sempre più radicata, giungendo ad arricchire strategie e modalità di pensiero - come risulta fra l'altro dalle seguenti riflessioni di Davide Enia. Il nostro nuovo teatro, lo si dica o meno, è ormai diventato in gran parte un Teatro Popolare di Ricerca. In modo analogo, parlando nuovamente di *performance epica*, abbiamo inteso veicolare un'immediata e diretta percezione delle trasformazioni in atto e delle loro soluzioni, che intrecciano alle tipologie dell'attore interprete quelle dell'attore narrante, moltiplicando le possibilità d'intersezione con le pratiche comunicative d'ogni tradizione e contesto.

**Claudio Meldolesi**

**Gerardo Guccini**

<sup>1</sup> Rodolfo Di Giammarco, *One Man Show. Il boom dell'attore single*, in "La Domenica di Repubblica", 11 settembre 2005.

<sup>2</sup> Ivi.

<sup>3</sup> Gerardo Guccini - Massimo Marino - Valeria Ottolenghi - Cristina Valenti, *Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/99, p. 5.

<sup>4</sup> Ivi.

# LA NARRAZIONE E LE SUE OMBRE

## Conversazione con Davide Enia

a cura di Gerardo Guccini



Davide Enia

*Gerardo Guccini:* La crisi del teatro di narrazione a che cosa è dovuta? E, soprattutto, esiste una crisi secondo te?

*Davide Enia:* Proprio in questo momento in cui il teatro di narrazione sta raggiungendo il vertice della popolarità e della diffusione, è giusto porsi domande su cosa esso ha rappresentato e se ha, in realtà, delle prospettive di rilancio e di modificazione o se, forse, ha già esaurito il suo ciclo creativo entrando in crisi. Partendo da questa premessa, debbo dire che, per me, il teatro di narrazione non ha nessuna possibilità di rilancio perché è diventato troppo riconoscibile: non appena ne parliamo ci sembra di sapere immediatamente cosa è, e non proviamo alcuna curiosità. È diventato un genere. Un genere che probabilmente è sempre esistito, ma che non era mai stato codificato dall'esterno né sottoposto a regole. Certo, la riconoscibilità, la codificazione, le regole e anche una certa uniformità stilistica contribuiscono a renderlo ben accetto a un grande pubblico, ma segnano anche l'inizio della sua parabola discendente. Cerchiamo di evitare il facile schematismo storico, per cui se una cosa ha successo allora entra fatalmente in declino: questa è una sciocchezza tipica delle mentalità elitarie, che non accettano la fuoriuscita dalle situazioni di nicchia. Uno dei motivi della clamorosa affermazione del teatro di narrazione è stata l'intrinseca qualità dei lavori scenici, che hanno fatto sì che si creasse un pubblico, che questo pubblico si affezionasse ai narratori e che la narrazione, con terribile controsenso, venisse considerata il luogo deputato del teatro civile. È sembrato che i panni sporchi, i nervi scoperti e le ferite che mai si cicatrizzano del nostro tessuto sociale e della nostra storia, potessero venire raccontati dalla voce di un singolo che, andando a lavorare sul campo e intervistando, svolgesse un lavoro che la scuola non è in grado di fare e che la televisione non s'addossa come compito primario soffocando i reportage di valore in un contesto a dir poco avvilente. Per me, dunque, la parabola discendente del teatro di narrazione non è dovuta al successo in sé, ma al fatto che a questo teatro è stato attribuito, suo malgrado, il compito di acquietare le coscienze, di agire insomma come una specie di morfina morale: non preoccupatevi più di tanto, tutti questi guasti, tutte queste tragedie verranno raccontate, e voi potrete conoscere, quasi scientificamente, le ferite della nostra società andando ad ascoltare uno spettacolo di teatro. Ma non è così. A partire dal *Vajont*, che ha sdoganato ufficialmente la narrazione anche per via del passaggio televisivo, si è creato un controsenso gigantesco. È veramente paradossale che, dopo *Italia e Brasile 3 a 2*, le persone vengano a chiedermi se veramente è esistita la dinamo Kiev. Chi se ne frega, io non faccio documentari. La verità non appartiene all'essere umano in genere, che vive in condizioni di assoluta precarietà e soggettività; a maggior ragione, la verità non è nemmeno propria alla drammaturgia, che cerca sì una verità, ma una verità emotiva. All'interno di tutti questi controsensi il teatro di narrazione si è sostanzialmente in quanto genere, per cui ora i narratori corrono l'enorme rischio di venire imitati. Ma non bisogna imitare, perché l'imitazione trasforma in regola l'artigianato di un altro, fossilizza le invenzioni, le ossida, le svuota... diverso è il discorso per il furto, rubare a un artista è da sempre un principio fecondo. In Italia, c'è bisogno di teatro di narrazione per tutti questi motivi, per la qualità degli spettacoli, probabilmente per la bravura dei narratori, e per la necessità di andare a vedere qualche cosa che ci smuova la coscienza, visto che il teatro di narrazione, suo malgrado, ha toccato delle ferite aperte. Inizialmente questo contatto è avvenuto in una maniera inconsapevole, mentre adesso, con molta furbizia, si vanno a campionare disastri.

*Guccini:* Da quello che dici mi sembra che la crisi del teatro di narrazione sia una specie di annesso del successo, un suo effetto inevitabile. Se il successo comporta consenso e non ci può essere successo senza consenso, il consenso comporta pacificazione, riconoscibilità, imitazioni eccetera.

*Enia:* Non è così, ho fatto un distinguo iniziale di cui vorrei si tenesse conto. Le cose, per me, non sono assolutamente correlate; è importante affermarlo se no si ricade nel solito cliché delle élite, per cui se una cosa che esce fuori dalla nicchia è inevitabilmente corrotta. No! Il carattere popolare del teatro di narrazione è probabilmente la sua parte più sana ed è quella che ci permette di sperare. Ciò che per me non va è che il teatro di narrazione è diventato un genere di teatro codificato e socialmente rassicurante.

Diciamolo francamente, non è che si possano sviscerare tutti i temi dello scibile; il teatro di narrazione ha un limite intrinseco: è una persona che in forza della sua capacità drammaturgica e attoriale racconta ad altri. Non è altro. Da questa forma scenica non puoi scappare perché la narrazione è un corpo narrante ad almeno una persona che ascolta. Quindi, qualsiasi tipo di racconto va bene. Certo il miracolo del teatro che funziona è di essere universale, di appartenere a tutti, ma questo nessun drammaturgo se lo pone come obiettivo, il suo problema è quello di far quadrare una drammaturgia e basta. Capisci, la codificazione, il genere soffocano in partenza il lavoro attribuendogli delle responsabilità insostenibili...

*Guccini*: Allora, il teatro di narrazione è entrato in crisi non tanto perché ha avuto successo ed è diventato popolare, ma perché si è adeguato a ricoprire un ruolo sociale rassicurante.

*Enia*: Esattamente, giustissima la sintesi. Adesso non vi è nessuna possibilità di rischio. Per quanto mi riguarda, la vera tragica mancanza della vita culturale odierna è l'assenza dello scandalo. Lo scandalo è sempre stata una trasgressione che, secondo l'etimo della parola, ti fa andare dall'altra parte del fiume. Non parliamo dello scandalo inteso come volgarità o stupidità, parliamo dello scandalo come rivelazione del fatto che il re è nudo. E in un periodo di trionfo dell'estetica, che una persona da sola, su una sedia, bastasse a mostrare un'essenza senza bisogno di spese miliardarie, questo è apparso scandaloso ed ha avuto ragione d'essere.

*Guccini*: E adesso l'orizzonte di scandalo di cui si potrebbe essere capaci, come lo vedi? Che cos'è per te?

*Enia*: Per me adesso il problema non è lo scandalo. Io non voglio scandalizzare nessuno. Il mio lavoro è far quadrare una drammaturgia, far muovere l'attore, è veramente un lavoro su dimensioni microscopiche. Probabilmente, con *Italia e Brasile 3 - 2* sarò stato anch'io scandaloso nel senso che prima di allora spettacoli che parlassero di calcio non ce n'erano e adesso tutti ne fanno dappertutto.

*Guccini*: Mi sembra di cogliere nelle tue parole una specie di nostalgia per l'incognita. Forse il tuo recente passaggio al dramma, con *Scanna*, ha a che vedere col bisogno di rischiare, di mettersi in gioco?

*Enia*: No. *Scanna* l'ho fatto per vincere i soldi del premio Tondelli. Pensavo sarebbe stato più facile vincere con un lavoro per più persone che con un semplice monologo, però, se confrontiamo i miei testi, vediamo che già in *Maggio '43* ci sono dei preannunci di *Scanna* in quanto che il piccolo protagonista/narratore, Gioacchino, fa altri nove personaggi: è veramente un romanzo corale. Paradossalmente *Maggio '43* può venire adattato e diventare uno spettacolo collettivo.

*Guccini*: Nel momento in cui dici che nel tuo spettacolo *Maggio '43* ci sono nove personaggi indichi che all'interno della narrazione è possibile ricostruire un movimento drammatico concertato vastissimo che quasi sfuma nelle forme di una drammaturgia collettiva. Sono idee simili a quelle di Marco Baliani e fanno pensare a uno sbocco drammaturgico della narrazione teatrale.

*Enia*: È un passaggio importantissimo. Ogni spettacolo è sempre figlio di un'esperienza precedente. Mi preme comunque dire che la narrazione viene praticata tantissimo da quelli che hanno più o meno la mia d'età, non solo per ragioni semplicemente economiche, ma anche come risposta a quello che è successo ai nostri padri. Dopo che l'iconoclastia degli anni Settanta e Ottanta ha distrutto dappertutto c'è stato bisogno di recuperare un nucleo di senso forte. Quindi sono state una serie di concause che, insieme ai talenti individuali, hanno portato a un teatro di narrazione. Secondo me sono i singoli che spostano e cambiano le cose, non credo nella dimensione della massa, la società produce sì degli umori ma il problema è riuscire ad incanalarli. Non parlo dell'eccellenza dei singoli, ma di specializzazioni. C'è chi è più bravo a riparare un rubinetto, c'è chi eccelle nella costruzione di canne da organo e chi sa intessere un racconto. Dipende dal talento, è inutile prendersi in giro: il teatro è risultato essere il luogo di coloro che non hanno talento, danzatori mancati, cantanti mancati, vallette televisive mancate, aspiranti attori del cinema mancati, tutti quelli che lavorano in televisione quando hanno sei mesi liberi vengono a fare spettacoli in teatro. Adesso è necessario rivalutare il nostro mestiere perché negli anni passati ci si è più preoccupati delle masturbazioni cerebrali del regista che del lavoro dell'attore. Mentre il primo lavoro che un regista deve fare è proprio quello sull'attore.

*Guccini*: Anche in questo senso la narrazione ha svolto un'azione positiva, rimettendo l'attore-narratore al centro dell'attenzione.

*Enia*: Non è la narrazione che ha fatto questo, in quanto che la narrazione non esiste, è una categoria astratta. Saranno tre o quattro i teatranti che hanno sdoganato la forma

del teatro di narrazione e ridato alla figura dell'attore la sua importanza scenica. E assieme a loro ci sono gli attori della compagnia Sud Costa Occidentale e quelli di Antonio Latella... ha una dignità questo nostro mestiere e invece, no, si creano degli enormi controsensi che alimentano l'ignoranza per tutto ciò che è teatro. Vedi quello che fanno in televisione, è teatro? No!

*Guccini:* Ciò che dici configura una situazione abbastanza drammatica, nella quale sia l'indifferenza verso il teatro che il successo teatrale concorrono a creare idee e modi di pensare, che non corrispondono per nulla alle esigenze interne del teatro, il quale richiede l'acquisizione di competenze minute e artigianali, e che il teatrante si metta in campo, assumendo le proprie responsabilità nei riguardi dello spettacolo. Mi sembra, dunque, che alla base delle tue polemiche ci sia l'esigenza di riportare il teatro alla sua ombra, vale a dire alla pratica d'un lavoro appartato, necessario e pieno di incognite.

*Enia:* Si tratta anche di questo, sì, riportare il teatro alla sua ombra, perché ogni cosa è un'ombra, ed è proprio nell'ombra, come accade in molte mitologie, che si manifesta la divinità.

*Guccini:* Certamente...

*Enia:* Non posso fare a meno dell'ombra, perché, paradossalmente, illumina il mio percorso, il mio transito terrestre... guarda bene, l'ombra, per come la intendo io, non ha nulla a che vedere con l'oscurità e l'isolamento: bisogna fuoriuscire dalle visioni elitarie del teatro ed andare esattamente nella direzione opposta. La vita del teatro si misura con la sua popolarità. Il pubblico, nonostante ci si voglia far credere il contrario, non è scemo. Se uno spettacolo di teatro funziona FUNZIONA, se non funziona NON FUNZIONA, non ci sono mediazioni. Certo ci sono spettacoli che possono spaccare il pubblico, alcuni si entusiasmano altri si annoiano da morire, ma sono pochissimi. Uno spettacolo funziona o no, al punto tale che il pubblico, in teatro, reagisce indipendentemente dalla sua cultura e dalla propria estrazione sociale. Il teatro è una manifestazione artistica assolutamente carnale, e l'attore che la impersona suscita una reazione in sé semplice e radicale: o ci credi o non ci credi. Quando Brook dice che la differenza fra la vita e il teatro è che ciò che accade sul palco è vero, non fa una provocazione, afferma una verità.

*Guccini:* Hai ragione, quello del teatro è lavoro appartato ma anche popolare. Teatralmente, quindi, il riscontro popolare non elude per niente l'ombra. Piuttosto la condivide, l'allarga. Cioè, i grandi casi del teatro hanno sempre proiettato sul sociale delle ombre profondissime, del sociale stesso oppure psichiche, individuali, venate di patologia. Il lato nero di Molière, la sua melanconia, la sua misantropia, il suo orrore per la medicina... è stato una componente del suo successo, della sua popolarità. Lo stesso ridante Goldoni ha messo in scena persone che andavano fatalmente in rovina, non potendo far altro, in quanto individui sociali, che autodistruggersi.

*Enia:* Pensa anche alle opere di Eduardo sul dopoguerra napoletano. In fondo, si tratta sempre di allargare l'ombra, per poterla poi riconoscere e vivere assieme. Solo che adesso per far ciò, vale a dire per fare teatro, bisogna uscire dai teatri. Strano, no? Sarebbe bello poterci rientrare, trovandosi come in una casa accogliente. Ma adesso, se uno va a teatro, capita in luoghi paludati e stagnanti. Le colpe di chi ha gestito il teatro in questi ultimi trent'anni sono gravissime.

*Guccini:* Allora, riprendendo il filo del tuo ragionamento, il teatro o è un luogo paludato e stagnante, oppure – ed è il caso della narrazione – viene utilizzato come una vera e propria spugna dei mali civili. Forse, il pubblico dovrebbe abituarti a considerarlo, non un palliativo, ma un pungolo, non un'opera collettivamente fruita, ma un'esperienza individuale, non una spugna che assorbe e pulisce, ma una spugna che rilascia inquietudini, umori, ombre...

*Enia:* Ombre o sprazzi luci. Può fare cose tragiche oppure comiche, da ridere, ma, alla fine, il teatro parla sempre d'una stessa cosa, che è la condizione di infelicità dell'essere umano, punto e basta. Da quello non scappi. La narrazione esiste perché l'uomo è infelice. Raccontiamo storie e abbiamo sviluppato un senso estetico, perché siamo infelici e cerchiamo di superare questa infelicità circolare, investigando, ponendoci delle domande. Ricordiamoci, però, che, oggi, questo superamento dell'infelicità è tornato ad essere individuale; per certi versi, uno sforzo da poeti, da artisti... e non è un caso che ultimamente stia lavorando su Rimbaud. Teatralmente, non è sempre stato così. Il teatro, infatti, nasce dal fatto che ogni singolo cittadino d'Atene riconosceva di appartenere ad un organismo collettivo, ma anche concreto, circoscritto, ben noto: la polis, per l'appunto. Questo si è perduto perché è subentrata la televisione, perché si è perso il contatto con il territorio, con la periferia. Pensa all'assetto territoriale del teatro. Persone come Emma Dante o come Ascanio Celestini, dovrebbero avere i prossimi tre anni pieni di date a Palermo e a Roma, perché città così grandi dovrebbero garantire un

pubblico di almeno seicentomila spettatori interessati a vedere e a giudicare spettacoli che in gran parte parlano di loro, della loro polis palermitana o romana. Eduardo aveva il suo teatro a Napoli e per i napoletani era uno di famiglia, ora non è più così. Il rapporto con il territorio è venuto a mancare, e non per colpa dei teatranti. Caro Gerardo, io non ho mai recitato a Palermo...

*Guccini:* Incredibile.

*Enia:* Non è incredibile, è semplicemente un effetto della gestione della cosa teatrale, che sgancia dal territorio il lavoro dei teatranti. Mentre io penso che se ci sono spettacoli che parlano la lingua d'una determinata città, bisognerebbe avere il sacrosanto dovere di farli conoscere al *loro* pubblico. Ma questa volontà non c'è proprio. Come non c'è rispetto né per i lavori del teatro, che sono generalmente sottopagati in modo vergognoso, né per i ritmi biologici dell'esistenza, che imporrebbero un certo ricambio della guardia. E invece, in Italia, i direttori dei teatri stabili hanno quasi tutti dai cinquant'anni in su.

*Guccini:* Volendo trovare un aspetto positivo a tutti i costi, potremmo dire che la situazione del teatro italiano, per quanto sia, contribuisce a mantenere altissimo quel livello d'infelicità dal quale, come dicevi, scaturisce la necessità dell'arte. Non prenderla come una battuta. Nonostante i problemi che poni siano senz'altro oggettivi, mi sembra infatti che il tuo spirito polemico serva soprattutto a caricarti, a mantenerti in stato d'allerta, a renderti reattivo rispetto a una situazione di rischio, da superare facendo teatro.

*Enia:* Sì, perché sennò veramente... o fai uno spettacolo o ti suicidi. Ma, attenzione, non è che lo spettacolo di per sé sia la soluzione. Lo è per me, che faccio teatro. Se fossi un falegname farei un tavolo, un calzolaio un paio di scarpe, e ciò nella migliore maniera possibile. Insomma, ogni mestiere ha enorme dignità, perché ti permette di mangiare e vivere. Certe volte sento dei miei coetanei, che si vergognano a dire che fanno i camerieri o i pizzaioli. Insomma, quei lavori possono essere certo una rottura, però hanno comunque dignità. Quella dignità che adesso non si vuol riconoscere, men che meno alla nostra professione. E in parte è giusto che sia così, perché di fronte a certi lavori... però, la bassa qualità del prodotto attiene a qualsiasi attività dell'essere umano. Una pizza con cattivo impasto e mozzarella scadente è la stessa cosa d'uno spettacolo orribile. Per essere una cosa veramente seria, al livello cioè d'ogni lavoro umano, il teatro dovrebbe prendersi meno sul serio, dovrebbe imparare a ridere della propria meschinità: lo aiuterebbe a capire cosa ha importanza e cosa no.

*Guccini:* Forse sarebbe anche una maggiore libertà per il teatro.

*Enia:* Libertà certo. Se si inizia a riflettere... si capisce che il teatro nasce in condizioni di libertà, non è frutto di scuole e nemmeno di economie forti. Passiamo in rassegna le realtà più interessanti degli ultimi dieci anni, in Italia. C'è Ascanio, c'è Emma Dante, Danio Mafredini, mi ci metto pure io. Ebbene: tutti e quattro veniamo dall'autoproduzione. Entra così in crisi il principio formativo della scuola. Come entra in crisi il concetto che la produzione debba essere per forza finanziata. Ed entrano in crisi gli operatori, perché non hanno saputo individuare per tempo quello che stava succedendo.

*Guccini:* Riconoscerai che, sotto questo profilo, il teatro di narrazione ha avuto un'importanza storica. Poiché i suoi spettacoli non implicano spese, ha riconsegnato ai teatranti la libertà necessaria alla loro crescita artistica. Penso che tu abbia introdotto un elemento essenziale. In teatro, l'economicità del prodotto non è un valore economico, ma soprattutto etico e morale, poiché consente al produttore di agire in condizioni di assoluta libertà.

*Enia:* È un merito che possiamo dare per acquisito.

*Guccini:* E con questo possiamo anche concludere la nostra conversazione.

*Enia:* Prima di pubblicarla su *Prove*, mi invieresti la trascrizione rivista.

*Guccini:* Certo.

*Enia:* Puoi fare tutti i tagli che vuoi. Non è che non mi fidi di te. Il fatto è che fra tre quattro giorni, potrei aver cambiato idea, e pensare cose differenti.

*Guccini:* Ah, questa la pubblico!



# Beppe Grillo: un narratore del presente

di Delia Giubeli

**“dal riconoscere e quindi nominare [...] insieme di esperienze che emergono dalla pratica artistica imponendosi perciò all'evidenza”<sup>3</sup>. Qualche tempo fa, proprio nell'ultimo anno del Novecento, il dossier sul “Teatro Popolare di Ricerca” aveva messo l'accento sull'integrazione**



Beppe Grillo

Negli ultimi anni, a molti di noi, sarà capitato sicuramente di imbattersi nel nome di Beppe Grillo durante discorsi più o meno generici su politica, informazione, attualità, ma altrettanto sicuramente, sarà capitato di sentir dire da qualcuno: “ma che fine ha fatto? Non si vede più!”. E in effetti la risposta a questa domanda sta proprio nell'affermazione che la segue: “non si vede più”, cioè non lo si vede più comparire in programmi televisivi come accadeva spesso, fino a dieci anni fa. Molti infatti lo ricordano solo per le famose due serate in diretta su Raiuno nel '94, e per le tante polemiche che lo allontanarono definitivamente dalla televisione di Stato.

Ma non essere più presenti sul piccolo schermo, ormai dovremmo averlo imparato, non significa affatto aver interrotto la propria carriera artistica, anzi, in questo caso si può certamente dire che sia avvenuto l'opposto. Da ormai dieci anni infatti, il comico genovese riempie palasport, teatri, cinema, con migliaia di spettatori, durante le sue lunghe tournée in giro per l'Italia. Negli ultimi due anni ha avuto addirittura un incremento di pubblico, in parte dovuto anche alle improvvise apparizioni televisive in programmi come “Striscia la notizia”, e in parte al successo del suo nuovo Blog “Beppegrillo.it” che registra circa 110.000 accessi al giorno.

Tuttavia non si possono comprendere i motivi di una tale popolarità se non andando direttamente ad assistere ai suoi spettacoli, in cui anche lo stesso Grillo si domanda come faccia a trovarsi ogni sera di fronte a un pubblico tanto numeroso. E infatti, nell'ultimo spettacolo, portato in tournée fino al mese scorso, esordisce con queste parole: “Ci deve essere un motivo per tutto ciò... ma il fatto è che non sono io che sono bravo... siete voi che avete dei problemi!”.

Non possiamo negare che nella battuta si nasconda una parte di verità, ma allo stesso tempo non possiamo sottovalutare le straordinarie capacità artistiche e oratorie del comico, in grado di parlare ininterrottamente per due ore di fronte a migliaia di persone, senza mai perdere per un istante la loro attenzione. Proprio questa particolare abilità performativa di *narratore* unita ad una costante attività di *informatore*, ha portato il comico genovese ad ottenere un successo sempre maggiore negli ultimi vent'anni, sia a livello artistico che sociale: il suo lavoro infatti non solo realizza spettacoli di successo, ma permette di trovare soluzioni concrete a piccoli e grandi problemi quotidiani attraverso una controinformazione militante, che spesso sfocia nella denuncia vera e propria.

## *Un comico reporter*

Per comprendere meglio come il lavoro di Grillo abbia subito una continua evoluzione nel corso degli anni, ci sembra utile ricordare le fasi più importanti della sua vita artistica che riflettono, per la maggior parte, quelle della vita privata e “pubblica”, potremmo dire. Difatti, come molti sanno, il comico ha dovuto affrontare per lungo tempo, fino ad oggi, pesanti censure da parte della televisione di Stato, la stessa che lo aveva reso famoso a livello nazionale, dopo gli esordi nei cabaret di Genova e Milano nei primi anni Settanta.

Il successo ottenuto in varietà minori come *Secondo Voi*, *Fatti e Fattacci*, *Luna Park* e di seguito in altri maggiori come *Fantastico*, *Domenica In* e *Festival di Sanremo*, lo aveva portato ad ottenere la conduzione di *Te la do io l'America* e *Te lo do io il Brasile*, nei primi anni Ottanta: due programmi da lui stesso ideati e realizzati, attraverso lunghi viaggi e reportage da nord a sud del continente americano. Proprio in questa sorta di documentari carichi di comicità e parodia, in cui si cala nei panni del classico turista italiano, possiamo già trovare quella particolare abilità del comico di osservare con occhio attento e indagatore la realtà che lo circonda, e allo stesso tempo di saperla analizzare attraverso l'ironia e il confronto con altre realtà.

Inoltre non risparmia battute e sketch satirici contro uomini politici dei partiti di allora, fino al famoso episodio dell'86 in cui parlò del viaggio di Craxi in Cina e della corruzione all'interno del Partito Socialista, che segnò l'inizio del suo esilio dalla tv di Stato e della sua fama di comico “controcorrente”. Da allora in poi inizia a girare l'Italia con lunghe tournée portando nelle piazze e nei teatri quello stesso pubblico che lo aveva sempre seguito come comico televisivo, ottenendo un grande successo, sia per la fiducia che si era conquistato, sia per la maturazione a livello artistico e personale che aveva compiuto negli ultimi anni: aveva sperimentato, infatti, diversi livelli di comunicazione, dal cabaret al teatro, alla televisione, e li aveva uniti tra loro, creando un nuovo linguaggio ricco di tecniche espressive.

Soprattutto Grillo, è stato uno dei primi, in quegli anni, a svelare al pubblico i meccanismi e i cambiamenti che stavano avvenendo nelle forme di comunicazione mediatica più diffuse, come la televisione e la stampa. Difatti abbandona gradual-

mente i bersagli politici, travolti dallo scandalo Mani Pulite, per dedicarsi alle nuove e pesanti contraddizioni, che investono la vita quotidiana degli italiani: dall'economia all'ambiente, dall'informazione alla pubblicità, la sua satira non risparmia nessuno, neanche se stesso, in quanto siamo noi, comuni cittadini, i veri sostenitori di questo consumismo di massa.

Nelle due serate del '94, in diretta su Raiuno dal Teatro delle Vittorie, Grillo viene seguito da circa quindici milioni di telespettatori a sera, e in questa occasione la sua satira si trasforma in denuncia vera e propria, ad esempio contro le multinazionali che sostengono la cultura dell' "usa e getta" e non sperimentano nuove tecnologie a favore di fonti energetiche alternative meno dannose per l'ambiente. La seconda serata infatti viene ricordata soprattutto per la denuncia verso la Sip e il numero 144 che il comico svelò essere una vera e propria truffa, ottenendo addirittura il giorno seguente il crollo delle chiamate verso tale servizio. Le due serate televisive del 1994 portano Grillo ad essere conosciuto anche al di fuori del ristretto pubblico teatrale: il comico diventa così il personaggio più stimato e ascoltato dall'opinione pubblica italiana, in quegli anni ormai priva di riferimenti e certezze, per la crescente crisi politico-economica.

Da allora in poi, la sua carriera è un susseguirsi di tournée e spettacoli, ogni anno con sempre maggiore successo di pubblico: nel '95 realizza *Energia e Informazione*, anche trasmesso dalla TSI in Svizzera e dalla WDR in Germania, nel '96 *Cervello*, nel '98 *Apocalisse Morbida*, nel 2000 *Time Out*, nel 2001 con *La Grande Trasformazione*. Fino a quest'anno inoltre, dal dicembre del '98, era tornato di nuovo in tv, ma solo sulle reti private di Telepiù, con i *Discorsi all'Umanità* di fine anno: una parodia dell'ufficiale saluto agli italiani del Presidente della Repubblica, in cui Grillo tracciava un quadro molto più reale e concreto dell'anno trascorso, attraverso cifre e documenti sull'economia italiana. Questo nuovo e originale formato televisivo ebbe però fine appunto nel 2002 quando Telepiù venne acquistata da Rupert Murdoch e assorbita nell'attuale Sky.

Ma il successo del comico continua ad aumentare nelle tournée in giro per l'Italia dove viene seguito da migliaia di spettatori a sera: nel 2002 con *Va tutto bene*, dopo un anno di governo di centro destra e la crisi internazionale dopo le Twin Towers, nel 2003 con *Black Out*, in un periodo in cui tutto sembra sprofondare nel buio, non solo a causa dei diffusi black out nelle capitali mondiali, e infine nel 2005 con *Beppegrillo.it*, appena terminato nella stagione autunnale, in cui affronta i problemi dell'informazione attraverso la diffusione del suo nuovo blog.

La ricostruzione delle fasi della vita personale e artistica di Grillo, ci aiuta a comprendere meglio le ragioni per cui possiamo definire il suo lavoro un particolare caso di *integrazione* fra teatro e informazione: anche se egli stesso non ama definirsi un attore, sarebbe tuttavia impossibile che questa attività di *informatore* ottenesse gli stessi risultati senza le straordinarie abilità performative di Grillo.

Ecco perché ci sentiamo di considerarlo a pieno titolo un *attore*, e ancora meglio, un *narratore*: ciò che accomuna il comico agli attori-autori del teatro di narrazione è il succedersi di tre fasi, che comprendono il lavoro iniziale di *ricerca* sul campo, la *rielaborazione* del materiale documentario e informativo così raccolto e infine la sua *esposizione* in forma monologica. Ovviamente tra gli attori del teatro di narrazione troviamo casi molto diversi tra loro, ma ci sarà utile considerare queste tre fasi a livello generale, perché accomunano il loro lavoro a quello del comico genovese e agli schemi di percorso dell'inchiesta giornalistica, consentendoci di rilevare analogie e ibridazioni.

Pur agendo a diretto contatto col pubblico, Grillo si avvicina infatti alla figura del giornalista reporter ancor più che a quella del narratore teatrale. E questo perché l'obiettivo della sua attività di ricerca è senza dubbio la *denuncia* vera e propria. Come abbiamo visto, questo suo percorso ha incominciato a delinearsi all'inizio degli anni Novanta a seguito della definitiva fuoriuscita dalla televisione di Stato. Grillo, prima di questa svolta utilizzava notizie più o meno risapute, raccolte da canali d'informazione ufficiali, che poi rielaborava attraverso una satira di costume, diversamente ora svolge un vero e proprio lavoro di ricerca basato sull'esplorazione di *fonti alternative*: lo scopo non è più solo quello di divertire e far riflettere gli spettatori su realtà abbastanza diffuse, ma è quello di operare una vera e propria *controinformazione*. Per comprendere meglio ciò che accomuna il comico genovese alla figura del *reporter* ci sarà quindi utile analizzare le tecniche del linguaggio giornalistico, cercando di distinguere l'informazione *quotidiana* da quella di *approfondimento*, oggi sempre più lontane tra loro; non è infatti possibile analizzare il lavoro di Grillo confrontandolo a quello del comune giornalista, che egli stesso critica nei suoi spettacoli, ma occorre prendere come riferimento i parametri del giornalismo d'*inchiesta*.

A questo proposito prenderemo in considerazione la tipologia realizzata da Angelo Agostini<sup>1</sup>, che distingue e classifica i vari tipi di inchiesta in base ai *fini della pratica informativa* e al *ruolo* assunto dal giornalista: nel primo tipo, quello *investigativo*, il giornalista indossa i panni del *detective* e l'inchiesta ha lo scopo di *verificare* e *controllare* il reale svolgimento dei fatti; nel secondo, quello *documentario*, egli assume un ruolo di semplice *recorder* e il fine è puramente una *registrazione* obiettiva

della realtà indagata; infine nel terzo tipo, quello *interpretativo*, il reporter assume anche il ruolo dell'*interprete* e nella fase di rielaborazione ed esposizione dell'inchiesta salda la funzione *interpretativa* a quella di *intrattenimento*, attraverso strutture narrative e forme espressive colloquiali.

Mentre il lavoro del narratore teatrale può essere in genere riferito a quest'ultima tipologia di inchiesta, quello di Beppe Grillo assume su di sé le caratteristiche di tutti e tre i modelli sopra descritti: la *detection*, la *documentazione* e il *reportage*. Grillo, infatti, nella fase della ricerca adotta lo stile investigativo del detective e persegue l'obiettività del *recorder*, mentre in quella dell'esposizione si trasforma in interprete e intrattenitore attraverso la narrazione e il linguaggio specifico della comicità.

### *La fase della ricerca*

Come abbiamo già visto, il lavoro del comico si avvicina molto a quello del reporter sia per il metodo con cui viene svolto sia per le tecniche del linguaggio giornalistico utilizzate: per entrambi infatti possiamo parlare di una fase iniziale di *ricerca*, cioè di raccolta e selezione delle informazioni, una intermedia di *trasformazione* del fatto in notizia, e una finale di *esposizione*. L'attività di *selezione* è la prima tra le *logiche della notiziabilità* che consentono al reporter di trasformare un evento in notizia attraverso l'applicazione di precisi valori-notizia all'evento stesso. Giornalisticamente, la *selezione* serve a *semplificare* la realtà sociale per renderla comprensibile al maggior numero di interlocutori possibili. Anche Grillo abbina al proprio lavoro di ricerca una *selezione* del materiale, ma lo fa in un modo del tutto personale, che solitamente un giornalista non usa, come spiega egli stesso nell'intervista che mi ha rilasciato e che citerò nel corso dell'articolo riportandola in corsivo: *"La mia ricerca inizia con i libri, con la ricerca spasmodica di libri di saggistica, dove ci siano espressioni di visioni del mondo: dalla chimica alla fisica, alla filosofia, all'economia, alla sociologia. Leggo delle cose pazzesche, poi da un libro traggio magari una frase che mi dà un'idea; libri interessanti su cosa fanno in Canada, in Svezia, in California, in Danimarca... mi spingevano la curiosità, l'energia: ero curioso e affamato di tutte queste cose che assumevo attraverso la lettura. E non c'era una tattica per trasformarle in spettacolo, solo le lasciavo fermentare nella mia mente, poi mi capitava l'occasione e mi veniva fuori un'idea, poi me ne veniva fuori un'altra: quindi magari di un libro dicevo una frase o di cinque libri non mi ricordavo più niente, la mia è una confusione ordinata, con la quale riesco poi a comunicare uno spettacolo logico, perlomeno"*.

Un altro aspetto fondamentale della ricerca, che avvicina del tutto la figura del comico a quella del reporter, è il *viaggio*: fin dai reportage degli anni Ottanta sull'America e il Brasile, Grillo trova nel viaggio una dimensione di apertura che lo porta a percepire con stupore realtà nuove e diverse da quelle del nostro paese. È la condizione normale, diremmo, di ogni viaggiatore, ma qui lo scopo di tale attenzione verso le cose è la registrazione di informazioni significative. Grillo, non solo acquisisce conoscenze che riguardano la superficie delle realtà osservabili, ma anche la loro *profondità*, perché le fonti a cui attinge sono spesso persone specializzate in materie scientifiche come economia, ambiente, nuove tecnologie: *"ho un amico che fa il chimico in Germania, Morosini, e siamo andati insieme a fare la spesa e da lì ho capito... vedevo il dentifricio alla spina, il detersivo alla spina, parole come gratis erano abolite per legge. Guardavo questo mondo dove la gente andava lì col sacchetto, a farselo riempire di cose, invece che prendere dei sacchetti nuovi e poi buttarli via. Si parlava di riciclaggio, di riutilizzo, di fattore dieci, sono andato all'Università di Wuppertal, dove si studiava un frigo che dura cento anni: un altro approccio nuovo, con gli oggetti, con le cose, che io non conoscevo"*.

È lo stesso tipo di approccio che troviamo alla base del lavoro del reporter. L'inchiesta giornalistica si distingue infatti dall'informazione quotidiana per i *tempi* e i *modi* che il reporter ha a disposizione e soprattutto per gli *scopi* che vuole raggiungere. Il suo lavoro richiede, in sostanza, maggiore investimento di tempo e di risorse, ed è perciò più libero, in termini di organizzazione, rispetto alla composizione dei notiziari quotidiani, vincolati da tempi molto stretti.

Gli obiettivi di un'inchiesta possono diversificarsi a seconda del mezzo d'informazione e dell'argomento trattato. Il reporter può scavare dentro un evento preciso oppure documentare una determinata realtà sociale, ma, in ogni caso, deve sempre approfondire e contestualizzare il tema, operando come se i pochi elementi iniziali a sua disposizione fossero solo la punta di un iceberg, di cui deve portare a galla la parte sommersa.

Allo stesso modo Grillo, considerando comportamenti e modi di pensiero desueti in Italia, ma in altri paesi ormai entrati a far parte della vita sociale e politica, giunge ad una spontanea riflessione sulle cause che stanno dietro ad ogni fenomeno e spesso non si riescono a vedere: *"Quando ho capito che dietro uno yogurt al mirtillo c'erano 3.500 chilometri su un camion, ho capito che la cosa più innocua che avevamo nel frigo, come un vasetto di yogurt, poteva essere devastante, che il suo trasporto aveva un impatto ambientale notevolissimo. Così ho capito la legge della termodinamica, la legge del caos, cosa c'è dietro le cose, da dove arrivano; ho capito che una marmitta catalitica pesa una tonnellata e mezzo perché c'è un grammo di platino e il platino ha un impatto ambientale di uno a 350 mila"*.

Sono conclusioni che oggi, in apparenza, potrebbero sembrare scontate: in realtà il problema vero è che nessuno, allora, soprattutto in Italia, si preoccupava di diffonderle come semplici informazioni di vita quotidiana, ritenendole poco interessanti o, al contrario, troppo "scomode". Questo comportava anche lo scadimento dei fatti in abitudine e la perdita del loro valore di notizia. Dice Grillo: "quando un evento, che ci sembra normale, si ripete tutti i giorni, piano piano ci abituiamo e diventa 'ambiente', non ce ne accorgiamo più".

L'obiettivo della sua continua attività è invece proprio quello di scoprire l'eccezionalità e la pericolosità, le risorse e i guasti, le cause e gli effetti dell'*ambiente* nel quale siamo immersi. Ecco perché il lavoro del comico genovese riassume in sé sia quello dello *storico* e del *narratore teatrale*, che quello del *reporter*. In altri termini, Grillo è una sorta di *narratore del presente*, che racconta non solo le cause più prossime di un evento attuale, ma rivela anche le conseguenze a cui potrebbe portare in futuro.

Ricostruendo l'evolversi degli eventi secondo il loro rapporto di causa / effetto, Grillo cerca un punto di vista sul presente che metta in relazione passato e futuro, individuando argomenti e forme di narrazione che fanno a meno del 'racconto', e cioè di storie concluse con un inizio e una fine. Ne è un esempio questa sua geniale descrizione del capitalismo di questi anni: "C'è un capitalismo di finzione terribile oggi, è finto: una volta c'era il capitalismo nero pesante, c'era tutto nero, c'era la macchina nera il telefonino nero, c'era il vestirsi di nero; poi è diventato il capitalismo del consumo, quindi metallizzato, tutto color acciaio, color fosforescente; poi adesso c'è quello trasparente, l'orologio trasparente, leggero, il vetro al posto del cemento, i reggiseni trasparenti, la leggerezza, e questo capitalismo è diventato talmente leggero che non c'è più".

La novità di questo approccio sostituisce alle storie concluse dei narratori una storia totalizzante e infinita che possiamo parzialmente conoscere a partire da quella sua parte che più ci riguarda: il *mondo contemporaneo* e presente, del quale, se ne sia o meno coscienti, facciamo continuamente esperienza. Anche per questo, Grillo acquisisce le informazioni dei suoi spettacoli soprattutto di persona, diventando, cioè, protagonista del processo cognitivo e osservando continuamente la realtà circostante. Inoltre, il suo lavoro include la partecipazione a incontri e conferenze in cui si affrontano i più svariati argomenti d'attualità: dall'industria farmaceutica alla genetica, dall'ecologia alle nuove tecnologie e i nuovi media. Grillo vi prende spesso parte con un proprio intervento, che ricava dagli argomenti degli altri relatori atti d'accusa e di protesta. In seguito, il comico riporta questi interventi e le informazioni che ha così appreso nei propri spettacoli, quasi a segnalare che fra l'uno e l'altro evento non c'è uno stacco effettivo: entrambi, infatti, manifestano una stessa assunzione di responsabilità nei riguardi del mondo contemporaneo.

In ogni occasione il comico assume su di sé quella *funzione testimoniale* che tanto caratterizza il lavoro del narratore teatrale<sup>2</sup>, e che, per l'appunto, tende a trasformarlo in *testimone* di ciò che incontra durante il percorso di ricerca: una sorta di viaggio sia fisico che mentale, in cui le informazioni raccolte si intrecciano al vissuto personale, attraverso associazioni, trasposizioni e ricordi.

Come il narratore e il reporter, Grillo diventa egli stesso testimone degli eventi che decide di documentare: si reca nei luoghi dei fatti, recepisce direttamente le informazioni e le registra nella memoria, per poi trasferirle nei propri monologhi cercando di *semplificare* il più possibile le novità che ha appreso anche dai settori più tecnicamente specializzati. Per questo, negli spettacoli, non è necessario un testo vero e proprio a cui attenersi: l'ordine è dato dal semplice snodarsi di informazioni concatenate tra loro. E le informazioni, per l'appunto, costituiscono ormai il background culturale e personale del comico genovese, che sulla scena, in un certo senso, traduce linguisticamente i propri processi cognitivi, precisando di volta in volta le dinamiche del flusso epocale che sta tutti travolgendo in un vortice di trasformazioni palesi e logiche occulte.

### **La fase della rielaborazione e messa in scena**

Le esibizioni di Grillo riportano i fatti che egli stesso ha appresi, senza ordinarli in uno svolgimento di taglio narrativo. Il che significa che ogni suo spettacolo affronta diversi argomenti, trovando una propria logica nel *montaggio* di materiali e documenti informativi che passano dall'economia alla politica, dall'ambiente all'informazione e così via. Molti di questi materiali diventano addirittura oggetti di scena, come in uno spettacolo del '95: "Mi ricordo lo spettacolo che feci nel '95: portai con me uno svizzero [Markus Friedli, ndr] che aveva un furgone a idrogeno e fece con me tutta la tournée. Lui lo metteva in moto, io mettevo dell'eucalipto nella marmitta e facevo i fumenti: usciva vapore acqueo da una marmitta di un camion messo in moto e quindi, già dieci anni fa, parlavo dell'idrogeno, delle celle a combustibile, di tecnologie buone e tecnologie fasulle. Mi incuriosivano queste cose, pensavo: se c'è una tecnologia così, che da un tubo di scappamento può uscire del vapore acqueo, è possibile che ne debba parlare io che sono un comico? Io queste cose le ho prese dai libri, c'è gente che ne parla da quaranta, cinquant'anni, possibile che non debbano uscire dai cassetti di questi turboragionieri, di questo capitalismo finto?".

Negli spettacoli di Grillo, l'utilizzo di oggetti è molto frequente: alcuni sono



materiali d'uso quotidiano, altri sono documenti ufficiali, articoli di giornale, che il comico mostra agli spettatori, a volte avvicinandosi a loro perché vedano cosa c'è scritto. Questo serve sia per facilitare la comprensione degli argomenti attraverso la concretezza del documento, sia per dimostrare come ogni indicazione non sia frutto di supposizioni. Inoltre, gli oggetti assecondano le attitudini performative del comico: il carburante pulito consente a Grillo di fare fumenti al tubo di scappamento, i documenti scritti gli danno modo di avvicinarsi ai singoli spettatori mettendogli i titoli a pochi centimetri dagli occhi. Grillo, come dice egli stesso, più che un "narratore" o un "attore" è un "personaggio", e, in quanto tale, ha bisogno di informazioni e supporti che gli consentano entrare in platea infuriato, di toccare fisicamente col pubblico, di salire sul palco e di agire, sfogando un furore e un nervosismo che, per il fatto di essere controllati e divertenti, non sono questo meno veri e indicativi d'una effettiva condizione di realtà.

Dopo lo spettacolo *Buone Notizie* (1990), che esibiva un grande televisore posto sul palco, il comico ha sempre utilizzato un maxischermo su cui proiettare immagini di ogni tipo: articoli, fotografie, pubblicità, grafici e, di recente, anche le pagine di siti web da cui egli stesso raccoglie informazioni. La tecnologia viene così messa al servizio di una ricerca spesso compiuta sul momento nell'ottica più intrinseca del teatro, quella, cioè, di un evento che si compie *qui e ora* facendo procedere lo spettacolo dal proprio svolgimento materiale. In questi casi, vengono forniti più punti di vista di una stessa realtà, scoprendone tutte le sfaccettature, non per dare soluzioni, ma per creare contrasti di idee e possibilità di scelta: *"Io cerco di dire 'guardate che ci sono queste cose, ma ci sono anche queste altre, ci sono queste soluzioni, non c'è solo una tecnologia, ma c'è anche questa, non c'è solo questo modo di vedere il mondo, ma c'è anche questo': magari posso sembrare un catastrofista, un pessimista, ma sono solo un ottimista con più informazioni di un altro"*.

### **Il linguaggio dell'informazione**

L'utilizzo in scena di queste nuove tecnologie, serve a provare la verità delle affermazioni fatte e, inoltre, serve al comico per analizzare i meccanismi presenti in esse, il più delle volte sconosciuti agli spettatori. Grillo svolge in scena un vero e proprio studio sull'evoluzione del *linguaggio* e della *comunicazione*, mostrando come oggi l'informazione e la pubblicità manipolino la realtà, esagerando o minimizzando ogni evento a secondo del messaggio che si vuole dare. Forse non sono concetti del tutto nuovi oggi, ma Grillo è stato uno dei primi a parlarne. Ora, la sua attenzione verso i problemi dell'odierna società *dell'informazione*, si concentra sulle grandi contraddizioni e spaccature che le nuove tecnologie hanno creato: *"Adesso c'è un'attenzione verso certi temi che è straordinaria, la gente vuol sapere, vuol capire, percepisce che è in overdose di informazione, che è narcotizzata, scombussolata da questa sommersione dell'informazione, poi va in una banca e non sa neanche che cos'è un bond. Cioè c'è un dissesto dell'informazione tra chi sa e chi non sa che è pazzesco: tra chi compra e chi vende si dovrebbero avere le stesse informazioni, mentre adesso gli accessi all'informazione sono controllati da delle persone finte, fasulle"*.

Inoltre, il comico è ben consapevole del rischio che si corre quando l'informazione è gestita da poche grandi multinazionali, che coinvolgono le notizie in manovre economiche aziendali, considerandole come un prodotto commerciale in vendita. Dice Grillo: *"Noi andiamo verso un futuro dove la cultura, l'informazione nelle prossime generazioni passerà attraverso un motore di ricerca, di una S.p.a. Questi sono i grandi temi, dove ormai se non si sta attenti, ci saranno dei grossi problemi: come fai a far gestire l'informazione da un paio di motori di ricerca? O si moltiplicano i motori di ricerca o si deve creare qualcosa per cui debbano essere controllate le cose che vanno nella testa dei ragazzi delle prossime generazioni. Quindi non è che il computer sia la soluzione, è la rete, il conoscere la rete e renderla com'è nella sua straordinaria libertà, va lasciata libera, deve essere per sua natura non imbrigliabile"*.

Il vero problema, secondo il comico, è che ci si illude di avere a disposizione una pluralità di informazioni e di punti di vista, di essere in una democrazia del sapere, mentre, in realtà, siamo solo sommersi da una quantità di informazioni, che non riusciamo più a discriminare le une dalle altre, riconoscendone il grado di incidenza e obiettività.

La mancanza di un riscontro con la realtà e l'impossibilità di verificare la fonte di tante notizie, non ci porta ad avere più conoscenze e quindi più certezze, ma, paradossalmente, a non saper più distinguere una verità da una menzogna, mentre anche le poche cose sicure che si sapevano, vengono a crollare: *"Oggi c'è questa confusione tra il vero e il falso che ormai la verità non c'è più, c'è la verosimiglianza: tutto ciò che è vero, è verosimile, non sai cosa è successo e le tragedie vengono interrotte da uno spot sui pannolini. Questo mischiare poi crea un effetto assolutamente piatto, per qualsiasi cosa, e quindi vedi che la verità viene fuori solo in televisione: la gente in un bar non direbbe mai le cose che dice in tv, non è finzione, è proprio che la gente ha bisogno di sfogarsi in questo brodo liquido che è diventata la tv, di aprirsi lì, perché non ha più contatti col mondo esterno, allora preferisce un mondo finto dove può liberarsi delle sue patologie mentali"*.

La responsabilità di tutto ciò è soprattutto di chi gestisce le grandi agenzie, che diffondono le notizie, e di chi possiede le azioni di un qualsiasi mezzo di informa-

zione. Nel momento in cui, dice il comico, metà dello stipendio dei giornalisti proviene dalle inserzioni pubblicitarie, non è possibile che il lavoro di ricerca sia incondizionato. Ecco perché viene spesso a mancare la fondamentale figura del reporter, che verifica di persona l'attendibilità delle proprie fonti, cosa che invece il comico tenta di fare col proprio lavoro: *"Il pubblico trova un'informazione per lo meno onesta: io posso anche dare un'informazione sbagliata, ma in buona fede, perché io centellino le mie cose, vado a trovarle, mi informo come dovrebbe fare un giornalista. Anche se ormai non ci sono più giornalisti, forse qualcuno, ma in qualche giornale di provincia, ma quello che dovrebbe fare il giornalista, ormai, sta in un ufficio, scandaglia con un computer, va nel web a trovare delle notizie di altri giornali vecchi: trova tre foto e in base alle foto che ha in archivio fa l'articolo"*.

Questo modo di lavorare, prosegue Grillo, dissuade i giornalisti dal ricercare nuove notizie, che escano dalle solite logiche standardizzate della propria testata: *"Si copiano l'uno con l'altro, si mettono d'accordo sui titoli, ormai la censura non è nel vietare di dire, ma al posto della censura c'è una manipolazione: basta che ti prendi una persona che pensa come te e non devi mica dirgli quello che deve fare su certe notizie. Quindi la manipolazione avviene nel non dare o nel dare altre notizie al posto di cose interessanti, nel far finta di niente, nella cialtroneria, nella superficialità: oggi l'informazione è postdatata, è come un assegno postdatato"*.

Circa il mezzo televisivo, il comico riconosce la sua condizione di strumento fondamentalmente sorpassato: *"La bella televisione c'è, non è che non ci sia, è sommersa, bisogna saperla andare a cercare, saperla centellinare; la televisione secondo me ha finito il suo compito come mezzo, è il mezzo, come diceva McLuhan, è il mezzo che bisognerebbe riproporre in un altro modo, non i contenuti: i contenuti non interessano più, anzi oggi peggio è la televisione, più la gente la spegne ed esce, va al contatto con la realtà virtuale, che è quella fuori"*.

Oggi, Grillo non ha più bisogno della televisione neanche in scena, perché, come dice, è diventato egli stesso un "piccolo televisore" che riunisce il mezzo e il messaggio in un'identità organica. Il mezzo non è più un contenitore tecnologico che crea distacco tra mittente e destinatario, ma è un uomo che si trasforma in informatore, e il messaggio discende da un bisogno antropologico primario che porta il comico a comunicare direttamente, attraverso la presenza fisica e l'uso della parola, informazioni utili. Vivessimo di caccia, ci indicheremmo le tane, i territori dei grandi predatori, gli spostamenti dei branchi; nella nostra civiltà, conviene invece spiegare che le macchine possono andare anche senza benzina, che grazie ad internet si può telefonare gratis, che il sistema finanziario fonda sull'indebitamento i suoi imperi.

Il teatro, come osserva Claudio Bernardi, ha dunque fornito al comico genovese il terreno su cui esercitare una comunicazione non viziata, concreta, diretta, da mettere in pratica. Dice lo studioso: *"Grillo il monumento l'ha innalzato al teatro, scappando dalla tv, rinnovando il linguaggio teatrale con i linguaggi tv, richiamando a teatro un pubblico tv, superando il quotidiano tv con l'evento festivo del teatro. [...] L'impegno politico ed etico del comico per essere credibile ha bisogno di un mezzo meno condizionato della tv. Il teatro conserva invece un margine ampio di libertà e di estraneità dal sistema, finché consente la comunicazione originaria tra individuo e l'altro"*<sup>3</sup>.

Nella prospettiva di questa "comunicazione originaria" fra individui, risulta di fondamentale importanza il lavoro che il comico svolge sulle parole: le parole nella società dell'informazione sono il vero pericolo da cui difendersi, ma anche l'unica via che possediamo per penetrare il nocciolo delle questioni; spesso il comico ripete nei propri spettacoli che vorrebbe "brevettare" alcune parole per poterne mantenere invariato nel tempo il significato. Un'immagine esemplare, nello spettacolo *Cervello*, è l'uso che i pubblicitari hanno fatto della parola "gentile", posta sopra l'etichetta del flacone di candeggina "Ace": accostare la parola "gentile" ad un veleno è un vero e proprio atto criminale, secondo Grillo. Altrettanto esemplare, in tema di ecologia, è la scelta, che solo l'Italia ha fatto, di chiamare la benzina senza piombo "benzina verde": *"Ma se le parole non vogliono dire più niente, se tu prendi una parola e gli dai il significato opposto, è finita! Non torni più indietro. Se la benzina si chiama verde, la parola verde non ha più senso"*. Si accostano così due realtà incompatibili: un carburante nocivo e la natura (richiamata dal "verde"). Ne risulta un inquietante ossimoro che la manipolazione linguistica spaccia per semplice definizione.

Questa stessa manipolazione non riguarda solo gli oggetti, ma anche le idee e le persone: ad esempio, nello spettacolo *La grande Trasformazione* (2001), Grillo invitava sul palco coloro che i mass media avevano definito come "ecoterroristi" presenti alla manifestazione contro il G8 di Genova, mostrando che si trattava di volontari e di membri di associazioni non governative, che si occupavano di commercio equo e solidale, di adozioni a distanza, di ambiente, ecc.

Riferendosi in particolare a questi ultimi anni di governo, Grillo commenta così il sempre più marcato rovesciamento dei dati di realtà: *"È un momento straordinario per il mio lavoro, cambia tutto, ci sono dei paradossi straordinari: il nostro presidente va in Cina con un ministro fascista, il quale vuole vendere armi a una dittatura comunista... cioè siamo in una cancellazione della storia, delle radici, è tutto un paradosso. Nel mio lavoro è*

*straordinario vedere questa realtà capovolta : io ho fatto anche un pezzo dove ero capovolto, vedevo il mondo alla rovescia, volevo nascere alla rovescia per capire, perché dicevo 'ma sono io o è il mondo che gira così?'. E adesso è pieno di queste contraddizioni, l'unico modo che mi riesce bene è di interpretarle così, con la mia personalità, il mio carattere, senza niente di preparato, di preordinato, è solo il mio carattere, sono io".*

Il riferimento è al *Discorso all'umanità* andato in onda su Telepiù la sera del 31 dicembre 2001. In tale spettacolo, il comico riprende l'idea di parodiare – come aveva fatto nel '98 – il discorso di fine anno del Presidente della Repubblica. Questa volta, però, compare davanti allo schermo a testa in giù, stabilendo una geniale corrispondenza tra posizione fisica e contenuto discorsivo. Apparendo capovolto, Grillo raddrizza i significati capovolti dalla manipolazione linguistica: prende un termine difficile o un neologismo, oppure un fatto complicato e cerca di spiegarli attraverso una metafora o un aneddoto. A volte utilizza come esempio un semplice episodio quotidiano oppure ricorda proverbi e modi di dire, che rendono più chiaro e immediato il concetto.

Spesso, le pratiche espositive del comico ricordano le tecniche utilizzate dall'informazione, come la *semplificazione* o la *personalizzazione*. Tutto di Grillo è invece il rafforzamento del messaggio ad opere della *comicità*, che gli consente di sfogare il drammatico conflitto fra manipolazione informativa e realtà sociale in visioni paradossali, eppure, a loro modo, assolutamente oggettive.

Il linguaggio a volte si fa molto colloquiale, e spesso sfocia in una aggressione agli spettatori innocua quanto trascinate. Grillo prende di mira qualcuno con una battuta (sulla calvizie, sul sudore, sull'aspetto da benpensante), o addirittura afferra uno spettatore e lo scuote agitatissimo, mostrando così di sfogare quella rabbia e quell'inquietudine, che sta in realtà suscitando nel pubblico. L'evento scenico diventa così una sorta di "rituale" collettivo, dove ridere dei mali della nostra civiltà per esorcizzarli e "purgarsi" dei loro effetti negativi sulla psiche: *"È una psicoterapia: tiro fuori quello che c'è dentro la gente, la scarico un po' e vedo come va. Io poi preferisco parlare di persone, la 'gente' è un termine che mi dà fastidio, sono sempre persone".*

### ***Il rapporto col pubblico e l'obiettivo denuncia***

Il rapporto di Grillo con gli spettatori è frutto soprattutto della spontaneità con cui il comico si rivolge loro. Da subito, cerca di eliminare il "muro" della quarta parete entrando dal fondo della sala, addirittura aiuta il pubblico ad accomodarsi oppure scherza sui ritardatari, per rompere il ghiaccio e creare l'atmosfera adatta ad iniziare. Inoltre, durante lo spettacolo cammina spesso tra le file e parla direttamente ad una persona o all'altra, mentre una telecamera a circuito chiuso proietta le immagini sul maxischermo ormai immancabile. Grillo riesce così ad instaurare un rapporto di familiarità con il pubblico. Di volta in volta, la capacità d'improvvisazione lo aiuta ad introdurre gli spettacoli con considerazioni sulla città in cui si trova: osserva chi ha di fronte e cerca di capire a chi si deve rivolgere. Quello di Grillo è in genere un pubblico di cultura medio alta, che comprende anche persone di tutte le età e di tutte le estrazioni sociali. Non si può però generalizzare, poiché i motivi per cui migliaia di persone assistono ai suoi spettacoli sono piuttosto vari. Ci vanno per divertirsi, per arrabbiarsi, per informarsi, per incontrare un uomo di spettacolo che ricorda la TV del passato o, forse, per sperimentare l'ebbrezza d'un capovolgimento carnevalesco che rivela le forze che agiscono dietro la maschera della realtà, conformandola così come ci siamo abituati a considerarla.

Grillo riesce ad instaurare col proprio pubblico quel rapporto di *fiducia* che nel giornalismo dovrebbe essere frutto della *negoiazione* fra *emittente* e *ricevente* all'interno di un *contesto*: *"Il mio scopo primario è fare informazione: mandare via la gente un po' scombussolata, che ha riso, poi se ripensa a ciò di cui ha riso rimane anche male a volte, però il mio obiettivo è questo".*

Non si tratta però di un lavoro così semplice: Grillo è un attore con grandi doti affabulatorie e una capacità d'improvvisazione straordinaria, ma egli stesso, con molta modestia, non si riconosce nella figura dell'attore teatrale, e rispetto a colleghi come Fo, Paolini, Baliani, che attraverso la narrazione affrontano tematiche politiche e sociali, si definisce così: *"Loro sono concettuali, sono attori con una dizione straordinaria, con una sintesi del racconto straordinaria, con dei tempi straordinari : passano dai classici al Vajont con una facilità straordinaria, anche il Vajont, io me lo ricordo, una tragedia spiegata da Paolini che è diventata un capolavoro, attraverso la naturalezza e la straordinarietà del linguaggio di Paolini. Io non ho quelle caratteristiche lì, io dopo dieci minuti sembro Tyson: sudo, mi agito, mi ingobbisco, vado verso il pubblico, forse ho ancora questa timidezza che mi fa diventare a volte esagerato. Io non rientro nella cornice degli attori, rientro nella cornice dei... non lo so... dei personaggi, non lo so cosa sono io, un facilitatore... non so definirmi. Per me il teatro è una dimensione fisica della quale faccio parte saltuariamente, ma in quanto dimensione culturale, non appartengo io al teatro, non sono come Paolini che ha un entroterra teatrale ben preciso, io appartengo alla strada".*

Spesso afferma addirittura di non voler fare ridere le persone, ma soltanto dare loro nuove informazioni e punti di vista: ecco perché è così difficile definirlo sia come artista che come persona. Senza dubbio, però, il suo lavoro non è solo quello del comico, tanto più che oggi per l'opinione pubblica Grillo è un "personaggio scom-

do", che instaura spinosi contraddittori politici con una autorevolezza che gli deriva dalla sua storia personale, da trent'anni di carriera artistica: "Il mio linguaggio e il mio modo di comunicare dipendono dalla mia personalità, da quello che mi sono guadagnato sul campo: sono ormai trent'anni che la gente mi apprezza, perché non è che apprezza l'ultima battuta che ho detto, ma la mia vita artistica, le mie scelte, cioè alla lunga poi queste cose premiano. La gente ha capito che di norma io non tradisco, sono uno che diceva che i socialisti rubavano e lo dicevo quando i socialisti erano al potere: sono contro il potere nella sua manifestazione più forte, non dopo. Un artista, tra virgolette, io non mi reputo tale, ma un artista, nella sua qualità di artista, deve sempre essere contro qualcosa, non si può adagiare a vendere materassi, deve essere un po' un rivoluzionario, un reazionario, un anarchico: deve essere al di sopra delle cose, se no è un buffone".

Per Grillo, l'attività artistica non si limita ai soli spettacoli, ma è un tutt'uno con la vita privata e sociale, e prosegue anche fuori dal teatro, in qualsiasi contesto e con qualsiasi mezzo di comunicazione disponibile, come conferenze, convegni, incontri in università, presentazioni di libri, di cui spesso firma l'introduzione, e anche pubblicazioni di articoli su quotidiani e riviste, come l'"Internazionale", con cui collabora costantemente da circa due anni.

Questo continuo e intenso lavoro di ricerca ha il più delle volte come obiettivo la denuncia vera e propria. Il che comporta continue ritorsioni giudiziarie e, talvolta, risvolti di carattere grottesco. A seguito del recente crack della Parmalat, il comico è stato infatti chiamato in tribunale come "persona informata sui fatti", poiché, due anni prima, aveva parlato durante uno spettacolo degli enormi debiti che l'azienda aveva accumulato, rischiando la bancarotta. Uscendo dal tribunale di Piacenza, Grillo lancia ai giornalisti una battuta illuminante: "Già che c'ero gli ho lasciato un dossier sulla Juventus e uno sulla Telecom!". Ognuno, di fatto, può informarsi ragionando sui dati a disposizione, ma il processo cognitivo è, già di per sé, così eversivo e preveggente, da far fraintendere la posizione di chi lo conduce. In questo caso, la *funzione testimoniale* del narratore è stata presa fin troppo sul serio dall'autorità inquirente, che ha creduto di aver a che fare con un testimone in senso proprio.

#### Note al testo

1 Cfr. Angelo Agostini, *Giornalismi. Media e giornalisti in Italia*, Bologna, il Mulino, 2003.

2 Sull'azione della *funzione testimoniale* nell'opera del narratore cfr. Gerardo Guccini, *Profilo artistico del 'teatro narrazione'*, in Id. (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, pp. 11-32.

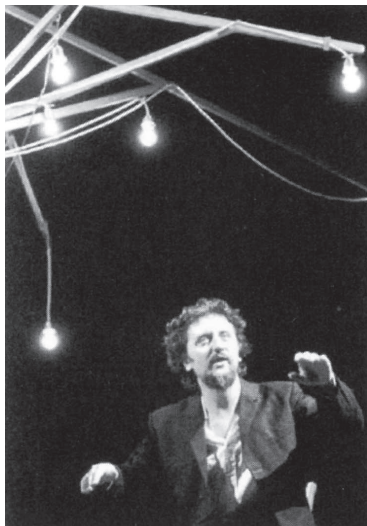
3 Claudio Bernardi, *Aree contaminate: comici contaminati guerrieri*, in *Sipario* 12. *Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, a cura di A. Cascetta, Torino, VPQT, Rai-Eri, 1991, p. 81.



# Un'immobilità potentissima

## Il teatro non povero di Ascanio Celestini

di Patrizia Bologna



Ascanio Celestini

Nell'immaginario collettivo il narratore è un individuo che nel buio di un palcoscenico vuoto, prende posto su una sedia e racconta una storia. Raramente viene fatta menzione della sua gestualità o della scenografia. In un momento in cui imperversa un teatro estetizzante e votato alle arti visive, non stupisce che il teatro di narrazione sia considerato un teatro povero, essenziale, poiché fondato sulla sola presenza scenica dell'attore. Tuttavia, la narrazione, come dimostrano i più recenti studi, se pone al centro l'eloquio istrionico, non si esaurisce in questo. La performatività affabulatoria ed epica riesce a divenire drammaturgia spettacolare solo se accompagnata da una serie di altri elementi che esaltano le capacità dell'attore, quali l'uso dello spazio, del suono, delle luci. Il presente contributo si propone di dimostrare, attraverso l'analisi del lavoro di Ascanio Celestini<sup>1</sup>, come narrazione non significhi solo racconto.

### Una immobilità potentissima

Si è spesso sentito parlare di Ascanio come di un attore che "sta fermo", che "non si muove". Tuttavia, nonostante la sua performance faccia leva su una posizione pressoché statica, il termine immobilità non implica una assenza di gestualità, tutt'altro. Si tratta di riduzione della spazialità del gesto per amplificarne la potenza, di togliere per esaltare. Una partitura mimica che non lascia nulla al caso, e che è invece studiata e interiorizzata, appresa. Non in Accademia. Ripercorrendo la storia di Ascanio si scopre che durante gli anni universitari contrassegnati da studi antropologici, si manifesta la passione per il teatro, una passione che viene assecondata attraverso esperienze di svariato tipo: dai seminari di Eugenio Allegri ai laboratori di Guido Davino, dallo studio sulle maschere della Commedia dell'Arte al teatro di strada. Nel 1995 si iscrive alla scuola "Il mulino di Fiora" diretta da Perla Peragallo. Il luogo nel quale lavorano gli allievi si compone di una sola stanza all'interno di una cantina del quartiere di Coppedè, la zona liberty di Roma. Nonostante – o proprio perché – si sia trattato di un'esperienza che lui stesso definisce "tragica", vale la pena soffermarsi su quegli anni per meglio comprendere cosa sia accaduto dal punto di vista formativo e umano e in particolar modo su un episodio spesso citato da Ascanio. Durante una prova di *Un tram che si chiama desiderio*, egli interpreta la parte maschile nel dialogo tra Kowalski e Blanche Du Bois: deve entrare in scena ruttando e fumando, ma non sa fare né l'una né l'altra cosa, il dialogo da drammatico diventa comico. Perla va su tutte le furie, sale sul palco e mostra ciò che si aspetta da quella scena. Ricorda Ascanio: "per la prima volta dopo un anno intero la vidi fare un pezzo ed effettivamente fu impressionante. Perla Peragallo fece il dialogo da sola praticamente, questo dialogo dell'arrivo di Kowalski a casa che salta addosso a Blanche Du Bois... lo fece praticamente immobile in mezzo a questo palchetto di cantina, ma aveva una potenza impressionante che io non ho mai, mai visto in teatro, una cosa sciamanica proprio, ma una cosa veramente impressionante, impressionante, era un cinghiale in scena... Si può immaginare come da attrice fosse qualcosa di irraccontabile e infatti Leo de Berardinis, parlando di Perla, diceva 'Io alle volte facevo il mio monologo davanti a lei, lei stava ferma, neanche faceva la controcena e tutti guardavano lei', perché probabilmente in scena Perla era veramente così... lì è stata veramente una cosa impressionante. L'immagine che ho io è di Perla immobile che acchiappa questa ragazzina e la sbatte a destra e a sinistra, ma immobile... era una cosa... lievitava proprio... impressionante...<sup>2</sup>". Ascanio racconta questo episodio come se lo stesse vivendo in quel momento preciso, ed è estremamente interessante notare come egli parli dell'immobilità e della potenza, della mancanza di movimento e dell'energia scatenata. La conseguenza di questa esperienza è un crollo psico-fisico, un enorme stress emotivo che lo porta a un periodo di afasia in cui riesce solo a pronunciare parole che ha precedentemente imparato a memoria.

Forse da qui nasce l'apparente immobilità della sua presenza scenica, la minuziosa partitura di micro-azioni che compone la drammaturgia non solo gestuale ma anche spettacolare tout court delle sue performance. Un insegnamento o quasi un imprinting che egli cerca di trasmettere anche durante i laboratori di tecniche di narrazione, quando invita i partecipanti a "occupare la propria scena poiché l'oralità è fondata sulla presenza fisica<sup>3</sup>". La maggior parte dei suggerimenti che egli elargisce in questi incontri riguarda ovviamente il ritmo della narrazione, la ripetizione di espressioni, l'inutilità di concentrarsi sulle singole parole bensì sull'evocazione delle immagini, tuttavia fornisce piccoli e preziosi consigli che interessano anche la gestualità. Una goccia nel mare rispetto alle riflessioni sul ritmo del racconto, ciononostante si tratta di particolari osservazioni che Ascanio propone quando vede negli allievi "posture non appropriate". Sembra infatti non sopportare le persone che si attorcigliano sulla sedia, che giocherellano con un oggetto, che nascondono le mani sotto le gambe. La posizione da assumere deve essere composta, le mani pronte ad aiutare il racconto, non ad intralciarlo: "Quando raccontiamo bisogna tenere sempre il corpo a disposizione, in modo che

esso possa seguire l'andamento del nostro racconto: le mani sono quindi appoggiate sopra alle ginocchia, così che se devo indicare qualcosa, sono subito pronte a scattare. E' come nell'interrogazione a scuola: non posso parlare degli Unni, tenendo una posizione tutta dinoccolata, con i piedi storti.. Non è che dobbiamo tenere la posizione per forza eretta, ma una posizione comoda, composta, chiara<sup>4</sup>". Quando i partecipanti tendono a mimare un'azione di cui stanno raccontando (per esempio tenere in mano la cornetta del telefono o alzare alla bocca un bicchiere) Ascanio fa osservare come quel gesto sia del tutto inutile poiché: "noi non siamo il personaggio di cui raccontiamo, il personaggio ce l'abbiamo davanti<sup>5</sup>". Spesso, dopo che i partecipanti hanno preso consapevolezza e dimestichezza con il proprio racconto, Ascanio propone di abbandonare l'immobilità che aveva caratterizzato la prima fase di lavoro, per cercare di usare il corpo: camminando, muovendosi per la stanza, alzandosi e sedendosi... Durante un laboratorio, al termine di questo esercizio egli conclude: "Se i movimenti sono del tutto casuali, se camminate ma potreste tranquillamente stare seduti, nel senso che il movimento non scandisce delle tappe del racconto, se insomma alla fine il camminare o lo stare fermo diventano un po' la stessa cosa, fate un gesto netto, bloccatevi proprio<sup>6</sup>". Infine, come indicazione per l'ultima fase del lavoro egli afferma: "Non ci dobbiamo alzare, non dobbiamo camminare, quindi se una particolare alzata ci serviva, la dobbiamo trasformare in un'altra cosa, in una spinta interiore. Quindi teniamo tutto il lavoro che abbiamo fatto, teniamolo nel corpo, davanti agli occhi. Non è bello o brutto quello che facciamo, è quello che siamo noi<sup>7</sup>". Ecco apparire la lezione di Perla Peragallo: la non-azione si traduce in "spinta interiore".

Questo concetto di immobilità che nasconde una forte energia è ciò che Ascanio richiede anche ai suoi collaboratori, in particolare a Gianluca Zammarelli e Matteo D'Agostino, i musicisti che hanno lavorato per la prima volta con lui nello spettacolo *La fine del mondo*. E' curioso come, a distanza di anni, essi ricordino che la difficoltà di fare teatro (avevano infatti fino a quel momento un'esperienza prettamente musicale) non consistesse nella fusione tra ritmi di suono e parola, quanto nella presenza scenica imposta loro da Ascanio. Egli infatti chiedeva loro di stare immobili, seguendo il racconto in maniera impassibile: entrambi rammentano come le prime volte lui si arrabbiasse anche solo se osavano sfiorarsi una guancia o grattarsi un ginocchio. Oggi ammettono invece che forse quella disciplina ferrea, che inizialmente si traduceva in sterile innaturalità, sia servita, col tempo, a educarli a stare sul palco nella maniera corretta: "Beh, diciamo che noi non avevamo proprio idea di come si sta sul palco in teatro... io e lui abituati a suonare in mezzo alla strada, non riuscivamo a stare seduti sulla sedia... non riuscivamo a fare la cosa più semplice che si può fare insomma, stare immobili. Io mi ricordo le prime volte che Ascanio si arrabbiava con noi anche se facevamo un minimo gesto con la mano... Ci obbligava a stare fermi, immobili, in una posizione assolutamente statica. Mi ricordo che mia madre, quando è venuta alla prima all'Argentina, ha detto che alla fine dello spettacolo ha visto le mani, che fino a quel momento erano poste rigidissime sulle ginocchia, distendersi improvvisamente<sup>8</sup>".

Queste testimonianze dimostrano come Ascanio non sia solo un "maestro della parola", ma anche un "curatore del corpo", lavorando su di esso attraverso un processo di sottrazione che tuttavia è essenzializzazione, messa in potenza della gestualità. Viene in mente un consiglio che Leo de Berardinis diede ai propri attori in occasione delle prove per l'allestimento di *King Lear*: "Con questo Lear noi dobbiamo porci il problema della semplificazione, pensare all'attore come al ricercatore del silenzio, della non-azione, non nel senso della pigrizia o del non fare, ma nel senso che meno facciamo e più diamo. Cosa intendo dire? Che dobbiamo tendere all'immobilità<sup>9</sup>".

Ecco quindi che i movimenti di scena che Ascanio compie durante il corso dello spettacolo sono rari, minimi e apparentemente casuali, in realtà le semplici alzate e sedute, la posizione frontale o di profilo rispetto al pubblico corrispondono a una ben precisa scelta drammaturgica: per scandire gli snodi del racconto, per aprire e chiudere una digressione. E' quindi vero che Ascanio non si agita e non si dimena sul palco, ma è anche vero che quel poco che fa lo si ricorda: egli toglie dal movimento tutto ciò che è superfluo per giungere a un'intensificazione del gesto, a una concentrazione di energia sempre pronta ad esplodere.

### Una scenografia essenziale

La stessa poetica si cela dietro alle scelte scenografiche: la scena deve possedere una propria struttura autonoma e, come Ascanio ama dire, deve essere "autoportante". A racchiudere gli spettacoli vi è spesso una scena spoglia; i racconti trovano spazio in scenografie composte essenzialmente da luce e legno: in *Cicoria* è una tenda bianca illuminata; in *Baccalà* il palo della pioggia; in *Vita, morte e miracoli* un trespolo in legno circondato da una fila di lampadine; in *La fine del mondo* lo scheletro di un ombrellone da mercato addobbato di lucette che ricordano una festa di paese; in *Radio Clandestina* una struttura in legno illuminata; in *Fabbrica* delle griglie metalliche che ricordano le gabbie per i conigli, su ognuna delle quali brilla una lucina rossa, forse un lumino da morto<sup>10</sup>; in *Scemo di guerra* dei pannelli di laminato sul fondo all'interno dei quali trovano posto delle lunghe luci a neon. A proposito dell'ambiente scenico, Ascanio afferma: "Mi interessa che in scena ci siano oggetti identificabili, che la gente dica 'quella è una sedia', 'quello è un ombrellone' perché mi piace che non ci siano delle invenzioni;

anche la luce, a me piace che ci sia tutta la lampadina attaccata. La luce che viene da fuori è proprio una cosa che mi disturba, mi dà proprio l'idea che il teatro sia una scatoletta"<sup>11</sup>.

La scelta di ridurre la scenografia a pochi e semplici elementi nasce dal fatto che l'obiettivo non è quello di mostrare sulla scena ciò di cui si racconta, ma evocare delle immagini, fare in modo che esse nascano nella mente dello spettatore grazie alla forza suggestiva della parola. Descrivendo le proprie scenografie, egli afferma: "credo che debbano essere autoportanti. E quindi per me è fondamentale che tutto quello che si vede sia parte della scena. Non devono esserci luci che esternamente illuminano la scena, ma casomai deve essere la scena che si protende verso l'esterno. Lo stesso discorso vale per gli oggetti: non appendo una lampadina al graticcio perché il graticcio non fa parte della mia scena; non spunta fuori qualcosa da una quinta perché la quinta non fa parte della mia scena. Io non lavoro sulla scenografia, io lavoro al centro della scena"<sup>12</sup>.

Le scenografie di Ascanio sono funzionali alla performance, vale a dire che svolgono un preciso compito drammaturgico. Si pensi all'uso delle lampadine appese alla trave di legno in *Radio Clandestina*: la prima alla sinistra del palco è già accesa quando Ascanio entra in scena e serve da accompagnamento al prologo, al dialogo con la bassetta (quando il narratore parla la lampadina è ferma, quando passa la parola alla donna invece viene presa in mano e fatta oscillare in modo da creare dei fasci di luce); la storia di Roma si apre con l'accensione di una nuova fonte, un vero e proprio lampadario che illumina la scena; il racconto della "radio clandestina" è racchiuso all'interno di un nuovo cambiamento visivo in cui vengono accese altre due lampadine, una delle quali è a intermittenza, mentre l'altra si trova all'interno di una protezione di metallo; alla fine del discorso, rimane acceso solo il lampadario che serve per illuminare la scena per le ultime battute; solo al termine della narrazione, quando viene trasmessa una registrazione audio, la scena rimane completamente buia, il narratore estrae dalle tasche delle candeline che tiene in mano accese per tutta la durata dell'ascolto, fino a quando vengono anch'esse spente con un soffio. In scena, oltre alla trave, ci sono solo quattro lampadine che tuttavia svolgono una funzione drammaturgica di estrema rilevanza, quasi didascalica per lo spettatore che viene così condotto per mano all'interno dello sviluppo del racconto.

#### La necessità del suono

Un importante elemento di performatività del lavoro di Ascanio è senza dubbio il suono nella sua accezione più ampia, ovvero inteso come musica, voce o rumore. In *Vita, morte e miracoli* si susseguono due melodie registrate: "Mamma son tanto felice" cantata dalla voce roca e legnosa di una anziana donna ciociara e "Casta diva" (da *La Norma*) proposta da quella perfetta e profonda di Maria Callas. Le voci registrate dividono in due parti il racconto permettendo allo spettatore di prendersi una pausa, di allontanarsi dall'emozione della narrazione. Un ulteriore passo viene compiuto con *La fine del mondo*, in cui il narratore è assistito da una piccola orchestra composta da Matteo D'Agostino (chitarra e chitarra battente) e Gianluca Zammarelli (ciaramella e mandolino). La musica non è una colonna sonora, essa partecipa al racconto in modo coinvolto e coinvolgente. I momenti in cui i musicisti suonano o cantano scandiscono dei precisi snodi drammatici all'interno del racconto. La pastorale siciliana, il valzer popolare, il canto alla cilentana non fungono da semplice sfondo alla parola, ma svolgono un'interessante interazione ritmica che si compenetra nella narrazione. Procedendo verso una drammaturgia sonora sempre più complessa, l'audio di *Radio Clandestina* è composto da musiche e rumori: "il rumore mi serve soprattutto come chiusura, come punto... mentre la musica mi serve come tessuto sonoro sul quale io parlo e mi dà il ritmo, mi dà modo di seguire uno schema sonoro ben preciso, per questo la musica c'è ma si sente a un volume molto, molto basso"<sup>13</sup>. Se la musica (una Deiene, un'aria di Vivaldi e una composizione originale che ricorda l'America anni '40) crea un terreno sonoro per il racconto, i rumori di sintonizzazione della radio permettono l'apertura e la chiusura dei diversi episodi, consentendo di dividere il continuo flusso narrativo in parti. Ma in questo spettacolo interviene un nuovo elemento che sarà poi ripreso nei lavori successivi: la registrazione di una voce, in questo caso quella profonda e struggente di Pier Paolo Pasolini che recita un frammento di *La terra del lavoro*. Si tratta di un'inserzione fondamentale sia dal punto di vista semantico, poiché il poeta evoca l'atmosfera disperata narrata nel racconto, sia da quello formale poiché permette allo spettatore una presa di coscienza e una sorta di straniamento rispetto alla tensione affabulatoria. Lo stesso procedimento viene utilizzato in *Fabbrica* dove per buona parte dello spettacolo si ode in sottofondo l'ululato dei cani che, così come i rumori della radio in *Radio Clandestina*, servono ad Ascanio come punteggiatura, come pausa tra un nucleo drammatico e l'altro. Un nuovo e importante elemento fa la sua apparizione in questo spettacolo: la registrazione di materiale audio. Cinque sono le testimonianze che vengono diffuse: quattro descrivono il lavoro degli operai alla Piaggio di Pontedera, l'ultima racconta la morte di Carlo Giuliani a Genova. Per uno spettacolo come questo, a metà strada tra sogno e realtà, il valore delle testimonianze che di tanto in tanto spezzano il flusso del racconto è elevatissimo. Scrive Antonio Audino: "egli affonda la sua lama nella potente suggestione del racconto, facendoci poi ascoltare brandelli di voci dei veri operai, a dimostrazione del fatto che tutte quelle fantasticherie non se le è inventate lui, ma appartengono a una reale memoria collettiva"<sup>14</sup>. In *Scemo di guerra*, il trascorrere del tempo, l'alternanza di giorno e notte viene scandito da

un'aria de *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi sulla quale risuona il dolce frinire dei grilli; mentre il momento di maggior tragicità del racconto è sottolineato da *Eterno dolore*, una marcia funebre di Evaristo Pancaldi. Il leitmotiv della guerra, una guerra dolorosa e assassina, ma che attraverso la fantasia e la leggerezza del racconto orale diventa poesia riesce, attraverso giochi temporali e andirivieni di personaggi, a raggiungere un'organicità e una propria ragione di vita. Quando sembra che tutto ciò che si è udito sia pura fantasia, qualcosa riporta lo spettatore alla realtà. Se il prologo verteva su tutte le volte che il padre aveva rischiato di morire durante la guerra (per aver fatto esplodere una bomba con lo zio, per aver pisciato su un tedesco, per aver raccolto una cipolla), nell'epilogo Ascanio racconta gli ultimi giorni di vita del padre. E' così che dal 1944 si viene catapultati nel 2003, è così che la circolarità del racconto è ristabilita. Una voce registrata che si ode mentre la luce lampeggiante e pacata mostra e cela il narratore, la voce del padre che racconta della "vita sotto i bombardamenti, della vita dei ragazzini", del periodo in cui si poteva morire per una cipolla. Ancora una volta Ascanio, in un percorso di risalita o di discesa verso il "vero", dopo aver fatto oscillare lo spettatore in un mondo onirico e fantasioso, fatto di mosche parlanti e di scimmie addestrate, di spaghetti scientifici e di voglie marziane sul volto, lo riporta brutalmente alla realtà, in modo indicibilmente struggente ed emozionante. Il valore della testimonianza risiede allora nel suo carattere epico: "cerco di capire come la fonte orale non soltanto come persona che racconta ma anche proprio come fonte sonora nel momento in cui diventa registrazione può continuare a essere qualcosa che non sia semplicemente documentazione... per me è anche tanto evocativa la cosa, ma evocativa nel senso che proprio aiuta lo spettatore ad allontanarsi dalla storia verso le sue immagini<sup>15</sup>". Ecco allora il valore performativo della registrazione audio: permettere allo spettatore di disegnare una scissione tra la vicenda narrata e la propria immaginazione che vengono messe nella condizione di dialogare a distanza grazie al potere evocativo della parola.

### La concezione del teatro

Il lavoro di Ascanio Celestini non è quindi riducibile alla sola narrazione e, per questa ragione, può essere annoverato tra i più recenti esempi di "performance epica", una definizione di Meldolesi e Guccini che prende chiaramente come riferimento le riflessioni di Brecht. Il teatro epico idealizzato dal drammaturgo di Augusta infatti si sviluppava attorno allo straniamento che l'attore doveva mettere in atto nei confronti del personaggio e che avrebbe indotto anche lo spettatore a fare altrettanto, evitando così di cadere nell'immedesimazione e nella catarsi. In che modo il teatro di narrazione può definirsi epico? Osservando il lavoro dei maggiori esponenti di questa tendenza appare chiaro come le loro performance siano ricche di elementi stranianti. Dario Fo, uno dei precursori di teatro di narrazione, afferma come una delle caratteristiche costanti della propria esperienza attoriale sia "il recitare rappresentando i personaggi, raccontandoli con distacco epico senza mai vestirsi e travestirsi dentro la loro pelle<sup>16</sup>" fatto che gli consente quindi di entrare e uscire di continuo dai personaggi che racconta per intrattenere un rapporto diretto con il pubblico.

Se Brecht, nelle proprie opere di rappresentazione, introduceva una serie di elementi di distanziamento critico – quali, oltre alla recitazione in terza persona, anche l'introduzione di cartelli esplicativi, video... – qui, nell'analisi del teatro di narrazione interessa concentrarsi sull'aspetto straniante che riguarda la struttura semiotica del racconto. Molti dei narratori dei nostri giorni, consapevolmente o meno, seguono il dogma brechtiano abbandonando la recitazione immedesimata a favore della narrazione non immedesimata. Il narratore non interpreta il personaggio, lo racconta; non si nasconde dietro all'identità del personaggio ma ostenta la propria; presta al personaggio il proprio corpo e la propria voce ma senza perdersi in lui. Scelte di questo tipo hanno sicuramente delle forti ripercussioni anche sullo spettatore che in questo modo non assiste in maniera immedesimata o catartica a un evento ma viene provvisto di tutti gli strumenti per potersene allontanare e guardarlo quindi con occhio esterno. Brecht affermava che l'attore straniato: "si distanzia dal personaggio raffigurato e presenta le situazioni drammatiche in una prospettiva tale che lo spettatore viene necessariamente portato a considerare in modo critico<sup>17</sup>". La volontà di non nascondersi dietro alla maschera del personaggio è ciò che caratterizza gran parte dei narratori dei nostri giorni che, pur nella diversità dei percorsi e degli esiti delle proprie ricerche, compiono questa scelta di rottura rispetto alla rappresentazione. Ed è ciò che fa anche Ascanio: quando sale sul palcoscenico non finge mai di essere un altro, egli è sempre se stesso. Non cambia costume ma indossa un unico abito, identico in tutte le performance, a evidenziare come, nonostante il variare dei racconti, il narratore sia sempre lo stesso, un individuo che non nasconde la propria identità<sup>18</sup>.

In *Vita, Morte e miracoli* egli è un narratore - e non uno dei personaggi interni alla storia - che racconta al pubblico la vita di Mariona durante la seconda guerra mondiale. In *La fine del mondo* egli parla in prima persona come Maddalena, la protagonista, ma la distanza tra attore e personaggio è comunque preservata dal fatto che è chiaro per gli ascoltatori che egli non è quella donna. In questi due spettacoli egli pone l'attenzione sulla propria presenza in scena, ovvero sulla figura del narratore, anziché su quella del narratorio, che viene identificato genericamente con lo spettatore.

A partire da *Radio Clandestina*, invece, egli non precisa solamente la propria posizione di narratore, ma si concentra maggiormente su quella del fruitore, che qui non è più direttamente lo spettatore. Ascanio racconta una storia a un'immag-



#### Note al testo

1 Per maggiori approfondimenti sul teatro di Ascanio Celestini si veda il testo *L'invenzione della memoria*, a cura di Andrea Porcheddu, Il principe costante Edizioni, Udine 2005.

2 Ascanio Celestini, Intervista a cura di chi scrive, Genova, 5 dicembre 2003.

3 Ascanio Celestini, Laboratorio di Rubiera, 17 aprile 2003.

4 Ascanio Celestini, Laboratorio di Scandicci, 26 novembre 2003.

5 Ascanio Celestini, Laboratorio di Bologna, 11 febbraio 2004.

6 Ascanio Celestini, Laboratorio di Roma, 20 gennaio 2004.

7 Ascanio Celestini, Laboratorio di Bologna, 13 febbraio 2004.

8 Intervista a cura di chi scrive, Roma, 27 gennaio 2004.

9 Leo De Berardinis durante le prove di *King Lear*, Video a cura di Cineteca del Comune di Bologna, Union Comunicazione Ecipar, Corso di formazione professionale Filmaker con specializzazione in riprese di spettacoli dal vivo (1997).

10 Mentre alcuni critici, nelle loro recensioni, parlano di stive per polli, altri di gabbie per conigli, per Ascanio tutto ciò che sta sulla scena rimanda direttamente al suo immaginario della fabbrica: la griglia sta per il reticolo che spesso avvolge gli stabilimenti dismessi, mentre le lucine ricordano la presenza delle fabbriche durante la notte.

11 Ascanio Celestini, Intervista a cura di chi scrive, Genova, 4 dicembre 2003.

12 Ascanio Celestini, Lezione a Bologna, 20 marzo 2003.

13 Ascanio Celestini, Intervista a cura di chi scrive, Milano, 11 marzo 2004.

14 Antonio Audino, *Celestini, i racconti della fabbrica*, in "Il Sole 24 ore", domenica 15 settembre 2002.

15 Ascanio Celestini, Intervista a cura di chi scrive, Milano 11 marzo 2004.

16 Dario Fo, Premessa a *Fabulazzo*, Kaos Edizioni, Milano 1992 (pagina 14)

17 Bertolt Brecht, *L'acquisto dell'ottone*, in "Scritti teatrali" (vol. 3), Einaudi, Torino, 1975, pag. 45.

18 Durante gli spettacoli Ascanio indossa un abito scuro con camicia bianca. E' il vestito della festa, quello "buono della domenica", un abito che si indossa solo in determinate occasioni, non è da tutti i giorni. Si tratta di un elemento che offre un carattere cerimonioso alla performance che assume la qualità di celebrazione di un rito. Il vestito extra-quotidiano, inoltre, diventa strumento di distanza tra l'officiante e i partecipanti.

19 Ascanio Celestini, Intervista a cura di chi scrive, Scandicci, 6 aprile 2004.

20 Ascanio Celestini, Intervista a cura di chi scrive, Milano, 11 marzo 2004.

ginaria interlocutrice – creando una situazione di oralità in cui vi sono domande e risposte - e il pubblico ne viene a conoscenza in maniera quasi fortuita, divenendo un fruitore di secondo grado. Questo espediente comunicativo si affina in *Fabbrica*, in cui egli presta la propria voce a un anonimo operaio che scrive una lettera alla madre, la quale assume il ruolo di fruitrice di primo grado, relegando lo spettatore a una posizione secondaria.

La storia viene quindi raccontata da un narratore onnisciente a un interlocutore immaginario, una scelta che dà vita a una struttura che risuona come rassicurante per l'ascoltatore che quindi si trova ad ascoltare una storia non direttamente rivolta a lui. Ma non è solo questo. In un continuo gioco di entrate e uscite dal narratore al personaggio all'interlocutore, Ascanio non rischia mai di infrangere la convenzione epica dell'io narrante. Il rischio di teatralizzare eccessivamente il racconto viene sapientemente evitato grazie a un'oscillazione continua tra il racconto e il dramma. E' quindi chiaramente evidente in Ascanio una volontà di conservare il dramma in quanto altrove che si incarna nell'attore: il dramma viene usato per essere introdotto in una struttura epico-narrativa senza che essa venga snaturata.

Per sua stessa ammissione, questa scelta non nasce da un bisogno di non-immedesimazione o da una volontà di creare un certo rapporto con lo spettatore, bensì da un totale rifiuto del teatro di rappresentazione, considerato come falso e artificioso: "Pensare che io Ascanio Celestini parlo allo spettatore, mi sembrava una cosa un po' banale... è finto almeno quanto è finto Amleto che parla... non è Amleto... è Gabriele Lavia, ma non è nemmeno Gabriele Lavia perché non dice quello che direbbe in quel momento, ma dice quello che si è preparato... Il punto è che non subisco nessun fascino dal personaggio... cioè se non ci fosse stata questa cosa che faccio io - e non solo io ovviamente - non avrei avuto nessun interesse per fare teatro, non ho proprio nessun interesse ad andare a vedere *Amleto* perché ho un sacco di altre cose più interessanti da fare che non andare a vedere gli attori che hanno imparato a memoria le battute e le dicono sul palco... Sostanzialmente la rappresentazione, la finzione in teatro, mi sembra essere la parte più marcia insomma, più disastrosa<sup>19</sup>".

La particolare e complessa situazione semiotica che si viene così a creare nei suoi spettacoli è quindi frutto di una poetica votata al vero, al necessario. Una concezione di teatro che abbandona per quanto possibile la finzione per avvicinarsi alla vita: "non mi piace proprio il teatro... e dico una cosa che tu puoi dire "Celestini che stai a di? Non ti piace il teatro, ma tu fai teatro".... uno che sta lì e che impara la parte a memoria e poi la recita, mi sembra una cosa... noiosa, noiosissima... io penso che uno deve andare lì e... fare quello che sa fare lui... danza? Fa la sua danza. Racconta? Fa il suo racconto. Che ne so, scolpisce? Faccia la sua cosa<sup>20</sup>".

Questa è la ragione per cui egli cerca di giustificare la propria presenza su una scena in cui non vi è finzione e sulla quale egli dichiara un'identità, la propria identità di persona. Colui che sale sul palco deve fare ciò che normalmente fa nella vita. Ascanio nella vita parla sempre, ovunque, con chiunque, perché dovrebbe smettere di farlo proprio in teatro?

La carica performativa di gestualità, scenografia, suono portano l'arte di questo autore a una totale essenzialità intesa come mancanza di artificio, non certo come povertà. Il suo teatro è fondato sull'assenza di finzione, privazione che regala agli spettacoli un potente strumento di evocazione, non certo di semplicità. Ed è proprio la mancanza di artificio a stare alla base della poetica di Celestini, una scelta formale coerente con la stessa struttura narrativa che egli propone al pubblico.

# Le polifonie di un clown postmoderno

## Il teatro di Andrea Cosentino

di Simone Soriani

In un'epoca, come la nostra, di forte settorializzazione tra ambiti spettacolari distinti, il teatro di Cosentino risulta di difficile catalogazione ed etichettatura: Andrea persegue infatti una "marginalità" che risponde ad un'esigenza di autonomia rispetto alle contemporanee tendenze della scena italiana e si traduce in una drammaturgia "contaminativa" in cui si fondono e mischiano elementi del narrare scenico e del cinema, del circo e del *cabaret*, della ricerca e del Varietà. In particolare, la sua teatralità monologica è stata talora accostata al teatro di narrazione ma, rispetto a come il narrare scenico si è storicamente manifestato e determinato, è evidente come i lavori di Cosentino differiscano dal teatro del racconto in quanto esposizione più o meno lineare (con tutte le declinazioni possibili: dalla consequenzialità logico-cronologica di *maggio '43* di Enia alla strutturazione digressiva di *Scemo di guerra* di Celestini) di una vicenda, teleologicamente orientata, di cui il narratore conosce e svela il senso ultimo. I monologhi di Andrea, infatti, non si fondano sulla rievocazione di fatti ed eventi che il soggetto dell'enunciazione ordina e rivela alla sala: si tratta piuttosto di racconti senza storia che, a partire da un'immagine-situazione centrale – la coazione a ripetere la propria morte da parte dell'attricetta protagonista di *Angelica*, ad esempio – si risolvono in un mirabolante affastellarsi di divagazioni e parentesi. Ad una dimensione propriamente rappresentativo-performativa, che ne *L'asino albino* si espleta attraverso la messinscena delle "macchiette" dei turisti all'Asinara, si alternano riflessioni metafisiche e considerazioni metateatrali ("non racconto storie, piuttosto faccio il resoconto della nascita di uno spettacolo"). Così il piano "fanzionale" si interseca con il racconto della preparazione ed allestimento dello *show*: Cosentino spiega la genesi dei suoi monologhi, i nessi tra una sequenza e la successiva, i riferimenti culturali cui si è ispirato; addirittura – all'insegna di un anti-emozionalismo brechtiano – anticipa il finale come, ad esempio, ne *L'asino albino* in cui dichiara: "Lo spettacolo finisce così... lo capite che finisce davvero perché... si accende un controluce<sup>2</sup>". D'altra parte la non-storia si alterna anche a riflessioni metafisiche: ne *L'asino albino* Andrea tratta la questione della fugacità del tempo e, connessa ad essa, la paura di crescere e morire ("Andrea... dovresti darti da fare, assumerti le tue responsabilità, ormai sei un uomo e che ne stai facendo della tua vita? Il tempo passa... Io divento vecchio, io sono vecchio"); in *Angelica* il tema dell'incapacità, nella società occidentale, di parlare ed affrontare la morte: ecco allora che l'immagine del pontefice "sottovetro", con cui si apre l'assolo, diviene metafora scenica del vano tentativo di procrastinare il momento del trapasso.

Gli assoli di Cosentino si basano quindi su di una "discorsività", espressamente rivolta ad un pubblico-interlocutore, il cui oggetto si frantuma e disperde – si legge nel programma di sala de *La tartaruga* – in "un intreccio senza fabula", in "una polifonia dissonante di episodi, digressioni e ripetizioni". Proprio questa discorsività sembra apparentare la drammaturgia di Cosentino al teatro di narrazione, se soltanto si tenta una definizione teorica piuttosto che storica del narrare scenico in quanto modalità rappresentativa non oggettiva ma soggettiva, non mimetica ma diegetica. Il teatro di narrazione risulterebbe così determinato dalla mediazione di un'istanza enunciante – sia che si manifesti come narrazione organica sia, come appunto nel caso di Andrea, in quanto "digressione da un centro assente" in un susseguirsi di "brandelli ipertrofici di storie"<sup>3</sup> – che si sostituisce ai gesti, alle azioni ed alle parole dei personaggi, di cui proprio il "discorso" dell'io epico costituisce un equivalente verbale.

La strutturazione caotica degli assoli di Andrea sembra riflettere l'esperienza dello *zapping* televisivo: del resto nei suoi monologhi – si ricordi che Cosentino ha anche preso parte alla trasmissione di Italia Uno *Ciro presenta Visitors* – il linguaggio della televisione è spesso oggetto di ri-uso parodico come in *Antò le momò* ed in *Angelica*, in cui il performer si serve di bambole di plastica per riprodurre la povertà dei codici semiotici della comunicazione televisiva e, per estensione, la povertà morale dell'attuale società italiana. Il teatro di Cosentino, infatti, rifiuta qualsiasi funzione testimoniale e non ambisce, come la narrazione, "ad un risarcimento rituale della mancanza" (Guccini) attraverso il recupero della memoria o la determinazione di una coscienza critica condivisa. Andrea tende piuttosto a presentare le "mutazioni antropologiche" ed il degrado umano e culturale della società contemporanea, condensando la desolazione del presente in nitide immagini sceniche che esempli-



Andrea Cosentino in *Angelica*.  
Foto di Sara Lombardi

"Posso essere molto marginale ma anche molto popolare. Appartengo ad una generazione che è nata con lo *zapping*... tengo conto anche dei miei gusti nazionali popolari... La narrazione... è un *centrarsi* rispetto al mondo... io invece non sono al centro di una vicenda di cui gestisco le regole e ti racconto i nessi, io sono un qualunque punto di questa galassia".

A. Cosentino, in P. Ruffini, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Edizioni Interculturali, 2004, p. 83.

ficano – ed amplificano – l’assenza di un possibile riscatto consolatorio. Nel caso de *L’asino albino*, ad esempio, la visione finale dell’animale, in un abbagliante controluce, riduce a illusoria rivelazione di un’ombra il presunto momento epifanico dell’apparizione dell’asino, di continuo annunciata ma sistematicamente differita e negata, se non nella forma di un corpo morto sul ciglio della strada o, appunto, di un fantasma appena intravisto in controluce. Allo stesso modo anche *Angelica* si conclude con una simile negazione dell’epifania finale: all’interno della cornice vuota di un vecchio televisore, il pontefice ridotto al silenzio – cade a terra il foglio con il discorso che si stava apprestando a leggere – si limita ad impartire una svogliata benedizione *urbi et orbi*. In merito alla rivoluzione antropologica in atto nella società contemporanea, dice Cosentino in *Angelica*: “Come preconizzava Pasolini... che tutto quanto lui amava l’Italia rurale le belle facce dei sottoproletari le lucciole i dialetti e tutto quanto, stava per essere distrutto dalla cultura di massa, la televisione... una vera mutazione antropologica era in corso. Questo lo diceva 30-40 anni fa. Ecco oggi la mutazione è compiuta. Io voi noi siamo già dei mutati”. Così la “vecchietta” nella cui casa si finge sia ambientata la fiction parodizzata in *Angelica* (si tratta di un personaggio che compariva già in *Antò le momò* e che si presenta dichiaratamente come alter ego dello stesso performer) assurge a paradigma esemplare dell’attuale empasse etico e sociale italiano, in cui “una sottocultura fatta di prodotti standardizzati come quelli della soap televisiva” si coniuga “con i residui degradati di una cultura popolare”<sup>4</sup>. Cosentino, dunque, mette in scena la disidentità e l’alienazione contemporanea: da un lato, la degenerazione della “memoria” e la perdita delle “radici” di cui è simbolo l’incomunicabilità tra il performer ed il padre ne *L’asino albino*; dall’altro, l’assenza di qualsiasi utopia e pertanto di prospettive future nel tempo della Storia. Così ne *La tartaruga* Andrea raffigura una comunità di schizofrenici la cui vicenda biografica, fissata in un *hic et nunc* eterno ed immobile, simboleggia la stasi etica e culturale della nostra società. Così ne *L’asino albino* tratteggia macchiette aggrappate “con ferocia svagata al presente”<sup>5</sup>, condannate cioè a ripetere lo stesso gesto o la stessa frase per tutta la durata dello spettacolo (“sto a fuma”). Lo stesso spazio in cui si muovono, l’isola dell’Asinara, è stato nel passato un luogo di reclusione fisica – Lazzaretto, campo di prigionia, carcere – ed è oggi luogo di reclusione mentale. I gitanti, vittime dell’omologazione consumistica del turismo di massa, assurgono quindi a tragicomico emblema della condizione esistenziale dell’uomo contemporaneo che non partecipa più alla costruzione della Storia, ma piuttosto si limita ad osservarla come un turista che guarda i relitti del suo passaggio. La *Weltanschauung* di Andrea, dunque, assume i fondamenti etici ed estetici del “postmoderno” da cui l’autore-attore deriva l’esigenza di fondare la propria drammaturgia su di una concezione del teatro inteso prima di tutto come “intrattenimento”: “La formula introduttiva con cui inizio molti dei miei spettacoli (“comunque”) equivale ad affermare che io sono in scena a partire dalla consapevolezza di una “perdita”. Per me tuttavia la questione postmoderna della presunta fine della Storia si accompagna alla coscienza del fatto che “comunque” noi siamo qui, abbiamo oltre un’ora di tempo a disposizione e il diritto-dovere di manifestarci e divertirci”.

Dagli studi condotti per la tesi di laurea sulla cultura popolare degli improvvisatori in ottava rima, Cosentino nutre la convinzione che la civiltà subalterna – che l’autore-attore assume a paradigma dello status postmoderno – si sia sempre fondata su forme culturali capaci di valorizzare e celebrare il presente. Da questa esigenza d’evasione deriva il fondamento etico della comicità di Andrea: come il comico carnevalesco, secondo l’insegnamento bachtiniano, permette all’individuo di smarrirsi, durante lo spazio-tempo della festa, in un subcosciente collettivo per ritrovare in esso una propria appartenenza; così Andrea, come uno “zanni metropolitano” (Ciancarelli), si serve del comico come mezzo espressivo socializzante per ricostruire una micro-comunità che permetta di esorcizzare la dissoluzione postmoderna del soggetto. Si tratta tuttavia di una comunità provvisoria che non si riconosce in valori identitari ritualizzati e definiti ma che anzi si consuma nello spazio-tempo dell’atto performativo; tanto più che il rapporto che Andrea instaura con l’uditorio sembra fondarsi sulla sistematica dialettica tra avvicinamento ed allontanamento, intrattenimento e provocazione. Si prenda ad esempio la sconcertante battuta sulla pedofilia ne *L’asino albino* per cui – afferma la macchietta di Agostino – la gravità del reato non consisterebbe nell’abuso dell’infanzia in quanto tale, ma piuttosto dipenderebbe dall’assenza di attributi sessuali nei bambini: “Volevo esprimere una opinione sulla pedofilia che quelli sono malati, è chiaro uno che gli piace una bambina non è normale, voglio dire una bambina... completamente piatta”.

La comicità di Cosentino, dunque, non si ispira all’ideale oraziano del *castigat ridendo mores* e non pretende attraverso il riso di rivelare verità nascoste (si tratta

“La materia del narrare viene da un anno vissuto come obiettore all’interno di una casa-famiglia per malati di mente... Al fondo ci sono immagini che mi hanno scalfito [come quella di] Roberto che dietro la porta della sua camera lima in continuazione anelli e bracciali che si procura con gran dispendio della pensione di invalidità totale, alla ricerca di una perfezione della forma che immancabilmente si dissolve in polvere d’oro”.  
A. Cosentino, *La tartaruga in bicicletta in discesa va veloce*, programma di sala.

“Se non c’è storia dovrà esserci da ridere. È ciò che credo di avere imparato dal teatro popolare, dalla cultura dei subalterni. Di coloro che, ben prima di noi smarriti postmoderni, hanno dovuto imparare a vivere senza il sostegno di un passato, né prospettive di futuro. È il senso profondo dell’intrattenimento. Perché va bene la denuncia e la memoria e la controinformazione e il mondo a capincolo. Ma innanzitutto esserci. Qui e ora. Comunque”.  
A. Cosentino, *Angelica*, programma di sala.

tuttavia di una comicità che spesso sconfinava nel tragico, come ne *L'asino albino* durante l'apparizione finale dell'asino nel cui raglio è impossibile distinguere il riso dal pianto). Né d'altra parte è un comico "strumentale": "Nel teatro di narrazione tradizionale... il comico ha perlopiù una funzione strategica: è una concessione al pubblico per ravvivarne l'attenzione e permettergli di seguire fino alla fine il racconto, la cui serietà non è mai messa in discussione". Il comico nel teatro di Cosentino si nutre della propria gratuità e si traduce, spesso, in gag apparentemente immotivate ed inessenziali ma – come detto – tese a valorizzare l'*hic et nunc* dell'evento spettacolare: si prenda come caso esemplare l'"intermezzo" autoreferenziale di *Angelica* nel quale il performer recupera la macchietta del fumatore de *L'asino albino* (proprio questa dimensione scopertamente ludica del teatro di Andrea ha ingenerato qualche fraintendimento critico, tanto che i lavori di Cosentino sono stati talora accostati, con intenti denigratori, al cabaret televisivo o al cinema di consumo).

A livello performativo, lo scarto tra la drammaturgia del solista di Andrea ed il teatro di narrazione traspare dalla stessa presenza scenica che Cosentino assume fin dal suo ingresso sul palco: ricurvo su se stesso, con un tono dimesso ed un'andatura incerta, il performer proietta sulla sala un'autoimmagine non seduttiva così da svelare la propria "inadeguatezza" ed "inaffidabilità" e rompere immediatamente le aspettative del pubblico di affidarsi ad una voce autorevole – come quella di un narratore – depositaria di verità e sensi nascosti. Una presenza "debole", quella di Andrea, amplificata da una vocalità sdiaframmata che inibisce la "monumentalizzazione" estetica dell'attore. Nel caso de *L'asino albino*, lo stesso abito indossato da Cosentino, "bianco come il presentatore di un music-hall circense" (Garrone), diviene mezzo di autodefinizione del performer e di conseguenza di disvelamento della finzione spettacolare, ribadita nel finale dalla spogliazione progressiva della scena – un tappeto bianco circolare ad evocare la pista di uno *chapeau* – che si palesa come luogo dell'illusione: "Crea la magia e mostra il trucco"<sup>6</sup>.

Quella di Cosentino, dunque, è una performatività clownesca che duplica a livello attoriale l'assenza di vocazione testimoniale rilevata sul piano della poetica drammaturgica. Il suo stile interpretativo non si fonda sulla fascinazione del corpo scenico; la sua è una fisicità quotidiana e "relazionale": i gesti colloquiali dell'attore non mirano alla riproduzione mimetica del reale né perseguono finalità esibizionistiche, ma sono piuttosto finalizzati all'instaurazione di una qualche relazione empatica con il proprio pubblico. Lo stesso sguardo insistito e silenzioso, che Cosentino rivolge alla platea all'inizio dei suoi spettacoli, impone all'uditorio un ruolo di compartecipazione attiva all'evento spettacolare, contribuendo così a ridurre la differenza di potenziale tra la sala e la ribalta, smitizzando e desacralizzando la scena come luogo deputato alla creazione e trasmissione di "senso": la significazione, al più, deriva dal rapporto dialogico che durante la performance si instaura tra pubblico ed attore.

Si è però detto come il teatro di Cosentino sia strutturato sulla sistematica dialettica tra una componente discorsiva ed una più propriamente rappresentativo-performativa: il trapasso da un piano all'altro è marcato anche a livello verbale dal lemma "comunque" (con tutte le implicazioni concettuali che, come detto, il termine assume nella poetica dell'autore-attore). Quelli di Andrea sono infatti monologhi "polifonici" in cui l'attore ritrae da solo una vasta folla di personaggi-macchiette, come gli schizofrenici de *La tartaruga* o i turisti de *L'asino albino*. Con una performatività che dal quotidiano scivola verso il virtuosismo (esemplare la recitazione corale nel passo della troupe televisiva in *Angelica*), Cosentino supera la pura evocazione narrativa con un ritrovato gusto per la "rappresentazione", per quanto bidimensionale e parodica. A differenza delle modalità comunicative di molti narratori, infatti, Andrea non delega la significazione all'immagine evocata per mezzo dell'affabulazione: parafrasando Ascanio Celestini, si potrebbe dire che i racconti "impossibili" di Cosentino non procedano attraverso "l'immagine che viene immaginata, il prodotto soggettivo dell'immaginazione", ma attraverso "l'immagine-cosa che lo spettatore può vedere oggettivamente quando l'attore gliela mostra sulla scena"<sup>7</sup>, sia che si tratti di un elemento scenografico sia di una composizione mimica. Anzi, Cosentino sembrerebbe quasi giocare a degradare e parodizzare quelle poche immagini mentali che suscita durante le proprie performance: si prenda ad esempio paradigmatico il passo di *Angelica* nel quale il ricordo dello tsunami nel sud-est asiatico sfuma in considerazioni paradossali e surreali, per cui la stessa sequenza televisiva dell'onda anomala e dei bagnanti che fuggono sulla spiaggia è ridotta soltanto a "milioni di pixel... rosa al centro e attorno ocra... e poi l'ocra diventa azzurro... e poi sull'azzurro una linea bianca che scende e l'azzurro scende e i rosa che scendono veloci in basso e l'ocra che scompare e

Il clown, "nel circo equestre, aveva il compito di far ridere cadendo da cavallo. Più in generale la struttura tipica dell'"entrata clownesca" si basa sull'incapacità del clown di assumere su di sé un ruolo che gli viene direttamente o indirettamente proposto".

A. Cosentino, *La scena dell'osceno*, Roma, Odradek, 1998, p. 75.



l'azzurro che avanza... pixel tutti azzurri nessun contorno nessuna linea nessun oggetto nessuna parola nessun pensiero... solo azzurro". Nel teatro di Andrea, persino i momenti di narrazione "pura" sono sistematicamente abbassati e parodizzati: ne *L'asino albino*, ad esempio, il racconto di Ramataz che rievoca il tentativo di fuga dal carcere di Fornelli è ridicolizzato, da un lato, dai commenti culinari della moglie Ramatazza, intenta solo a preparare e servire la cena; dall'altra dall'allucinata ed absurdista imitazione dei gabbiani che – ricorda Ramataz – di tanto in tanto si posavano sulle grate delle finestre del carcere.

Nei momenti più propriamente rappresentativo-performativi, lo stile attoriale di Cosentino si basa su di una dimensione pantomimica derivata dall'insegnamento di teatro gestuale – di impronta lecoquiana – appreso alla scuola di Philippe Gaulier a Parigi; ma è forse possibile scorgervi anche una traccia della lezione di Dario Fo, peraltro citato per mezzo di un'ironica ma affettuosa caricatura durante il prologo che apre *Angelica*. Proprio come Fo, infatti, per animare e sceneggiare i propri monologhi Cosentino si avvale innanzitutto di un plurilinguismo, stereotipato alla maniera della commedia all'italiana, che – congiuntamente ad adeguate variazioni vocali e corrispondenti modificazioni della mimica – permette ad Andrea di differenziare acusticamente tutti i personaggi della pièce. Nel teatro di Cosentino dunque il corpo dell'attore, pur attraverso una gestica sintetica e non descrittiva, recupera una sua funzionalità semantica: si prenda, oltre al prologo di *Angelica* che si presenta come esemplare "pezzo di bravura" (il "fantolino" che scivola sulla superficie piatta del vetro della papamobile; la traballante statua della Madonna portata in processione dai portantini), il passo de *L'asino albino* in cui, durante una conversazione telefonica col padre, il corpo del performer ondeggia a riprodurre "un'alga cullata dalle onde, in balia dei marosi, che danza tra i flutti". Ma soprattutto sono gli arti dell'attore che, defunzionalizzati e risemantizzati, rappresentano per mezzo di una mimazione allusiva oggetti o personaggi con cui il performer interagisce sulla scena: così, ad esempio, ne *La tartaruga* le braccia, in posizione ortogonale, inquadrano all'interno della cornice di un ipotetico televisore il volto dell'attore che imita un'apparizione televisiva di Berlusconi; così, in *Angelica*, la mano destra, levata all'altezza del viso, si apre e chiude a raffigurare la voce al citofono di uno spaurito anziano che chiede ossessivamente "Chi è? Chi è?". Anche un'accurata gestione dello spazio e della prossemica permette a Cosentino di realizzare quello che, con espressione ossimorica, potremmo definire come un "monologismo polifonico": Andrea, infatti, si rivolge spesso a fantomatici interlocutori collocati "fuori scena", a ciascuno dei quali assegna sul palco una precisa dislocazione spaziale al punto che è sufficiente che l'attore volga lo sguardo verso la direzione in cui si immagina sia posizionato uno di questi interlocutori per identificare, di volta in volta, il referente del proprio "discorso". Si prenda come caso esemplare la sequenza in cui *Angelica*, durante il make-up, rilascia un'intervista ad un giornale ed al contempo ripassa con il suggeritore le battute della fiction: l'attore, immobile al centro della scena, si limita a guardare davanti a sé per riferirsi al suggeritore, a voltare la testa a destra per rivolgersi al truccatore ed a sinistra per parlare con l'intervistatore.

Tuttavia, per "rappresentare" e drammatizzare i suoi monologhi, Cosentino non si avvale solo delle proprie risorse attoriali, ma si serve anche di embrionali elementi di scena tra il popolare ed il kitsch: l'autore-attore infatti colloca sulla ribalta bambole di plastica e pupazzi in legno che anima, muovendoli a vista del pubblico e prestando loro la propria voce, come nel caso del burattino di Artaud in *Antò le Momò* o di Woytila in *Angelica*. Più spesso, come ne *L'asino albino*, dispone casualmente sul palco alcuni oggetti di scena (una sigaretta, un cappellino, un paio di occhiali, un asciugamano...), "tutti destinati al consumo, a discapito di una funzione prettamente scenografica"<sup>8</sup>, e se ne serve – indossandoli a vista dell'uditorio – come "marcatori" funzionali ad individualizzare ogni singola macchietta. Così Andrea ricorre ad un meccanismo di caratterizzazione che prende spunto dal trasformismo di Fregoli e Petrolini: ma è un trasformismo parodizzato e minimalizzato che Cosentino ripropone in una chiave postmoderna, ribadendo da un lato la natura contaminativa della sua drammaturgia; dall'altro la sua volontaria "marginalità" rispetto allo schema dell'attore narrante con cui il suo teatro si interseca, senza tuttavia coincidere o esaurirsi in esso.

#### Nota biografica

Andrea Cosentino (Chieti, 1967) si è laureato a Roma con una tesi sul teatro di Roberto Benigni e sulla cultura popolare delle improvvisazioni in ottava rima: i suoi studi sono in seguito confluiti nel volume *La scena dell'osceno* (1998). La sua è una formazione attoriale eterogenea: dopo una scuola di prosa tradizionale, si

"Ho avuto la mia prima un'esperienza teatrale frequentando un laboratorio di Dario Fo. Non posso dire se l'incontro con Fo sia stato fondamentale per me, perché allora non avevo altri termini di confronto, ma forse è da quell'esperienza che ho deciso che il teatro mi interessava. Probabilmente, per me che volevo prima di tutto scrivere, il contatto con Dario Fo mi ha fatto capire che esisteva anche un'autorialità teatrale, un'autorialità cioè che si costruisce direttamente sulla scena. Del resto, per la mia generazione, il *Mistero buffo* di Fo è l'archetipo di una drammaturgia del solista in cui in qualche modo mi riconosco anch'io".

A. Cosentino, *Conversazione con l'Autore*, Livorno, 5/5/2005.

#### Note al testo

1 Salvo esplicite segnalazioni le dichiarazioni di Andrea Cosentino sono tratte da un'intervista rilasciatami a Livorno il 5/5/2005: parte della conversazione è confluita in S. Soriani, *Per una drammaturgia postmoderna. Conversazione con Andrea Cosentino*, in "Il Laboratorio del Segnalibro", anno V, n. 22, p. 52-3.

2 Qui e di seguito le citazioni dagli spettacoli di Cosentino sono tratte dai copioni di scena, inediti, che Andrea mi ha cortesemente messo a disposizione.

3 A. Cosentino, *Antò le momò*, programma di sala.

4 A. Cosentino, in A. M. Monteverdi, *Autoritratto dell'artista da (non)narratore*, in "Ateatro 66".

5 A. Cosentino, *L'asino albino*, programma di sala.

6 A. Cosentino, *Esortazioni. Appunti di viaggio come esortazioni date a me stesso*, in "Ateatro 69".

7 A. Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in A. Porcheddu (a c. di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Udine, Il Principe Costante 2005, p. 45.

8 A. Cosentino, *L'asino albino*, programma di sala.

indirizza verso il teatro di ricerca frequentando, tra gli altri, laboratori e seminari con Dario Fo, Danio Manfredini, Rena Mirecka, Tapa Sudana, il Living Theatre. Nei primi anni '90 studia "teatro gestuale" a Parigi con Monika Pagneux e Philippe Gaulier della scuola mimica di Jaques Lecoq. Ha collaborato con diverse compagnie: il Drammateatro, come attore e codrammaturgo di *Marienfranz* (1991), spettacolo ispirato al *Woyzeck* di Büchner, per la regia di Claudio Di Scanno; il Lanciavicchio, in veste di coautore ed interprete assieme a Mario Iacomini in *Di quel che accadde a Don Chisciotte* (1997; Andrea interpreta un novello Pulcinella simbolo della degenerazione della borghesia italiana), e *Terre di Principe* (2001; incentrato sulle lotte contadine del Fucino negli anni '50), entrambi per la regia di Antonio Silvagni; il gruppo Ruotalibera, come attore nello spettacolo di teatro-ragazzi *Ci Pi Ci* (2000). Ha anche lavorato con la compagnia di Massimiliano Civica, per cui ha interpretato *Andromaca* (2002; rilettura della tragedia euripidea per un solo attore che si moltiplica in tutti i personaggi della vicenda) e *Grand Guignol* (2004; montaggio dei testi *L'Artiglio*, *Passa la ronda* e *Il ritorno* della Compagnia Sainati), insieme con gli attori Mirko Feliziani, Antonio Tagliarini e Daniele Timpano. Nel 2003 prende parte alla trasmissione televisiva *Ciro presenta Visitors*, per la quale inventa una telenovela serial-demenziale recitata da bambole di plastica. Come autore e performer Cosentino realizza i monologhi *Amleten Verboten* (1991), *Carnosciate* (1993) e *Mara' Samort* (1995). Con *La tartaruga in bicicletta in discesa va veloce* (1998) abbandona le improvvisazioni guittesche e cabarettistiche dei precedenti lavori per una maggiore strutturazione drammaturgica; seguono *Antò le Momò* (2000) e *L'asino albino* (2004). L'ultimo monologo di Andrea, *Angelica*, dopo essere stato presentato in forma di studio al Premio Andersen Festival di Sestri Levante il 28 maggio 2005, ha debuttato il 9 luglio a Inteatro Festival di Polverigi. Nei suoi ultimi lavori si avvale della collaborazione registica e drammaturgica di Andrea Virgilio Franceschi e Valentina Giacchetti.

# Dal teatro narrazione al reportage drammatico

## I percorsi di Roberta Biagiarelli e Simona Gonella

di Carlotta Pedrazzoli



Roberta Biagiarelli in *A come Srebrenica*

### *La seconda generazione*

Roberta Biagiarelli, attrice, e Simona Gonella, regista, sono protagoniste del teatro narrazione esploso come vero e proprio genere nel corso degli anni Novanta. Cresciute all'interno di Teatro Settimo, centro di sperimentazione e di riscoperta delle tematiche legate alla narrazione e all'oralità, già nel corso degli anni Ottanta, Roberta Biagiarelli e Simona Gonella ne rappresentano la giovane generazione, le cui direzioni di ricerca, influenzate in un primo momento dalle poetiche del gruppo, proseguono successivamente in un percorso più autonomo fino al confronto con il teatro reportage.

È un ricco e fertile contesto quello in cui muovono i primi passi Roberta Biagiarelli (dal 1988) e Simona Gonella (dal 1990), appena diplomatesi in regia alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Sono gli anni in cui all'interno della compagnia teatrale ci si confronta con le pratiche e le modalità del teatro narrazione e sono anche gli anni di *Divina*, osservatorio femminile sul teatro contemporaneo, che come vedremo sarà un'esperienza importante per le donne di Teatro Settimo. Accanto al sodalizio Gonella-Biagiarelli, ci sono altre artiste che rientrano nella seconda generazione femminile della narrazione, provenendo tutte dai corsi tenuti da Gabriele Vacis presso la Scuola "Paolo Grassi" di Milano. Ricordiamo le registe Serena Senigalia e Claudia Sorace che hanno collaborato con Laura Curino, attrice storica di Teatro Settimo, curandone rispettivamente *L'età dell'oro* (2002) e *Una stanza tutta per me* (2005), le narratrici Giuliana Musso, Silvia Frasson e Diana Hobel, e la drammaturga Michela Marelli. Sono solo alcuni esempi di creazione al femminile che ci fanno intravedere un panorama ricco, sebbene parziale, della cosiddetta seconda generazione.

### *Il progetto Divina nel percorso di Roberta Biagiarelli e Simona Gonella*

Roberta Biagiarelli (Fano 1967) intraprende il suo personale percorso di attrice studiando con alcuni maestri dell'arte teatrale contemporanea quali Yoshi Oida, Jerzy Stur, César Brie, Leo de Berardinis, Marisa Fabbri. Nel 1988 è in scena con il gruppo Teatro Settimo in *Nel tempo fra le guerre* per la regia di Gabriele Vacis. È l'inizio della decennale collaborazione con Teatro Settimo, il cui spettacolo *Elementi di struttura del sentimento* (1985) fu la molla che spinse Roberta ad intraprendere la carriera teatrale.

"Vidi quello spettacolo e rimasi così colpita che dissi: io voglio fare teatro!". Il ricordo di quella rappresentazione si connette nella memoria della Biagiarelli all'immagine delle sei attrici in scena: "sei 'apine' - così le chiamarono, perché sembrava veramente un alveare di donne che lavoravano e l'impronta era molto femminile, nel senso di elaborazione, di cura, di artigianalità di quello che veniva fatto"<sup>1</sup>.

È un lavoro che coniuga in maniera originale una gestualità sentita come necessaria, essenziale, mai superflua o decorativa ad una modalità fluida di usare le parole e il linguaggio per ritrovare il piacere di comunicare con il pubblico attraverso un approccio che non può essere distaccato, lontano, ma che presuppone un relazionarsi guardandosi veramente in faccia. E questa "è una pratica, un modo di fare teatro, di stare insieme al pubblico, di accoglierlo, a partire dalla figura femminile che non distacca, ma crea e procrea che le donne di Teatro Settimo mi hanno insegnato" (pag. 281).

*Elementi di struttura del sentimento* è una tappa fondamentale nel percorso di Teatro Settimo, è in questo lavoro che "nasce una spettacolarità al confine fra il dramma e la narrazione, narrazione che si rende progressivamente autonoma dai meccanismi e dal lavoro di gruppo, fino a convertirsi in un patrimonio esclusivo degli attori"<sup>2</sup>. Gonella e Biagiarelli raccontano di aver imparato dalle attrici di Settimo, a "frequentare il progetto artistico con attenzione, con grande cura, ricercando in ogni lavoro una dimensione etica, politica, sociale"<sup>3</sup>. Mi sembra di poter leggere in questo riconoscimento una precisa volontà di ribadire e rinsaldare lungo una linea genealogica femminile una capacità e un'attitudine che presta attenzione a punti di vista diversi, periferici, marginali, che non sono necessariamente celebrati negli annali della grande storia, ma che sono carichi di senso perché relazionati al proprio vissuto.

È il legame e l'affinità delle donne nei confronti delle pratiche della narrazione, del raccontare sole in scena che, nonostante comporti un grande sforzo, non spaventa le narratrici abituate ad intrecciare, in sede di montaggio, schegge di memoria personale con i grandi avvenimenti storici.

Iniziano a delinarsi alcuni dei motivi per cui la pratica della narrazione pare quasi il naturale sviluppo e il terreno più adatto alle sperimentazioni attoriali e autoriali delle artiste di Settimo che infatti iniziano un percorso autonomo, i cui risultati più evidenti riguardano l'acquisizione di personali processi di scrittura.

Questa maggiore autonomia creativa è importantissima perché dà la spinta propulsiva per la nascita nel giugno 1990 di Divina, osservatorio femminile sul teatro contemporaneo, un'impresa collettiva che per otto anni progetta e organizza convegni internazionali, rassegne di teatro, incontri e seminari.

Vista in questa prospettiva, Divina è chiaramente il frutto della tensione creativa fra maschile e femminile all'interno della famiglia orizzontale di Teatro Settimo; è la forte affermazione della linea femminile e vuole essere cassa di risonanza per il lavoro delle attrici, che inizia a svincolarsi dal gruppo; nello stesso tempo è la realizzazione di un luogo di cura, di indagine e di memoria della teatralità femminile, che richiede, per esistere, una maggiore libertà rispetto ad una dinamica di gruppo.

Essenziale per l'esperienza la spinta propulsiva esercitata dall'alleanza fra Antonia Spalliviero (drammaturga) e Maria Grazia Agricola (organizzatrice) di Laboratorio Teatro Settimo con le docenti universitarie Barbara Lanati e Paola Trivero.

Divina è stata un passaggio importante nella formazione delle giovani Gonella e Biagiarelli. Secondo Gonella infatti Divina rende possibile il successivo momento monologante delle attrici (penso a *Passione* di Laura Curino, a *Il mestiere dell'attrice* di Mariella Fabbris e a *In risaja* di Lucilla Giagnoni).

Anche Roberta Biagiarelli suggerisce questa linea interpretativa. "Divina ha fatto capire alle donne di Teatro Settimo che potevano pretendere ed avere una loro autonomia. Divina è stato un passaggio fondamentale del gruppo, in cui le donne non si sono più sottoposte alle regole, alle direttive maschili, ma hanno capito che potevano camminare con le loro gambe. Di lì è partito il lavoro e il percorso personale delle attrici" (pag. 278).

Roberta Biagiarelli vede Divina come luogo di rafforzamento delle singole individualità artistiche lungo la strada degli spettacoli individuali e del teatro narrazione.

Nel marzo 1996 vengono presentati, in rapida successione, all'interno dello spazio dedicato ai *Progetti propri*, organizzato e voluto da Divina, alcuni studi, veri e propri noccioli di lavori in corso, che le artiste vogliono offrire ad un pubblico ristretto, attento e partecipativo, in grado di percepire l'epifania delicata che si sta condividendo. È uno spazio in cui si ha l'opportunità di entrare in contatto con le artiste in quel fervido momento creativo che è la nascita del progetto, dialogando con loro. La giovane attrice Roberta Biagiarelli, insieme ad Adriana Zamboni e a Lilli Valcepina, ritrova in questo luogo la possibilità di sperimentare un modo diverso di esprimersi. Sarà infatti qui che nascerà *Zie d' America - Storie da mangiare* tratto dal libro di Angeles Mastretta *Donne dagli occhi grandi*.

"Scegliemmo cinque ritratti di zie, cinque ritratti di figure femminili e le alternammo con un menù vero e proprio... Nella sala piccola del Teatro Garybaldi, la famosa sala Anita, noi avevamo allestito la nostra casetta, prendendo dal magazzino del teatro tutti gli avanzi delle scenografie degli spettacoli precedenti, come *Romeo e Giulietta*, *Villeggiatura*, *Tartufo*, tutto quello che ci piaceva... Era una casa che teneva dentro le scene e anche l'anima di molti spettacoli fatti dalle donne di Teatro Settimo" (pag. 273).

Simona Gonella, entrata a lavorare a Teatro Settimo a fianco del regista Gabriele Vacis ricoprendo il poliforme ruolo dell'assistente, trova all'interno di Divina la possibilità di sperimentarsi come regista. Dal sodalizio di Gonella con l'attrice Mariella Fabbris nasce lo spettacolo *Il mestiere di attrice* (Teatro Garybaldi, 1992). La regista aiuta l'attrice in questo personale percorso di ricerca dentro di sé e diventa indispensabile 'altro da sé', specchio che rende possibile lo scavo permettendo a Mariella Fabbris di riappropriarsi di una tradizione e di scrivere, lei stessa, un omaggio alle grandi interpreti del passato. Simona Gonella contribuisce alle produzioni di Divina con un altro lavoro, *Predilezioni* (Teatro Garybaldi, 1993), di cui firma, giovanissima, la regia. Nasce da una richiesta di Maria Grazia Agricola che desiderava che Divina diventasse una possibilità produttiva, una casa per chi volesse produrre teatro secondo una linea femminile.

"Scelsi *Predilezioni*, come titolo e come linea, perché avevo appena finito di leggere il libro di Marianne Moore, intitolato *Predilections*, in cui lei dice: 'Bisognerebbe stare zitti sull'arte, però se devo proprio parlare, voglio parlare di quello che mi piace, voglio scrivere degli articoli sulle persone che mi hanno cambiato la vita'.



Volevo fare la stessa cosa, un pezzo di teatro, all'inizio voleva essere una lettura... Scelsi di fare un omaggio a tutte le donne che mi avevano cambiato la vita, come artista, avendo allora vent'anni è un po' difficile dire artista, però scelsi di affrontare un allestimento in cui venissero esplorate le vite e le parole di queste donne" (pag. 260).

Divina non è solo il luogo in cui si ha il coraggio di osare, ma è anche luogo in cui ci si rafforza a livello professionale e creativo, scoprendo che 'guardare dal buco della serratura', parlare e far parlare personaggi 'minori', non significa sminuire il proprio lavoro, ma anzi riscoprire e rivalutare la posizione e la prospettiva da cui le donne guardano il mondo attraverso margini e interstizi, rimettendo però in discussione le regole che determinano la centralità e la marginalità, nei canoni della cultura egemone.

Così Divina diventa incubatrice di una linea di narrazione teatrale, volta ai racconti e alle voci dell'altra "metà del cielo", e dedicata a trasformarla in materiale drammatico.

\*\*\*

Ho voluto risalire alle primissime esperienze teatrali di Gonella e Biagiarelli prima di analizzare i loro ultimi lavori perché il periodo trascorso all'interno di Teatro Settimo e Divina ha contribuito in maniera determinante alla loro formazione e ad orientare i loro successivi percorsi artistici. Racconta Gonella: "Da Gabriele Vacis ho imparato molto dell'arte dell'attore, dalle ragazze ho imparato il rigore della dedizione e della determinazione. [...] Molto di quello che so di drammaturgia lo devo alle conversazioni con Laura Curino e Gabriele Vacis. [...] Da Divina mi sono portata via una squisita attenzione al mondo femminile per cui molti dei miei lavori hanno un punto di vista che non può prescindere dal mio sesso" (pag. 268).

Ricordo che Simona Gonella ha lavorato nell'ambito di Teatro Settimo dal 1990 fino al 1993, per poi collaborare, tra gli altri, con la compagnia Moby Dick, il Piccolo Teatro di Milano e con la Royal Shakespeare Company.

Roberta Biagiarelli e Simona Gonella sono state quindi in grado di trasformare le loro esperienze di gruppo in ricchezza individuale. In ciò credo abbia svolto un ruolo importante Divina, che ha canalizzato e sostenuto le loro istanze di autonomia. Questo non significa che gli esiti spettacolari delle due artiste di teatro vanno considerati un retaggio diretto di Divina, ma che possono essere visti come indizi che confermano la pertinenza e la ragion d'essere di tale esperienza.

#### ***"A come Srebrenica" ovvero tenere il pubblico in stato di assedio***

Lo spettacolo *A come Srebrenica* (Festival del Teatro e del Sacro di Arezzo, 1998) nasce dall'incontro di tre donne, una scrittrice, Giovanna Giovannozzi, una regista, Simona Gonella, e un'attrice, Roberta Biagiarelli. La scrittrice propone alle compagne un suo testo<sup>4</sup> sulla storia della città di Srebrenica, ispirato ad un capitolo del libro di Luca Rastello *La guerra in casa*.

La scrittura drammaturgica dello spettacolo ha seguito uno sviluppo per tappe. *A come Srebrenica* ha avuto ben quattordici versioni. Roberta Biagiarelli ha modellato il testo nel corso dei primi tre anni di repliche, cambiandolo e lavorando molto in levare, fino al raggiungimento del giusto grado di libertà d'improvvisazione all'interno di una struttura definita.

Il lavoro dell'attrice, che non dispone di una scenografia elaborata, ma possiede solo il proprio corpo e la propria voce, è stato quello di sfruttare al massimo queste risorse, ricercando una gestualità precisa e movimenti geometrici. Dice Simona Gonella: "In scena ci sono una sedia e un tavolo: abbiamo lavorato sulla geometrizzazione del gesto e dello spazio. Oggetti che delimitano luoghi, luoghi geografici, luoghi fisici. Micromovimenti che devono esserci sempre, l'attrice è sempre in movimento"<sup>5</sup>.

La sfida dell'attrice è stata provare a tenere il pubblico in stato di assedio. "Volevamo dare la sensazione di essere cinti da una storia, così come la gente di Srebrenica è stata tenuta in assedio con le armi"<sup>6</sup>.

*A come Srebrenica* racconta l'assedio e la caduta della città di Srebrenica durante la guerra nella ex-Jugoslavia. Una guerra finita da poco, ma che è già dimenticata, nonostante si sia combattuta a poche centinaia di chilometri dal nostro Paese, appena dall'altra parte del mare.

È una narrazione civile che evoca gli eventi accaduti e li fa rivivere attraverso la voce e il corpo dell'attrice che, sola in scena per un'ora e mezza, diventa narratrice e protagonista di una storia dove la ragion di stato e gli interessi della politica internazionale hanno giocato a Risiko con la vita di decine di migliaia di persone. Nel prologo la narratrice racconta di come fosse difficile comprendere cosa stesse

succedendo in quella terra oltre il mare. Sui giornali e in televisione tutti parlavano di guerra, di città dai nomi impronunciabili, di zone protette, di esodi, di campi di concentramento, e per comprendere quest'universo così vicino geograficamente, ma così lontano dalle nostre vite quotidiane, l'attrice evoca se stessa bambina, sulla spiaggia, che scruta l'orizzonte.

*Io sono nata in un paese davanti al mare... Cosa c'è dall'altra parte? Dall'altra parte del mare c'è una terra e una guerra.*

Così, secondo una modalità ricorrente del teatro narrazione, la narratrice si avvicina agli eventi rimossi dalla storia contemporanea attraverso il filtro del vissuto personale.

Per costruire uno spettacolo, una storia, si intrecciano memoria personale, culturale e collettiva. Anche nel monologo *A come Srebrenica* si intersecano più livelli; ritrovo l'Io dell'attrice, le voci dei personaggi del racconto, che narrano in prima persona ciò che vivono nel paese in guerra, e infine gli avvenimenti, le cifre, le informazioni ufficiali. L'impianto drammaturgico dello spettacolo è caratterizzato dall'intersezione di diversi livelli che conferiscono alla narrazione un andamento fluido e complesso. Va sottolineata la riuscita caratterizzazione fisica di due personaggi chiave della scena pubblica dell'ex-Jugoslavia, Ratko Mladic e Radovan Karadzic, accusati di genocidio e crimini contro l'umanità. Roberta Biagiarelli li evoca con movimenti precisi, minimi, essenziali. È un esempio chiarissimo del lavoro della narratrice teso a limare la parola e il gesto alla ricerca di una semplicità efficace in grado di penetrare nella mente dello spettatore carpendone l'attenzione.

La responsabilità di comprendere e di far comprendere significa concretamente assumersi il compito di nominare, attribuire un senso alle parole, ridare una storia ai nomi delle città che, come Srebrenica, sono stati per anni dimenticati.

*S come Sarajevo, non potevi non vederla. Ma le zone protette come Bihac, Gorazde, Zepa, Tuzla, Srebrenica, chi se le ricorda?*

La narratrice ripensa a come da bambina aveva imparato a nominare le cose, riordinandole con un proprio alfabeto. Avere un proprio alfabeto significa trovare le parole per ricordare Srebrenica, significa avere il coraggio di squarciare il muro vergognoso dell'oblio e cercare di rispondere alla domanda *Ma Srebrenica? Chi se la ricorda?*

Il testo dello spettacolo prosegue con queste parole: *Una piccola città della Bosnia Orientale, grande come uno spillo, dove per tre anni sono vissute assediate quarantamila persone. Per tre anni. I sopravvissuti raccontano che per i primi undici mesi nessuno è venuto a chiedere niente, neanche un giornalista, né Croce Rossa, né ONU, né dalla Bosnia, né dal mondo. Nessuno. Oggi ci sono le testimonianze, le voci, i processi, tuttora in corso. Immagini? Poche. Allora io imparo un nuovo alfabeto. A come Atto di Accusa. A come Aggressori, A come Aggrediti. A come Assedio. Come città Assediate. Una città Assediata. A come Srebrenica.*

L'attrice, dopo il prologo, continua la narrazione attraverso il gioco dell'alfabeto facendoci respirare l'aria pesante e confusa della primavera 1992 a Bratunac, ormai roccaforte serba da cui partirà l'attacco su Srebrenica.

Con l'indicazione *Scena 1 Vicoli di Bratunac. Esterno. Giorno* inizia un segmento narrativo che, come la sceneggiatura di un film, prevede il susseguirsi di undici scene in cui l'attrice illustra con parole semplici, ma dure, senza retorica, la complessità e la follia di quella guerra.

Nel luglio del 2002, in occasione dell'anniversario del massacro di Srebrenica, dopo centinaia di repliche in Italia, il monologo è stato messo in scena per la prima volta a Sarajevo, all'interno della rassegna estiva "Bascarsije Noci".

Dice Roberta Biagiarelli: "Ero molto emozionata. Ho recitato l'intero pezzo in italiano ma ogni tanto ci si fermava per permettere la traduzione di alcune scene cruciali. Quando il sipario si è chiuso molte donne di Srebrenica mi si sono avvicinate e mi hanno ringraziato con le lacrime agli occhi"<sup>7</sup>.

Lo spettacolo dovrebbe diventare un documentario nei prossimi mesi, il cui titolo sarà *Srebrenica: dieci anni dopo* o *Voci dall'oblio*. La parte narrativa è costituita da estratti dello spettacolo teatrale ambientati in alcuni luoghi di Srebrenica, con l'aggiunta di interviste a chi ha deciso di tornare a vivere là, dimostrando, contro ogni strazio e difficoltà, la volontà di restare per non dimenticare.

### **La ricerca continua: l'incontro con lo stile del reportage**

Il lavoro *Reportage Chernobyl* parte dal desiderio di dare spazio alle voci di chi ha subito ed è sopravvissuto al più grande disastro ecologico del XX secolo.

Illuminante e fondamentale l'incontro con le parole della scrittrice e giornalista bielorusa Svetlana Aleksievic, che dice in *Pregliera per Chernobyl*: "A interessarmi non era l'avvenimento in sé, vale a dire cosa era successo e per colpa di chi, bensì le impressioni, i sentimenti delle persone che hanno toccato con mano l'ignoto"<sup>8</sup>.



Roberta Biagiarelli e Roberto Herlizka in *Reportage Chernobyl*

Roberta Biagiarelli e Simona Gonella hanno fatto propria questa poetica impegnandosi a dare un corpo e un volto a queste voci scegliendo, tra le tante testimonianze raccolte nel volume, “due voci di donne: Ljudmila, moglie di uno dei pompieri accorsi alla Centrale per domare l’incendio e deceduto dopo due settimane, e Valentina, moglie di uno degli ottocentomila uomini chiamati in seguito a ‘liquidare le conseguenze dell’incidente’. Queste voci femminili ci rammentano la legge antica del dolore delle donne che restano a difendere il principio della vita e della continuità con la natura; ci ricordano che la specie umana ha bisogno della casa/ pianeta terra e di custodi eccellenti dello spazio di questo focolare”<sup>9</sup>.

Il punto di vista femminile diventa la lente principale attraverso cui le teatranti ripercorrono la tragedia di Chernobyl, scelta che informa fin da subito lo spettacolo, offrendo al pubblico prospettive inedite e diverse da cui guardare la catastrofe, e si pone sulla linea già scelta, ad esempio, da Laura Curino nella fortunata saga sugli Olivetti.

L’attrice, scegliendo di interpretare i due personaggi, si discosta dalla formula di teatro narrazione, manifestando l’esigenza di avvicinarsi a forma più teatrale del racconto, che mantengano però sia un forte carattere di testimonianza che la vocazione ad agire sulla memoria della collettività: caratteri fondamentali del teatro narrazione.

Dice Roberta Biagiarelli: “La sfida è fare del Teatro che sia testimonianza, ma con dei personaggi assolutamente finti, inventati, costruiti artificialmente, che nel mio caso sono anche due donne vere, reali che condividono la loro vicenda personale con una giornalista, come io condivido il sentire dei miei personaggi con il pubblico. [...] Non ne posso più dei narratori, pur essendola io stessa, degli attori che vanno in scena per quel che sono, nella loro tanto sbandierata naturalezza, voglio vedere personaggi che sono altro dalle persone, voglio che mi facciano intravedere un altrove. Voglio immedesimarmi in questa tragedia, ma ne voglio anche stare fuori, per avere un ampio spazio da dedicare alla creazione di un personaggio che è altro da me, che è il senso del mestiere del Teatro”<sup>10</sup>.

In *Reportage Chernobyl* Roberta Biagiarelli affida il compito di testimoniare ai due personaggi evocati. Il primo è Ljudmila, una giovane moglie innamorata che, con il proprio marito, viveva negli alloggi dei vigili del fuoco, dove lui prestava servizio nella città di Pripjat’ poco lontana dalla centrale nucleare di Chernobyl.

L’attrice ci ridona la personalità di Ljudmila non solo offrendo voce alla sua testimonianza raccolta e trascritta dalla Aleksievic, ma anche ricostruendo la fisicità del personaggio. Ljudmila nella trasfigurazione teatrale veste abiti semplici di color pastello e porta una fascia per capelli.

Gli elementi che la caratterizzano fisicamente suggeriscono la sua vicinanza a un mondo contadino, originariamente scandito da ritmi destinati a ripetersi all’infinito, ma poi sconvolto dalla contaminazione nucleare. Attraverso Ljudmila l’attrice ci informa che in Bielorussia la maggior parte della popolazione coltivava la terra, seminando patate. La cultura contadina abita il personaggio e si riflette nei suoi abiti, nella sua gonna ampia, lunga fin sotto al ginocchio che ricorda le foto delle donne degli anni Cinquanta.

Il monologo di Ljudmila dice l’amore e la forza vitale di questa donna, che non si arrende davanti all’inarrestabile e tragico destino di morte che sconvolge la sua vita: le radiazioni porteranno via il marito e poco tempo dopo morirà anche la figlia che aspettava in ventre. La piccola era infatti diventata recettore delle radiazioni emanate dal padre ricoverato in ospedale e, facendo da filtro, ha salvato la vita alla madre che aveva deciso nonostante tutto di restare accanto al marito fino alla fine. L’interpretazione della Biagiarelli restituisce la semplicità e la forza di Ljudmila anche attraverso un uso sapiente della voce. Si passa dal tono innamorato di Ljudmila quando parla del marito, al tono deciso e forte di quando ricorda la sua permanenza a Mosca per curarlo. I movimenti dell’attrice accompagnano la testimonianza intervallando una gestualità lenta e fluida ad azioni brusche, precise, geometriche. All’inizio dello spettacolo c’è un passaggio in cui Roberta Biagiarelli, in una sorta di sdoppiamento, alterna l’interpretazione del personaggio Ljudmila con la narrazione dell’esplosione nucleare. È un momento delicato e denso in cui l’attrice sconfinava dal personaggio che ci sta raccontando la sua notte di Chernobyl, per spiegare oggettivamente quello che successe all’una, ventitre minuti, cinquantotto secondi del ventisei aprile 1986 all’interno della centrale. Lo stacco è marcato da una musica techno che ritma l’escalation verso l’esplosione e scandisce i movimenti segmentati e precisi dell’attrice, che evoca contemporaneamente il cuore pulsante del reattore e la follia degli uomini che procedono all’esecuzione degli ordini continuando il pericoloso test, per rivestire subito dopo lo sguardo perturbato e ignaro di Ljudmila.

La seconda testimonianza è quella di Valentina: *Dicono Chernobyl, scrivono Chernobyl*.

*Ma nessuno sa cos'è... siamo tra i primi ad averne iniziato la scoperta, ad averne intravisto l'orrore... Da noi, ormai, tutto si svolge in modo diverso rispetto agli altri: non nasciamo come gli altri, non moriamo come gli altri*<sup>11</sup>.

L'interpretazione di Roberta Biagiarelli prende spunto dal tono deciso, mai patetico o vittimistico della testimonianza, restituendoci una donna il cui atteggiamento dinamico, aggressivo è suggerito anche dal completo scuro giacca e pantaloni, dai tacchi alti, dal trucco marcato e dai movimenti netti e sensuali.

Il sottotitolo dello spettacolo, *L'atomo e la vanga, la scienza e la terra*, è stato tradotto dall'attrice in comportamenti fisici. Come abbiamo visto Ljudmila proviene dal "mondo della vanga" e rappresenta, tra l'altro, anche il dramma di chi ha subito l'evacuazione dalla propria terra ormai definitivamente compromessa e contaminata dall'elevata quantità di radiazioni che vi sono ricadute. Valentina invece si presenta al pubblico in abiti moderni, truccata, trascinando una valigia da viaggio con le rotelle. Si rivolge allo spettatore in maniera più diretta, frontale e disinvolta rispetto a Ljudmila. Le parole della sua testimonianza e la sua presenza più appariscente creano un contrasto con la storia precedente e ci raccontano un altro mondo, un'altra prospettiva su Chernobyl. Valentina, infatti, non viveva vicino alla centrale. Il diciannove ottobre 1986 stava festeggiando il suo compleanno quando suo marito, che faceva l'installatore e viaggiava per tutta l'Unione Sovietica, dovette partire per Chernobyl, con l'incarico di "pulire" i villaggi evacuati. *Hanno seppellito case, pozzi, alberi, hanno seppellito la terra nella terra* dice Valentina e sarà a causa di questo lavoro che il marito contrarrà un cancro spaventoso, il cancro di Chernobyl.

L'attrice, accostando i personaggi di Ljudmila e di Valentina, ci avvicina ancor più alla tragedia dimenticata dei sopravvissuti a Chernobyl. Come se la ricostruzione verosimile dei personaggi ci costringesse non solo ad ascoltare, ma anche a guardare quelle donne e quegli uomini che hanno attraversato Chernobyl e che ancora oggi fanno i conti con una catastrofe le cui tracce rimarranno nella terra per i prossimi quattro miliardi di anni.

La struttura drammaturgica dello spettacolo si basa essenzialmente sulle due testimonianze riportate dalla Aleksievic, che, poste in successione, permettono all'attrice sia di parlare degli effetti immediati della catastrofe sulla vita di chi abitava intorno alla centrale nucleare, sia di descriverne le conseguenze sul lungo periodo.

Tra queste due testimonianze si inserisce un breve video intitolato *Reportage Chernobyl - Senza risarcimento*. Scorrono sullo schermo una serie di interviste a esponenti del movimento ambientalista e a scienziati sul problema del consumo energetico e sull'impatto ambientale di uno sviluppo tecnologico incontrollato.

Sempre in video l'attore Roberto Herlitzka interpreta Nicolaij, un padre la cui figlia muore a causa dell'elevata esposizione alle radiazioni.

In scena troviamo due linguaggi: quello delle parole e quello delle immagini, queste ultime sono curate da Giacomo Verde impegnato da anni nel dialogo tra arte teatrale e arte del video.

Erica Magris osserva che "l'attrice non è sola in scena, ma si deve misurare con un elemento scenico: il video. Per Roberta Biagiarelli il video è un compagno di scena con cui interagisce al punto da poter essere definito secondo attore dello spettacolo"<sup>12</sup>. Il dispositivo video assomiglia alla forma di una porta, è situato al centro della scena e montato su un supporto metallico mobile che permette all'attrice di variarne l'inclinazione più volte nel corso dello spettacolo. Roberta Biagiarelli si relaziona allo schermo mostrandocene i molteplici impieghi. Lo schermo può essere usato come supporto per la proiezione di immagini manipolate dall'estro grafico di Giacomo Verde, e contemporaneamente può rappresentare la porta dell'ospedale dove erano stati ricoverati i pompieri, prime vittime di Chernobyl, che rimarrà chiusa alle suppliche di Ljudmila e delle altre donne accorse per poter accompagnare i loro mariti all'ospedale di Mosca, in cui erano stati trasferiti d'urgenza quella tragica notte del ventisei aprile 1986.

La presenza del video inoltre testimonia la ricerca delle teatranti verso una forma teatrale più articolata rispetto agli spettacoli in forma di monologo su "palchi nudi dove la concentrazione è tutta sul corpo/voce"<sup>13</sup>.

Mi sembra quindi che in *Reportage Chernobyl* ci sia la volontà di superare ed uscire dall'etichetta teatro narrazione non tanto per rinnegarne i principi poetici fondanti, quanto per evitare il rischio di ingabbiare e bloccare la propria ricerca all'interno di soluzioni e modalità già note e acquisite.

Nel percorso che arriva a *Reportage Chernobyl* non si rinnegano infatti le poetiche del teatro narrazione, ma si passa attraverso queste ultime per proseguire oltre. È importante allora mostrare il passaggio, il percorso svolto dalle artiste fra due spettacoli considerati.

In entrambi la domanda da cui sono partite è stata: "Ma noi quel giorno dove



#### Note al testo

1 Intervista a Roberta Biagiarelli, in Carlotta Pedrazzoli, *Divina (1990-1998) Storia e memoria di un'esperienza teatrale nel segno della soggettività femminile*, pag. 276, tesi di laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo I, Università di Bologna, a.a. 2003-2004. Le successive citazioni da questa intervista verranno seguite dal numero di pagina senza più riferimenti in nota.

2 Gerardo Guccini - Michela Marelli, *Stabat Mater, viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Castello di Serravalle (Bo), le ariette - libri, Bazzano 2004, pag. 36.

3 Intervista a Simona Gonella, in Carlotta Pedrazzoli, *op. cit.*, pag. 268. Le successive citazioni da queste interviste verranno seguite dal numero di pagine senza più riferimenti in nota.

4 Il testo di Giovanna Giovannozzi *A come Srebrenica* (Quaderni del Battello Ebro, Porretta Terme Bologna, 2002) ha vinto il premio di Drammaturgia Gherardo Gherardi dedicato a Pier Paolo Pasolini nel 1999.

5 Anna Maria Monteverdi, *A come impegno... Incontro con Simona Gonella*, dall'archivio di ateatro 68.10 ([www.trax.it/olivieropdp](http://www.trax.it/olivieropdp))

6 *Ivi.*

7 Roberta Biagiarelli, *Lo spettacolo A come Srebrenica per la prima volta a Sarajevo*, articolo a cura di Dario Terzic pubblicato su internet dall'Osservatorio sui Balcani.

8 Svetlana Aleksievic, *Preghiera per Chernobyl'*, Edizioni e/o, Roma, 2002.

9 Cito dal pieghevole dello spettacolo.

10 Roberta Biagiarelli in *Est come Chernobyl, Est come Srebrenica*, intervista a cura di Daria Balducelli, in "Daemon", n. 10, ottobre 2004.

11 Dalla testimonianza di Valentina Timofeevna Panasevic riportata nel libro di Svetlana Aleksievic, *Preghiera per Chernobyl'*, Edizioni e/o, Roma, 2002.

12 Erica Magris, *Catastrofi e squilibri Dal Festival Iniequilibrio di Castiglioncello*, *Ateatro* 72.34 ([www.ateatro.it](http://www.ateatro.it))

13 Laura Curino, *La maschera fonica*, in "DWF" n.1 (41), 1999, pag.40.

14 Svetlana Aleksievic, *op. cit.*, pag. 34.

15 Anna Maria Monteverdi, *A come impegno... Incontro con Simona Gonella*, dall'archivio di ateatro 68.10 ([www.trax.it/olivieropdp](http://www.trax.it/olivieropdp)).

eravamo? Cosa ci ricordiamo?". Si comincia da una formula canonica del teatro narrazione che prevede di connettersi all'argomento dello spettacolo partendo da sé, dal proprio vissuto. Sennonché, a differenza di *A come Srebrenica*, in *Reportage Chernobyl* questa modalità ricorrente non viene esplicitata nello spettacolo, ma rimane confinata nella fase iniziale della ricerca. Tale lavoro, infatti, focalizza l'attenzione sulle testimonianze degli esseri umani che hanno vissuto e subito la catastrofe nucleare e della cui esistenza non ci ricordiamo quasi più. Mi sembra che l'incontro con queste voci abbia contribuito alla scelta d'un teatro reportage, quasi che il contenuto stesso dello spettacolo richiedesse la sperimentazione di nuove modalità narrative. Come se l'incontro e la commistione di tecniche e linguaggi diversi potesse aiutare a dire quell'indicibile sul quale si sofferma Svetlana Aleksievic: "È accaduto qualcosa per cui ancora non abbiamo né un sistema di rappresentazione, né analogie, né esperienza, al quale non è adeguata né la nostra vista, né il nostro orecchio ed è perfino inadatto il nostro vocabolario"<sup>14</sup>.

Il vocabolario personale con il quale Roberta Biagiarelli aiutava a comprendere la storia di Srebrenica, risulterebbe inadeguato in *Reportage Chernobyl*. È stato necessario quindi, volendo poi allargare la riflessione agli aspetti più politici legati all'uso dell'energia, ricercare altre possibilità, altri sguardi, altri vocabolari. L'utilizzo del reportage e del video, del quale non si fa mai un uso esplicativo, illustrativo o didascalico, è un tentativo di "raccontare la storia anche attraverso altri occhi. Ci siamo sentite un po' sole, c'era bisogno di un altro piano presente con noi in scena, che ci facesse uscire dal cosmo attore/attrice-parola-regista. Volevamo usare anche un altro linguaggio"<sup>15</sup>.

A mio parere lo sconfinamento nel teatro reportage risponde non solo all'esigenze di cambiamento espresse dalle due artiste, ma è anche dettato, da un lato, dall'argomento dello spettacolo e dal mondo orribilmente nuovo che spalanca, dall'altro, dall'esigenza di bilanciare il taglio interpretativo dei monologhi drammatici con un surplus di verità scenicamente inquadrata.

## “ELLA È ATTRICE?”

### Marinella Manicardi e le magliaie della Bassa

di Cristina Valenti

Non esiste narrazione senza narratario, ricorda spesso Ascanio Celestini. Il destinatario appartiene alla dinamica compositiva del racconto che lo chiama in causa come alter ego, testimone, interlocutore implicito. Il narratore è stato a sua volta il primo fruitore delle storie che racconta, avendole ascoltate da bambino o raccolte da antropologo o ricercatore di tradizioni e trame più o meno sommerse, e il narratario è perciò coautore della narrazione, garanzia della sua durata e della possibilità di essere ri-raccontata.

Marinella Manicardi costruisce la trama narrativa di *Luana prontomoda* dando direttamente corpo e voce ai protagonisti delle sue storie, dopo averli cercati nella Bassa Padana raccogliendo interviste, immagini fotografiche e reperti etnografici fra Carpi e Mirandola, la città di cui è originaria. In questo caso, però, con un ribaltamento non consueto nel teatro di narrazione, l'autore del racconto non solo evoca i personaggi nel teatro epico della sua rappresentazione, ma viene da essi evocato. A parlare sono le magliaie della bassa padana che l'attrice-attrice è andata a incontrare, le pagline e le trecciaie di cui ha ritrovato le foto e le storie, personaggi di una saga che il testimone del racconto se lo passano a ritroso, su su fino al 1830 di Adelaide Menotti e della sua scuola di truciolo... ma senza mai perdere di vista l'interlocutrice alla quale affidano i loro racconti perché diventino teatro. “Questo lo devi mettere nello spettacolo” dice la magliaia Clara all'attrice, la quale mentre ne raccoglie il racconto lo sta già rappresentando attraverso il mutare continuo di identità che è proprio del teatro di narrazione. “Ella è attrice?” chiede Adelaide Menotti: allora deve far vedere la scuola di truciolo, deve “rappresentare una scenetta”. Non è solo racconto, infatti, lo spettacolo di Marinella Manicardi, o meglio lo è come può esserlo il racconto di un'attrice che al teatro di narrazione arriva portando il risultato di un'esperienza maturata a tutto campo. “Il performer epico – scrivevano Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini nel numero di “Prove” che fondava questa definizione – si fa carico di azioni narrative che non cancellano i presupposti tecnici e personali”<sup>1</sup>. Da qui i diversi approcci a quello che si è imposto come un genere teatrale realizzandosi come “arcipelago di tendenze” e fucina di ulteriori invenzioni. E' un'invenzione nel panorama della narrazione, infatti, questo *Luana prontomoda* e, come tutte le invenzioni teatrali, nasce da radici molteplici dando vita a un risultato originale.

Marinella Manicardi dimostra di aver fatto tesoro delle modalità della narrazione-reportage di Marco Paolini, dell'approccio antropologico di Ascanio Celestini, della tessitura drammaturgica di Teatro Settimo e di Laura Curino e, ancor prima, delle tecniche affabulatorie di Dario Fo. Ma il suo lavoro si distingue in particolare sul piano delle tecniche performative e su quello delle strutture compositive. Per quanto riguarda le prime, l'attrice-attrice realizza un teatro di narrazione che, senza nulla togliere alla dimensione epica propria del genere, dimostra di saper accogliere le risorse del teatro dilatandone le potenzialità sotto la specie del racconto. Marinella Manicardi diventa i personaggi che stanno raccontando a lei le loro storie (citandola come attrice anziché essere citati: investendola della funzione performativa, anziché prendere corpo attraverso di essa) e nel rappresentarli dipinge la scena di un affresco di gesti e azioni che si allargano a visione fantastica evocando vasti paesaggi e angusti luoghi del lavoro, le risaie e i “budgòn” delle pagline, i campi e le stanze della magliaia. Portando nella narrazione il patrimonio tecnico e personale del suo teatro, l'attrice assembla codici diversificati, racconta per onomatopee e architetture vocali, riproduce i gesti e i ritmi del lavoro come nella migliore tradizione affabulatoria alla Dario Fo.

Sul piano delle strutture compositive, il lavoro sembra dilatarsi oltre la misura del racconto per acquistare il respiro del romanzo popolare di matrice ottocentesca: un racconto-mondo nel quale l'attrice si sposta e che contemporaneamente rende visibile ai nostri occhi. Come in un romanzo sulla Bassa Padana, la trama raccoglie una moltitudine di figure, voci, ambienti e paesaggi che il carattere epico della forma narrativa non riproduce realisticamente ma rappresenta come lo spazio convenzionale e artificioso del teatro. Un teatro-mondo che viene costruito attraverso le parole, il dialetto e i gesti dei personaggi ed è spiegato attraverso le didascalie introdotte dalla voce narrante (come quando ci informa che il coro delle mondine viene prima della versione partigiana di *Bella ciao* o che la legge sulla parità del salario è del 1977). Tutto inizia con una telefonata di Luana, direttrice del campionato, impegnata a garantire consegne di maglieria in tempi record; poi incontriamo la Maria e la Clara, magliaie in pensione, visitiamo la fabbrica nuova e da qui il nostro cammino procede indietro nel tempo, quando i modelli non si disegnavano al computer, ma erano frutto dello “sbuzzo” (detto anche “usta”)



Marinella Manicardi  
in *Luana prontomoda*

#### **Luana prontomoda**

Racconto teatrale  
di e con Marinella Manicardi

improvvisazioni al violino  
Michela Tintoni  
spazio scenico di  
Davide Amadei  
musiche di  
Antonia Gozzi  
audio luci  
Giuseppe Setteducati

*dedicato alle magliaie  
e alle pagline padane*

Produzione Teatro Nuova Edizione

#### **Note al testo**

<sup>1</sup> C. Meldolesi, G. Guccini, *Editoriale. L'arcipelago della “nuova performance epica”*, in “Prove di Drammaturgia”, 1/2004, p. 3.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 4.

delle donne; entriamo nella stanza della magliaia, che “intanto che bada il bambino, gira il ragù e tira giù il davanti di una maglia”; un altro salto indietro e ci troviamo nelle risaie: 4 minuti e 50 secondi in cui l’attrice e la violinista (che si unisce a lei per l’occasione), riproducono il gesto chino e ritmato delle mondine per dirci di un lavoro che durava 7-8 ore al giorno per 40 giorni; poi il lavoro domestico delle pagline (perché “Carpi prima di essere capitale delle maglie era capitale delle paglie”), i poemi raccontati nelle stalle e la fabbrica del truciolo con le bambine di sei anni al lavoro... e senza parere ci viene spiegata l’origine del capitalismo, quando le pagline inventarono cesti e cappelli ma si trovarono espropriate del prodotto del loro lavoro dal proprietario della terra e dei salici da cui veniva ricavata la paglia; e via via i mercati si allargano, e così gli orizzonti del nostro viaggio, al seguito di sombreri venduti ai messicani in Messico e camicie cinesi vendute ai cinesi in Cina, un mondo che dopo essersi dilatato nello spazio e nel tempo ritrova il suo centro nel telefono della Luana, che si mette in contatto con i Cinesi (di Carpi) per garantire consegne in 25 giorni. Da un interno all’altro: dai budgòn delle trecciaiole a quelli dei cinesi di oggi, che costano un terzo degli italiani. Una storia che non dimentica il principio: in principio c’era del tempo, e nel tempo del racconto allo spettatore è consentito “transitare dalla trama narrata alla grande Storia che ci comprende tutti”<sup>2</sup>.

# Volta la carta... Ecco la storia!

## Percorsi epici nel 'teatro narrante' di Ugo Chiti

di Chiara Alessi

Autore, regista, sceneggiatore e "scrittore di compagnia", Ugo Chiti è uno dei drammaturghi più completi del nostro teatro. Nella sua opera, come tenterò di mostrare in questo contributo, si intrecciano pratiche e invenzioni a vario titolo riconducibili alle cognizioni complesse di "teatro epico" e "teatro di narrazione"; cognizioni che converrà qui indagare in modo problematico, per meglio testarne la resistenza e la flessibilità a confronto col paradigma drammaturgico preso in esame. Una ricognizione cronologica che tenga conto dell'evoluzione di questi percorsi non può prescindere dalla ricostruzione della biografia dell'autore, che rievocherò brevemente evidenziando al suo interno parallelismi e analogie con alcuni elementi significativi della tradizione epica brechtiana e del più recente teatro di narrazione. Dopo un'infanzia trascorsa in campagna come spettatore di sagre e racconti popolari della tradizione fiorentina, ancora diciassettenne Ugo Chiti esordisce come attore presso la filodrammatica Teatro dell'amicizia di Dory Cei, dove impara i fondamenti del mestiere e prende confidenza con la tradizione vernacolare, che approfondirà più tardi con l'adesione adulta al Centro culturale F.L.O.G. Fra l'originario imprinting d'una realtà teatrale ancora radicata nel territorio e riferita ai modi del parlato, e i successivi progetti sulla drammaturgia vernacolare toscana, si situa però un processo di adesione professionale al teatro interamente condotto nell'ambito dell'avanguardia più radicale. Intorno al 1970, Ugo Chiti fa infatti parte, a Firenze, del gruppo di ricerca Ouroboros di Pier'Alli, regista e scenografo di punta che, assieme all'attrice e vocalista Gabriella Bartolomei, svolgeva raffinate ricerche sullo spazio scenico e sulle possibilità vocaliche del performer. Dopo l'iniziale adesione, Chiti finisce però per avvertire nella dissoluzione del senso semantico delle parole dette a tutto favore della loro articolazione fonica, un forte limite comunicativo al quale reagisce maturando la volontà di traghettare le poetiche della ricerca verso i moduli della drammaturgia popolare. Fin da ora si può quindi abbozzare un primo margine di contatto tra la sua esperienza e le spinte originarie del teatro di narrazione degli anni Novanta, che risulta anch'esso dalla spinta a coniugare l'ampliamento linguistico della sperimentazione con una maggiore pregnanza e immediatezza comunicativa<sup>1</sup>.

Uscito da Ouroboros, Chiti fonda la compagnia Teatro in Piazza e avvia con il Centro culturale F.L.O.G. un progetto sulla drammaturgia vernacolare toscana. Sempre più nitidamente la sua predisposizione alla scrittura si delinea attraverso rimaneggiamenti, riduzioni e adattamenti dalle fonti popolari toscane (ma anche delle saghe storiche e dai classici), tuttavia l'apprendistato recitativo e l'ottimo livello di preparazione attorica raggiunto non smette e, come vedremo, non smetterà neanche in seguito di costituire per lui un grimaldello teorico fondamentale e imprescindibile. Così, dopo gli spettacoli con il gruppo Teatro in Piazza, il coinvolgimento da parte dei giovani del Teatro Arkhè, i laboratori condotti al Teatro Affratellamento e a Tavarnelle Val di Pesa, all'interno dei quali il drammaturgo si riconosceva ancora specificamente come attore, l'approdo definitivo all'Arca Azzurra (nel 1983) vede Chiti ormai radicato nel ruolo di regista-autore. Si delineerà da allora un percorso compositivo che coinvolge direttamente gli attori, stabilendo un riuscito equilibrio tra scrittura e oralità, parola scritta per essere letta e testo da recitare.

Non a caso, a partire dal 1987, le opere del drammaturgo dell'Arca Azzurra vengono concepite per trilogie – *La terra e la memoria* (1987-1994) e *La recita del popolo fantastico* (1996-2003) – e quindi con un respiro molto più ampio di quanto non sia concesso alla cosiddetta "drammaturgia da tavolino" cui si costringono diversi autori contemporanei. Allo stesso modo non è un caso che gli elementi didascalici impiegati dall'autore siano ridotti al minimo: costruendo le battute direttamente sugli attori e concordandole con questi, gli è consentito risparmiare indicazioni superflue.

E proprio questo rapporto di complementarietà con gli attori alimenta in Chiti una forte coscienza teorica connaturata alle esigenze della professione teatrale. Ho avuto modo di verificarne la tenacità e i valori durante una recente conversazione. "L'aver alle spalle un'esperienza d'attore – dice Chiti – mi ha aiutato a penetrare in intimità la relazione con la battuta armonica, la melodia, il rimbalzo dalla parola scritta a quella orale. È probabile che nella composizione di una scena o di un testo spetti all'autore il ruolo di indagatore, ma poi nel disegno specifico è più investigatore chi analizza in quanto attore. Io penso la scrittura come un espediente del dialogo, il suo piacere è strettamente connesso al suono e alla contraddizione perenne e instabile tra scritto e parlato, ma anche tra parola e fisicità"<sup>2</sup>.

Sono osservazioni che sviluppano quanto lo stesso Chiti aveva affermato in un'intervista al "Corriere della Sera" (11 febbraio 1990), sostenendo che tra i requisiti principali dell'esercizio drammaturgico vi era per l'appunto l'"iniziazione teatrale, nel senso di lavoro in palcoscenico": "io, per esempio, avendo fatto l'attore e continuando a fare il regista, ho una specie di cronometro in testa: so perfettamente quanto deve durare una battuta, quanto ci deve essere di emozione, di spiegazione del personaggio, di mistero e di attesa. L'autore deve anche essere un uomo di teatro, deve saper saggiare il respiro del pubblico, saper partecipare al *balletto olfattivo* per



Ugo Chiti



cui ci si annusa tra palcoscenico e platea”<sup>3</sup>.

Le indicazioni di Chiti mostrano che l'autore drammatico, lungi dall'esercitare una tecnica puramente letteraria, tende in realtà a comportarsi come una sorta di *attore extra-scenico*<sup>4</sup>, che, nel pensare o dire fra sé il testo, tende a recitarlo immettendovi elementi performativi e di carattere relativi all'*attore scenico* cui è destinato. D'altra parte, la crisi del “dramma moderno”, che coinvolge direttamente l'opera di Chiti, ha rinvigorito la presenza drammatica dell'io epico, aggiungendo ai profili impliciti nel ruolo dell'autore anche una sorta di *narratore extra-scenico*. L'epicizzazione del dramma – intesa sia nel senso brechtiano che in quello ereditato da Szondi – continua infatti a contrapporsi agli epigoni del dramma borghese e alle soluzioni prevalentemente autoreferenziali delle avanguardie artistiche, stabilendo fra palco e platea un rapporto diretto e comunicativo, che, assai spesso, si struttura in quanto narrazione. Mentre il “dramma aristotelico” (per dirla con Brecht) produce i propri contenuti fabulistici attraverso l'azione dei personaggi, gli sviluppi contemporanei dell'epicizzazione drammatica veicolano una molteplicità di vicende in forma di racconto o relazione.

Ecco dunque emergere le ragioni delle affinità che accomunano la drammaturgia di Chiti, *narratore extra-scenico*, alle esperienze del teatro di narrazione. Entrambe rigenerano le tradizioni dell'oralità predrammatica, includendole all'interno di codici culturali contemporanei; entrambe sperimentano le possibilità comunicative della parola e dell'*actio* attorale, portandole a racchiudere in forma di spettacolo le memorie del passato; entrambe reagiscono consapevolmente alla disgregazione della civiltà postmoderna legandosi referenzialmente a precisi argomenti e oggetti d'espressione; entrambe, infine, articolano il filone dell'epicizzazione drammatica rapportandosi liberamente al senso “politico” del messaggio brechtiano. A questo proposito, precisa Ugo Chiti: “io credo che in Brecht ci fosse una consapevolezza costante del valore politico della parola, che senz'altro ritorna nell'epicità della mia scrittura, però forse in me c'è un'emozione che lui non prevedeva. Non si tratta di sentimentalismo o patetismo, che cerco sempre di scansare, ma di far emozionare lettore e spettatore per un piacere che va oltre quello che racconto ed emerge nella musicalità delle storie stesse che esamino e porto in scena. In seguito l'abbandono eccessivo della razionalità sul piano compositivo mi porta a rianalizzare la mia scrittura per riappropriarmi di una mia specifica poetica della politica. Così da un livello di coinvolgimento irrazionale o emotivo, anche ai limiti della risata, subentra l'agghiacciante, di colpo, che si riassorbe a un controllo dall'alto dell'analisi sociale. È una strategia per testare e manipolare costruttivamente l'attenzione dello spettatore, la morbidezza del suo corpo arreso”<sup>5</sup>.

Il piacere al quale fa riferimento Chiti non ha niente a che vedere con l'appagamento dei sensi, con l'immedesimazione edonistica nel personaggio o con qualsiasi tipo di compiacimento critico. È piuttosto un piacere che coincide con la condivisione intellettuale ed emotiva delle vicende narrate, che, in questo teatro, vengono tanto svolte drammaticamente che esposte in forma di racconto. Quando il livello epico prevale su quello rappresentativo, può dunque accadere che gli spettacoli di Chiti dissolvano il riquadro scenico per risolversi in intensi ed esclusivi rapporti fra spettatori e attori narranti. In *Volta la carta... ecco la casa* (1983), lo spettacolo itinerante che inaugura la collaborazione fra il regista drammaturgo e l'Arca Azzurra, gli spettatori vengono invitati a gruppi di venti per volta a un pranzo di nozze e, quindi, guidati da figure in parte realistiche e in parte mitiche fino alla camera in cui le donne stanno preparando la sposa. Da un lato, ad esempio, la massaia si lamenta della perdita economica causata dal matrimonio della figlia: “Un matrimonio fa più danni d'una ghiacciata! [...] Ho fatto fora mezzo pollaio [...]. Vi facesse fogo a tutti canti sieche!”. Mentre dall'altro Sassaiola racconta la fine dell'età dell'oro: un tempo “c'era una bella terra, morbida, morbida,” ora “i sassi crescono colla luna, raddoppiano sempre i' raddoppio di' raddoppio...”.

All'interno delle singole narrazioni, il dramma corrode il mondo diegetico erompendo in invettive, lamenti e deprecazioni che risalgono dall'immaginario senza fondo della memoria contadina, mentre, al livello dello svolgimento spettacolare, scaturisce dal contrasto fra le situazioni realistiche e i personaggi mitici: Sassaiola, lo Spirito delle sementi, lo Spirito della primavera, la Donna in nero.

Le tracce dell'attore, dell'autore e del regista, tornano a manifestarsi in questa *azione itinerante* del drammaturgo Chiti in quanto sommatoria di scrittura epica, performatività attorale e progettazione registica. Anche per questo ho scelto per il mio studio il titolo di tale spettacolo, limitandomi a segnalare con la sostituzione di “casa” con “storia” che la pagina di Chiti si schiude su mondi della narrazione variamente espressi.

Oggi Chiti sembra, almeno nella sua ultima trilogia *La recita del popolo fantastico*, accantonare parzialmente la ricerca di elementi storici determinati e cronologicamente definiti (come nella precedente *La terra e la memoria*, esplorazione diacronica del Novecento toscano), continuando per altro a edificare l'invenzione su un fondale preciso e riconoscibile anche se sempre più relegato sullo sfondo di avventure immaginarie.

Da sempre ostinato a scansare attributi “generazionalisti”, in quest'opera l'autore matura un superamento degli schemi del teatro popolare strettamente inteso, architettando un proprio originale orientamento nel versante della tradizione, innanzitutto quella dialettale. Il filone veristico – mai realmente realistico – incrocia l'asse mitico surreale e i quadri storici e i macchietismi si traducono in *tableaux vivants* d'ampie proporzioni, com'è nel suo gusto. E che la ricerca storica, filologica, antropologica, religiosa e civile rimanga un'inamovibile ancora dell'approccio alla scrittura non fa che nobilitare l'immaginario fantastico, punta dell'iceberg di questa

penna toscana.

A questo nutrito bacino di conoscenze e memorie Chiti non smette di attingere nemmeno nell'esito forse più metanarrativo della sua ultima trilogia, che culmina in una vera e propria matrisca della narrazione ne *I ragazzi di via della Scala* (2003). In quest'opera tre bambini e una bambina si raccontano storie di paura alla presenza di Giovannino, diciottenne con un ritardo mentale. Delle precedenti produzioni rimangono qui l'interesse per le età di transito degli anziani e degli adolescenti, e un atteggiamento algido nei confronti dei personaggi e delle loro scabre avventure, che anche in virtù di tale straneamento autorale evitano il modello del macchietismo vernacolare. Nei *Ragazzi di via della Scala*, Chiti si cala insomma a un livello epico profondo, che non prevede sbocchi consolatori e nessun tipo di coinvolgimento, se non quello finalizzato all'oggettivizzazione dei diversi narrati che qui s'intrecciano: il narrato situazionistico e ambientale che riguarda le esistenze che si affacciano e incontrano nell'ingresso del palazzo popolare di Via della Scala, e i narrati che i bambini si scambiano l'un l'altro introducendo epicamente storie che si sostanziano in drammi recitati e parzialmente autonomi ("La leggenda di san Giuliano"; "Una mamma d'oro"; "Il principe bestia"; "La sordida vicenda dell'avaro").

Mi pare a questo punto almeno imbastito il duplice nesso che lega la drammaturgia di Chiti alla narrazione e al teatro epico.

La distanza oggettivante che separa il drammaturgo dai suoi argomenti trova infatti una ragion d'essere e un corrispettivo operativo nella rielaborazione artigianale con cui questi, facendosi tramite di voci molteplici e diverse dalla propria, ricava un *continuum* dialogico dalle storie narrate e dai concreti materiali fisici e tematici che gli attori stessi gli forniscono. Tuttavia se, come abbiamo detto, la scrittura drammaturgica risente ovviamente dell'apparato scenico e dell'apprendistato attorico del Chiti attore e regista, è inevitabile e conseguente che essa incida anche nella fase performativa. Se il titolo di questo contributo parla di "percorsi" è infatti perché l'attitudine epica della scrittura di Chiti è imprescindibilmente amplificata dalla potenzialità del performer e la performatività, per l'appunto, ne costituisce il "livello Brecht" più profondo.

*La recita del popolo fantastico* fa pensare in effetti non tanto o non solo a quella degli abitatori immaginari che la popolano (dai protagonisti dei vangeli, ai giovani eroi della Resistenza, ai ragazzini che trascorrono le loro giornate tessendo trame fantastiche lungo via della Scala), ma alla rappresentazione stessa della sua compagnia: è per darle vita scenica e drammatica che l'autore, in tal caso, si occulta nella carne e nella voce degli attori-personaggi.

Anche l'indagine linguistica precisa ulteriormente questo contraltare performativo, che integra e completa il tragitto epico. Ciò che importa primariamente, infatti, è che la fraseologia scenica rifletta non tanto una creazione linguistica dello scrittore quanto la presenza reale e viva delle persone (prima ancora che dei personaggi) sul palco: per questo, senza troppo preoccuparsi dell'osservanza a regole sintattiche, fonologiche e lessicali, la scelta dei termini viene affidata unicamente all'individuazione di quelli che più si avvicinano alla verità sociale dei personaggi/persona. È così che nasce un vocabolario corposo e carnale, dove abbondano i termini caduti in disuso e le voci dell'italiano vengono spesso calate con differente senso in una lingua toscana rivisitata. L'attenzione dell'autore non è però primariamente rivolta all'innovazione linguistica, che, come si diceva, deriva piuttosto dal concentrato tentativo di restituire alla verità del parlato i mondi controversi e violenti che s'intersecano all'identità e alla presenza degli attori. Chiti stesso ha chiarito questo lato del suo procedere con una dichiarazione che ha valore di poetica: "Al livello della performatività epica credo valga un procedimento simile a quello che ho descritto per la scrittura. A proposito de *I ragazzi di via della Scala*, ultimo racconto della *Recita del popolo fantastico*, è stato proprio l'attore che interpretava la parte di Giovannino a farmi intuire una trama, una specie di tessitura. Io cerco sempre di ascoltare i miei attori e, dopo svariati anni di lavoro insieme, mi fido molto di loro, molto più di quanto essi non si fidino di se stessi. La mia scrittura non viene tanto suggerita quindi, quanto davvero rubata dalla carne dell'attore, contraddicendone poi la stessa fisicità e tentando di ricreare una scrittura che non sia parallela a loro, ma – per dirla con Brecht – davvero straniata e franta. In questo agiscono due livelli conseguenti. Il primo di sottrazione: l'attore entra all'interno di una scrittura già sottratta, fatta di cadute, vuoti, accelerazioni, con una furia che diventa a volte anche minacciosa, ma è comunque mediata all'interno della scrittura e poi, fatta passare attraverso il suo corpo, essa (la scrittura) subisce una specie di verifica varcando l'oralità. Io generalmente mi limito a indicare la battuta, poi la confronto con la sonorità e alla fine si stabilisce qual è la restituzione più giusta. Non si tratta però semplicemente di una riscrittura, perché parallelamente se questa esce modificata dal rapporto con l'attore, anch'egli si trasforma modulandosi sulla battuta. È una sorta di mobilità per cui ciò che ne esce alla fine sono sonorità molto diverse, vocalità anche opposte, che io, in quanto almeno parzialmente esterno, forse sono in grado di vedere meglio, oltre, iniettando forzature e contraddizioni che alla fine sono sempre più una questione di cuore piuttosto che di cervello"<sup>6</sup>.

Giovannino, il ritardato messo in scena da Chiti con un tono distaccato che ne evidenzia l'innocente ed inerme natura, tradisce anche dalle pagine dell'opera finita la sua originaria funzione suscitatrice. Le sue ingenuità ma profonde intuizioni illuminano infatti i caratteri degli abitatori di via della Scala e il fluire delle loro esistenze. Riporto qui a titolo dimostrativo tre sue osservazioni: "La mamma di Giovannino la mattina va a fare le punture a giro per le case... il pomeriggio lavora come cassiera in un cinema e tre volte la settimana si mette il rossetto per fare la guardarobiera in una sala da ballo che si chiama River Club, dove ha conosciuto

quello di Volterra. Giovannino ha solo la mamma". "Stefano è buono, ha la mamma all'ospedale e il babbo operaio alla Pignone. Maurino è una merdina, perché fa gli scherzi a Giovannino. Marcellina ancora si deve sviluppare e porta sempre il grembiule nero perché è povera... Enrico fa la corte a Marcellina e il Sabato va a lavare le teste nel negozio della mamma parrucchiera". "questa mattina i ragazzi non sono scesi... avevano da fare... stanotte la mamma di Stefano è peggiorata... Prima, quando ha sceso le scale, Stefano non mi ha neanche salutato... Bo'? Era triste... Maurino è arrabbiato con tutti: a me ha detto che un giorno ruba una macchina nell'officina del suo babbo e se mi trova per strada mi arrota... Ma io sto attento... Nel pomeriggio è sceso solo Enrico"<sup>7</sup>.

Ma il macronarratore Giovannino svolge anche un'altra fondamentale funzione: quella di reggere la complessa staffetta delle quattro storie narrate, per cui i personaggi slittano continuamente dal ruolo di narratori a quello di attori fino a farsi spettatori insieme al pubblico, e ciò all'interno d'una struttura che ignora gli schemi fissi e alterna in modo agile il racconto individuale e il quadro drammatico, impedendo allo spettatore un percorso di lettura lineare.

D'alto canto, a eludere l'opportunità d'una comprensione esclusivamente sincronica dei fatti scenici, va osservato che le recite fantastiche inscenate dai compagni sembrano emanare della stessa fantasia infantile di Giovannino, non a caso il personaggio col quale più riesce difficile immedesimarsi. Le paure, i desideri e le frenesie del ragazzino si riflettono nelle invenzioni narrative degli amici più piccoli: la tarantola gigante, l'erba del dolore, l'ampolla d'acqua benedetta, i guasti dell'innocenza turbata ("ho una malattia che senza volere mi rende cattivo"<sup>8</sup>) e i miti della sessualità sfogata ("l'avaro proprio quando il bisogno naturale non si poteva rimandare faceva con l'Argia quello che sapete, tre minuti in piedi dietro la credenza e dopo stava bene per una settimana"<sup>9</sup>).

Sono racconti senza morale apparente che il mediatore Giovannino non sa spiegarci e spiegarci. Così l'occhio e l'orecchio dello spettatore compiono la propria agnizione, ricavando dagli eventi scenici l'impressione che il narratore rimanga imprigionato dai racconti che egli stesso introduce in assenza di storie proprie da raccontare (GIOVANNINO: "Questa mattina i ragazzi si sono raccontati i sogni... (Ride) Stanotte tutti hanno sognato il sangue, tanto sangue"<sup>10</sup>). Se l'iniziazione dolorosa degli amichetti si realizza prendendo atto del sangue, della carne e della malattia, *topoi* del teatro di Chiti, Giovannino, perenne infante, resta incastrato nell'ascolto bambinesco delle favole di altri. Nel suo caso, il valore taumaturgico della storia assume una funzione unicamente palliativa ("MARCELLINA: vi racconto una storia? Così almeno si sta zitti e non si disturba nessuno...")<sup>11</sup>.

L'incapacità di capire del ragazzo e la sua innocenza infantile dischiudono, però, rivelazioni oscure e penose, ma esclusivamente recepite da noi, doppio conscio dello spettatore Giovannino che, in chiusura del primo atto, si presenta come un cartellone (brechtiano?) infilandosi in testa una scatola-televisore: "Signore e Signori vi auguriamo... Intervallo!"<sup>12</sup>.

Se la fruizione diacronica dello spettacolo procede dunque da questo *media* disabile, lo straniamento dello spettatore o "la morbidezza del suo corpo arreso" si realizzano infine nell'accesso a un livello di comprensione risolutamente negato al protagonista, ma compiutamente recuperato e quasi musicalmente emanato dalla dimensione scenica.

Si consideri la strepitosa sinestesia olfattivo/visuale del finale, che raccorda in un unico movimento l'ipocrita pietà dei vicini e il puro esistere del minorato:

*Giovannino ridacchia, contento, toccando i garofani. La signorina Gennari allontana il mazzo.*

SIGNORINA GENNARI: Fermo... Fermo... Li sciupi... Questi li devo portare alla mia mamma. (Lo guarda commossa) Anche lei ti voleva bene... Sai? Ti era tanto affezionata, me lo diceva sempre... "Che pena quel Giovannino... Speriamo che il mondo lo rispetti!". Vado a trovarla... Le dico di vegliare anche su di te... Va bene?!

*Giovannino la guarda senza capire... La signorina Gennari si accorge che un garofano è mezzo rotto, lo stacca del tutto porgendolo al ragazzo.*

SIGNORINA GENNARI: Questo tu me l'hai rotto... Tieni... Te lo regalo! Senti come profuma.

*La signorina Gennari esce, Giovannino annusa il garofano bianco, sorride soddisfatto, poi torna a voltarsi verso le scale riprendendo a chiamare i ragazzi. Buio*<sup>13</sup>.

Mentre fino a qualche decennio fa la qualità della "scrittura scenica" sembrava potersi definire solo annullando, per contrasto, il vetusto primato testocentrico, oggi drammaturgie come quelle di Chiti si riaffermano per il proprio senso etimologico di "lavori sull'azione". Sono scritte già in se stesse sceniche non tanto perché costruite *per* o completate *dalla* scena, ma soprattutto perché quest'ultima, oltre a essere tensione a cui si mira, costituisce ancor prima un punto di partenza per la realizzazione drammaturgica. L'autore, in quanto drammaturgo, dialoga con la scena, in quanto regista con la scrittura, mentre l'attore ne è la voce e il corpo.

*Non è un caso che il riavvicinamento tra attore e scrittura si compia attraverso il corpo di un attore e narratore extra-scenico come Ugo Chiti.*

Se, oggi, l'arte scenica si realizza sempre più nella fusione e confusione dei perimetri tra le professioni del teatro non è perché risultino smorzate le sue vocazioni esclusive, ma se mai perché si è tornati a perseguire quel sapere tutto particolare che si conquista (non si acquista e non si incassa) solo col senso dell'apprendistato, della bottega, del viaggio tra i mestieri, in cui la preminanza stessa dell'autorialità si occulta per dar voce al coro.

#### Note al testo

1 Cfr. Gerardo Guccini, *La storia dei fatti*, in Gerardo Guccini - Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Castello di Serravalle (Bo), le ariette - libri, 2004, pp. 13-52.

2 Da una conversazione telefonica con Chiti, settembre 2005.

3 Ugo Chiti, intervista a cura di Emilia Costantini, in "Corriere della Sera", 11 febbraio 1990, in Renata Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 151.

4 Derivo le nozioni di *attore e narratore extra-scenico* dalle discussioni con Gerardo Guccini, che ringrazio per l'utile apporto.

5 Da una conversazione telefonica con Chiti, settembre 2005.

6 Ivi.

7 Ugo Chiti, *I ragazzi di via della Scala*, in Id., *La recita del popolo fantastico*, Ubulibri, Milano 2004, pp. 112, 113 e 144.

8 Ivi, p. 136.

9 Ivi, p. 145.

10 Ivi, p. 124.

11 Ivi, p. 115.

12 Ivi, p. 132.

13 Ivi, p. 159.



# Raccontare per raccontarsi: elementi tradizionali nel teatro maori contemporaneo

di Daniela Cavallaro, *University of Auckland*

“Il teatro maori vuol dire che i Maori raccontano le loro storie... il cuore del teatro maori è in questa narrazione”, spiega Roma Potiki, drammaturga e regista (Potiki 1992, p. 154<sup>1</sup>). Il più recente teatro maori, infatti, recupera la tecnica tradizionale della narrazione inserendola nel genere – per loro, relativamente recente – del teatro. Come conferma il drammaturgo Hone Kouka, prima dell’incontro con i colonizzatori britannici le popolazioni maori non avevano una tradizione teatrale in senso europeo (Houka 1999, p. 10). D’altra parte, alcune forme rituali della cultura maori erano simili a quelle drammatiche occidentali. Basti pensare a forme tradizionali epiche orali quali *whakapapa* (genealogie), *whakatauki* (proverbi), *whaikorero* (narrativa o discorsi), *waiata* (poesia cantata o lamenti) e *karakia* (incantesimi o preghiere) (Rika-Heke 1996, p.148). I *whaikorero*, i discorsi degli anziani, in particolare, “contengono un alto grado di innata teatralità”, spiega Christopher Balme. “Questi discorsi invariabilmente parlano della genealogia della tribù, dell’importanza del luogo in cui gli oratori si trovano, spesso includono aneddoti umoristici e fanno uso frequente di gestualità” (Balme1993, p. 43).

Ma dal punto di vista della narratività e della performatività altri elementi della tradizione culturale maori appaiono anche importanti: lo spazio del *marae*, situato di fronte al *whare whakairo*, il centro di riunioni per attività culturali e religiose di ogni tribù maori, e le storie che sono intagliate, intessute o dipinte sui muri e sulle colonne portanti della struttura lignea della costruzione stessa. Ogni *whare* è disegnato per rappresentare simbolicamente gli antenati di una determinata tribù. All’esterno, sulla cima del *whare* c’è una figura intagliata che rappresenta la testa del progenitore, così come le travi oblique ne rappresentano le braccia e la colonna centrale la spina dorsale. Lo spazio interno non è meno significativo: “Il passaggio dalla parete interna più lontana fino all’entrata”, spiega Janinka Greenwood, “corrisponde al viaggio dal buio alla luce, dal tempo prima della creazione del mondo attraverso le genealogie dei progenitori fino all’antenato comune che è rappresentato nella statua in alto, in cima all’entrata” (Greenwood 2002, p.18). I *poupou*, le statue intagliate all’interno del *whare*, raccontano storie degli antenati, a cui i viventi sono sempre legati da un rapporto che trascende la lontananza geografica e temporale. Lo spazio stesso, insomma, in cui i Maori si riuniscono nelle occasioni importanti serve a ‘raccontare una storia’: quella della continuità fra le generazioni, del passato nel suo rapporto con il presente. Le storie individuali di personaggi contemporanei si collegano alla storia del popolo intero, dai miti della creazione del mondo, all’arrivo dei progenitori dalla mitica terra di Hawaiki; dalla perdita delle terre ancestrali dopo la colonizzazione britannica alla realtà presente di urbanizzazione e crisi di identità. “Il teatro maori”, conclude Roma Potiki, “offre uno spazio in cui possiamo nutrire il nostro spirito, il nostro intelletto e il nostro benessere spirituale concentrandoci dentro di noi stessi per poter tirare fuori le storie che la nostra comunità ha bisogno di vedere e di sentire” (Potiki 1992, p. 154).

Proprio alle forme epiche orali, ai rituali tradizionali delle *hui* (cerimonie), e agli spazi sacri e alle loro funzioni narrative, si rifà il nuovo teatro maori, in particolare nella forma denominata del “teatro-marae”, cioè dello spettacolo che incorpora elementi del cerimoniale sacro di accoglienza degli ospiti. Gli spettatori sono accolti con *powhiri* (cerimonia di benvenuto) e *karanga* (richiami), né cibo né scarpe sono permessi all’interno dello spazio teatrale, e tanto le preghiere quanto i discorsi acquistano importanza all’interno della performance, che spesso contiene momenti in lingua maori. Anche il pubblico, aggiunge Helen Gilbert, ha l’opportunità di rispondere ai discorsi dei membri del cast: “il teatro-marae quindi modifica lo status degli spettatori: non più silenziosi e invisibili osservatori secondo le norme teatrali occidentali, diventano partecipanti in un’esperienza rituale collettiva” (Gilbert 2001, p. 348).

L’uso del protocollo del *powhiri*, spiega ancora Roma Potiki, implica non solo una presa di possesso dello spazio teatrale che faccia sentire a proprio agio il pubblico maori, ma anche una dichiarazione implicita del proprio status di *tangata whenua* (letteralmente la gente della terra, in questo caso i primi abitanti) in Nuova Zelanda (Balme 1996, p.177). L’uso della lingua maori, inoltre, serve come discorso di resistenza che decostruisce le strutture di potere che per decenni hanno fatto sentire impotenti i Maori (Perkins 1996, p. 45) in quanto il pubblico *pakeha* (cioè bianco di origine europea) fa un’esperienza analoga a quella subita dai Maori da parte dei colonizzatori (Maufort 2003, p. 207).

Una delle prime opere teatrali a fare uso dello spazio del *marae* è stata *In the Wilderness Without a Hat* di Hone Tuwhare (nato nel 1922, di discendenza Nga Puhī), scritta nel 1977 ma messa in scena per la prima volta solo nel 1985<sup>2</sup>). In questo dramma, che lamenta la perdita della spiritualità tradizionale, l’autore non solo usa il *marae* come spazio scenico, ma introduce anche in teatro il rituale del *tangi* (funerale) nel terzo atto, e addirittura fa intervenire nel dramma, come



Waipapa Marae, campus dell’Università di Auckland

(Photo courtesy of University of Auckland)



personaggi, le statue intagliate che in determinati momenti “prendono vita” e comunicano fra loro, grazie all’uso di voci fuori scena.

Del 1991 è invece *Mauri Tu*, opera prima dell’attore-autore Hone Kouka (nato nel 1968, di discendenza Ngati Porou, Ngati Kahungunu e Ngati Raukawa) che ha acquistato notorietà anche al di fuori della Nuova Zelanda per i suoi drammi *Nga Tangata Toa* (1994), riscrittura del dramma di Ibsen *I guerrieri a Helgeland* in contesto maori, e *Waiora*, del 1996, in cui una festa di compleanno sulla spiaggia è il background per un dramma di conflitti razziali e familiari, di presenze inquietanti e lotte tra presente e passato, in una famiglia di maori recentemente inurbata<sup>3</sup>).

*Mauri Tu* è un dramma per un solo attore, che fa la parte di quattro personaggi diversi: Matiu, un uomo anziano, suo figlio Jerry, e i due figli di quest’ultimo, il ventenne Tero e l’adolescente Waru<sup>3</sup>). L’attore rappresenta anche la famiglia di questi quattro personaggi, e i loro antenati. Già dall’inizio, gli elementi tradizionali appaiono sotto forma di un *karanga* (richiamo) che chiama il pubblico nel teatro, e di una genealogia recitata dall’unico attore. Uno dopo l’altro poi l’attore impersona i vari protagonisti, che mettono al corrente il pubblico del background del dramma: Tero è stato denunciato per aver picchiato un uomo in un pub, ed è in prigione. Ha chiesto però di essere giudicato in un *marae*, invece che in un tribunale.

Le scene che si svolgono nel *marae* sono introdotte da un *karanga* per chiamare l’attore all’interno dello spazio sacro. Da quel momento i discorsi dei personaggi perdono il tono colloquiale e si fanno più simili ai *whaikorero* tradizionali. Matiu comincia un lungo discorso in Maori, e durante il suo discorso le luci si affievoliscono fino a rimanere nel buio totale. L’oscurità, spiega poi Matiu in inglese, rappresenta la situazione dei rapporti fra maori e *pakeha*, in cui il buio, la mancanza di comprensione, è causa di problemi e di violenza. Rivolgendosi ai *pakeha* presenti nel *marae* per giudicare suo nipote e quindi chiaramente ai *pakeha* presenti fra il pubblico, Matiu afferma: “Il passato è quello che eravamo un tempo, e che possiamo essere di nuovo. Il passato ci dà luce. Quando hai la luce sei forte, quando hai il buio sei debole. Mi basta che capiate questo” (Kouka 1992, p. 22). Quando le luci si riaccendono, Matiu ammette la colpa del nipote, che “vive nell’oscurità” (Kouka 1992, p. 22), ma promette di aiutarlo a trovare la luce, quando uscirà di prigione.

Jerry, nel discorso seguente, distrugge invece l’atmosfera creata dal padre, rivelando un lato diverso della cultura maori. Jerry dichiara che non parlerà maori “perché la maggioranza delle persone qui presenti oggi non lo capisce e se per questo neanche [suo] figlio” (Kouka 1992, pp. 24-25). Inoltre, Jerry rifiuta di essere considerato maori, se la cultura maori viene identificata con balli e canti tradizionali. Tero, invece, rappresenta una posizione intermedia, né di rifiuto della cultura maori, come il padre, né di pieno ed orgoglioso possesso, come il nonno. Quando è il suo turno di parlare, infatti, deve ammettere di non conoscere il protocollo del *marae* e di aver dovuto chiedere al fratello minore istruzioni su come comportarsi. Il suo dramma è quello della non appartenenza, di non potersi riconoscere in nessuno dei due gruppi etnici. E’ per poter rientrare a far parte di una cultura che ha chiesto di essere giudicato in un *marae*. Le tre generazioni di uomini della stessa famiglia, accompagnate dalla genealogia che ne ricorda il legame con il passato, servono a rappresentare diversi aspetti e conseguenze dell’integrazione dei Maori nella società neozelandese: il rifiuto o la perdita dell’identità, l’orgoglio o l’umiliazione.

Come *Mauri Tu*, anche *Ngâ Pou Wâhine* è un’opera prima. L’autrice, Briar Grace-Smith (nata nel 1966, di discendenza Nga Puhi, Ngati Wai e scozzese) ha vinto numerosi premi per le sue opere successive, fra cui *Purapurawhetu*, del 1997, e *Haruru Mai*, del 2000<sup>3</sup>). Ancora come il dramma di Kouka, *Ngâ Pou Wâhine* è stato scritto per una sola attrice, che recita i monologhi di tutti i personaggi: la protagonista Te Atakura detta Kura, di 21 anni, la zia Lizzie e lo zio Walter, che l’hanno tirata su dopo la morte della madre Miro, altro personaggio del dramma, e Tia, una amica di Kura. Tutti i personaggi sono Maori ad eccezione dello zio Walter, l’unico *pakeha* del dramma.

A partire dall’*oriori* (ninna nanna) iniziale, in Maori, gli elementi tradizionali in quest’opera sono notevoli tanto nello spazio scenico, quanto nella trama stessa dell’opera. Sulla scena sono presenti quattro *poupou*, le statue intagliate che si trovano all’interno del *marae*. Ognuno di loro, spiega l’autrice, “racconta una storia e può rappresentare un antenato o un dio” (Grace-Smith 1997, p. 9) ed è allo stesso tempo il simbolo di uno dei personaggi principali. Uno dei quattro *poupou* rappresenta Waiora, una mitica antenata dai lunghi capelli rossi, la cui storia, continua Grace-Smith, è all’origine di questo dramma. Catturata da nemici e trascinata in mare, Waiora si taglia i capelli e li lancia in mare, per restituire il suo *mana* (prestigio) al suo popolo (Grace-Smith 1997, p. 8). Sarà proprio il recupero del rapporto con la forza vitale dell’antenata che porterà alla fine la protagonista Kura ad abbandonare la casa degli zii e a cercare una nuova identità nelle sue radici maori.

L’influenza del teatro-*marae* è chiaramente visibile in questo dramma, sostiene Helen Gilbert: la struttura episodica dell’opera ricorda i vari elementi del protocollo del *marae*, così come i vari monologhi sono analoghi ai *whaikorero* degli oratori tradizionali (Gilbert 2001, pp. 348-349). D’altra parte, continua Gilbert, *Ngâ Pou Wâhine* “non segue il teatro-*marae* alla lettera, ma piuttosto diventa una sintesi di elementi tradizionali e contemporanei, maori e europei” (Gilbert 2001, p. 348), aggiungendo un forte substrato femminile/femminista, che sottolinea il

prestigio e il potere delle figure femminili della tradizione culturale maori, e la possibilità di ereditare tale forza anche nella società contemporanea.

Un'altra donna forte è Tiri, la protagonista di *Woman Far Walking* (2000), prima opera teatrale di Witi Ihimaera (nato nel 1944, di discendenza Te Aitanga-a-Mahaki, Rongowhakaata e Ngati Porou), uno dei più noti scrittori maori<sup>6</sup>). L'azione si svolge il 6 febbraio 2000, giorno in cui la protagonista Te Tiriti o Waitangi Mahana compie 160 anni. Tiri, come viene comunemente chiamata, è nata infatti il 6 febbraio 1840, giorno del Trattato di Waitangi, da cui ha preso il nome. Questo trattato, firmato dai rappresentanti della corona britannica e dai capi delle tribù maori, cedeva la sovranità alla Regina d'Inghilterra, ma garantiva comunque per i maori "l'intero, esclusivo ed indiscutibile possesso delle loro terre e proprietà, foreste, diritti di pesca ed altre proprietà" (Corteggiani 2002, pp. 290-291). Nonostante il Trattato e dopo guerre e appropriazioni, la maggior parte del territorio della Nuova Zelanda è passato in mani europee, così che al 1975, le terre ancora in possesso dei Maori erano ormai ridotte a 1.200 ettari rispetto ai 27.000 ettari del 1840. L'attuale divisione etnica della popolazione della Nuova Zelanda conferma la condizione minoritaria dei maori nella loro terra: su un totale di circa 4 milioni di abitanti, meno del 15 % per cento sono di origine maori.

Nel suo dramma Ihimaera mette in scena centosessanta anni di storia della relazione *pakeha*-maori attraverso le storie raccontate, più che rappresentate, da Tiri e dalla sua "coscienza" Tilly, l'unico altro personaggio in scena. Attraverso la sua storia privata, Tiri racconta la storia della Nuova Zelanda: dai primi incontri fra Maori e *pakeha*, alle guerre, alla mancata integrazione fra i due gruppi, alle recenti manifestazioni di protesta contro il razzismo, contro l'appropriazione delle terre, contro le violazioni del trattato di Waitangi. Tiri racconta una storia di genocidio, di violenza, di appropriazione, di morte. Ma si tratta pur sempre di una storia personale, con le gioie degli innamoramenti e delle nascite, e il dolore delle morti e delle perdite.

In *Woman Far Walking*, Ihimaera ha dunque effettuato una riscrittura della storia doppiamente revisionistica: la versione maori della storia della Nuova Zelanda e la versione femminile della storia, marcata non solo da firme, trattati e guerre, ma da alleanze familiari, nascite e morti di esseri amati. "La gente ricorda solo i grandi eventi della storia", dice Tiri. "Ma per una donna, la storia è un fatto intimo, che ha a che fare con la nascita di figli, nipoti, pronipoti... ha a che fare con la tosse convulsa, con i primi passi di un bambino, con i trionfi e le sconfitte della loro vita" (Ihimaera 2000, pp. 86-7).

I monologhi di Tiri, in cui spesso si rivolge direttamente al pubblico, e le sue schermaglie con Tilly, costituiscono la parte maggiore di questo dramma molto statico, prevalentemente narrativo. Non mancano, comunque, elementi performativi che si rifanno alla tradizione culturale maori: un *karanga* (richiamo) con cui Tiri dà inizio formale al primo atto; un *waiata* (lamento) accompagnato da azioni di entrambe le attrici nel ricordare tutti i familiari seppelliti da Tiri nelle varie generazioni; una *haka* (danza) che collega i vari momenti del dramma. Nel primo atto, la *haka* serve a indicare il legame fra Tiri e la madre; nel secondo atto, segnala il culmine delle guerre fra Maori e soldati britannici; e nel finale, propone un collegamento con le nuove generazioni, in una sorta di testamento spirituale di forza e resistenza.

Narrazione e performatività rituale sembrano essere due delle caratteristiche fondamentali del nuovo teatro maori, ed entrambe affondano le proprie radici in una tradizione culturale molto antica. I monologhi dei personaggi sulla scena corrispondono ai discorsi degli oratori tradizionali; le storie narrate collegano i viventi ai progenitori; i canti in lingua maori e le danze creano un'atmosfera rituale e al tempo stesso politicamente sovversiva; gli spazi teatrali replicano quelli sacri della comunità. Tutti questi elementi affermano la presenza continua della cultura tradizionale nel teatro maori di questi anni. L'uso dei rituali delle popolazioni maori sul palcoscenico da una parte incoraggia il pubblico maori alla partecipazione negli eventi teatrali, e dall'altra invita il pubblico *pakeha* alla comprensione della cultura dei *tangata whenua*. Il teatro maori, con una tradizione di solo pochi decenni, si rifà a secoli di tradizione culturale narrativa e performativa. I drammaturghi maori, sfruttando al meglio tradizione e innovazione, hanno creato vari drammi che stanno segnando il rinnovamento delle scene teatrali neozelandesi.

#### Note al testo

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni dall'inglese in questo articolo sono mie.

<sup>2</sup> Su questo dramma si veda Balme 1993.

<sup>3</sup> Sui drammi di Hone Kouka, si veda Maufort 2003, pp. 205-218 e Peterson 2001. Kouka ha ripreso il tema dei problemi dell'urbanizzazione dei Maori nelle sue due opere successive - *Home Fires*, del 1998 e *The Prophet*, del 2004 - che completano la trilogia di *Waioira*.

<sup>4</sup> I diversi personaggi sono identificati da cambi minimi nell'abbigliamento: una giacca per Matiu, un maglione per Jerry, jeans e maglietta neri per Tero, e un berretto da baseball e un giaccone troppo grande per Waru.

<sup>5</sup> Sul teatro di Briar Grace-Smith, si veda Maufort 2003, pp. 218-231.

## Opere citate

Balme, Christopher. "It Is Political if It Can Be Passed On': An Interview with Roma Potiki". In *The Intercultural Performance Reader*, a cura di Patrice Pavis. London: Routledge, 1996. 172-178.

Balme, Christopher. "Between Separation and Integration: Contemporary Maori Theatre". *CRNLE Review Journal* 1 (1993): 41-48.

Corteggiani, Alberto. *I figli di Maui. Saggio etnologico sui Maori della Nuova Zelanda*. Roma: Bulzoni, 2002.

Gilbert, Helen. *Postcolonial Plays: An Anthology*. London: Routledge, 2001.

Grace-Smith, Briar. *Ngâ Pou Wâhine*. Wellington: Huia, 1997.

Greenwood, Janinka. *History of Bicultural Theatre. Mapping the Terrain*. Christchurch: Christchurch College of Education, 2002.

Kouka, Hone. *Mauri Tu*. Wellington: Aoraki Press, 1992.

Kouka, Hone. "Introduction". In *Ta Matou Mangai. Three Plays of the 1990s*. Wellington: Victoria University Press, 1999. 9-28.

Ihimaera, Witi. *Woman Far Walking*. Wellington: Huia, 2000.

Maufort, Marc. *Transgressive Itineraries. Postcolonial Hybridizations of Dramatic Realism*. Bruxelles: Presses Interuniversitaires Européennes, 2003.

Perkins, June. "The Search for Unity in Diversity: An Analysis of two Aotearoa/New Zealand Plays". *New Literatures Review* 31 (1996): 33-49.

Peterson, William. "Reclaiming the Past, Building a Future: Māori Identity in the Plays of Hone Kouka". *Theatre Research International* 26 (2001): 15-24.

Potiki, Roma. "Confirming Identity and Telling the Stories: A Woman's Perspective on Māori Theatre". In *Feminist Voices. Women's Studies Texts for Aotearoa/New Zealand*, a cura di Rosemary Du Plessis. Auckland: Auckland University Press, 1992. 153-162.

Riemenschneider, Dieter. "Maori Contemporary Theatre in English: Witi Ihimaera, *Woman Far Walking* (2000)". In *Extending the Code - New Forms of Dramatic and Theatrical Expression*, a cura di Hans-Ulrich Mohr e Kerstin Mächler. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. 211-223.

Rika-Heke, Powhiri Wharemarama. "Margin or Center? 'Let me Tell you! In the Land of my Ancestors I am the Centre': Indigenous Writing in Aotearoa". In *English Postcoloniality. Literatures from Around the World*, a cura di Radhika Mohanram e Gita Rajan. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. 147-163.

Tuware, Hone. *In the Wilderness Without a Hat*. In *He Reo Hou. 5 Plays by Maori playwrights*. Wellington: Playmarket, 1991. 54-123.

## **EPOS E PATHOS: RACCONTARE IL CALCIO**

### **Una conversazione con Bruno Pizzul**

a cura di **Fabio Acca**

*Tra il gioco del calcio e il teatro esiste da sempre una sorta di attrazione fatale. Sono passati trent'anni da quando Oreste del Buono, intellettuale e appassionato osservatore della scena calcistica, indicava proprio il calcio come il vero, unico, grande teatro italiano della crudeltà. Come pure è ormai parte della letteratura condivisa, dopo gli studi di Desmond Morris (La tribù del calcio, 1981), l'associazione tra rappresentazione teatrale e partita di calcio. Tuttavia, con questo nostro contributo, non si vuole percorrere tanto il sentiero della reciprocità immediata tra i due sistemi in termini squisitamente teatrali, quanto le strade che da essi partono per alimentare la condivisione di un immaginario creativo. Ne è felice esempio il lavoro di Massimo Furlan, artista italo-svizzero, che lo scorso luglio ha presentato allo stadio Dall'Ara di Bologna, con il sostegno del network culturale Xing, il suo Numero 23, performance dedicata alla memorabile finale Italia-Germania dei campionati in Spagna del 1982, finita, come molti ricordano, 3 a 1 per l'Italia. In uno stadio lunare, drammaticamente vuoto se non per alcune centinaia di posti in tribuna occupati dai curiosi intervenuti per l'insolito avvenimento, Furlan ha "agitato" sul terreno di gioco, senza pallone, l'intera partita, dopo averne imparato a memoria lo svolgimento originale. In questo clima di esasperato minimalismo, lo spettatore aveva però l'incanto di un miraggio, la possibilità di cedere ad un'ipnosi collettiva, grazie alla radiocronaca in diretta diffusa dalle radioline appositamente vendute all'entrata, oppure espressamente portate da casa dai più motivati. Una radiocronaca affidata non a una voce qualsiasi, ma alla "voce" per eccellenza del calcio italiano: Bruno Pizzul, storico telecronista Rai, a cui sono legati i nostri ricordi calcistici più importanti degli ultimi vent'anni. Non solo, quindi, un compagno di lavoro, ma il protagonista di una condizione quasi sciamanica di ristrutturazione della memoria emotiva, grazie alla magistrale abilità di Pizzul di ritornare con precisione negli schemi drammatici dell'evento.*



*Da qui abbiamo pensato di discutere con lui sulla possibilità di inquadrare la narrazione calcistica nel territorio della performance epica. Perché di precisa performatività si tratta, sebbene ormai mascherata dalle necessità del televisivo; e per di più epica, per la capacità di trasmettere nell'evocazione della parola le trame, i personaggi, le emozioni e i paesaggi di una "storia" che nasce in diretta e che viene condivisa da una comunità estesissima. Il radiotelecronista, soprattutto nella sua fase pionieristica e almeno fino agli anni Novanta, ha infatti raccolto in sé precisi richiami epici, nell'assumere il ruolo di una coralità per certi versi antica, un uomo-coro, sorta di rapsodo nietzschiano "che guarda con occhio distante e vede le immagini davanti a sé: tutte le sue azioni recano il crisma di un'interiorità sognante, talché egli non è mai interamente attore" (F. Nietzsche, La nascita della tragedia). Pur nel patto descrittivo, restituiva a chi l'ascoltava non esattamente la verità empirica dell'azione, quanto la propria visione "sognata" del gioco.*

*Negli ultimi dieci anni, grazie all'evoluzione esponenziale della regia televisiva, il crescente desiderio di aderenza ad una verosimiglianza mediata dalle immagini sembra aver incrinato irrimediabilmente l'identità epica del telecronista, determinata in gran parte dalla sua solitudine e dalla forza evocativa della parola. Come in una tragedia attica, l'attore-coro è stato progressivamente smembrato in più attori (da diverso tempo la partita viene narrata da due o più telecronisti, che si affidano ai commenti di altri colleghi a bordo campo, in tribuna, ecc.), e la sua passione è stata sostituita da quella dei personaggi in campo, materializzati dall'insistenza con cui le immagini ne definiscono i caratteri e le emozioni. Così il televisivo, nella sua mania di riprodurre i ritmi di una realtà "reale", si colloca paradossalmente nella dimensione di una città ideale: un griglia di segni che allude al vero, ma che riproduce piuttosto una categoria culturale attraverso cui osservare le vivacità simboliche del contemporaneo. Allora Bruno Pizzul, che appartiene - forse ultimo - alla grande tradizione dei telecronisti epici, ci porta a comprendere come l'evento calcistico abbia a che fare con quello di cui parlava un altro grande appassionato di calcio: Carmelo Bene. Ovvero come per poter comprendere appieno tale sport - sport, non dimentichiamoci, di squadra - bisognerebbe superarne gli aspetti ultraindividualistici oggi prepotentemente in atto. Riuscire, quindi, a raccontare non solo il giocatore con palla, ma soprattutto l'azione del giocatore senza palla, "colui che eccede il campione", che magari non visto contribuisce a far segnare il gol. E restituire alla narrazione una delle sue componenti più originali, quella di una speciale creatività linguistica attraverso la quale si condivide la percezione di evento così emotivamente denso come, appunto, una partita di calcio.*

\*\*\*

**ACCA** Che cosa l'ha spinto ad accettare un progetto, per molti versi bizzarro e inconsueto, come quello ideato da Massimo Furlan?

**PIZZUL** È stato l'entusiasmo che ho percepito da parte di Furlan quando telefonicamente mi ha presentato questo suo progetto. In realtà, anche attraverso quella che è stata la sua spiegazione, ero abbastanza perplesso. Però lo sentii così entusiasta, così capace di fare intuire come per lui il calcio, e quel tipo di calcio, sia stato soprattutto una fonte di emozione, che mi ha convinto a partecipare, proprio



perché sottintendeva anche il fatto che il calcio debba essere e restare soprattutto una grande fabbrica di emozioni. Come tale, qualsiasi occasione per rivisitare stati emotivi e passionali del passato può essere in qualche maniera giustificata. Poi ho verificato che, tutto sommato, funzionava abbastanza, anche se effettivamente mancava in campo l'oggetto reale. Però è stato un modo per rievocare sensazioni e momenti di carattere soprattutto emotivo, che è un modo di interpretare il calcio piuttosto diverso da quello attuale, dove il calcio viene invece sottoposto a un tentativo di razionalizzazione assoluta, che forse tradisce lo spirito del gioco.

*ACCA Come ha giustamente ricordato lei, la performance di Bologna si svolgeva per gli spettatori in assenza di un oggetto effettivo da contemplare. L'emozione veniva piuttosto restituita dalla mediazione indotta dalla sua voce "recitante" trasmessa in diretta radiofonica. Una partita che, immagino, lei conosca molto bene in molti dei suoi dettagli. Che tipo di abilità è stato necessario mettere in gioco per poterla raccontare nuovamente mantenendo in qualche modo il pathos originale?*

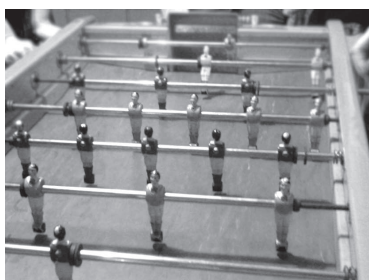
PIZZUL Io avevo un monitor attraverso il quale mi venivano riproposte le fasi della partita. Furlan fungeva da dodicesimo uomo, quasi a materializzazione del suo sogno di far parte di quella grande squadra. Interpretava testualmente, in una forma di comunicazione quasi teatrale, quelle che erano le sue emozioni attraverso una partecipazione diretta. È chiaro che sotto ci stava una grande finzione, però il tutto funzionava. Questo mi è parso un tentativo molto interessante anche in chiave sperimentale. Fermo restando che io sono entrato in contatto per la prima volta con quel tipo di comunicazione, e devo dire che anche le persone presenti allo stadio Dall'Ara, poi alla fine, attraverso un meccanismo abbastanza difficilmente spiegabile, sono state coinvolte, e in qualche maniera hanno rivissuto nella memoria quei momenti. A testimonianza di come esistano canali comunicativi che possono sembrare anche abbastanza strani, ma che poi, in realtà, finiscono per assolvere la funzione vera, cioè quella della comunicazione di un'emozione.

*ACCA In realtà, mi pare di poter dire che il "grande attore", in questo senso, sia stato proprio lei. Perché l'emozione dell'evento veniva restituita dalla sua capacità, potremmo dire in termini teatrali quasi stanislavskiana, di rivivere proprio quel grande evento che fu appunto la finale Italia-Germania del 1982.*

PIZZUL Effettivamente serve una specie di sinergia tra l'attore che interpreta un ruolo assolutamente fittizio, inventato, e la comunicazione attraverso la parola, che invece consente di agganciare quello che di teatrale fa il protagonista sul campo di gioco con un evento reale trascorso nel tempo, ma che mantiene comunque una sua efficacia. È abbastanza curioso questo doppio binario del sogno e della realtà che si intersecano tra loro.

*ACCA Avvicinandoci invece alle pertinenze specifiche del suo lavoro, è possibile assimilare una radio-telecronaca calcistica ad un vero e proprio racconto? E se sì, quali sono le capacità che bisogna attivare per poter raccontare con pathos lo svolgimento di una partita?*

PIZZUL Il pathos è, in effetti, il grande dilemma, perché credo di poter dire che qualunque sia la metodica di racconto prescelta dal radio-telecronista, lo schema fondamentale resta quello dell'affabulazione. La partita è un evento, una storia che si svolge, e che va quindi raccontata. Difatti gli schemi sono proprio quelli dell'affabulazione. All'inizio c'è la descrizione ambientale, la presentazione dei personaggi attraverso la lettura delle formazioni, e poi il tutto si scandisce secondo una ritualità abbastanza ripetitiva. È chiaro poi che a livello comunicativo gli schemi possono cambiare. Una volta, soprattutto prima che intervenisse la televisione, il radiocronista doveva essere anche un grande evocatore, perché doveva raccontare l'ambiente, il clima, i colori, e via dicendo. Con la televisione, il sussidio delle immagini ha reso un po' superflua la descrizione ambientale. Però credo che, tutto sommato, una delle funzioni principali del radio-telecronista sportivo sia quello di dare comunque l'impressione di partecipare anch'egli emotivamente all'evento. Perché se andiamo a interpretare da un punto di vista esclusivamente razionale, una partita di calcio - e lo sottolineano sempre quelli che non sono appassionati - è qualcosa di abbastanza sciocco: sono ventidue in mutande che rincorrono un pallone nel tentativo di buttarlo in rete. Il tutto viene vivificato proprio dalle implicazioni di carattere emotivo suscitate, e pertanto anche chi racconta la partita deve dimostrare di essere compartecipe di questo stato emotivo del tutto particolare. Ed è molto difficile calibrare il momento del racconto: deve essere aderente al fatto che si racconta e al tempo stesso condito con un minimo di epos, proprio per sottolineare che anche colui che racconta è coinvolto soprattutto in un circuito di carattere emotivo. Il fatto che le partite vengano riprese, nella moderna comunicazione televisiva, da un numero esorbitante di telecamere, implica una frammentazione piuttosto evidente del racconto per immagini, che non può non comportare a sua volta un modo di raccontare la partita anche attraverso le parole. Il racconto attraverso la parola è un po' differente da quello per



immagini, che non si adatta bene agli schemi collaudati, quando il racconto era invece affidato a una sola voce, specialmente il racconto radiofonico.

*ACCA Potremmo dire, quindi, ancora una volta in termini teatrali, che esiste una sorta di canovaccio...*

PIZZUL Sì, che poi viene interpretato, raccontato in una determinata maniera, perchè inevitabilmente, anche se ogni partita e ogni singola azione sono sempre diverse dalle altre, tuttavia il filone è abbastanza ripetitivo, quasi rituale. C'è sempre la stessa gestualità, che può essere più o meno apprezzabile da un punto di vista estetico, però il calcio è ripetizione di una gestualità. Questo comporta anche una certa difficoltà nel comunicarlo attraverso il linguaggio, proprio perchè si corre il rischio di essere estremamente ripetitivi anche in chiave lessicale.

*ACCA Guardando, dunque, al passato e al presente, che tipo di evoluzione ha avuto la figura del radio-telecronista? Quali sono stati gli scarti evidenti nel raccontare una partita?*

PIZZUL Mi pare di poter dire che anche il metodo di comunicazione verbale ha finito per essere pesantemente influenzato dalla diversificazione del linguaggio per immagini. Noi abbiamo dei parametri di riferimento abbastanza interessanti: quando, per esempio, rivediamo la riproposizione televisiva di una partita (e succede frequentemente: come la famosa Italia-Germania 4 a 3 dei mondiali del Messico), abbiamo subito la sensazione che quella televisione fosse ancora primordiale, una televisione che muoveva i primi passi: immagini in campo lungo, giocatori come formichine, e via dicendo. Dopo un po', invece, abbiamo la sensazione che quel tipo di ripresa televisiva consentisse una visione più omogenea della partita, che avviene fra due squadre di calcio, fra due collettivi. Mentre oggi, con il numero spropositato di telecamere a disposizione, il singolo regista si preoccupa soprattutto di confezionare un buon prodotto televisivo, una "good television", e quindi propone una raffica di immagini che costituiscono una specie di mosaico, fatto da tanti piccoli tasselli, ma che non consente di verificare attraverso il teleschermo lo svolgimento della partita nella coralità della sua manovra. E naturalmente tutto questo è determinato dal fatto che i registi televisivi sono tutti di formazione cinematografica e quindi sono più attenti alla calligrafia dell'immagine che alla descrizione dell'evento.

Questo comporta anche per il telecronista la necessità di adattare il proprio linguaggio a queste immagini così frammentarie, così sminuzzate. Quindi il racconto diventa necessariamente meno fluente e più orientato a cercare di seguire i ritmi ossessivi proposti dalle immagini. All'inizio c'era invece il radiocronista, ma anche il primo telecronista aveva la tendenza a un racconto meno enfaticizzato, ma soprattutto meno spezzettato, più ad ampio respiro.

*ACCA Anche questo rientra in quel processo che lei ha definito di "razionalizzazione", perché la regia televisiva tende ad aderire il più possibile all'evolversi dell'evento in tempo reale?*

PIZZUL Esatto, c'è il tentativo di raccontare anche il gioco attraverso uno schema di carattere quasi logico. Si vuole la precisione assoluta. Anche la ricerca degli strumenti per evitare la fallibilità arbitrale finisce per risolversi in un tentativo di razionalizzare al massimo un gioco che, proprio perché gioco, ha anche nell'irrazionalità, nell'imprevedibilità il suo fascino maggiore. Proprio a partire dall'assunto iniziale che il calcio, e lo sport in genere, è soprattutto una fabbrica di emozioni, credo che questo volerlo ridurre entro schemi logici che dovrebbero essere sempre assolutamente certi, finisca per tradire lo spirito del gioco stesso.

*ACCA Carmelo Bene era un grande appassionato di calcio. In Discorso su due piedi, una conversazione con Enrico Ghezzi dedicata al calcio, parla di quel calcio che non si vede in televisione, ossessionata com'è a riprendere solo quella parte del gioco in cui la palla è in movimento. Mentre simultaneamente esiste un'altra partita, quella che si sviluppa senza palla, irrimediabilmente interdetta ai livelli televisivi del racconto. Ecco, forse il radio-telecronista ha la facoltà di raccontare, in virtù dello slancio epico del suo sguardo, proprio quell'apparente non-gioco che si sviluppa al di fuori del campo di ripresa della telecamera.*

PIZZUL Questo è del tutto vero. Anche l'osservazione di Carmelo Bene è assolutamente pertinente, perché seguire il pallone - e solo il pallone - con una serie di immagini che tendenzialmente sono orientate verso il primo piano, verso l'immagine stretta, non ti consente di percepire la manovra corale, che invece è l'essenza fondamentale del gioco. Per di più c'è questo vincolo dell'immagine, dalla quale comunque il telecronista non può prescindere. In qualche maniera deve restare legato all'immagine stessa, e questo comporta una difficoltà anche di articolare un racconto che sia più ad ampio respiro. Anche perché attraverso la superofferta di carattere televisivo si sta diffondendo la sensazione che l'evento vero sia quello che si svolge in televisione, non quello che si svolge sul terreno di gioco. Ed esiste la sgradevole impressione secondo cui, magari a livello inconscio, ci stanno trasformando

do in una specie di popolo di "guardoni". Per cui anche l'ossessiva ricerca, nei giocatori, della decifrazione del labiale in primo piano è lontanissimo dallo spirito del gioco, che vuol dire anche compartecipazione sotto il profilo dello stress agonistico da parte dei calciatori, notoriamente sottoposti a delle pressioni piuttosto notevoli. Le parolacce in campo, la gestualità verso l'allenatore che ti sostituisce, è qualcosa che se viene proposto in televisione crea scandalo, ma che in realtà è sempre esistito. Oggi viene estremamente enfatizzato proprio dal fatto che magari il calciatore, quando manda a quel paese l'allenatore, ha la sfortuna di essere inquadrato in primo piano. Un gesto che, se non fosse stato ripreso dalla televisione, sarebbe stato assolutamente banale e sarebbe passato inosservato. Quindi c'è questa contaminazione da parte dell'elemento televisivo che indubbiamente ha trasformato profondamente anche i comportamenti dei protagonisti. È abbastanza strano verificare, per esempio, che sempre più spesso anche un allenatore, quando viene inquadrato, mette la mano davanti alla bocca per evitare che attraverso il labiale si capisca quello che dice. Questa paura di essere spiati diventa qualcosa di grottesco, che francamente non può essere condiviso.

*ACCA Concludendo, se dovesse indicare una strada per i suoi futuri colleghi, che tipo di equilibrio bisognerebbe mantenere in questo clima di "voyeurismo" diffuso, affinché si possa recuperare quella capacità epica del passato di raccontare la partita, senza però dimenticarsi delle esigenze più moderne del televisivo?*

PIZZUL Secondo me bisognerebbe avere la capacità, e la ricerca dell'equilibrio - operazione tutt'altro che semplice - per far ricordare sempre a chi gioca ma anche a chi racconta il gioco (quantunque possano esserci milioni di telespettatori che guardano la televisione) che si tratta pur sempre di una partita di pallone, cioè qualcosa che non riguarda i massimi sistemi dell'umanità, anche se suscita così grande attenzione e passione. È quindi la capacità di - forse il termine non è quello più adatto - di "sdrammatizzare", di far rientrare il calcio nel suo alveo naturale. È chiaro che quando c'è competizione chi vince sarà sempre più contento di chi perde. Ma non credo sia stata un'operazione particolarmente intelligente avere trasformato il calcio in questa specie di creatura mostruosa, ingovernabile a livello amministrativo e soprattutto creatura che ci rende la vita più difficile, ci fa fare il sangue amaro. Quindi, sia da parte dei protagonisti, sia da parte di coloro che sono i comunicatori dello sport, io credo sarebbe operazione molto utile anche a livello educativo cercare di far rientrare l'evento in una giusta dimensione: una partita di calcio resta una partita di calcio, per interessante che possa essere, per passioni possa suscitare. Averla invece trasformata in qualcosa di problematico, in un mondo nel quale le preoccupazioni ci piovono addosso senza che noi andiamo a cercarle, non credo sia un'operazione particolarmente ragionevole. Tutto questo può sapere vagamente di retorica, in chiave quasi utopistica, una ricerca di qualcosa che non si potrà raggiungere. Però credo che con un pizzico di buona volontà potremmo tentare di far ritornare il calcio quello che dovrebbe essere, cioè un qualcosa che ci aiuta a occupare il nostro tempo libero in maniera più serena e più tranquilla.



## **Riccione TTV/ MozArt!**

18ª edizione, 3-13 maggio 2006

**Bologna, Manifattura delle Arti**

**3-12 maggio 2006**

## **Premio Riccione TTV**

**Riccione, Palazzo del Turismo**

**13 maggio 2006**

**Il bando di TTV - Concorso Italia, riservato dal 1995  
a video riferibili all'ambito del teatro e delle arti  
sceniche, è pubblicato sul sito di Riccione Teatro**

**[www.riccioneteatro.it](http://www.riccioneteatro.it)**

**Per informazioni: tel. 0541 6944 25 - 695746**

**fax: 475816 (lunedì - venerdì, 9 - 14)**

**[ttv@riccioneteatro.it](mailto:ttv@riccioneteatro.it)**

Per aggiornamenti su **Riccione TTV 2006:**

**[www.riccioneteatro.it](http://www.riccioneteatro.it)**



### ***Progetto ACT! Archivi del Teatro Contemporaneo***

Presso **Villa Lodi Fè**, villino Liberty di inizi Novecento nel Parco delle Magnolie di Riccione, trovano sede i tre archivi del teatro contemporaneo - italiano e internazionale - che costituiscono **ACT!**:

l'Archivio del Premio Riccione per il Teatro;

l'Archivio europeo del Living Theatre;

la Videoteca del TTV.

Riccione Teatro è disponibile a collaborazioni e convenzioni con i Dipartimenti universitari interessati.

L'archivio è consultabile su appuntamento dal lunedì al venerdì, dalle 9 alle 14.

Per informazioni: **0541 694425 - 695746 fax: 475816**

Contatti: Fabio Bruschi, Antonella Bacchini

**[info@riccioneteatro.it](mailto:info@riccioneteatro.it)** **[act@riccioneteatro.it](mailto:act@riccioneteatro.it)**

