

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

**TEATRO E
INFORMAZIONE**

*a cura di
Gerardo Guccini*

contributi di

**Gerardo Bombonato
Nicola Bonazzi
Pietro Floridia
Milena Gabanelli
Gianluigi Gherzi
Delia Giubeli
Roberto Grandi
Riccardo Iacona
Tara McAllister
Claudio Meldolesi
Andrea Paolucci
Marina Sanfilippo
Matteo Scanni
Cristina Valenti**



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO



Indice

EDITORIALE

Il teatro bambino

IL TEATRO DEI RISVEGLI

a cura di Cristina Valenti

NORMALMENTE STRANIERI

Presentazione di Cristina Valenti

La Casa dei Risvegli Luca De Nigris

La Compagnia Gli Amici di Luca

IL TEATRO CHE AIUTA A VIVERE

Intervista a Fulvio De Nigris

a cura di Cristina Valenti

TEATRO E SUPERAMENTO

DELLE DIVERSITÀ

Indagine a cura di Stefano Masotti e Fulvio De Nigris

IL PROTOCOLLO NARRAZIONE

di Stefano Masotti

GLI SPETTACOLI / PERCORSI

Enzo Toma, *Sonno Muto* - Una relazione poetica

Francesca Mazza, *Nostos* - il ritorno

Mirko Artuso, *Ero nascosto e non lo sono più*

Antonio Viganò, *Ritorno* - Il teatro come esplorazione dei sensi

Antonella Vigilante, *Esiti* - Diario di bordo

GLI SPETTACOLI / SGUARDI

Alessandro Bergonzoni, *La partenza degli arrivi*. Ragazzi boomerang

Cristina Valenti, *La partenza degli arrivi*. La condizione dell'attore

Cristina Valenti, *Ritorno*. Il teatro come approdo

Marco Caselli Nirmal, *Ritorno*. Fotoarticolo

GLI SPETTACOLI / TESTI

Francesco Niccolini, *Sonno Muto*

Alessandra Cortesi, Stefano Masotti (a cura di), *Qualcosa è cambiato*

Alessandra Cortesi, Stefano Masotti (a cura di), *Esiti*

Fulvio De Nigris, *La partenza degli arrivi*

Antonio Viganò (a cura di), *Ritorno*

GLI SPETTACOLI/ LA MAPPA

Teatrografia integrata

Prezzo al pubblico

€ 5,00 (Iva assolta)

Per abbonamento annuale (2 numeri)

€ 9,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

• versamento su c/c postale n. 25120502 intestato a:

Titivillus Edizioni di Andrea Mancini & C. sas,

ABI 07601, CAB 14000, CIN F, IBAN IT 79

• bonifico su c/c bancario intestato a:

Titivillus Edizioni di Andrea Mancini & C. sas, presso Banca di

Credito Cooperativo di Cambiano, Ag. di Corazzano,

IBAN IT46U0842571150000010204394

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

Gli abbonati che desiderano continuare a ricevere la rivista per l'annata 2009 sono pregati di rinnovare l'abbonamento entro la fine del 2008.

Direttore Responsabile: Claudio Meldolesi

Direttore Editoriale: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:

Codice della Rivista

ISSN 1592-6680 (stampa)

ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Errata corrige: Nel numero precedente si è indicato erroneamente come anno progressivo della rivista il numero XIII. Il numero corretto è invece XIV.

Ci scusiamo con i lettori.

La grafica della copertina è di Cristiano Minelli, immagine tratta dallo spettacolo *Ritorno* della Compagnia Gli Amici di Luca, regia di Antonio Viganò (foto © Marco Caselli Nirmal).

Le foto delle pagine 13, 19, 20, 28, 29

sono di © Gin Angri.

Le foto delle pagine 22, 23, 24

sono di © Marco Caselli Nirmal.

Le altre foto sono della Compagnia Gli Amici di Luca.

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Titivillus Edizioni 2008

via Zara, 58

56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it

e-mail: info@titivillus.it

L'informazione alla quale il teatro si sta rapportando con crescente dispiegamento di energie inventive e di mobilitazione progettuale, non è di natura scenica. I teatranti, infatti, in questo periodo di traumatici e imprevedibili mutamenti storici, hanno moltiplicato le possibilità di relazione con diversificate realtà del mondo contemporaneo, prospettando esigenze conoscitive analoghe a quelle delle inchieste giornalistiche sulle vicende e i lati oscuri della cronaca e della storia recente.

In Inghilterra, come viene qui spiegato dai contributi di Tara MacAllister e di Delia Giubeli, tale esigenza conoscitiva ha generato le pratiche del Verbatim Theatre, basate su sintesi di atti processuali oppure su interviste direttamente svolte da nutriti *ensembles* di attori che alternano le modalità del dialogo drammatico (specie per rimanifestare certi interrogatori) e quelle della recitazione epica. Diversamente, in Italia, le funzioni informative del teatro sono state inizialmente evidenziate dal "teatro di narrazione", che ha riattivato qualche funzione arcaica del performer solista. Vorremmo dunque integrare il corpus dei contributi qui raccolti con un rapido accenno alla "storia antica" dei rapporti fra teatro e informazione.

Il giornalismo attivo, aperto al fantastico, nasce con i mestieri dell'intrattenimento: i giullari, infatti, erano anche importanti mezzi di comunicazione. Fra i compiti che giustificavano la loro scabrosa professione, dice un documento duecentesco della Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 14859), c'era il cantare per la ricreazione e l'informazione degli spettatori: "Sed si cantant [joculatores] cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem, vicini sunt excusationi". Più tardi, nel Seicento, il giornale nasce come foglio di piazza e, in quanto tale, presenta una duplice modalità d'uso: è una pubblicazione da comprare, ma è anche un testo da recitare per sollecitarne l'acquisto. A Bologna, per esempio, è Giulio Cesare Croce che diffonde le notizie importanti. Una collezione di giornali dell'epoca – ci scrive Beniamino Sidoti, che ringraziamo per il contributo – "è conservata all'Archiginnasio, e le notizie che vi si leggono sono quelle che vendono: fatti di sangue e di gelosia, guerre, misteriose cronache, invettive ai politici". "In quel momento – prosegue Sidoti – il venditore di giornali è anche colui che li scrive e poi li recita davanti al pubblico".

Nel Settecento, quando il giornale si distacca dalla piazza, il giornalista assume statuto di letterato: non è più un trasmettitore fisico di dati scritti, non amplifica con il gesto e con la parola le notizie del giorno, ma non per questo si separa dallo stretto legame del teatro. Il suo farsi testimone della vita quotidiana anticipa infatti lo sguardo del drammaturgo borghese. Il secolo dei Lumi, in altri termini, sostituisce all'arcaica unità funzionale dell'informatore/performer due distinti tipi di osservatori del sociale: il giornalista e il commediografo. Il Gasparo Gozzi dell'*Osservatore veneto* e Carlo Goldoni.

Da questo momento le storie del teatro e quella del giornalismo proseguono lungo distinte direttrici di sviluppo. Oggi, però, dopo tanti anni di divorzio, pare invece che

teatro e giornalismo possano ritrovarsi. Sempre più spesso, infatti, gli uomini di teatro suscitano nel pubblico prese di posizione e inopinate percezioni di realtà, adottando sistemi di ricerca e indagine strettamente analoghi a quelli del dossier giornalistico, mentre, d'altra parte, i giornalisti tendono a rappresentare con criteri drammaturgici le situazioni della realtà. Riccardo Iacona, ad esempio, parlando di "televisione aperta", spiega che, per il giornalista televisivo, è importantissimo rappresentare il prima e il poi delle persone intervistate perché quest'articolazione narrativa fa di loro dei "personaggi", suscitando nello spettatore un rapporto empatico che veicola una conoscenza più profonda e partecipata degli argomenti. I linguaggi dell'informazione e del teatro si sono comunque più incontrati che mescolati. E ai connessi, probabili sviluppi è dedicato il presente numero di «Prove», che inizia con gli Atti del Convegno *Teatro e informazione* (Bologna, Laboratori DMS, 5 dicembre 2007) per affrontare poi la drammaturgia dell'inchiesta, la situazione della narrazione teatrale in Spagna (Marina Sanfilippo) e le modalità del Verbatim Theatre.

Per quanto si possano avvicinare e sovrapporre, il teatro e il giornalismo continuano a rispondere a statuti profondamente diversi, ma proprio le specificità che li separano consentono integrazioni, "furti", utili attraversamenti da cui ognuno può trarre quanto gli manca in partenza. Così i teatranti trovano negli strumenti e nelle tecniche dell'inchiesta un modo per acquisire nuclei di verità cui impennare gli autonomi sviluppi del linguaggio scenico. Pietro Floridia, ad esempio, propone modelli di azioni sostitutive che restituiscano le dinamiche del mondo sociale attraverso i corpi degli attori, mentre Gianluigi Gherzi lavora su un tempo condiviso e presente in cui performer e pubblico interagiscano e si facciano domande ridando senso al racconto scenico. D'altra parte, i giornalisti individuano nel teatro un contesto di socialità, che amplia la ricezione informativa in esperienza mediata del reale. Considerato da questo punto di vista, il teatro dà "una dimensione, uno sfondo nuovo alle storie [...] seguit[e] per i rispettivi giornali" (Matteo Scanni); contrappone vitali penetrazioni di comunicazione, identità e presenza ai "giornali senza giornalisti" fatti di notiziari "basat[i] sugli algoritmi" (Gerardo Bombonato); evidenzia l'urteatralità (fatta di personaggi, tempi, spazi e segni sonori) che "sta alla base di qualsiasi forma di rappresentazione" (Riccardo Iacona).

Servono comunque problematiche teoriche che recuperino "il senso attuale di ciascuno di questi concetti [teatro e informazione]" (Roberto Grandi), coinvolgendo altresì le nozioni di "media" e "moderno", giacché l'inclusione del dato informativo nella performance trasmette allo spettatore "un antidoto rispetto al virus della modernità che, attraverso i mezzi di comunicazione di massa, tende a trasformare l'individuo in utente passivo o consumatore dell'informazione" (Cristina Valenti).

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

a cura di Gerardo Guccini

L'inchiesta, la narrazione e la drammaturgia si compenetrano sempre più spesso in eventi di performance documentaria. Di questi la tavola rotonda organizzata dal CIMES ha affrontato manifestazioni e possibilità di sviluppo, facendo interagire, nella mente degli spettatori e ora dei lettori, le opinioni di giornalisti – Gerardo Bombonato (Presidente dell'Ordine dei giornalisti in Emilia-Romagna) e Matteo Scanni (autore del documentario O' sistema, Premio Alpi 2006) –, di registi/drammaturghi – Gianluigi Gherzi (promotore del progetto Il giornale a teatro) e Nicola Bonazzi, Pietro Floridia e Andrea Paolucci (ITC Teatro di San Lazzato/Compagnia Teatro dell'Argine) –, di studiosi della comunicazione – Roberto Grandi – e del teatro – Gerardo Guccini e Cristina Valenti.

Gerardo Guccini

Quando il teatro ci racconta

Nel 1997, il mensile «ETInforma» pubblicò un articolato dossier su *Teatro e comunicazione*. Vi prendevano la parola pedagoghi, autori e attori televisivi, responsabili di uffici stampa e capi di redazione. Il testo di apertura spiegava che l'indagine non avrebbe potuto che registrare e commentare gli inevitabili rapporti di incongruità e lontananza fra le categorie implicate: “Teatro e comunicazione: sono due termini che oggi stridono, contrastano fra di loro, e non solo perché esiste una tendenza sempre più diffusa da parte dei mezzi di comunicazione [...] di trattare sempre meno l'argomento teatro, ma proprio perché i due concetti, i loro ambiti di applicazione e di sviluppo non hanno mai avuto e non riescono ad avere un terreno di confronto comune”¹.

Da allora sono passati dieci anni e il quadro è profondamente mutato; non tanto perché i media abbiano dedicato al teatro maggiori spazi, ma perché nuove e numerose leve di teatranti hanno appreso a connettere ai linguaggi delle scene e della drammaturgia dati di realtà estrapolati dalla cronaca e dalla storia, avvicinando alle pratiche mediatiche “la differenza comunicativa del teatro”². Un ruolo importantissimo nell'avviare questa tendenza non formalizzata, è stato svolto dai narratori dei primi anni Novanta (Baliani, Curino e Paolini). Tuttavia, oggi, i processi informativi innervano tipologie spettacolari molteplici (fra cui *Errata corrige* di Gianluigi Gherzi) ed originali esperienze di “drammaturgia individualizzata” (Claudio Meldolesi). Ricordiamo, ad esempio, *Genova 01* di Fausto Paravidino e il recentissimo *Alfabeto birmano* di Stefano Massini, opera al contempo documentaria e lirica (è in versi) che ci mostra come l'informazione non sia, per l'artista di teatro, un linguaggio incompatibile al libero esercizio della propria inventiva, ma, tutto all'opposto, uno stimolo ad individuare veicoli linguistici che possano trasformare i dati acquisiti in esperienza cono-

scitiva e in viaggio nell'argomento. Lascerei dunque la parola a Massini. Ecco alcuni frammenti del suo *Alfabeto birmano*: “A come Anticamente./ Anticamente la Birmania era un Impero./ Un impero potente./ Durò per secoli./.../ B come Barili./ Barili di petrolio./ Perché la Birmania – ebbene sì – ha petrolio da vendere./.../ C come condotte./ Condotte di gas./ Perché la Birmania – ebbene sì – ha gas da vendere./.../ D come Delta./ Delta del fiume Irrawaddy dove abbonda il riso./ Perché la Birmania – ebbene sì – ha riso da vendere./.../ F come ‘Figuriamoci se un paese così ricco può star male’./ F come ‘Fatto imprevisto’/ Perché la Birmania – ebbene sì – è uno dei posti più poveri al mondo./ F come ‘Fornire i dati’/ 36% della popolazione sotto la soglia di povertà./.../ F come ‘Fatemi capire: come è possibile?’”.

Massini trasforma l'alfabeto in un gigantesco acrostico, le cui lettere iniziali introducono ognuna un montaggio che segue sia i criteri dell'artificio compositivo (per cui si ritorna sistematicamente alla lettera/guida) che quelli della congruità semantica. Inoltre, i montaggi si connettono l'uno all'altro definendo un meccanismo discorsivo che, proprio perché fedele alle regole che si è dato, non contempla vie di fuga. La lettera A parla del passato della Birmania, le lettere B, C, D, E, delle ricchezze del paese, la F della povertà, la G delle violenze, la lettera H delle malattie (HIV), la I introduce le motivazioni del disastro, e così via fino alla Z, che parla del silenzio della stampa e di noi tutti: “Z come zitti./Che è quel che siamo stati”.

I rapporti fra il teatro e l'informazione si sono intensificati nel periodo che va dal crollo del blocco sovietico (1989-1991) ad oggi: un ventennio in cui i media non sono riusciti a elaborare conoscenze adeguate alle trasformazioni in atto, e le macro-strutture del mondo reale hanno preso a incresparsi secondo dinamiche accelerate e violente.

Considerate in rapporto alla situazione storica generale, le integrazioni di teatro e informazione evidenziano significative analogie con esiti d'altro genere come, ad esempio, i film/documento di Michael Moore, *Gomorra* di Roberto Saviano, le inchieste lunghe condotte dalle squadre di Michele Santoro e di “Report”. Operazioni accomunate da una stessa etica della comunicazione, per cui gli operatori/mediatori cercano linguaggi (teatrali, filmici, narrativi o giornalistici) atti a trasmettere sia le dinamiche degli accadimenti – vale a dire, le pulsioni e gli svolgimenti sottesi dai dati informativi in sé – che il modo in cui si sono acquisite tali conoscenze. Dunque, le carenze dei media sono state bilanciate, all'esterno, da spettacoli che sollecitano nello spettatore precise prese di coscienza e, al proprio interno, delle drammaturgie del dossier. In queste, scrive Carlo Sorrentino tracciando un quadro operativo straordinariamente simile a quello teatrale, “il reporter non raccoglie soltanto storie da raccontare, ma crea, con il proprio racconto, un luogo d'in-

termediazione attiva, in cui il cittadino-pubblico [...] si mette in moto per partecipare alla vita della comunità, e condivide con altri soggetti interessati ciò che lo spazio sociale mediale fa succedere”³.

Tuttavia, le analogie fra gli apporti informativi del teatro e le narrazioni di matrice giornalistica non devono far passare in sottordine le differenze reciproche. Se le analogie rimandano al contesto delle trasformazioni storiche e sociali, le differenze illuminano la specificità del teatro e le contemporanee evoluzioni dei suoi strumenti e delle sue abilità. Mentre il giornalista espone i documenti raccolti, il narratore teatrale trattiene in sé la documentazione, ne è il portatore. Le componenti del dossier, nel suo caso, sono incorporate e possono venire rimontate all'impronta, a seconda delle esigenze.

Inoltre, il reporter raccoglie documenti filmati da cui si distacca nell'atto di esporli al pubblico, mentre il narratore inizia proprio da questo momento un viaggio assieme alle voci ascoltate e alle immagini sedimentate. D'altra parte, proprio questo convivere con il proprio argomento fa sì che il narratore, pur non essendo un testimone diretto delle vicende narrate, acquisisca “sul campo” una sorta di autorevolezza che indirizza la ricezione del racconto.

Veniamo infine a una distinzione centrale: per il giornalista gli attraversamenti del mondo reale sono propedeutici alla sua “rappresentazione”; per il teatrante queste stesse operazioni sfociano in eventi che non rappresentano necessariamente la realtà, ma i differenziati rapporti che legano ad essa tanto il mediatore scenico che il pubblico. Alla centralità categorica del “reale”, subentra quella del “vero”, che si dirama, a partire dalle acquisizioni personali del teatrante, alle diversificate possibilità del teatrale⁴. Dice delle sue narrazioni Ascanio Celestini: “Non fotografo l'avvenimento, ma cerco di attraversarlo per cercare quello che gli strumenti che posseggo mi permettono di trovare. È un procedimento più simile alla radiografia che alla fotografia”⁵.

Le condizioni che permettono al teatro contemporaneo di intrecciare la “rappresentazione della realtà” alla “verità della performance” sono la caduta delle distinzioni categoriche fra diegesi e mimesi, e l'affermarsi d'una attorialità a più registri, che passa agilmente dalla narrazione all'interpretazione drammatica, dall'enunciazione del dato all'azione corporea, da un teatro dominato dall'incombenza informativa alla donazione di sé.

Prima che si sviluppasse tali condizioni, l'inquadramento drammatico degli apparati informativi era un'operazione tutt'altro che prevista e scontata, come risulta, ad esempio, da uno dei primi e più importanti esempi di teatro dossier: *Cinque giorni al porto* (1969), opera dedicata allo sciopero seguito alla soppressione della Camera del lavoro di Genova nel 1900, e scritta dal magistrato Vico Faggi e dal regista Luigi Squarzina. Nell'edizione a stampa gli autori affiancavano al testo i documenti utilizzati nel corso della stesura, fra cui gli atti parlamentari di Camera e Senato e lo studio storico di Giulio Einaudi. Scrive Squarzina: “Riunire, nello stesso libro, un dramma

come *Cinque giorni al porto* e la serie di saggi e documenti che di esso costituiscono le fonti [...] significa proporre al lettore un certo tipo di teatro e, insieme, invitarlo a compiere [...] un'operazione critica sul dramma e sui suoi significati”⁶. Indispensabili alle ricognizioni ulteriori del lettore, gli apparati documentari contenevano però informazioni altrettanto necessarie allo spettatore dell'evento scenico. Per farglielo pervenire, il regista prevedeva integrazioni performative di vario tipo: “Le notizie che si reputano utili le diranno in buona parte Einaudi e Gobetti; in parte potranno essere affidate ad altri personaggi, o enunciate in coro, o diffuse da altoparlanti, o stampate su giornali e volantini diffuse fra gli spettatori, o proiettate, e comunicate con qualunque mezzo audiovisivo”⁷. Nell'edizione televisiva di *Cinque giorni al porto* (1972) tutte le parti di carattere informativo vennero, però, affidate all'attore che interpretava Gobetti, il quale le diceva come voce *fuori scena*⁸.

Ai giorni nostri, i contenuti informativi non implicano analoghe problematiche e vengono direttamente enunciati dagli attori in scena, che non perciò escludono l'interpretazione del personaggio o l'adozione di forme di presenza imperniate a compiti concreti. La rete dei segni informativi non limita, insomma, i linguaggi scenici, ma definisce (narrativamente oppure attraverso selezioni emblematiche) alcuni segmenti della stessa totalità temporale alla quale partecipano le identità sociali del performer e dello spettatore. E così facendo individua nella Storia, che tutti ci comprende, la sede delle enucleazioni drammatiche su cui il teatro impianta la *verità* dei suoi percorsi.

¹ Anna Cremonini, *Teatro e comunicazione*, in «ETInforma, mensile d'informazione dello spettacolo», anno II, n. 7, 1997, p. 10.

² Un esame d'insieme delle peculiari funzioni comunicative del teatro è in Annamaria Cascetta, Laura Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 9-47.

³ Carlo Sorrentino, *Il giornalismo, che cos'è come funziona*, Roma, Carocci, 2002, p. 163.

⁴ Sulla nozione di “vero” v. qui il contributo di Gianluigi Gherzi.

⁵ Ascanio Celestini, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, in Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005, p. 186.

⁶ Luigi Squarzina, Vico Faggi, *Cinque giorni al porto*, Genova, Teatro Stabile, 1969, p. 7.

⁷ Ivi, p. 117.

⁸ Ricavo questa informazione da Matteo Salsedo, *Interventi sociali del teatro: tre esempi degli anni Sessanta*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laure in DAMS, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Anno Accademico 2004-2005, p. 43.

Gianluigi Gherzi

Il giornale a teatro: una nuova narrazione del presente

C'è stato un momento in cui in Italia ci si è resi conto del silenzio che ha regnato intorno alla storia del nostro Paese. Troppe tragedie "naturali" rimaste senza colpevole, stragi impunte e pagine oscure.

Una mancanza di conoscenza che ha procurato uno slancio affinché potesse nascere un teatro che voleva fare i conti con quei buchi neri, che cercava di ricomporre una memoria dimenticata, con lo scopo di poterla riscattare, assumendosi un compito spesso disatteso dalla politica, dalla sociologia e da una buona parte della cultura italiana.

Quel teatro si chiedeva: di chi sono le responsabilità? Di chi è la colpa per tutte le stragi e i delitti impuniti che hanno colpito l'Italia? A chi si può attribuire la responsabilità per le pagine drammatiche ormai rimosse dalla memoria collettiva?

Io sono nato con quel teatro, nel quale era abitudine porsi queste domande. Si guardava indietro, per ritrovare il senso del nostro essere nel presente. Tuttavia, ad un certo punto del mio percorso, mi sono chiesto: tutto ciò che ci accade quotidianamente, che ci colpisce, chi lo racconta? Il nostro presente non è confuso, mistificato, tanto quanto la nostra memoria?

Siamo un popolo confuso, ancora oggi, nel rapporto col nostro passato. E confuso nel rapporto con il nostro presente.

Nello spettacolo *Errata Corrige – Il giornale a teatro* (a cura di Gianluigi Gherzi, Angelo Miotto, Matteo Scanni; regia di Gianluigi Gherzi, 2006) chiedo agli spettatori: quali sono le notizie degli ultimi sei mesi che vi ricordate? A quel punto, l'inevitabile imbarazzo del pubblico dimostra come la memoria della nostra storia più recente sia già svanita. Gli spettatori faticano a ricordare qualcosa di preciso. Piuttosto, ricordano in maniera caotica, alle volte si arrabbiano con se stessi: "Ma è possibile che non mi ricordi niente, o ricordi così poco? Ma sono cretino? Ma cosa è successo davvero negli ultimi sei mesi?" Una reazione che, da un punto di vista teatrale, mi ha messo nelle condizioni di elaborare due nuove riflessioni:

1) Il presente, nella mente dello spettatore, è sepolto quanto il passato. È un presente che non si stratifica, non sedimenta nell'emozione e nella sensibilità, perché la comunicazione dei media utilizza come strumento la sensazione momentanea, per lasciare immediatamente il posto a nuove sensazioni, a nuovi effetti di superficie. Paradossalmente, bisognerebbe fare memoria del presente, di quello che scappa, che è ignorato, che non trova spazio: liberare il presente dal frastuono mediatico e dal sensazionalismo.

2) Come posso parlare di una notizia, di una storia dimenticata o fraintesa o banalizzata, senza occuparmi, contemporaneamente, delle cause e delle modalità per cui la medesima notizia, o storia, non è penetrata nella coscienza collettiva? Perché non sono solo i contenuti

della comunicazione, ma anche le sue forme, oggi, a costruire la nostra ignoranza, la nostra mancanza di memoria del mondo.

È possibile fare un oggetto teatrale della comunicazione, dell'informazione e delle sue forme? Ho pensato fosse importante dare una risposta positiva a questa domanda, perché ho l'impressione che non siano solo "i contenuti" a strutturare la nostra memoria, ma anche il modo in cui i contenuti ci arrivano o il modo in cui noi stessi oggi li proponiamo.

Oggi il medium è il messaggio, fino in fondo. E davvero, oggi, non ha più nessun senso portare un messaggio se non mettiamo anche in discussione il medium che lo veicola, perché la nostra percezione del presente è determinata dai media utilizzati per comunicarlo. Il lavoro del medium è reale e incidente tanto quanto il fatto raccontato.

Alcuni narratori, anche in anni recenti, hanno affermato che non si può raccontare il presente senza un salto temporale, senza il "c'era una volta". Però, forse, il problema oggi non è raccontare il presente in senso classico, quanto piuttosto riscoprirlo con il pubblico, condividendo con lui il senso di smarrimento, di spaesamento che ci prende quando tentiamo di descrivere un'attualità sempre più illeggibile. È necessario rendere partecipe il pubblico delle modalità di ricostruzione della memoria, della storia o ancora della notizia. In questo modo, si potrà rinunciare al "c'era una volta", avendo la consapevolezza di non impoverire la forza poetica della comunicazione.

Da dove partire nella ricostruzione di un rapporto teatrale col presente? Ho avuto difficoltà a trovare risposte nella letteratura italiana contemporanea, e anche nella produzione drammaturgica. Nei primi spettacoli che seguono questa linea, ho adottato un metodo che poteva ricordare il lavoro del giornalista: interviste, indagine sulle fonti,



Gianluigi Gherzi in *Errata Corrige*.



Matteo Scanni e Angelo Miotto in *Errata Corrige*.

costruzione di un dossier. Così sono nati *Il giorno che comincio* (produzione Memoria del presente, 2001) e *Dimissioni dal Sud* (produzione Koreja, 2002). Con *Errata Corrige* ho cominciato a cercare rapporti diretti col mondo del giornalismo, con professionisti inquieti che si ponevano il problema di ridare forza narrativa e una capacità di racconto alla notizia giornalistica. In questa occasione, è successo un fatto strano: i giornalisti mi proponevano temi, possibili inchieste da sviluppare a teatro. Più li ascoltavo, più mi sentivo affascinato, non dai singoli oggetti d'indagine del giornalismo, ma dal giornalismo stesso, dalle sue forme, dalle sue strutture di lavoro. Così ho avuto l'idea di porre il giornalismo e l'informazione al centro del nuovo spettacolo, in cui l'analisi del medium diventa il suo stesso contenuto.

Infatti, il giornalismo e l'informazione non rappresentano solo una professione o una modalità narrativa del presente, ma un filtro attraverso il quale costruiamo il nostro modo di osservare il mondo e la realtà, spesso – appunto – distorta da una mancanza di relazione.

Il già citato spettacolo *Errata Corrige – Il giornale a teatro* nasce proprio dalla volontà di portare in scena il giornale quotidiano, che diviene strumento di indagine e oggetto di narrazione. Perché il giornale a teatro? Perché riprendere oggi in mano la provocazione di Cesare Zavattini, che voleva portare il giornale in teatro? Abbiamo scoperto, Matteo Scanni, Angelo Miotto ed io, che una delle realtà nascoste e invisibili, di cui meno si sa, è proprio il giornalismo. Così il giornale è diventato un oggetto da interrogare, mettere a fuoco, discutere e contestare. Abbiamo scelto di farlo attraverso una riflessione collettiva, un rito pubblico, portando il quotidiano in teatro. *Errata Corrige* è un evento che prevede notizie e ospiti differenti ad ogni rappresentazione (fra i giornalisti ospiti Piero Scaramucci, Monica Maggioni, Gerardo Bombonato, Piero Colaprico, Paolo Pardini, Chauki Senussi, Giulietto Chiesa, Enrico Favanna, Mario Portanova, Dario Cresto Dina, Aldo Nove). Non è teatro in senso stretto, anche se pulsa di spunti narrativi, drammatici e comici, e neanche è una pura conferenza: *Errata Corrige* ogni sera nasce dalle relazioni col pubblico e coi giornalisti ospiti, facendo dell'attualità materia teatrale.

Eccomi dunque in scena, che "performo" davanti al pubblico le mie domande. Gli attori lavorano su storie e personaggi ignorati dai media, mentre i giornalisti "fanno a pezzi" il giornale e smontano i modi della comunicazione.

In questo modo il teatro, rispetto al pubblico, ricerca una dimensione orizzontale, mette in discussione la verticalità del suo messaggio, condivide con la comunità degli spettatori lo sforzo di comprendere. Muta la stessa condizione dell'attore in scena, perché è consapevole di non essere un personaggio, né un attore drammatico e forse neanche un narratore in senso stretto. L'attore "performa" la propria vita, ciò che conosce di un argomento, quello che gli fa male, condividendo l'emozione e l'atto pratico di interrogare il quotidiano. Ci si confronta con un'altra idea di tenuta drammaturgica. Non c'è un unico protagonista che vive i suoi conflitti, fa le sue battaglie, si scontra, vince o perde. Ci siamo tutti noi, performers e pubblico, nella difficoltà di capire, di mettere ordine nelle nostre teste, di intuire la differenza sempre più labile tra realtà e finzione.

L'attore racconta qualcosa che per lui ha un valore particolare, per esempio un'inchiesta mai pubblicata di cui è venuto in possesso, e sente che la tensione del pubblico sale. Non è solo la passione dello svelamento, dello smascheramento: è la domanda sulla verità. Il pubblico vuole conoscere le fonti, chi di noi ha davvero vissuto quella storia, se le persone di cui si parla sono vere.

Il rapporto tra realtà e verità diventa l'elemento fondamentale. Ma questo non significa solo raccontare un fatto o uno scandalo, ma sperimentare modalità diverse di narrazione, che ci restituiscano il fatto nella sua logica reale. Si tratta di giocare a carte scoperte, di esporsi in prima persona, di non difendersi dietro a un generico approccio civile e democratico al tema. Piuttosto, si cerca di chiarire i livelli della comunicazione: quando si è testimoni, quando si portano documenti, quando si propone un'elaborazione fantastica o poetica della realtà. Tutto può diventare teatro, può avere una tenuta drammaturgica.

Il rapporto con la realtà non è un dato scontato, ma il frutto di una sperimentazione. È un'atto volontario di ricerca, che implica la messa in gioco del proprio sguardo e delle proprie abitudini percettive, perché la realtà è sempre più sfuggente, sommersa e negata dalla macchina informativa; ci arriva mistificata e depotenziata, perché i media e l'industria dell'informazione la mettono in scena solo per confermare immaginari già dati e funzionali alle dinamiche del consumo: l'immaginario della lotta spietata "uno contro tutti", proprio dei *reality show*; l'immaginario del "nemico mostro" e del regno del male da combattere, proprio di certa politica; l'immaginario della paura e della minaccia che pervade ogni istante la nostra vita, diventato unica chiave di lettura del presente. Tutti immaginari deboli, precotti, ma utilissimi per vendere e per venderci.

In questi anni, teatro e giornalismo si attraggono a vi-

cenda perché, in maniera diversa, entrambi cercano una verità della comunicazione che non trova più posto nei mezzi di informazione. Il giornalismo, quello buono, si fa oggi soprattutto attraverso i libri, spesso all'interno di un territorio sempre più in movimento, tra inchiesta giornalistica ed operazione narrativa. Così, il teatro sta forse cercando un modo per stare vicino alla realtà, senza che questo si traduca in un impoverimento delle sue visioni. Entrambi, teatro e giornalismo, sono impegnati con grande difficoltà nello sforzo di costruire una nuova narrazione del presente.

Matteo Scanni

Quel che resta dell'informazione: il fantasma della notizia

L'incontro con Gigi Gerzi è avvenuto in un momento particolare della mia vita, un periodo in cui capitava spesso che la sera mi incontrassi con alcuni miei colleghi a rimuginare sul senso del nostro lavoro. Naturalmente non erano serate allegre. Si discuteva della nostra claustrofobia. Le domande erano una specie di litania: perché non troviamo gli spazi giusti per poter raccontare il nostro paese e il cambiamento profondo che sta attraversando? Gigi Gherzi ha bussato allora alla nostra porta. Aveva appena avviato il progetto "Memoria del presente", che già dal titolo ci sembrava consonante al nostro modo di intendere il giornalismo. Si trattava di assumere come elemento di indagine fatti e storie della più recente contemporaneità e di farne materia di narrazione teatrale. Ci è sembrato significativo che un gruppo di attori e registi avesse deciso di indagare la realtà utilizzando proprio l'intervista e l'inchiesta, cioè ferri "classici" del mestiere del reporter, di cui anche noi avvertivamo il declino. Non è stato difficile convincerci a lavorare a questo progetto, perché avevamo una gran voglia di esprimerci utilizzando linguaggi nuovi, dando una dimensione, uno sfondo nuovo alle storie che avevamo seguito per i rispettivi giornali. E qui è forse il caso di aprire una parentesi: va spiegato perché molti bravi cronisti fuggono dai quotidiani per rifugiarsi nella saggistica, nei libri. Va spiegato come funzionano le redazioni dei giornali.

Immaginate un flusso continuo di informazioni che dalle prime ore della mattina irrompe sui terminali della redazione. Le agenzie battono news continuamente, anche dieci-venti lanci nuovi al minuto. Si comincia con gli appuntamenti della giornata e i programmi televisivi. Poi, verso le dieci, il flusso acquista consistenza con le prime notizie di carattere internazionale, con le informazioni che provengono dai più remoti angoli del mondo. Infine si entra nel vivo del processo: irrompe la politica e i fatti di cronaca. Ora, quello che i lettori dei quotidiani non sanno è che di questa sconfinata messe di news solo una minima parte entra nelle pagine dei quotidiani, al termine di un lungo e – si suppone – accurato lavoro di scelta operato dai caporedattori, dai responsabili delle diverse sezioni, dai direttori. La domanda che ci ossessionava, e

che abbiamo trasferito nello spettacolo, è la seguente: di cosa sono fatti gli scarti dell'informazione? Chi ci dice che le notizie cestinate non siano più interessanti, più importanti, di quelle effettivamente pubblicate? Possiamo veramente fidarci di chi sceglie per noi? E ancora: il giornale che comperiamo in edicola, il telegiornale della sera, è l'unico possibile?

La risposta è scontata. Perché è evidente che il cono di luce dell'informazione illumina sempre gli stessi segmenti del mappamondo. Per esempio, della Birmania si è parlato eccezionalmente per via della rivolta dei monaci buddisti. Ci siamo ricordati dell'Australia grazie alle elezioni politiche. Per il resto, dall'Afghanistan e dall'Iraq arrivano solo notizie di attentati, dagli Usa solo notizie politiche, il Medio Oriente è raccontato secondo dei cliché riduttivi. E così via. Il rullo dell'informazione gira così rapidamente, che nemmeno ci chiediamo più se quello che ci viene detto è vero o falso, è attendibile oppure si presta a un secondo scopo. Insomma, chi ha lavorato nella redazione di un giornale sa che questa operazione di quotidiana riduzione dei fatti alla semplicità fa torto alla realtà, sfalsa la prospettiva con cui guardiamo al mondo e in definitiva corrompe la nostra visione del mondo.

Pensandoci bene, non c'è alcuna ragione per cui il sistema dell'informazione e in particolare la televisione debba costruire una vulgata falsa e massificante della realtà, insistendo sullo stesso concetto per poi farlo sparire al momento opportuno. Va bene il servizio sulla rivolta dei monaci birmani, ma perché il telegiornale, prima, non ci ha parlato della Birmania?

Queste provocazioni, banali sul piano giornalistico, diventavano potenti se trasferite all'interno di uno spettacolo teatrale, se trattate con il linguaggio del teatro. C'è un mondo che i giornali, i quotidiani, non ci raccontano: da qui l'idea di lavorare sugli scarti, che non sono poi tanto scarti. Potrebbe essere interessante – ci siamo detti – imbastire un racconto che ha per protagonisti proprio gli scarti. Esempio numero uno: in un carcere di massima sicurezza della Sardegna un detenuto si è cucito occhi e bocca per protestare contro la decisione del giudice di sorveglianza, che gli aveva impedito di raccogliere da terra la dentiera persa in cortile. Due: nel 2007 in Messico la guerra spietata tra *pandillas* per il controllo del narcotraffico ha lasciato sul campo oltre mille morti, molti dei quali sono stati decapitati e trasformati in un trofeo da esporre nelle vie della città. Tre: si chiama Ali Abdul al Sanouci, è algerino, e prima di essere incarcerato faceva il giornalista. Si trova dietro le sbarre da 14 anni e nessuno sa se sia ancora vivo o morto.

Sono tre storie di cui i giornali non si sono mai occupati. Poco male, eppure avrebbero potuto diventare delle interessanti chiavi di lettura della realtà, considerati gli argomenti che sottendono. Tra di noi spesso citiamo come esempio di questo disinteresse la marcia dei ventimila indio per la felicità. Non per chiedere il riconoscimento dei loro diritti civili, no: proprio per la felicità. La domanda è: fino a che punto è lecito ignorare certe notizie?

E conseguentemente, come faccio a costruirmi dei percorsi informativi alternativi? Siamo sicuri che gli scarti non appartengano alla gerarchia dell'informazione tanto quanto i dispacci del Pentagono, i servizi di costume su Sanremo, le direttive del Vaticano o le sortite di Israele nei Territori occupati?

Per recuperare le notizie cestinate dai quotidiani e dalle televisioni viene utile la scrittura teatrale, lo spazio e la dilatazione dei tempi che il teatro consente. Non è un caso se i migliori giornalisti e le migliori inchieste oggi tendono a trovare rifugio nelle pagine di un saggio anziché nelle colonne di un giornale. Visto che i giornali non mettono più a disposizione lo spazio per questo tipo di indagine, ecco che molti cronisti si spostano verso la narrativa, verso la saggistica, dove finalmente possono esprimersi chiaramente, dettagliatamente, diffusamente, correndo persino il rischio di condividere i propri sentimenti e le proprie esperienze con un nuovo pubblico di lettori.

L'esempio più recente di questo nuovo modo di fare giornalismo, che prende a prestito tecniche e tempi anche dal teatro, è *Bilal* di Fabrizio Gatti, cronista dell'Espresso, appassionato viaggiatore e collezionista di storie. Gatti racconta in modo quasi cinematografico il mercato dell'immigrazione clandestina. Un lavoro interessante, perché l'autore ha scelto di ribaltare il suo punto di vista e assumere un'identità scomoda, quella appunto dell'emigrato clandestino. E con questa falsa identità ha ripercorso le rotte dei trafficanti di uomini che dal Sudan arrivano fino in Italia passando per un'infinità di stati africani e attraverso il durissimo deserto libico. Ecco, proprio questo ribaltamento della prospettiva giornalistica, questo immergersi fino in fondo nel tema narrato, ti permette di essere credibile.

Ai tempi del mio primo incontro con Gigi Gherzi stavo girando un documentario sulla camorra a Napoli. Mi sembrava impossibile che i giornali non prendessero nella dovuta considerazione le centinaia di morti della guerra fra clan. Quei numeri erano divenuti un'ossessione, non mi capacitavo del fatto che i quotidiani snobbassero i centoquaranta morti ammazzati nei vicoli. Eravamo nel 2003, e per me era necessario, urgente, trovare un modo per raccontare quei morti, farne materia di narrazione, prendendomi tutto il tempo e lo spazio necessari. In seguito, lavorando con Gherzi, abbiamo scoperto di avere in comune la passione per gli scarti dell'informazione e una sana consuetudine a prendere nota, a tenere memoria, di queste "sparizioni". Il linguaggio teatrale – ci siamo detti più e più volte –, proprio come il migliore giornalismo, è perfetto per raccontare cosa c'è dentro il cestino degli scarti. Il teatro amplifica, mitizza, dà il giusto sfondo alle piccole storie e agli angoli di mondo dimenticati dall'informazione.

Roberto Grandi

Il giornalismo, il teatro e la ricostruzione della realtà

Informazione e teatro: questi sono i due concetti che affollano la discussione. Per continuare il dibattito si possono intraprendere due percorsi. Il primo, approfondisce il processo di ibridazione tra informazione e teatro; il secondo, tenta di recuperare il senso attuale di ciascuno di questi concetti, prima di approfondirne le reciproche inferenze. Mi atterrò a questo secondo percorso, con riferimento principale all'informazione.

I mezzi di comunicazione di massa possono essere considerati come un'istituzione sociale¹ che, in competizione con altre (per esempio le istituzioni del sistema politico, del sistema religioso, le istituzioni giuridiche, economiche, educative) agisce in un'arena pubblica dove ciascuna istituzione tende ad affermare il proprio punto di vista per acquistare il dominio del campo del simbolico in relazione a tematiche di interesse generale.

I mezzi di comunicazione di massa, dalle origini ad oggi, hanno percorso un lungo cammino, fino a costituirsi come un'istituzione con un'identità e autonomia sempre maggiori in riferimento alle proprie strutture, alla propria organizzazione e alle modalità comunicative di rappresentazione degli accadimenti del mondo. Da strumenti utilizzati, in origine, da altre istituzioni – principalmente religiose, politiche ed economiche – per veicolare le loro visioni del mondo a sistemi che hanno elaborato una propria logica attraverso la quale veicolano le "proprie" interpretazioni del mondo.

Vari studiosi, soprattutto di matrice anglosassone, hanno analizzato come il sistema dei mezzi di comunicazione di massa applichi con regolarità e in maniera routinaria certe categorie di analisi per definire il grado di "notiziabilità"² degli eventi: nella fase di selezione, quando si tratta di applicare i criteri di rilevanza per decidere quale tra i tanti accadimenti che si determinano ogni giorno nel mondo ha la possibilità di diventare notizia; nella fase di presentazione, quando si tratta di decidere che rilevanza e che taglio dare al racconto giornalistico di quegli accadimenti che hanno passato il setaccio del processo di selezione.

Considerato che l'applicazione di questi valori notizia avviene in ogni momento del processo informativo, si parla di *distorsione involontaria* per indicare che il modo in cui il sistema dei media racconta gli eventi del mondo è sistematicamente distorto a favore di un punto di vista particolare, che è quello del sistema dei media stessi e degli interessi ai quali tale sistema risponde.

In questi ultimi decenni i rapporti tra i diversi generi di testi proposti dai mezzi di comunicazione di massa – soprattutto tra i generi di intrattenimento, *fiction* e informazione – hanno portato all'affermarsi di una vera e propria *logica dei media* che tende a diffondersi a tanti ambiti della produzione culturale, dando luogo a quella che è stata definita come *media culture*, intendendo con ciò sottolineare che la pervasività della diffusione della

logica dei media tende a dissolvere, o a ibridare, logiche in precedenza autonome e ad influenzare le logiche di altri sistemi.

Oggi, in quella che abbiamo definito come pubblica arena, si assiste ad una competizione tra le diverse istituzioni: ciascuna di esse vuol far prevalere la propria interpretazione del mondo, nella consapevolezza che quando tali interpretazioni sono veicolate dai mezzi di comunicazione di massa subiscono quella distorsione involontaria, figlia della logica del sistema dei media, a cui abbiamo già accennato. È ovvio che questi rapporti tra istituzioni, proprio perché competitivi, danno luogo a una vera e propria contrattazione sulle logiche interpretative in relazione alle quali, a seconda dei rapporti di forza, ciascuna istituzione cede qualche cosa alle altre. L'obiettivo ultimo è incidere, nella maniera più autonoma possibile, su quel processo che, riprendendo una terminologia oggi ampiamente condivisa da molti studiosi e che ha origine nella sociofenomenologia, definiamo di *costruzione sociale della realtà*. Considerati gli sviluppi che in questi ultimi decenni ha conosciuto il sistema dei mezzi di comunicazione di massa, la domanda che ci si pone è, più o meno, la seguente: fino a che punto l'arena pubblica è stata colonizzata dalla logica del sistema dei media? Fino a che punto il racconto (giornalistico) della realtà è sottoposto ai limiti di questa logica?

Come abbiamo detto, tutte le istituzioni, con vari pesi specifici, partecipano al processo di costruzione della realtà che ci circonda e dalla quale dipende la nostra conoscenza degli eventi del mondo.

Il giornalista si trova davanti, dunque, non a eventi naturali o neutri, ma a oggettivazioni di primo grado, a eventi che sono il frutto di costruzioni sociali alle quali hanno partecipato vari soggetti in funzione di interessi propri e particolari.

Quale dovrebbe essere il ruolo del giornalista in questo panorama sociale? Dovrebbe essere quello di un soggetto che interviene nel processo di costruzione della realtà sociale con una modalità differente rispetto a quella degli altri soggetti e che, se presente, giustifica quel particolare riconoscimento che la società attribuisce ai professionisti dell'informazione. Il giornalista è infatti portatore di un'attività specialistica di costruzione della realtà sociale che si presenta come "oggettivazione di secondo grado"¹ (delle routine cognitive, degli schemi interpretativi e dei significati), in quanto si applica su di una realtà già oggettivata da altri soggetti: è un'ulteriore costruzione di realtà, che s'aggiunge ad altre, integrandole e generalizzandole. Qual è, però, quella specificità dell'oggettivazione giornalistica che la differenzia dalle oggettivazioni di primo grado e che ne giustifica il particolare riconoscimento sociale? La dimensione pubblica della propria attività e del proprio punto di vista, la referenzialità pubblica e collettiva della propria costruzione di realtà: *la realtà sociale costruita dal giornalista dovrebbe essere, infatti, una "realtà pubblicamente e collettivamente rilevante"*. Compito non facile da raggiungere perché opera su realtà che hanno già subito un pro-

cesso di oggettivazione sociale. La natura e specificità della costruzione della realtà attuata dai mezzi di comunicazione di massa è costituita, sostanzialmente, dalla interrelazione di tre fattori: l'istituzionalizzazione del ruolo giornalistico e del suo riconoscimento sociale; l'oggettivazione di secondo grado del processo; la pubblicità come suo esito ultimo. *Il giornalista è quindi socialmente definito come colui che ri-definisce, ri-oggettivizza e costruisce in funzione di una dimensione pubblica e collettiva gli eventi del mondo.*

Ciò che ciascuno di noi domanda al giornalista non è tanto di essere astrattamente oggettivo, quanto di avere chiaro il fatto che la dimensione attraverso la quale deve leggere gli accadimenti del mondo è una dimensione pubblica e collettiva. Il giornalista, quindi, dovrebbe sempre ricercare questo punto di vista e mai proporre un punto di vista in funzione di interessi particolari, non pubblici né collettivi!

È evidente, da quanto affermato in precedenza, che il giornalismo sopraffatto dalla *media logic* che fa riferimento ai valori notizia non è in grado di offrire un racconto della realtà che risponda ad una dimensione pubblica e collettiva. Tranne nei casi sempre più rari del giornalismo di inchiesta.

Il sistema informativo ha dunque abbandonato il proprio specifico, ha abdicato alla propria responsabilità sociale lasciando uno spazio vuoto riempito non solo dalle rare inchieste giornalistiche o dai tentativi di giornalismo civico ma anche dall'incontro tra l'attività drammaturgica e l'inchiesta giornalistica. La realtà, a volte appena sfiorata dai media, diventa dunque l'oggetto specifico della messa in parola e in scena del narratore drammaturgo.

Assistiamo così, e questo è il tema del dibattito odierno, a pochi giornalisti che attuano ancora inchieste giornalistiche concepite con modalità narrative a volte debitorie della drammaturgia teatrale, e a drammaturghi teatrali che nell'elaborazione delle loro opere partono dai risultati di vere e proprie inchieste giornalistiche.

¹ A parere di Denis McQuail (*Sociologia dei media*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 29-30) le caratteristiche principali sono: "l'istituzione media è collocata nella sfera pubblica, cioè è aperta in teoria a tutti in qualità di emittenti e riceventi; i media trattano materie pubbliche di interesse generale, in particolare questioni su cui si forma un'opinione pubblica; i media rispondono della loro attività alla società esterna (la responsabilizzazione avviene tramite leggi, regolamenti e pressioni dello Stato e della società)..."

² Per notiziabilità Mauro Wolf (*Teorie delle comunicazioni di massa*, Milano, Bompiani, 1985, p. 196) intende "l'insieme di elementi attraverso i quali l'apparato informativo controlla e gestisce la quantità e il tipo di eventi da cui selezionare le notizie, possiamo definire i valori notizia una componente della notiziabilità".

³ Per un approfondimento cfr. Giorgio Grossi, *Professionalità giornalistica e costruzione sociale* in «Problemi dell'informazione», n. 3, 1985.

Pietro Florida

Un teatro di reportage corporei

Vorrei cercare di mettere in relazione il nostro ITC Teatro con le dinamiche fino a qui affrontate. Cosa succede all'ITC? Succede che si rischia di vivere in un mondo a parte, di alimentare il proprio fare teatro soltanto assistendo ad altri spettacoli teatrali. Si rischia che la materia per cui ci si entusiasma sia esclusivamente di tipo artistico, teatrale. E cioè spettacoli, libri o copioni. Si rischia dunque che siano soltanto "le forme" a rappresentare un terreno di riflessione e di invenzione e che, al contrario, venga lasciata fuori dal teatro la vita. Questo, a mio avviso, avviene anche a un livello più generale, sempre di più si evita di mettersi in gioco direttamente, di fare esperienze dirette della realtà e invece si tenta di comprendere il mondo attraverso forme mediate, lo schermo della tv, internet, i media in generale.

In quest'ottica il teatro spesso funge da ovatta per proteggersi dal mondo. Come reazione a questo rischio, a questa paura di affrontare il mondo, ho deciso di tentare di comprendere la realtà in modo più diretto e immediato. Ad esempio, anziché studiare il muro che divide Israele dalla Palestina soltanto a tavolino, leggendo libri, creando gruppi di lavoro all'interno della pratica teatrale, ho deciso di andare in Palestina, di passare dei mesi in quei campi profughi, di vivere la loro stessa quotidianità. Perché questo? Per arrivare ad una comprensione più profonda della realtà e anche perché il tipo di teatro che faccio io ha molto a che fare non soltanto con la parola, ma anche con il corpo che agisce in relazione a uno spazio, a tensioni, a materiali fisici che vanno al di là della parola.

Utilizzando queste modalità espressive per parlare di un determinato argomento, in questo caso la Palestina, ho bisogno che le mie fonti abbiano lo stesso linguaggio con cui poi mi esprimerò. Ecco perché non mi bastavano i materiali verbali delle testimonianze e delle interviste a

palestinesi. È stato fondamentale trovarmi dentro le stesse strade che percorrevano loro, trovarmi davanti al muro alto otto metri che isola la Palestina, trovarmi bloccato per ore senza potermi muovere, perché solo così potevo comprendere con tutto il corpo le forze in campo che agiscono in quella situazione.

Sento il bisogno di immergermi completamente in una data situazione per ricevere direttamente immagini, suoni, sensazioni fisiche, per essere colpito in prima persona dall'azione delle forze in campo che lì agiscono. In Palestina è stata l'esperienza dello spazio quella che più mi ha colpito: sperimentare fisicamente l'essere imprigionati in una determinata area, sperimentare i check point che ti impediscono di percorrerla, ti fa capire come è essere prigionieri di una terra che è tua ma non puoi vivere come tua.

Ciò che mi ha colpito è stato osservare come il tentativo di avere una vita quotidiana normale, fatta di gesti normali, come mandare i bambini a scuola o fare le solite faccende giornaliere si scontrasse con lo spazio limitato, pieno di barriere dentro cui questa quotidianità avrebbe dovuto svolgersi. Le persone continuamente vivevano in mezzo a forze che le tiravano in direzioni opposte. Le esigenze di avere una vita quotidiana le spingevano a fare certe cose, le barriere fisiche ad andare nella direzione opposta, come se fossero legate a due funi che tirano in direzioni opposte. Dico questo perché nel mio modo di fare teatro sento il bisogno di trovare dei correlativi fisici che possano restituire l'idea delle forze presenti in una data esperienza. Nello spettacolo che ho realizzato a partire dall'esperienza palestinese (*Il sapore dell'acqua*, 2004) per restituire l'idea di quest'impossibilità a muoversi liberamente, lo spazio fisico era costituito da una serie di travi a due metri di altezza sopra le quali agivano gli attori che interpretavano i palestinesi. Sotto queste travi gli spettatori si muovevano liberamente, invece sopra di esse qualsiasi azione, anche la più semplice, diveniva complicata, rischiosa, limitata. In questo modo ho voluto restituire agli spettatori l'impossibilità di muoversi che avevo sperimentata in Palestina.

Concludendo, la modalità di contatto con la realtà che cerco attraverso questi viaggi, parte da un'immersione fisica, diretta e non filtrata con la quale cerco di esperire e comprendere quali siano le forze che determinano le azioni dell'uomo in quel contesto. Dopodiché cerco ricostruire in teatro un modello di azioni sostitutive e di correlativi fisici e spaziali che, attraverso i corpi degli attori, le loro relazioni con lo spazio, con oggetti e materiali, restituiscano tale sistema di forze.



Il sapore dell'acqua (2004)



Viaggio attraverso l'accampamento mondo (San Lazzaro di Savena, 2007).

Nicola Bonazzi
Il lavoro sulle fonti

Tenterò di partire da tre mie scritture per cercare di spiegarvi – e in qualche modo spiegare a me stesso – che tipo di lavoro ho compiuto negli ultimi anni e quale rapporto questi lavori intrattengono con le fonti.

Mamsèr è uno spettacolo del 2003 su Angelo Fortunato Formiggini, un importante editore modenese di origine ebraica vissuto tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento. Formiggini si spese molto per la diffusione della cultura italiana, addirittura aderì al fascismo, ma, dopo la promulgazione delle leggi razziali, si suicidò buttandosi dalla torre della Ghirlandina di Modena. La parola "mamsèr" è di origine ebraica, entrata nel dialetto modenese, significa "bastardo" ed è l'epiteto con cui Formiggini, in un suo scritto, bolla Mussolini dopo le leggi razziali.

Dal momento che si è parlato di storia, vorrei citare un volume importante per la riflessione su narrazione e storia, *Il filo e le tracce* di Carlo Ginzburg. Nell'introduzione, Ginzburg cita a sua volta una famosa poesia di Brecht, *Domande di un lettore operaio*: sono le domande, ingenue ma fondamentali, che Brecht immagina possa sollevare un operaio di fronte ai grandi avvenimenti della storia. Comincia infatti con "Chi costruì Tebe dalle sette porte?" e prosegue con altri interrogativi come: "Babilonia tante volte distrutta chi altrettanto la riedificò?" o "Dove

andarono i muratori, la sera che terminarono la Grande Muraglia?". Cioè, di là dai grandi personaggi, dalle grandi vicende, la storia è fatta anche da figure minori o minime, dalla gente comune, e indagare la piccola storia di quelle modeste persone può essere altrettanto appassionante che studiare la grande storia.

Da qui sono partito nella mia esplorazione su Formiggini. Chi era insomma questo Formiggini? Cosa aveva fatto?

Quel poco che sapevo, lo avevo trovato in un articolo di giornale che promuoveva una sua biografia. Così, ho cominciato a cercare tutto quello che era reperibile su Formiggini. Ho letto quanto più potevo, sono andato alla Biblioteca Estense di Modena, dove esiste un Fondo Formiggini, e l'ho spulciato per quello che serviva alle mie esigenze. Mi sembrava importante creare uno spettacolo su di lui in quel preciso periodo storico, in quel preciso momento della vita politica italiana. È nato uno spettacolo "d'impegno civile": uno spettacolo che ora sento piuttosto invecchiato, ma che allora si collocava lungo la scia del grande interesse per il teatro di narrazione, un teatro "civile", che non a caso ha conosciuto un grande successo nel momento dell'affermazione del berlusconismo.

Ora, sarebbe troppo semplicistico mettere in relazione questi due avvenimenti, ma credo davvero che certo capitalismo arrebbante, certa politica-spettacolo abbiano avuto un ruolo importante nel far avvertire agli intellettuali il rischio di una perdita di memoria e la conseguente necessità di lavorare affinché questo non accadesse. Non so con quali risultati, ma lo spettacolo nasceva anche da quell'esigenza, e ne è stato in qualche modo condizionato. Ogni interpretazione storica, ogni biografia storica è in certa misura orientata, e anche il nostro lavoro lo fu. Formiggini era una personalità complessa, prima fascista – entusiasticamente fascista – poi oppositore del fascismo. Ecco, a noi interessava soffermarci su questa seconda parte della sua vita, sul momento in cui maturava questa insoddisfazione verso il regime, che poi lo portò alla decisione del suicidio (suicidio, è importante dirlo, vissuto da lui come segno di protesta e non come rinuncia).

Molti degli scritti di Formiggini, del resto, risalgono proprio al periodo dell'opposizione al fascismo: scritti a volte drammatici, nei quali Formiggini si misura con un problema per lui quasi incomprensibile. Stiamo parlando di una persona che fino a qualche tempo prima era un fervido ammiratore di Mussolini, che riteneva il Duce un grande benefattore della cultura italiana e dell'italianità. Insomma, il lavoro sulle fonti, in quel caso, fu estremamente complesso e stimolante: come comporre un puzzle che doveva restituire l'immagine di un uomo nella sua interezza, e tuttavia quell'immagine era più nitida (o forse a me interessava fosse più nitida) in certe zone piuttosto che in altre. Non credo di avere barato nel costruire il "mio" Formiggini, ma certo oggi, in quel lavoro, avverto una carenza – diciamo così – di complessità. E, d'altro canto, ricordo in maniera chiara anche la necessità da cui quel lavoro scaturì.

Diverso è stato il lavoro per *Italiani Cincali*, il testo sull'emigrazione italiana in Belgio che ho scritto insieme all'attore Mario Perrotta. Da un certo punto di vista, è stato un lavoro meno complicato, anche se all'apparenza parrebbe il contrario: raccontare non una vita, ma addirittura un pezzo della nostra storia recente.

In questo caso, come fonti, avevo soprattutto le centocinquanta ore di registrazione che Perrotta aveva effettuato con gli ex-minatori delle miniere belghe ritornati in Salento; poi anche un volume di Raul Rossetti, ex-minatore, che ha scritto una specie di diario romanzato della sua vita lassù in Belgio; infine – anche questa la considero una fonte – la testimonianza di Mario stesso, che mi raccontava dei suoi incontri con queste persone. Anzi, i racconti di Mario si sono rivelati la fonte più importante, dal momento che, ascoltandolo entusiasmarsi per questo o quell'incontro, da qui è nata la meravigliosa figura del postino. In un paese del Salento, mentre tutta la popolazione maschile era emigrata, restava solo questo postino, che andava in giro a fare il bello e il cattivo tempo con le donne, cioè le mogli di quelli partiti.

A questo punto per me lo spettacolo esisteva già. Non ho avuto, per fortuna, nemmeno bisogno di ascoltare le centocinquanta ore di registrazione. Mi è bastato sentire due o tre interviste per immaginare che impasto linguistico potesse stare in bocca al nostro personaggio: un personaggio tutto inventato, dunque, a partire da un postino in carne e ossa.

Ciò che mi interessava, infatti, dopo uno spettacolo storicamente accurato, erano non tanto i dati storici, quanto piuttosto realizzare un personaggio efficace dal punto di vista teatrale, narrativamente e linguisticamente. In quel periodo, poi, questa mia esigenza era sollecitata anche da alcune letture, in particolare *Autobiografie della leggera* di Danilo Montaldi, una ricerca sociologica degli anni Sessanta sugli emarginati – ladri e analfabeti – nella pianura padana: un testo interessantissimo proprio perché era la trascrizione di testimonianze orali di persone incolte, e quindi ne sortiva una lingua fantastica, quasi poetica nel suo candore, nella sua immaginativa iperbolica. Dare voce a questi emarginati, a questi reietti, è già un'operazione politica, non solo in sé, ma perché siamo di fronte a una lingua che si oppone alla lingua d'uso, media, borghese. È l'operazione che tentava allora, e tenta tuttora di fare Gianni Celati, insieme ad altri suoi sodali come Ermanno Cavazzoni, che appunto costruiscono, sebbene in maniera letteraria, una lingua ingenua e insieme fantasmagorica, per realizzare un tentativo di opposizione alla letteratura di consumo.

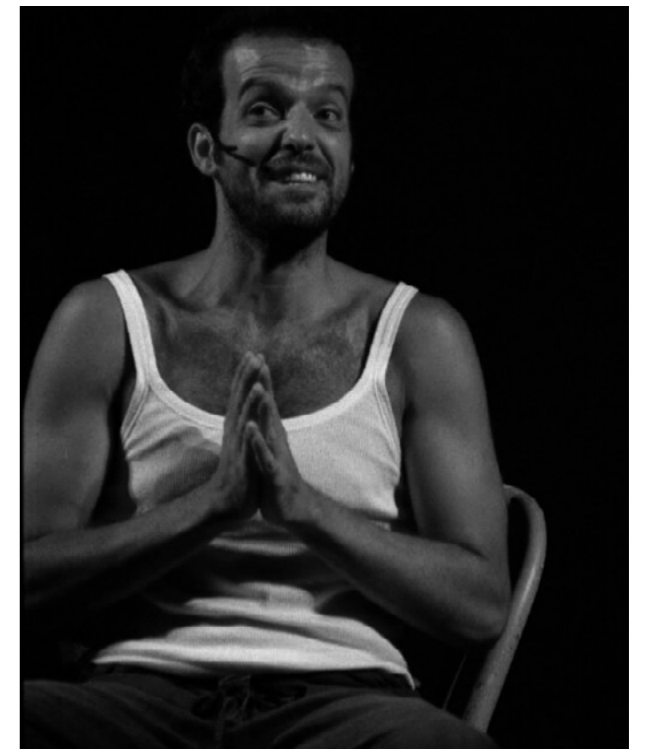
Quindi avendo questo tipo di personaggio, che è stato poi reinventato in sede di scrittura, e avendo quel tipo di lingua, abbiamo potuto ricreare un certo mondo popolare, in una dimensione per di più epica. Infatti, il protagonista non parla "sensatamente" dell'immigrazione in Belgio. Lui è l'unico uomo rimasto in paese: tutto quello che racconta non lo ha vissuto in prima persona, semplicemente riporta i racconti che legge nelle lettere degli

emigrati, così tutto viene trasfigurato in una dimensione – per l'appunto – epica.

In questo caso, il dialogo con le fonti è stato la leva per un lavoro soprattutto d'invenzione, che però, contenendo in sé quel dialogo e avendolo metabolizzato in partenza, non tradiva assolutamente – almeno credo – le fonti stesse. In più, l'informazione era delegata a una parte documentaria, curata soprattutto da Mario, che intersecava la narrazione principale del postino.

L'ultima fase di questo mio percorso è un ritorno al presente con i due progetti *Viaggio attraverso l'accampamento mondo* e *Sulle dita di una mano*, nei quali abbiamo coinvolto una sessantina di adolescenti per metterli a confronto con zone disagiate del mondo, verificando poi la loro risposta in termini spettacolari. In questo caso, c'erano fonti che definirei "primarie" e "secondarie", in un senso diverso da quello solito. Le fonti primarie erano persone con cui i ragazzi sono stati messi in contatto, quasi sempre loro coetanei, di Iran, Palestina, Bolivia, Mozambico e Brasile. Le fonti secondarie erano i ragazzi stessi, dopo che avevano fatto proprie e metabolizzato le fonti stesse con cui avevano interagito. Per quanto mi riguarda, si è trattato di rendere teatrali le loro fonti, e insieme il percorso, compiuto dai ragazzi, di progressiva scoperta di un mondo lontano, diverso, conosciuto proprio attraverso quelle fonti.

Assistere giorno per giorno a questo percorso di crescita dei ragazzi, vederli studiare certe situazioni, indignarsi di fronte a certe cose, è stato straordinario: un lavoro che ha formato non solo i ragazzi, ma anche, forse soprattutto, noi operatori.



Mario Perrotta in *Italiani Cincali!* (2003)

Andrea Paolucci

Il caso Di Bella: *la potenza dei media, le certezze dell'opinione pubblica*

Parlerò del *Caso Di Bella*, uno spettacolo che ho scritto assieme a Luca Barbuto nel 2001, e che parla del potere dell'informazione. Il suo argomento è un vero e proprio tabù: la cura dei tumori. Un tema difficile che ci ha posto subito una domanda difficile: come rappresentarlo teatralmente?

Tra il novembre 1997 e il marzo 1998, tutta Italia di colpo ha imparato a pronunciare la parola "somatostatina". Sono i mesi del *caso Di Bella*, il professore modenese che sosteneva di aver scoperto una cura contro il cancro. Per cinque mesi, sui media, per le strade, negli stadi, nelle aule di tribunale, nei mercati e in parlamento non si parlò d'altro. Tutti noi in quel periodo abbiamo imparato parole nuove dal significato difficile, come "sperimentazione" e "multiterapia", concetti molto complessi come "libertà di cura" e "protocollo terapeutico", parole talvolta anche difficili da pronunciare, come appunto "somatostatina". Tutti, in quel periodo, avevano una loro opinione. Ma come era possibile che esistesse una tale moltitudine di esperti su di un tema così specifico? Su quali basi, in pochi mesi, tutti si erano sentiti in grado di argomentare, di suggerire, di precisare? E come è stato possibile che le più grandi testate nazionali abbiano sostenuto opinioni diametralmente opposte circa i risultati scientifici?

Nel 1997 io, come molti altri, ero stato appena folgorato dal *Vajont* di Paolini, uno spettacolo che metteva in scena una tragedia adottando con semplicità e onestà un punto di vista certo: quello dell'attore. Paolini si presentava, nome e cognome, si rivolgeva direttamente agli spettatori senza mediazione apparente e questo lo rendeva credibile, lo rendeva accettato: uno di noi. O meglio: lo rendeva uno che insieme a noi si interrogava sull'oggetto dello spettacolo. Uno che non aveva certezze, ma le cercava insieme a noi.

Ecco la chiave giusta per poter raccontare il mio tabù. Abbiamo aspettato il 2001 per raccontare quei cinque mesi. Abbiamo voluto mettere una distanza di sicurezza tra quei fatti e il nostro racconto. E abbiamo cercato di analizzare i fatti con equità, con delicatezza e, se mi è concesso, con "etica", ponendoci l'unica domanda che valeva la pena farsi: la cura funziona oppure no?

Dal punto di vista scientifico la risposta si può ottenere in un solo modo: seguendo un rigido protocollo di sperimentazione. Ma in quei cinque mesi tutto viene messo sott'accusa: i metodi dei ricercatori, le case farmaceutiche, la credibilità del professore, l'onestà della commissione oncologica nazionale e persino la reale guarigione di pazienti che si dichiarano guariti.

Un'anarchia completa e assoluta che lascia in un tragico limbo migliaia di famiglie che non sanno più se credere a Bruno Vespa o al proprio oncologo.

Già. Ecco un altro nocciolo del problema: di chi fidarsi? L'oncologia ufficiale arranca, non usa le parole giuste, cita

numeri, percentuali, statistiche. Dall'altra parte, invece, si usano parole come amore, sofferenza, speranza. Da una parte, gli specialisti, i baroni da 200 euro a visita. Dall'altra, Luigi Di Bella, fisico alla Geppetto, un medico che cura gratis chi non se lo può permettere. Qualcuno fa notare che di questa cura la scienza non ne sa assolutamente nulla. Si risponde invocando il diritto alla speranza. Qualcuno sottolinea il fatto che "è impensabile somministrare una terapia che non solo non si sa se funziona, ma che potrebbe addirittura essere tossica". Si risponde "invocando il diritto alla libertà di cura: ognuno è libero di curarsi come vuole". "Sacrosanto. Puoi curarti anche dal pranoterapeuta se vuoi, ma non puoi costringere lo stato a pagartelo". "Ma il professore non è un pranoterapeuta, ha guarito migliaia di persone". "Fateci vedere i risultati clinici". "Non ci fidiamo di chi li leggerà". Nel frattempo gli indici d'ascolto schizzano verso l'alto e da Santoro a Bruno Vespa è tutto un susseguirsi di servizi speciali e approfondimenti giornalistici. Incredibilmente, l'unico a chiamarsi fuori da quasi tutto questo circo mediatico è Emilio Fede, che volta le spalle a tutto e a tutti e chiede ai suoi spettatori di non lasciarsi troppo influenzare da quello che dicono i media e di scegliere in coscienza.

Il 16 dicembre il Pretore di Maglie, una piccola cittadina del Salento, emette un'ordinanza che autorizza l'uso della somatostatina nella cura di alcune patologie. È una sentenza "tecnica", per così dire, ma all'opinione pubblica in cerca di conferme mediche, una sentenza di un tribunale è più che sufficiente per trarre le prime inequivocabili conclusioni scientifiche.

Le telecamere di tutta Italia si spostano a Maglie. E i



Micaela Casalboni

malati seguono le telecamere. La cittadina del Salento vive un piccolo boom demografico perché molti pazienti cambiano residenza allo scopo di beneficiare dei decreti d'urgenza del pretore. Il 24 dicembre il pretore stesso semplifica le pratiche, ed emette un'ordinanza secondo la quale non è più obbligatorio scegliere il medico nel comune di residenza. Ma sarà un fenomeno effimero, perché in tutta Italia, con un terribile effetto domino, saranno ormai molti i pretori che seguiranno l'esempio di Maglie, molti consigli comunali sollecitano le USL a fare altrettanto, le regioni si dissociano dallo stato, la Puglia sembra essere diventata la patria della libertà di cura: dal 9 gennaio in questa regione la cura Di Bella è disponibile per chiunque ne faccia richiesta.

Il giorno dopo l'ordinanza, il 17 dicembre, il Ministro Bindi ammonisce: "Non sono le sentenze dei pretori che danno fondamento scientifico alle terapie dei tumori". Bisogna riprendere in mano le briglie prima che la cosa scappi di mano. Polo e Ulivo sono concordi. Dicono all'unisono: "Facciamo una commissione che esamini i risultati ottenuti dal professor Di Bella".

Una commissione, veramente, esisterebbe già, è la Commissione Oncologica Nazionale. Ma degli oncologi l'entourage Di Bella non si fida: i professori che dovrebbero esprimere un giudizio sono gli stessi che hanno bocciato la somatostatina per tutti questi anni. Viene chiesto a Di Bella: "Ma allora, Professore, Lei è un esponente della medicina alternativa?". "No". "Sente dunque di far parte della medicina ufficiale?". "Neanche. La mia posizione è rigorosamente scientifica, mentre quella della medicina ufficiale sul problema dei tumori non lo è". Non è scientifica?

Nel 1997, in Italia, ci sono 1.200.000 malati di tumore che in strutture pubbliche o private si stanno curando con terapie che per il medico che assomiglia a Geppetto, non sono scientifiche.

Qui non si tratta più di stabilire se la sua cura Di Bella funzioni oppure no. Qui si sta dicendo che la chemio non serve, gettando nel panico 1.200.000 malati che quotidianamente vi si sottopongono.

I media hanno finalmente il loro muro contro muro: metodo Di Bella contro chemioterapia. E a dirlo sono i TG: "il 98% degli italiani a favore della terapia Di Bella".

E a dirlo sono alcuni giornalisti: «La somatostatina è di destra, la chemio è di sinistra».

E a dirlo è Luigi Di Bella, in televisione, da Bruno Vespa: "La chemioterapia accelera la morte". Il giornalista Rai ha il coraggio di dire, chiudendo la trasmissione, che "1.200.000 malati oncologici, oggi, andranno a dormire un po' più tranquilli".

Il caos è totale e la Bindi cede: anche senza basi scientifiche attendibili, il 9 marzo 1998 fa partire la sperimentazione sulla terapia Di Bella. Una sperimentazione che porta 2600 malati a lasciare le cure tradizionali per passare ai protocolli dibelliani. Una sperimentazione imposta dal popolo, pagata dai cittadini, giudicata dai telespettatori. Una sperimentazione durata più di un anno alla quale nessuno dei pazienti sopravviverà.

La potenza dei media, le certezze dell'opinione pubblica. Il caso Di Bella è tutto qui. Facendone uno spettacolo, abbiamo messo in rapporto le dichiarazioni divergenti, le parole e i titoli contrapposti. Il testo è quasi tutto un montaggio di dati, che si spiega da sé senza bisogno di tanti commenti. Il nostro *Caso di Bella* è un lavoro sui meccanismi dell'informazione mediatica, che non cerca di essere obiettiva, "vera", ma si giustifica con le opinioni che essa stessa suscita. Con lo stesso criterio avremmo potuto parlare della mucca pazza, della madonnina piangente di Civitavecchia, dei coloranti E128 o dei complotti dietro all'11 settembre o di cento altre storie. I giornali sono ogni giorno pieni di notizie sicure che formano le nostre certezze e Internet è diventata una vera e propria mecca della controinformazione. Ma allora dov'è la verità? Di chi fidarsi?

Credo per concludere, e mi perdonerete la chiosa un po' retorica, che il teatro possa avere un ruolo in questa eterna, umana ricerca della verità: sarà sufficiente che non cerchi di dare le risposte ma si accontenti di porre le giuste domande.

Cristina Valenti

Teatro, informazione e controinformazione

"Teatro e informazione": il titolo del nostro incontro riconosce un'area feconda della creazione teatrale contemporanea e insieme contribuisce a interpretarla.

Si tratta dell'area che più generalmente definiamo "Teatro di impegno civile" e che sappiamo essere un'altra cosa dal teatro politico degli anni Sessanta e Settanta. Una distinzione, questa, alla quale ci si è lungamente dedicati e che il termine "informazione", introdotto da Gerardo Guccini, contribuisce a chiarire. Non si tratta infatti di una semplice operazione lessicale, ma di un atto di riconoscimento.

Oggi, alla base del teatro di impegno civile, occorre opportunamente individuare la finalità dell'informazione, che Marco Baliani ci ha invitato ad articolare in "in/formazione" (formare attraverso il racconto teatrale dei fatti). Non si sarebbe parlato di informazione per il teatro politico; semmai, alla base di quello, c'era la finalità della controinformazione.

Il teatro di impegno civile è nato all'inizio degli anni Novanta insieme alla narrazione teatrale¹; ed è nato da un nuovo bisogno, da parte dei giovani artisti, di assumere in prima persona il racconto dei fatti (del presente o del passato) con la finalità personale di contribuire alla costruzione della memoria collettiva attraverso un racconto altro rispetto alla rappresentazione di fatti fornita (o non fornita) dai media. E con la finalità teatrale di informare e formare gli spettatori sulla base di un ampio lavoro di ricerca, raccolta di dati e testimonianze.

Ma la cosa più interessante è che gli spettatori del teatro di impegno civile hanno cominciato a chiedere a questo teatro di essere informati. Attribuendo in questo senso al

teatro un ruolo, un compito, una finalità che non appartengono di fatto allo statuto teatrale. (È anche interessante osservare che, sempre a partire dagli anni Novanta, si è cominciato a chiedere al teatro di curare, di essere terapeutico *tout court*: di essere “terapia a mediazione teatrale” anziché affiancare la terapia con strumenti e finalità teatrali. Una coincidenza che meriterebbe forse una riflessione).

Quando, negli anni Sessanta-Settanta, il teatro aveva alla base la finalità della controinformazione, si iscriveva in una cultura politica che si manifestava anche in altre forme di espressione giovanile (la stampa alternativa, la musica, la produzione video e cinematografica) e gli spettatori non andavano a teatro per ottenere informazione, ma per contribuire al processo di costruzione di un’informazione alternativa, condividendone a priori contenuti e obiettivi.

In forme più o meno mediate e risolte teatralmente, attraverso spettacoli ancora memorabili e altri decisamente da dimenticare, gli spettatori condividevano nello spazio pubblico del teatro una cultura e una pratica della controinformazione alla quale partecipavano con la propria presenza, agendo insieme agli attori l’esperienza teatrale. Esserci significava condividere l’esperienza (del teatro e della controinformazione) in forma di azione partecipata. Significava manifestare una condivisione, una forma di partecipazione, da parte degli spettatori, simile a quella delle manifestazioni politiche. E infatti molti spettacoli politici, ossia di controinformazione, si sviluppavano con modalità di costruzione e partecipazione simili a quelle delle manifestazioni o delle assemblee.

Alcuni esempi per tutti. Lo spettacolo *Sei Atti Pubblici* del Living Theatre si sviluppava in forma itinerante come una processione laica, a toccare – col seguito di centinaia di spettatori-partecipanti – i luoghi deputati delle istituzioni cittadine per denunciare le diverse forme di soggezione dell’individuo, e prevedeva precisi rituali che coinvolgevano anche gli spettatori, già esperti di questa forma di azione collettiva.

Altro esempio: il Teatro Forum di Augusto Boal si svolgeva in forma di vera e propria assemblea teatrale partecipata e agita a tutti gli effetti da spettatori cui era ben nota la pratica assembleare.

E inoltre *Mistero buffo* di Dario Fo, che non a caso riempiva gli stadi e i palazzetti dello sport: un racconto altro della storia, al quale gli spettatori aderivano con la loro presenza partecipante inscrivendolo così, di rappresentazione in rappresentazione, nel “patrimonio della memoria collettiva”². E molti altri esempi si potrebbero fare.

Il teatro politico trasmetteva un’informazione antagonista rispetto alla rappresentazione della realtà o della storia costruita dalla stampa e dalla cultura dominante, per manifestare insieme – attori e spettatori – una visione dell’uomo e della società del futuro, alla quale contribuivano i vangeli apocrifi di Dario Fo come i dieci gradini verso il Paradiso del Living Theatre, il cui *Paradise Now* finiva di fatto in un happening collettivo, dopo aver chiamato in

causa la partecipazione degli spettatori che si trovavano a sperimentare i contenuti di una rivoluzione personale, culturale, politica, sessuale.

E qui si pone la differenza maggiore fra le due esperienze teatrali e i rispettivi contesti sociali e culturali. Dalla richiesta di sperimentazione degli anni Sessanta-Settanta si passa alla richiesta di informazione degli anni Novanta e attuali. A questo tema si connettono una serie di interessanti riflessioni.

Una riflessione è stata portata da Marco Baliani, che giudica allarmante che a fare informazione siano gli artisti, intravedendo il rischio che il teatro rinunci a essere spazio dei conflitti per essere invece luogo di trasmissione di una ricostruzione condivisibile e quindi rassicurante della realtà.

Se nel teatro della controinformazione il rischio, per il teatro, era la deriva della manifestazione o dell’assemblea, nel teatro di informazione il rischio è l’inchiesta giornalistica, è *Report*, ossia un teatro “dominato dall’incombenza informativa”, secondo la definizione di Gerardo Guccini. Con una differenza: che il teatro non è un libro di storia né un’inchiesta: non ha note a piè di pagina né appendici o dossier di documenti. Perciò il rischio è duplice: oltre a quello del cattivo teatro, è che si accrediti un’autorità che il teatro, di per sé, non possiede, di cui non può ammantarsi. Il teatro non può donare autorevolezza agli argomenti del narratore. Anche perché oggi noi parliamo di Paolini, Teatro dell’Argine, Baliani, Gherzi, Davide Enia: eccellenti figure di attori, intellettuali, indagatori del presente. Ma potrebbe non essere così, ed è già capitato di vedere narratori che, dopo aver letto un libro, ci spiegano che l’aids non esiste e bisogna rifiutare i farmaci; così come ci è capitato di sentire letture non così condivisibili della storia: decontestualizzate, parziali, “scandalistiche”.

Ma, individuati paradossi, rischi e derive, quali sono gli aspetti che dobbiamo mettere in risalto e valorizzare?

Roberto Grandi ha qui sottolineato la possibilità della “messa in parola e in scena” da parte del narratore-drammaturgo di una realtà che è spesso appena sfiorata dai media e che il teatro consente di rimettere al centro di un processo di “costruzione sociale”.

Il teatro di informazione e di impegno civile è un teatro che si inventa ogni volta, che lavora con testi originali su argomenti che non appartengono a un repertorio, è un teatro che non può essere “recitato” e dove gli attori devono perciò trovare diverse e originali forme di presenza, efficacia, credibilità. E dove c’è ricerca e invenzione, c’è rischio, ma c’è anche vitalità teatrale. L’importante è che gli artisti (e soprattutto i più giovani) siano consapevoli di questo e non individuino nel teatro a finalità informativa una semplificazione o una scorciatoia rispetto al teatro d’arte e di poesia. E questo può avvenire a patto di non mettere fra parentesi il teatro, non scindere in alcun modo il nesso “teatro e informazione”, sottomettendo un termine all’altro.

In questo caso lo spettatore potrà trovare nel teatro non

soltanto l’informazione non presente altrove, ma un anti-corpo, un antidoto rispetto al virus della modernità che, attraverso i mezzi di comunicazione di massa, tende a trasformare l’individuo in utente o consumatore dell’informazione.

A teatro l’attore prende responsabilmente e pubblicamente la parola elaborando in un testo originale un lessico e un discorso autonomo rispetto al linguaggio e al pensiero dei media. L’attore narratore si pone in questo senso non come puro informatore della realtà presente o passata, ma come mediatore individuale della realtà. Informare senza chiamarsi fuori: questo può fare essenzialmente il teatro, non rinunciando al proprio statuto di individuazione e alla possibilità che lo spettatore percepisca se stesso, attraverso l’esperienza teatrale, come essere distinto dagli altri e responsabile verso gli altri per le conseguenze di azioni che appartengono direttamente o indirettamente alla sua storia.

¹ Fra gli anni Novanta del nuovo teatro di narrazione e gli anni Sessanta-Settanta dell’impegno politico a teatro si individua generalmente la cesura degli anni Ottanta, forse troppo sbrigativamente liquidati come anni di “riflusso”, e da rileggere piuttosto come incubatoio di una diversa forma di impegno personale attraverso il teatro, dopo lo strappo dalle forme precedenti, più connesse alle modalità della militanza politica giovanile. (Sul decennio, cfr. G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26).

² Sul nesso fra esperienza artistica e memoria, cfr. Roberto Grandi, *La memoria tra informazione ed esperienza*, in Cristina Valenti (a cura di), *Ustica e le Arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*, Corazzano, Titivillus, 2007, pp. 61-65.

Gerardo Bombonato

Quali prospettive?

Io qui rappresento i giornalisti in quanto presidente dell’Ordine dell’Emilia-Romagna. E sottolineo *rappresento*. Deontologicamente ne difendo i diritti e gli spazi, in verità sempre più ristretti, di autonomia. Ma non posso dimenticare che esistono anche regole e doveri. Ecco il punto: difendere le categoria, purtroppo, è diventata spesso un’impresa ardua, perché se i giornalisti godono di una cattiva fama – ahimè – in gran parte se la sono meritata.

La retorica del giornalista “cane da guardia delle istituzioni” è ormai ridotta a una piccola parte. Molti, troppi, più che cani da guardia sono diventati dei cani da salotto o al più da compagnia.

Fatta questa doverosa premessa, tento qualche flash sulla discussione fatta finora.

Gigi Gherzi si chiedeva: che fine ha fatto il presente? E chi ce lo racconta più? Questo è – o dovrebbe essere – proprio il compito del buon giornalismo, della cronaca

quotidiana. Non è sempre così. Per farlo bisogna avere, e acquisire, autorevolezza. Servono le inchieste, ma questo è un genere faticoso, che richiede tempo e coraggio. Oggi raramente ci sono le condizioni, e così l’inchiesta diventa un genere in via d’estinzione. Semplicemente non si fa più. Il giornalista che vuol continuare a fare il suo mestiere deve rifugiarsi nei libri, negli *instant book*. Pochi i casi eccellenti: penso a Gian Antonio Stella, a Fabrizio Gatti, a D’Avanzo, a gente come Iacona e Nerozzi. E tutto il resto del mondo dell’informazione?

È qui, in questo vuoto del giornalismo, che il teatro svolge un ruolo di supplenza, un’azione sociale e civile, e si appropria di qualcosa che il giornalista non prende più in considerazione. O meglio, è costretto a saltare perché non gli vengono dati né il tempo né i mezzi per farlo. Succede perciò che oggi i comici sostituiscano i giornalisti. Le inchieste, se così si possono chiamare, le fanno trasmissioni come “Striscia” o “Le Iene”. Siamo addirittura arrivati ai giornali senza giornalisti. Se cliccate su “Google News”, trovate un notiziario basato sugli algoritmi. Notizie, tante notizie da tutto il mondo. Fantastico. Ma senza neppure una domanda di un giornalista. E il giornalismo, fino a prova contraria, si fa con le domande. Ma la “mediazione” del giornalista spesso non piace. Non piace ai politici, che preferiscono non avere il contraddittorio: ricordate le cassette tv di Berlusconi recapitate alle emittenti già belle e pronte? Ricordate le sferzanti definizioni di D’Alema sui giornalisti (“Iene dattilografe”) e sui giornali (“Sarebbe un atto di civiltà lasciare i giornali in edicola”)?

Ora parliamo di Internet, la grande rivoluzione democratica dell’informazione. Internet è una miniera, ma se usato male senza la verifica delle fonti è una pattumiera. Ognuno ci infila quello che vuole. Chiunque possieda un cellulare con fotocamera diventa un *cityzen journalist* mandando le sue immagini su Youtube o su Myspace. Il trionfo della democrazia? Non ne sarei così sicuro. Internet semplifica la notizia, ma spesso la traduce in semplici slogan. Va bene Beppe Grillo ed il suo v-day, ma lasciare un microfono aperto non sempre è indice di democrazia.

Non sono convinto del fatto che tutto ciò che si trovi su un blog sia davvero democraticamente utile, le notizie vengono sempre scelte su quello che vuole il blogger, una visione parziale che esclude ciò che non interessa il blogger. È il trionfo dell’informazione senza giornalisti.

E le regole? Quando cominciai a fare questo mestiere, il mio capocronista mi fece la lezione di obbligo su come dev’essere un vero giornalista: orfano, scapolo e bastardo. Oggi non sono più d’accordo e penso esattamente il contrario. Ho fatte tante lotte per scippare, prima di altri, notizie utili ed interessanti da pubblicare. Cose inenarrabili di cui mi vergogno, come quella di raziare tutte le foto possibili nella casa di un morto perché i colleghi che arrivavano dopo non trovassero più nulla, incurante dei sentimenti dei familiari appena travolti da una tragedia. Che ne pensate della tv del dolore che pone domande stupide (“Come si sente? Cosa prova in questo momen-

to?”) a vittime o familiari ancora sotto shock? Questo non può più essere spacciato per diritto di cronaca. Abbiamo, grazie a Dio, varato carte deontologiche a tutela dei soggetti deboli e del rispetto della dignità altrui. Carte che sono diventate legge dello stato confluendo nel codice deontologico del 1998 e inserite nella legge sulla privacy. Credo debba valere per tutti l’insegnamento di un grande reporter, Ryszard Kapuscinski: “Il cinico non è adatto a questo mestiere”.

Gherzi ha fatto un confronto tra l’immaginario e la realtà, confermando il fatto che esiste un’industria dell’immaginario che trova i suoi clienti nella gente stessa. Ma attenzione, a quale prezzo? Spesso l’immaginario supera la realtà. C’è una celebre frase di Woody Allen che mi pare calzati perfettamente per raffigurare cos’è diventata oggi l’informazione: “Il cinema copia la realtà e la realtà copia la tv”. Il che non è propriamente edificante.

Il giornalismo non si fa più, o si fa sempre meno sui giornali, mentre il teatro fa da supplenza, da eco. Credo che il teatro abbia occupato questo spazio per oggettiva carenza del giornalismo, ma che abbia avuto anche una necessità di rigenerarsi. Con risultati eccellenti in molti casi. Il giornalismo deve tornare ad essere partecipativo,

ma non ci sono più le condizioni per avere un buon e diffuso giornalismo investigativo, e dico “investigativo” come forma totale del lavoro del giornalista. Faccio un esempio: in Italia un caso Watergate non sarebbe mai possibile. Bernstein e Woodward non esisterebbero, nessun editore li pagherebbe senza che scrivessero una riga per mesi. Il giornalista è stato trasformato dagli editori in impiegato del catasto. Tutti, sempre meno, inchiodati al desk a “fare cucina”. La stampa, la tv, i media vivono grazie a un esercito di ventimila precari sempre sotto la scure del rinnovo del contratto. E se non ti sta bene sei rimpiazzato in meno di ventiquattro ore. Dove finisce, in queste condizioni di ricatto, l’autonomia del giornalista?

Mi accorgo che non ho fatto altro che dare addosso ai giornalisti. E questo, da presidente dell’Ordine, non mi pare bello. Ma un merito bisogna darlo al nostro mondo: in molti casi fa il suo dovere, basti pensare come il giornalismo abbia contribuito a dare un segno positivo alla ricerca della verità sui casi di Ustica, Aldrovandi, il G8 a Genova. Sono tutti avvenimenti nei quali la stampa è riuscita a dare una lettura diversa da quella di chi aveva già dato i verdetti finali.

VIDEOGIORNALISMO E NARRAZIONE

Intervista a Milena Gabanelli

*a cura di Delia Giubeli
con una nota di Fabio Acca*

Nonostante la persistente sfiducia nei confronti del teatro in televisione, è un fatto che i palinsesti televisivi continuano ad accogliere schegge, presenze, traiettorie e “opere” teatrali maturate ai margini di un possibile intreccio tra artisti di teatro e professionisti del piccolo schermo.

Quando parliamo di “intreccio” non ci riferiamo soltanto alle zone di un intrattenimento di qualità, in cui è possibile inscrivere eventi come le recenti produzioni di Marco Paolini per La7 (Il Sergente, 2007; Album d’aprile, 2008) o i brevi cammei di Ascanio Celestini in Parla con me su Rai 3. Piuttosto, la nuova “performance epica” sembra abbia trovato, all’interno dei contenitori, una collocazione abbastanza stabile, che le consente di dialogare efficacemente con il sistema del giornalismo d’inchiesta oppure di riformulare, secondo regole teatrali e narrative, la modalità con cui l’autore dei dossier ricolloca gli avvenimenti nell’attenzione del telespettatore (ne sono esempi evidenti Carlo Lucarelli, o Franca Leosini nella sua edizione di Ombre sul giallo dello scorso anno). La “performance epica”, dunque, s’adatta ai palinsesti dichiarando la propria origine teatrale oppure si rigenera direttamente al loro interno. Chiaro segno di questa reciprocità di linguaggio tra tecniche giornalistiche e drammaturgia teatrale, sono state le storiche edizioni di Report del 2003 e 2004 nelle quali Milena Gabanelli ha avviato una importante sperimentazione, coinvolgendo narratori

come Paolini, Enia, Curino, Musso, comici come Albanese e Finocchiaro, attori come Bebo Storti. L’intervista di Delia Giubeli chiarisce la genesi e i lasciti di questi episodi.

Fabio Acca

Qual è la novità del videogiornalismo rispetto agli altri metodi tradizionali? Che differenza passa tra i filmati dei freelance e quelli che di solito vanno in onda nei telegiornali o nei programmi di approfondimento giornalistico?

Nel videogiornalismo c’è una persona che fa tutto da sola. In genere, la scelta non è ideologica. Piuttosto, bisogna fare di difetto virtù: cioè quando hai pochi soldi ti arrangi. Sostanzialmente è un metodo di lavoro dove il giornalista gira, fa le domande, confeziona il tutto e monta anche il girato. Mentre l’altro metodo è noto: si lavora in due o tre, uno cura la parte di contenuto, e quell’altro va a girare le immagini. Non sempre il giornalista e l’operatore stanno insieme, a volte uno va a fare delle riprese, mentre l’altro sta in albergo a telefonare e prendere gli appuntamenti. Oppure, dopo che hai intervistato una persona – a me è successo tante volte quando lavoravo in questa maniera – rimani a chiacchierare un



Milena Gabanelli

po' e intanto l'operatore esce e fa tutte le immagini di supporto che è necessario fare. Nel nostro caso, invece, la stessa persona gira anche le immagini di copertura: quindi mentre riprende e fa l'intervista, sa già probabilmente quali saranno le immagini precise che occorrono. Magari la forma fa un po' desiderare però il contenuto è sicuramente più diretto.

Quindi cosa si può guadagnare facendo un giornalismo d'inchiesta e cosa invece si può perdere?

Ci si guadagna sicuramente in contenuto, ne hai tanto di più, se non altro perché non devi chiedere l'autorizzazione a nessuno su quando devi andare a lavorare. Se adesso qua sotto c'è una situazione che potrebbe interessarmi, carico la camera vado giù e giro, se non ho questa padronanza del mezzo devo trovare una troupe e probabilmente non si fa; forse è una cosa che dovrò buttare via, ma se invece è buona? Quando in gioco c'è solo il mio tempo e non dei soldi, posso decidere di spenderlo come voglio e a volte anche la rapidità ti permette di arrivare più velocemente, questo è tutto guadagno. Si perde invece nella forma, spesso l'immagine non è così pulita, poi dipende dal tempo a disposizione e dall'esperienza. Succede che ci siano degli operatori con telecamere professionali che non danno risultati di grande qualità.

L'inchiesta è in un certo senso la descrizione di un viaggio: il viaggio fisico e mentale del freelance che mostra passo per passo lo svolgersi della propria ricerca e delle proprie scoperte. Il pezzo finale montato può essere considerato una vera e propria "storia"? Quindi possiamo considerare l'autore dell'inchiesta una sorta di "narratore" di questa storia?

Non c'è dubbio che quello che va in onda ha un inizio, uno sviluppo e una fine, questo di qualunque cosa parliamo. Il vivere l'inchiesta come un viaggio... sì, a volte è possibile, è sicuramente un viaggio perché di viaggi se ne fanno tantissimi: si torna tre quattro volte dalla stessa persona, ci si deve muovere tanto per andare a raccogliere le evidenze, per fare le interviste, per far replicare, per andare a vedere se una cosa è vera o no. C'è il viaggio del giornalista e il viaggio del racconto, ma non necessariamente il risultato finale sarà sotto forma di viaggio.

Comunque è un racconto della loro ricerca, raccontano come hanno svolto l'inchiesta...

A volte, non è sempre così, dipende dall'inchiesta, dallo stile del giornalista, dall'argomento in sé: ci sono argomenti che si prestano, altri che non si prestano; ci sono stili narrativi che amano questa forma, altri che non la amano e preferiscono essere più crudi, più diretti, senza calare tutto dentro la cornice del viaggio. L'inchiesta è una forma narrativa di per sé fredda, perché deve basarsi solo su fatti e dati: al contrario del documentario e del

reportage, che danno spazio anche alle emozioni, nell'inchiesta è raro che ci sia l'emozione.

Nell'inchiesta, quindi, il giornalista necessita sempre di un punto di vista interno o esterno: molte volte parte da se stesso, altre dal punto di vista di un normale cittadino. Come si riesce ad essere obiettivi e rispettare comunque l'etica del giornalista?

Dunque, collochiamo l'inchiesta per riuscire a capirla e definirla. La differenza fra un giornalista e un magistrato è che un magistrato, alla fine, chiude il caso, lo porta in un tribunale, si celebra un processo e poi c'è un giudice che emette una sentenza. Il giornalista non deve né essere giudice né emettere sentenze, fa delle indagini partendo da fatti concreti. Per esempio: perché i treni sono sempre in ritardo? Allora cominci a cercare, fai domande per capire e, infine, capisci che probabilmente i locomotori sono sempre rotti; se sono sempre rotti, vuol dire che non fanno la manutenzione e che, se non fanno la manutenzione, un giorno o l'altro si va a sbattere e ci sarà il morto. Allora parte l'inchiesta, che si apre sempre con una domanda. Oppure da qualcuno che dice: "Ho un bel dossier da darvi, andate a verificare, io vi dico". Ai giornalisti succede come ai magistrati. C'è qualcuno che fa una denuncia, un esposto: "Nella fabbrica dove lavoro buttano il cromo nel fiume". Allora cominciano i sopralluoghi, si va a prendere un campione per verificare se si trova il cromo. Un'inchiesta non parte mai a caso, ma quando si sa che c'è un problema alla base. Poi si cerca di raccontare il perché, dando voce a tutti e cercando di dimostrare, di documentare nella maniera più precisa possibile un fatto. Questo è il percorso, molto diverso rispetto a quello del documentario o del reportage, che non hanno come obiettivo necessariamente una denuncia, o se ce l'hanno, è una denuncia sociale, generica, mentre qui si va sempre a denunciare fatti specifici che hanno dei responsabili specifici. Questo è lo specifico dell'inchiesta.

Come vi è venuta l'idea di inserire i monologhi teatrali all'interno del vostro programma?

La ragione principale è la stessa dell'anno scorso: io ho due ore da riempire, è un fatto drammatico! Dal momento in cui mi hanno passato alla prima serata – che io non ho mai cercato e di cui avrei fatto volentieri a meno – il mio problema è sempre stato il tempo. A livello televisivo, due ore sono un tempo molto lungo da riempire solo con filmati. L'inchiesta dura circa un'ora, settanta minuti, e il tempo rimanente era comunque troppo. Abbiamo persino introdotto la rubrica delle "buone notizie". Ma la scelta doveva comunque essere determinata da una certa coerenza con il nostro lavoro e coi temi trattati, oltre che con qualcosa che mi piacesse. Per esempio, non mi piace inserire un *talk show* con degli ospiti in studio. Così, lo scorso anno mi è capitato di vedere lo spettacolo di Marco Paolini sul petrolchimico di Porto Marghera, di

cui conoscevo molto bene la storia, perché avevo realizzato un'inchiesta in cui ricostruivo tutte le fasi del processo. Ascoltando il racconto di Paolini, soprattutto la parte storica della Montedison da Mattei a Gardini, ho pensato che si sarebbe adattato molto bene, come apertura, alla mia inchiesta e che una cosa simile si poteva fare con tutti gli altri pezzi. Il giorno dopo lo spettacolo, ho contattato Paolini e gli ho proposto l'idea di collaborare insieme con dei monologhi di apertura al programma e lui mi ha risposto che era proprio una bella idea. Così è partito il progetto, ma dovevamo lavorare con molto anticipo, perché lui doveva preparare e registrare i monologhi per l'edizione autunnale, infatti abbiamo dovuto definire con dieci mesi d'anticipo i temi che saremmo andati a trattare.

Quindi il motivo della scelta non è solo legato al tempo...

Principalmente sì, perché non c'è un ragionamento dietro... Il teatro, l'inchiesta... no, io devo riempire uno spazio con qualcosa che mi piace e che abbia un minimo di coerenza. Però trovo che il teatro di parola, basato su un fatto reale, sia in qualche modo un'inchiesta, e contenga, in un certo senso, una denuncia. È un esperimento che mi interessava fare e credo che queste persone abbiano bisogno di essere conosciute. Perciò l'idea di dare loro uno spazio dentro le prime serate mi pareva una cosa bella, che mi piaceva provare.

Come avete conosciuto e "scelto" gli attori di quest'anno?

Non conoscevo nessuno di loro, tranne Antonio Albanese e Angela Finocchiaro, e così sono dovuta andare in giro per teatri a cercarli e a vedere i loro spettacoli.

I monologhi degli attori vengono preparati apposta per il programma o sono la riduzione di spettacoli?

Due di loro erano in qualche modo "esordienti" e non avevano mai lavorato in televisione, cioè Davide Enia e Giuliana Musso, così abbiamo deciso di andare sul sicuro e scegliere uno spettacolo già realizzato da cui hanno estratto circa mezz'ora. Gli altri invece sono stati ideati e interpretati apposta per la trasmissione: abbiamo messo loro a disposizione una cifra e la consulenza di un giornalista de "La Stampa", uno storico che li aiutasse nella ricerca dei materiali e nella verifica dell'autenticità delle

fonti. Poi ciascuno di loro si è arrangiato coi propri autori e ha registrato i monologhi dove gli veniva più comodo.

Il monologo, all'inizio o alla fine del programma, ha più la funzione di chiarire e approfondire i temi trattati o solo di coglierne il lato umoristico?

L'obiettivo era solo quello di metterci a fianco un altro linguaggio, non di chiarire: un'altra storia che si legava per argomento, o magari lo continuava sotto un'altra forma narrativa. Giravi pagina, un po' come quando giri le pagine dei giornali: se salti da un giornale all'altro rimani sconvolto, se invece passi da una storia dentro lo stesso giornale, sei accompagnato dolcemente, attraverso un legame che nel nostro caso era il tema. Forse solo nel caso di Antonio Albanese c'è stata un'integrazione, perché non ha registrato in teatro, ma in un'osteria con dei ragazzi, nati nel 1986, che sorseggiavano vino, quindi la situazione è stata girata non in un luogo di rappresentazione, ma nel luogo reale dove peraltro transita l'oggetto dell'inchiesta. In questo caso, se non ci fosse stato il monologo di Albanese, avremmo dovuto ricostruire noi la parte storica sul metanolo, servendoci anche dei pezzi di telegiornale che l'attore ha usato nel racconto, in modo molto divertente.

Secondo te, che relazione intercorre fra un narratore e un giornalista? E quindi quale nesso possiamo trovare tra i freelance, che trasformano l'informazione in racconto e il narratore, che racconta l'informazione?

Uno è costretto a visualizzare e l'altro si visualizza da solo. Però entrambi devono costruire la storia, devono trovare la documentazione, quindi di base c'è un lavoro di ricerca che può essere molto simile. La differenza, invece, per chi deve fare il pezzo televisivo è che la documentazione deve essere mostrata, parlano i documenti, mentre l'attore deve puntare solo su se stesso. Se a me saltano due interviste, rischia di saltare un pezzo di storia; se la persona che mi ha promesso un documento non me lo fornisce, televisivamente è un buco; quando lo devo raccontare io, non c'è problema, uso le parole. L'attore e il giornalista della carta stampata sono molto più vicini tra loro, in questo senso, perché quello narra, questo scrive: ognuno si affida alla propria espressività linguistica. Ma in televisione o c'è l'immagine o niente. Parla l'intervista, chi è direttamente coinvolto deve replicare, chi denuncia, il testimone, devono parlare, altrimenti non funziona.

di Riccardo Iacona

L'inchiesta come oggetto narrativo complesso

Vi parlerò di quell'oggetto narrativo complesso che è l'inchiesta. Per intenderci, stiamo parlando di prodotti che superano la durata di mezzora. Entro la mezzora, secondo la mia esperienza, si riesce ancora a dilatare il racconto della notizia, applicando i codici narrativi ai quali l'informazione quotidiana ci ha abituati. Si tratta, in sostanza, di riferire quello che è successo aggiungendo qualche antefatto, qualche conseguenza. In questa occasione, invece, mi occuperò soltanto dei prodotti che vanno dalla mezzora in su, perché al di là di questa linea di confine non è più sufficiente la semplice dilatazione dei codici dell'informazione quotidiana, ma scattano altri meccanismi e, per l'esattezza, scatta l'esigenza di mettere al centro del racconto la dimensione narrativa.

Solo la dimensione narrativa consente di sviluppare e chiudere le inchieste che superano la mezzora. Per questo le chiamo "oggetti narrativi complessi", perché complessi nella costruzione, non nei contenuti o negli argomenti trattati. Ci sono, infatti, inchieste su vicende tutt'altro che complicate, che però, grazie al modo in cui sono realizzate, danno vita a più letture, a più punti di vista. Più è ricca l'inchiesta, più è bella, più corde fa vibrare. L'inchiesta non svolge racconti predeterminati della realtà. Diciamo, dunque, che l'inchiesta non può essere faziosa: se lo fosse non sarebbe un'inchiesta. In quanto oggetto narrativo complesso, l'inchiesta, quando funziona, è molto vicina alla realtà, è parallela alla sua ricchezza, alla sua molteplicità di piani.

La realtà è ordinata solo nei nostri ragionamenti e nei codici che la interpretano. La sua complessità è molto maggiore di quel che la televisione riesce a mostrare. L'inchiesta, però, è lo strumento che più si avvicina a

questa complessità, della quale riesce a cogliere le contrapposizioni, difficilmente riducibili alla logica semplificata di un discorso predeterminato. Ricorrere alla dimensione narrativa significa, in concreto, utilizzare la presa diretta per incontrare e capire i fatti, evitando gli attraversamenti che trattano i dati di realtà come elementi a dimostrazione di una tesi già scritta. Quest'ultima modalità non ha niente di scorretto, ma costituisce una griglia di immediata applicazione che impedisce di capire cosa determina gli avvenimenti e cosa questi avvenimenti sono per le persone che vi partecipano. Vi faccio un esempio: quando un caporedattore chiede di indagare intorno all'emergenza abitativa a Roma, il giornalista dapprima s'informa, verifica le fonti, parla con i sindacati e con tutti coloro che sono informati sulla questione. Poi, dopo aver costruito una sua griglia interpretativa della realtà, la riempie come un puzzle. Entra in un quartiere, riprende quello che può della vicenda, infine chiude il pezzo con il commento del suo speaker, oppure ricorrendo all'intervista con un esperto. Se un giornalista lavora applicando esclusivamente questi codici, che uccidono l'inchiesta, non andrà mai oltre la mezzora di durata.

L'inchiesta è parallela alla realtà, in un certo senso è anche più forte alla realtà. Utilizzando la dimensione dello spazio e del tempo si può creare una simil-realtà, che suscita un'immediata empatia con i suoi personaggi (la famiglia D'Argento nel caso dell'inchiesta *Case!*, andata in onda a marzo 2006 nella prima serata di Rai Tre). Può sembrare un paradosso, ma se un'inchiesta è realizzata bene si possono stabilire delle relazioni fra cose, che non sarebbero altrimenti in rapporto né nello spazio né nel tempo. Stabilisci, insomma, delle relazioni nuove e, quindi, un nuovo mondo di conoscenze.

Non voglio certo applicare criteri di giudizio e dire che l'informazione debba essere solo inchiesta, e che il resto non è informazione. Però, alimentare il sistema dell'informazione quotidiana e fare inchieste sono proprio due mestieri diversi, che richiedono apprendistati, botteghe artigianali e investimenti industriali differenti. L'inchiesta, quando è veramente tale, assomiglia, ancor più che a un servizio d'informazione del telegiornale, a un libro, a un film, all'esperienza che facevano i contadini serbi quando entravano nelle chiese e si trovavano circondati da una striscia di affreschi talmente potenti da evocare un regno di Dio che ancora non c'era.



Case!

La posizione dell'“inchiesta” nel sistema televisivo italiano

Prima ancora di entrare nella “bottega delle inchieste”, voglio far notare come il rapporto che c'è in Italia fra questi oggetti narrativi complessi e il resto dell'informazione vedi i primi in una posizione enormemente deficitaria. Mentre i giornalisti italiani che lavorano nel settore pubblico o privato sono migliaia, i giornalisti in grado di realizzare un'ora e mezza di reportage da mandare in onda in prima serata sono circa una ventina. Siamo in pochi per tre motivi: il primo è la precarietà nella quale lavoriamo; il secondo è la mancanza di libertà che impedisce ai giornalisti di decidere a quale argomento dedicarsi; poi viene la mancanza di investimenti industriali. Le inchieste non si fanno da un giorno all'altro. Prima di fare venti minuti di montato, ho lavorato circa quattro anni; poi, per passare dalla mezzora a cinquanta minuti, ho dovuto sudare ancora. La squadra alla quale appartenevo, quella di Michele Santoro, si era allenata cinque o sei anni per poter fare questo lavoro. Quindi, ci vogliono botteghe aperte, investimenti industriali, spazi del palinsesto. E occorre che questi siano spazi “nobili”, non spazi di seconda serata. Qualsiasi programma vada in onda dopo le 23,15 è una battaglia persa, si trova come in un ghetto. Noi abbiamo sempre sostenuto che l'inchiesta merita lo spazio più nobile, dove l'investimento pubblicitario è massimo, e massimo è lo sforzo per la costruzione dell'immaginario collettivo. Invece, non c'è investimento industriale e non c'è spazio nel palinsesto. Questa è la prima ragione per cui si fanno poche inchieste.

D'altra parte si ha anche paura di dare spazio ad un oggetto narrativo come l'inchiesta, che viene ritenuto troppo libero, troppo scottante e, quindi, in grado di spaccare dall'interno il sistema informativo costruito dalle televisioni generaliste. La loro è una realtà messa in pillole, che non consente a chi la vive di narrarsi al microfono, e allo spettatore di farsi un'idea, una propria opinione. L'oggetto narrativo complesso, nella nostra televisione, non ha ancora lo spazio che meriterebbe. Anzi, a confronto con quanto avviene in altri paesi europei, è quasi assente. In Francia ogni giorno vengono mandati in

onda uno o più reportage. In Italia, invece, aumentano le pressioni dal mondo politico: oggi chiunque è libero di alzarsi dalla propria poltrona in parlamento e criticare e accusare di ideologia il lavoro dei giornalisti.

Posso accettare questo genere di interventi ma solo a condizione che chi accusa di faziosità ideologica non sia a sua volta un fazioso. Personalmente, non mi sono mai posto il problema di urtare la suscettibilità di questa o quella parte, anche perché quando si lavora sulla dimensione narrativa bisogna mettere da parte le ideologie e cercare di agire con efficacia sulle storie, sulle confessioni e sui messaggi che ti regalano le persone che incontri. L'ideologia può viziare tanto la scelta delle cose da mostrare che i criteri del montaggio. E questo rovina tutto il lavoro. In *Case!* nessuno, tra poliziotti o sfrattati, ha ostacolato le riprese, perché tutti sapevano che il nostro compito era stare lì e raccontare quello che stava succedendo.

Analizziamo l'inchiesta: i personaggi

Proviamo ora ad analizzare i primi venti minuti di *Case!*, che narrano lo sfratto della famiglia D'Argento.

Partiamo dalle modalità di ripresa. I primi venti minuti danno l'impressione di essere un piano sequenza unico. Naturalmente, ci sono delle tecniche che fanno sembrare ininterrotto e assolutamente continuo il flusso degli avvenimenti. Noi, in realtà, abbiamo girato dalle 8.00 di mattina fino a mezzanotte: quindici ore di riprese complessive. Quindi, i primi venti minuti dell'inchiesta sono veramente una sintesi molto stretta. Però sembra non ci siano cesure, che non ci siano tagli, che sia tutto un flusso continuo. Sembra, insomma, di non aver perso niente.

I primi “attrezzi” o strumenti del mestiere per poter fare qualcosa di questo genere sono i personaggi. I personaggi stanno nella realtà e, per non far avvertire cesure e discontinuità, vanno semplicemente seguiti. In *Case!*, il filo robusto della storia principale è costituito da uno sfratto esecutivo, che mobilita tutto un quartiere. Ma a questo filo i personaggi, ognuno con la propria specificità, ne aggiungono altri, che si svolgono sulla scena in completa autonomia.



Riccardo Iacona



Case!

Elena, la figlia dei D'Argento, è il primo personaggio che ci viene incontro. Si tratta di una ragazzina, diciamo così, "eroica". Lei sa come funziona il mondo e sa cosa deve fare. Noi, che pensiamo di appartenere a un mondo diverso, ci troviamo di fronte a una ragazza che potrebbe essere nostra figlia e che sa cose che ignoriamo. Per esempio, che quando si viene sfrattati non bisogna abbandonare la casa, non bisogna far entrare nessuno e, se si va fuori, bisogna rientrare in casa a tutti i costi. Elena lo sa e lo fa davanti a tutti, sotto gli occhi della telecamera, mentre cresce il coro del quartiere.

Noi non le stiamo addosso, non la interrompiamo, le facciamo solo alcune domande – anche se, certo, ne ho fatte molte di più di quelle montate – che servono a dare dimensione temporale al racconto, a cercare di capire perché ci si trova in una situazione di guerra in un quartiere popolare di Milano a pochi chilometri di distanza da Piazza del Duomo. Perché non sono scattati i meccanismi dell'assistenza sociale? Qui si fronteggiano due posizioni opposte: i tutori dell'ordine, che dicono che i D'Argento sono degli abusivi; e i D'Argento stessi, che rispondono invece di non essere affatto abusivi e che abitano lì da venticinque anni. Elena va avanti, si arrampica da un cornicione, entra in casa da una finestra perché la madre si è sentita male.

Nei miei racconti non troverete mai le interviste montate a dimostrazione di una determinata tesi. Anche i personaggi più piccoli entrano progressivamente nello spazio del racconto, e aggiungono altri fatti a quello principale. Le interviste mettono sempre in evidenza un "prima", un "durante" e un "dopo". "Lei signora che lavoro fa?". "Da quanto tempo sta occupando?". Questi piccoli personaggi non sono lì per dare un'opinione, ma per raccontare se stessi. I quartieri popolari di Milano sono un "teatro" straordinariamente vissuto, dove i personaggi vivono consapevolmente i loro ruoli. Le persone che partecipavano allo sfratto dei D'Argento non erano semplici curiosi, ma erano lì per aiutare, perché anche loro erano abusivi e sentivano sulla pelle quanto stava accadendo. È importante che si mantengano le sequenze di tutti i fili narrativi e ogni personaggio deve poter dire chi è. L'inchiesta non è un semplice esercizio di democrazia, anche se questo suo aspetto è importantissimo, perché recupera le voci escluse.

Case è andato in onda pochi giorni prima della vittoria di Prodi, dopo che da anni si raccontava che in Italia tutto andava bene, perché avevamo due telefonini, e che il problema della casa non esisteva perché l'80% degli italiani è proprietario. Riprendendo lo sfratto dei D'Argento siamo dunque entrati in una dimensione clandestina, tant'è vero che la nostra era l'unica telecamera presente e che il TG regionale della Lombardia non aveva sentito il bisogno – dopo ore che le agenzie battevano la notizia di una rivolta popolare a Milano – di mandare lì neanche un giornalista. C'era un ragazzo alla finestra che riprendeva con la webcam, e che poi avrebbe mandato le immagini in rete, dove, però, questo mondo continua a restare clandestino. Chi ce lo fa conoscere per davvero sono i

personaggi, perché ci dicono qualcosa di più della storia. Allora, ecco che Elena diviene la rappresentante di un saper fare che non conoscevamo; ecco che i personaggi incontrati nel cortile ci comunicano cose importantissime della loro identità sociale. Qui non abbiamo un sottoproletariato arrivato dalle campagne senza un lavoro, abbiamo a che fare con un proletariato con un lavoro, che spesso non è un lavoro dipendente a tempo indeterminato. E, comunque, non è un lavoro che consente di accedere al mercato immobiliare di Milano. Antonino D'Argento, il capofamiglia, è un tipografo professionista e fa un lavoro che, una volta, avrebbe consentito di costruirsi un futuro. Quindi, gli spettatori cominciano a capire che questo mondo entrato in sofferenza non è poi così lontano dal loro. Non è un mondo che entra nell'illegalità perché viene dall'illegalità: è un mondo che resiste.

Per consentirgli di spiegarsi bisogna dargli tempo, bisogna dargli lo spazio "nobile" della sequenza. Non è possibile ridurre Elena al grido iniziale di un pezzo che racconti l'emergenza abitativa a Milano, dicendo semplicemente quante persone sono in attesa per l'assegnazione d'una casa e quanto sono diventati cari gli affitti. Così non si aggiungerebbe conoscenza. Prendete Giuseppa: in quel cortile manda a quel paese il mondo intero. Lei sa come andrà a finire la storia. Lo sanno tutti. Io sono l'unico che non lo sa. Giuseppa è una bidella che prende settecento euro al mese ed è stata sfrattata. Assieme a suo figlio, per un certo periodo, ha dormito dentro una macchina. L'avevo incontrata prima di filmare lo sfratto. Così ho montato la sua storia. Nelle inchieste è molto difficile trovare un flashback, perché il flashback va scritto, va pensato. Lì, invece, ti faceva capire qualcosa di più dell'urlo tremendo di Giuseppa contro la polizia.

Poi entra in scena il personaggio di Antonino. Il filo diventa sempre più grosso, aggroviato. Elena torna di tanto in tanto, altri entrano nella vicenda, fino al momento dello scontro finale, in cui Antonino rinuncia drammaticamente alla casa. Da quel momento non lo abbandoneremo più. Torneremo da lui quattro mesi dopo, per vedere come si è svolta la sua storia. Gli avevamo trovato un alloggio a settanta chilometri da Milano, vicino al confine svizzero. Poi, c'è un finale straordinario che rende la storia di Antonino la mia storia, la vostra, la storia di noi tutti. I D'Argento sono tornati a Milano ed hanno occupato una casa a pochi metri da quella in cui stavano prima. Questo gesto li esclude dalla lista d'attesa e li fa entrare nell'illegalità. Perché l'hanno fatto? Ce lo dice la madre: "Noi abbiamo rioccupato perché così i nostri figli possono tornare alla scuola dove andavano, possono frequentare i loro amici, andare alla parrocchia".

I nostri figli sono talmente preziosi che le famiglie possono andare in crisi perché è cambiata la professoressa e forse la nuova non li capisce. Pensate ai D'Argento, mandati a chilometri di distanza dai parenti e dagli amici. Noi impazziremmo, invece dobbiamo credere che un operaio tipografo tutto questo lo sopporti normalmente. La madre ci dice che non è così e nel momento in cui l'affermazione diventa una di noi.

Ecco quindi che l'impressione di assistere a un flusso continuo e senza cesure, i venti minuti capaci di restituirvi gli eventi di una giornata intera senza sentire i tagli del montaggio è tendenzialmente merito dell'apertura di credito che si fa ai personaggi. Quando ne incontri uno lo devi seguire in maniera fanatica. Devi rispettare la sua faccia e la sua storia, gli devi dare spazio e modo di crescere, perché storie come queste raccontano più di una scheda o del parere di un esperto. Questo "di più" ha a che fare con la storia del Paese. Lì, in filigrana, si legge la crisi degli stipendi e la fame da reddito, i contratti che non si fanno e la redistribuzione delle ricchezze dal lavoro dipendente all'impresa e al commercio. Ci racconta che per vivere a Milano non bastano più i milleduecento euro mensili. Questi sono gli elementi attraverso i quali la storia dei D'Argento può vibrare di un contesto più ampio. La "teatralità" in gioco in un lavoro come questo è quasi da ur-teatro, e sta alla base di qualsiasi forma di rappresentazione. Qui la cosa importante è che le persone entrano a pieno titolo nel carattere dei personaggi perché non solo interpretano un ruolo a partire dalla loro specifica identità sociale, ma cambiano nel momento in cui lo interpretano. La cosa straordinaria della televisione aperta è che se fosse sempre realmente aperta, costruirebbe un senso civico molto più alto. Lo stesso Antonino D'Argento, dopo la trasmissione, ha assunto un ruolo diverso all'interno della propria realtà, si è sentito in qualche modo cambiato dopo essere stato al centro di una vicenda osservata da milioni di persone. La televisione aperta mette in circolo esperienze personali che acquisiscono un valore politico, e a quel punto si è nelle condizioni di non poter tradire la parte che si è giocata. Una televisione aperta ideale, quella su cui lavoro da tanti anni, è un mondo quasi parallelo, virtuale, capace di intervenire e arricchire il mondo reale, diventando una tribuna democratica, dando voce ai personaggi protagonisti delle vicende.

Lo spazio e il tempo della narrazione

Dopo i personaggi, è importante stabilire la dimensione temporale, ormai pressoché assente nel racconto televi-



Case!

sivo. Il "tempo" non è semplicemente quello che passa, cioè quello per cui un'azione si svolge in un determinato tempo. In questo caso il "tempo" è l'attenzione continua verso il "prima", il "durante", il "dopo" dei personaggi e delle storie. Il tempo si scrive nella sequenza ed è quello che ti dà la sensazione di fluidità del racconto, che non ti fa vedere i tagli del montaggio. Per fare questo devi moltiplicare i punti di vista: una telecamera segue il narratore, chi svolge l'inchiesta e la situazione principale, quindi è puntata sull'intervistato, fedele a una sorta di codice di accompagnamento dei personaggi coinvolti nella vicenda. L'altra invece è sganciata dall'azione e gira il contesto dove sta avvenendo l'intervista: gira i cosiddetti "controcampi", riesce a prendere le espressioni di quelli che sono a fianco dell'intervistato, gira i totali e produce "immagini", i mattoni senza i quali non puoi lavorare sulla dimensione del tempo. Nel montaggio che si fa nella mia bottega voi non vedrete mai solo la dimensione un po' asfittica del primo piano, ma la caratterizzazione del contesto narrativo, attraverso inquadrature più larghe, che ci consentono di osservare meglio la realtà circostante. La telecamera è libera di fare i controcampi delle persone che il narratore intervista, in modo da acchiappare in presa diretta le reazioni di tutti e far capire allo spettatore che ciò che dice il narratore non è solo funzionale al discorso televisivo, ma è un principio di realtà. È un modo straordinario per rispettare quello che succede. In *Case*, ogni parola dei personaggi della vicenda era realmente detta a qualcuno che stava lì presente in quel momento. La moltiplicazione dei punti di vista opera sotterraneamente sullo spettatore, creando una sorta di sottotesto non esplicito, ma che dà una grande forza al racconto. Nel caso dei D'Argento, questo sottotesto ci racconta una parte sommersa di Milano: quei cortili, quelle case dei primi del Novecento fanno parte del tessuto sociale storico di Milano, ci raccontano un'idea di città, dove la gente se lavora ha anche una casa. E quella casa la può avere anche se è un operaio. Quando la telecamera, nell'azione, fa vedere i muri scrostati, la finestra che si apre e si chiude, quegli interni, ci fa capire anche che tipo di investimento c'è stato sull'edilizia popolare. Vuol dire che quella città non conta niente. "Siamo diventati pezzi di merda", dice l'operaio edile tornato dal lavoro. Cioè, in altri termini, dichiara di non essere oggetto di una politica sociale.

A tutto questo si aggiunge il montaggio dell'audio, che ha sempre a che fare con l'idea di ricostruire i flussi di senso della vita, in modo da far sentire il meno possibile le cesure, dando voce ai protagonisti sociali. Il lavoro audio è fatto su tre livelli: la registrazione in presa diretta, che ha bisogno di un'attrezzatura complessa, quasi da cinema, e ci consente di costruire una sorta di realtà parallela; a questa si aggiunge un lavoro di montaggio di colonne sonore ed effetti. C'è sempre un secondo tappeto sonoro che accompagna le cesure dell'audio principale della colonna dialoghi, e che fa da ponte. È una specie di collante. Infine, c'è la musica, con cui emerge una presenza autoriale forte. Lo spazio della musica è come quel-

lo dello speaker, funge da “evidenziatore”, sottolineando alcuni passaggi e dando in questo modo maggior spessore ad alcuni parti del lavoro.

La sequenza della scala, quando il camion porta via le poche cose della famiglia D’Argento, è emblematica. Quello fu un momento di svolta della giornata, in cui tutti si erano fermati a guardare quella scala, un fatto strategicamente importante anche dal punto di vista della costruzione drammatica. Nel filmato la musica sospende il flusso continuo del racconto, quasi costringendo lo spettatore a guardare quel fatto in modo analogo a come l’hanno osservato e percepito le persone coinvolte nella sconfitta dei D’Argento. Perché tutti quelli che stavano lì, da quel momento, avevo capito che la battaglia era persa. In questo modo emerge molto più di quello che un giornalista avrebbe potuto scrivere su quella scala: la povertà dei pezzi – il materasso, la rete, il comodino, veramente le “quattro cose” – eppure la famiglia viveva in quell’appartamento da venticinque anni. È la fotografia del nostro popolo, di una parte grande dell’Italia.

Abbiamo utilizzato la musica anche in altri passaggi dell’azione, perché serve da contrappunto e ti consente di montare e utilizzare una buona parte delle immagini registrate.

Utilizzando quindi appropriatamente la dimensione del tempo, senza averne mai paura, e la dimensione spaziale, cioè il contesto in cui avvengono i fatti, ecco che si ottiene un effetto di “similrealtà”. Talmente potente da colpire l’emotività dello spettatore e farlo immedesimare nella vicenda narrata. Prendere i D’Argento e farli diventare oggetto empatico dell’attenzione di un paese che pensava di essere estraneo a certe vicende, ebbene, è un’operazione che costruisce un mondo nuovo di relazioni, di senso e di conoscenza nell’orizzonte di un destino comune.

Dentro un destino comune

Case è l’esempio di una storia in cui l’aspetto narrativo è talmente preponderante che dopo i primi venti minuti non solo non ti puoi dimenticare della famiglia D’Argento, ma sarebbe un atto criminale abbandonarla al proprio destino. Adesso che sappiamo che è fatta di carne, sangue, storie vicine alle nostre, adesso che sappiamo che l’attacco della polizia equivale all’attacco verso un’idea di città vicina alla nostra: la civilissima Milano; adesso che i personaggi hanno vissuto, che abbiamo dato loro il tempo di esprimersi in un dialogo diretto col narratore e quindi con lo spettatore; adesso tutto quello che vediamo acquista più senso. Cominciamo a capire che anche la storia della vecchietta cacciata dal centro storico e la pulizia etnica fatta a Milano, appartengono allo stesso racconto. In realtà, la vicenda dei D’Argento ci dà l’opportunità di connetterci a un cambiamento che ci riguarda tutti da vicino, e cioè il cambiamento profondo di una città, dove i tessuti sociali hanno smesso di convivere.

In questo viaggio di un’ora e mezza viene fuori tutto quello che avremmo trovato in un pezzo di venti minuti di una rubrica televisiva, in cui a predominare fosse stato

il codice dello speaker e il racconto predeterminato della realtà, ma fuoriesce con una forza, un’empatia, una capacità di entrare nel nostro cuore talmente importante che forse riusciamo a capire come le questioni che riguardano un mondo apparentemente lontano, in realtà riguardano tutti noi.

Sono convinto che l’inchiesta acquisti un valore enorme come sostanza essenziale di una democrazia, perché ci mette insieme intorno a un destino comune. Quando il sistema informativo di un paese produce molte inchieste – non come il nostro – queste hanno una forte ricaduta sull’altro tipo di informazione, l’altra metà di cui non stiamo parlando. Un sistema dell’informazione abituato a utilizzare pochi codici per entrare dentro la realtà facilita quelli che lavorano sull’inchiesta, perché questa sonda territori complessi che l’altra informazione non può frequentare. Però crea un effetto molto negativo, quello che possiamo vedere tutti i giorni nei telegiornali. Mentre i telegiornali esteri – per esempio quello francese – hanno una quota narrativa maggiore nel loro impianto complessivo della mezzora, in cui le singole notizie vengono affrontate con la tecnica dell’inchiesta, i nostri soffrono la mancanza totale di un confronto con il racconto della realtà. Un esempio italiano paradigmatico è il grande spazio dato all’esemplificazione del dibattito politico: la prima notizia del giorno è quasi sempre la dichiarazione fatta da un uomo politico, mentre il racconto della realtà è episodico, ridotto ai minimi termini rispetto alle cose che effettivamente succedono nel paese. Lavorare maggiormente su un sistema più alto dell’informazione, sarebbe certamente scomodo per la politica.

Alla fine, sapete qual è stata la cosa più bella del cortile di cui abbiamo parlato? Che, a un certo punto, dopo che siamo stati lì per tutto il tempo, anche noi facevamo parte del paesaggio. Ma non dovrebbe essere così la televisione aperta? Se lavori con una dimensione narrativa non puoi essere ideologico, perché dovresti rinunciare alla forza principale che possiedi, cioè prendere a schiacci le persone che ti consegnano una parte della loro vita. Ma perché rinunciare alla cosa più bella che hai in mano?



Case!

NARRATORI SPAGNOLI

di Marina Sanfilippo¹

Negli anni Ottanta in Spagna comincia a diffondersi un certo interesse per l’oralità in genere e, in particolare, per il recupero della tradizione orale narrativa cantata o in prosa in diverse zone dello stato spagnolo: a Madrid Ana Pelegrín non solo raccoglie e studia narrativa orale e popolare, ma propone anche laboratori sull’oralità grazie ai quali si formano alcuni narratori, mentre in Catalogna il libraio Pep Durán e la scrittrice Roser Ros, che conosceva molto da vicino il movimento dei *conteurs* francesi, cominciano una ricerca sulle possibilità pedagogiche e sociali della narrazione di racconti, così come fa, in modo indipendente, Virginia Imaz nei Paesi Baschi. Cito solo alcuni dei narratori che iniziano a raccontare negli anni Ottanta, ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi per tutta la geografia spagnola (Javier Tárrega in Andalusia, Carles García nella Rioja, ecc.). In questo momento, però, si tratta di esperienze isolate e pionieristiche, che godono di poca visibilità sociale. Alla fine del decennio tuttavia, nel 1989, il “Festival Ibero-Americano de teatro” di Cadice invita Francisco Garzón Céspedes a presentare due spettacoli sotto forma di narrazione e un laboratorio (da cui proviene il gruppo Shamán, tuttora in attivo, formato da narratori che per la prima volta in Spagna si svincolarono da biblioteche e altre istituzioni educative e cominciarono a raccontare per gli adulti).

Garzón è cubano e in America Latina già da alcuni anni esistevano persone, come il colombiano Enrique Vargas (per fare un esempio che probabilmente alcuni in Italia conoscono), che portavano avanti un lavoro di ricerca sulla possibilità sceniche della narrazione. In ogni modo Garzón sosteneva (e sostiene) di avere inventato una nuova arte scenica da lui battezzata *Narración Oral Escénica* (N.O.E.) e si dedicò a diffonderla grazie a innumerevoli laboratori che presentò in giro per la penisola iberica, in università, centri culturali e istituzioni teatrali. Garzón spiega le differenze fra la N.O.E. e quello che lui definisce come *teatro convencional*, con affermazioni categoriche come: “El actor actúa para el público/ El narrador oral escénico cuenta con el público. [...] El actor en escena se muestra según sea su personaje/ El narrador oral escénico es según su personalidad. [...] El teatro es representación/ La Narración Oral Escénica es presentación [...]”².

Probabilmente per questo, i narratori che si andavano via via formando, pur essendo in alcuni casi attori di teatro, non cercarono uno sbocco nelle sale teatrali, ma si rivolsero ad altri tipi di spazi, soprattutto pub e caffè che già programmavano cantautori o altri tipi di spettacoli dal vivo. A Madrid, dal 1992 il caffè Libertad 8 dedica due serate a settimana a spettacoli di narrazione: si tratta di un locale emblematico della capitale spagnola, con una capienza di più di un centinaio di persone e, durante le serate di narrazione, l’affluenza di pubblico è assicurata, anzi, quando sono programmati narratori riconosciuti, la gente arriva anche con due ore di anticipo per essere

sicura di trovare posto³. Tra le pochissime sale di teatro alternativo che hanno a volte programmato spettacoli di narrazione, magari non nella sala vera e propria, bensì nello spazio antistante o nel bar annesso, bisogna ricordare la Triángulo e Cuarta Pared, entrambe di Madrid. La Cuarta Pared ha anche creato uno degli spettacoli di maggior successo del teatro spagnolo alla fine degli anni Novanta, *Las manos*, che comincia con un lungo prologo narrativo in cui ogni attore racconta a una parte del pubblico storie dei propri nonni, per poi trasformarsi in una normale rappresentazione teatrale, come se gli autori⁴ avessero in qualche modo la curiosità di provare la formula narrativa, ma non ci credessero tanto da scommetterci fino in fondo.

Questa diffidenza del mondo del teatro nei confronti dei nuovi narratori può essere dovuta anche all’assenza, in Spagna, di una tradizione di attori solisti: in realtà l’unica persona che da alcuni anni presenta spettacoli di questo genere è Rafael Álvarez *El Brujo*, che in ogni modo non è autore dei suoi spettacoli, bensì utilizza o versioni di opere altrui, più o meno adattate al suo personaggio in scena (come nel caso di *Francisco, juglar de Dios*, versione di *Lo santo jullare Francesco* di Dario Fo) o monologhi scritti per lui da altri autori (come *Lazarillo de Tormes*, scritto per lui da Fernando Fernán Gómez, uno dei pochi attori-autori della scena spagnola)⁵. Fortunatamente, comunque, esistono delle eccezioni, vari esponenti della scena teatrale sono stati attratti dal mondo della narrazione e attualmente portano avanti, in modo parallelo, le due attività come alcuni dei narratori di cui parlerò più avanti.

Purtroppo, fin dagli inizi degli anni Novanta, i narratori cominciarono a essere definiti con l’etichetta di *cuentacuentos* (letteralmente “raccontaracconti”, ma in realtà quasi “raccontafiabe”), una definizione estremamente riduttiva, che allude a un lavoro di intrattenimento leggero e per lo più rivolto a un pubblico infantile⁶. Il problema del nome può sembrare futile, ma ha un suo peso determinante nella situazione indefinita dei narratori spagnoli, che non a caso sentono molto il problema di stabilire chi sono e cosa fanno, tanto che, dal 2004, si riuniscono con scadenza annuale⁷, per scambiarsi idee su varie problematiche della loro professione, dalle questioni legali e fiscali al metodo di elaborazione di una narrazione o alla formazione di un repertorio o al rapporto con il pubblico.

In generale, il repertorio dei narratori spagnoli è formato da brevi narrazioni che vengono poi montate a seconda del pubblico in spettacoli di un’ora circa. Direi che la maggior parte di queste narrazioni sono adattamenti di racconti letterari (propri o altrui), anche se ci sono persone che preferiscono raccontare storie tradizionali e popolari, leggende o aneddoti personali. Le tematiche sono in genere molto lontane dall’impegno civile e politico che caratterizza la narrazione italiana, ma questo

credo sia dovuto al fatto che la società spagnola prova una profonda sfiducia e stanchezza nei confronti della politica e non è pronta a ricordare fatti del suo passato più o meno recente (basti pensare alle grandi polemiche sulla legge per la memoria storica del governo Zapatero). Questo disimpegno, infatti, non è caratteristico solo della narrazione e, se guardiamo alla vita teatrale spagnola dagli anni Novanta a oggi, il panorama è lo stesso, tanto che lo studioso teatrale César Oliva afferma che “en el teatro [spagnolo] de hoy apenas se encuentran conflictos y debates”⁸.

Fin qui si è parlato di narratori spagnoli come di un insieme unitario, ma in realtà, come per qualsiasi aspetto della Spagna postfranchista, bisogna tener conto delle loro aree linguistiche. In alcune autonomie, infatti, la narrazione è entrata a far parte delle risorse identitarie, aumentando le opportunità di lavoro e di sovvenzione per i narratori. I problemi, strettamente linguistici o sociali e politici, delle autonomie spagnole creano dinamiche che pesano anche sulla narrazione; non è un caso che recentemente l'associazione dei narratori baschi abbia incluso nella bozza di un “Manifiesto en favor del arte de narrar” (ispirato in parte alla Carta Magna dei narratori francesi) un punto in cui si afferma “ci impegniamo a onorare e difendere l'esistenza, la qualità, l'aggiornamento e l'arricchimento permanente della lingua che usiamo nella nostra arte”. Questa preoccupazione linguistica è comprensibile solo se si pensa alla situazione dei Paesi Baschi e, infatti, non sembra che i narratori del resto della Spagna la condividano. D'altro canto, si nota come la politica culturale seguita in Galizia e in Catalogna abbia giocato a favore dei narratori, che sono visti come un tipo di mediatore culturale estremamente efficace nel contesto scolastico e di animazione sociale. Tra l'altro, i narratori che lavorano in una determinata autonomia hanno di solito un rapporto più forte con il territorio e con le tradizioni folkloriche popolari della zona.

Prima di parlare di alcuni singoli narratori, vorrei concludere questa presentazione con una nota di pessimismo: la narrazione spagnola si trova in un momento di stallo e di disorientamento, in cui corre il rischio di sclerotizzarsi e di rimanere confinata, in assenza di grandi sviluppi artistici, nel dell'animazione socio-culturale. Se durante gli anni Novanta le relazioni con le scuole e le biblioteche hanno consentito a molti di sperimentare tecniche e stili narrativi⁹ (il narratore, in fondo, diviene tale solo narrando, quindi ben vengano le occasioni offerte dalle istituzioni educative), in questo momento si sente il bisogno di esperienze di maggior livello artistico che facciano capire ai programmatori teatrali che la narrazione orale è, o può essere, uno spettacolo teatrale indipendente che merita di occupare il palcoscenico non solo in occasione di festival specifici o al margine di altre rassegne. Sembra, però, che la maggioranza dei narratori spagnoli lavori nella stessa direzione dei loro omologhi francesi, per i quali la narrazione “n'est pas un art du spectacle, c'est un art de la relation”, come afferma H. Gougaud¹⁰. Non è dunque

detto che la narrazione spagnola riesca a fare quel salto di qualità che si è verificato invece in Italia tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta. Tra le persone che hanno il potenziale necessario per mettere in atto questa trasformazione, intrecciando comunicazione e arte scenica, ci sono sei narratori, che presentano stili e tematiche diverse, e che ho scelto anche in base alla provenienza geografica per chiarire il discorso sulle autonomie cui ho già accennato.

Magdalena Labarga (Las Palmas de Gran Canaria, Canarie, 1967). Si tratta di un'attrice e regista teatrale che ultimamente ha lavorato per il Centro Dramático Nacional e che è stata una delle fondatrici della Cuarta Pared (dove, già nel 1993, ha realizzato lo spettacolo di narrazione teatrale *Más allá de la memoria* insieme agli altri componenti del gruppo Palique). Per anni, Magdalena ha programmato gli spettacoli di narrazione del caffè La Travesía di Madrid e ha coordinato il festival di narrazione “Un Madrid de Cuento”.

Labarga nei suoi esordi come narratrice prediligeva racconti letterari sudamericani (De Benedetti, Cortázar, ecc.), ma già da alcuni anni sta svolgendo un lavoro di ricerca su quella che in Spagna si definisce come *autoficción*: un'autobiografia fittizia, più o meno romanziata, che può avvalersi di esperienze e racconti altrui. Secondo Magdalena, questo dipende dal fatto che lei ha bisogno di “puntos de apoyo en la realidad para poder contar”, di “un trampolín de realidad para poder mentir”; non credo sia casuale che molti narratori ricorrano, o siano ricorsi, a questo genere di narrazione, soprattutto all'inizio del loro percorso (penso agli *Album* di Paolini, a *Passione* della Curino, a vari spettacoli di José Luis Campanari, a alcuni lavori di Virginia Imaz, ecc.): la mescolanza di verità e invenzione, unita al tono colloquiale dell'aneddoto personale, porta infatti a scoprire e a costruire sia la propria voce che la propria identità di narratore.

Magdalena si presenta sempre come una narratrice che viene da fuori, che non appartiene alla comunità di ascolto che ha davanti, poi costruisce gradualmente un intenso rapporto di complicità con gli spettatori, sottolineando tutto quello che unisce il suo essere straniera al loro essere del luogo. I suoi temi, di conseguenza, sono quasi sempre universali (la seduzione, l'innamoramento...). Indicativa di questo rapporto con il pubblico, è la replica dello spettacolo *La vida, esa cosa tan enorme* all'undicesimo festival di narrazione orale “Cuenta con Agüimes” (2001). In questo caso, la narratrice si trovava nella sua terra d'origine e parlava di un'esperienza, l'emigrazione in Venezuela, ben conosciuta dal pubblico che aveva davanti, visto che le Canarie, prima di diventare un'importante meta turistica, erano a lungo state terre di emigrazione; così, per presentarsi ancora una volta come straniera, Magdalena inserisce una serie di riferimenti a Madrid, suo attuale luogo di residenza. Riferimenti che, ovviamente, omette quando racconta la storia per un pubblico madrileno.

Noemi Caballer (Salas de Pallars, Catalogna, 1972). Si

tratta di una narratrice nata e cresciuta in una zona rurale dei Pirenei, trasferitasi a Barcellona dopo i diciott'anni. La sua formazione coniuga il lavoro di bibliotecaria, che le ha offerto spazi e occasioni di racconto, con un'importante eredità familiare: sua una nonna raccontava storie e il nonno, banditore del paese, metteva in rima e declamava i bandi. Noemi Caballer ha uno stile contenuto ma capace di accattivarsi un pubblico difficile come quello degli spettacoli di piazza, grazie alle risorse vocali e a una presenza scenica non comune. Ha raccolto storie tradizionali della zona del Pallars, appropriandosi così non solo di un repertorio ma anche di uno stile determinato di racconto.

Nel racconto-cornice¹¹ del suo intervento al festival “Un riu de contes” (Sort, 2007), Noemí narra le trasformazioni subite, dagli anni Settanta in poi, dal suo paese che ha visto scomparire l'antico tessuto sociale di contadini e allevatori di bestiame per spopolarsi prima e diventare poi un luogo di agriturismo e sport d'avventura. Tale racconto-cornice, *La padrineda*, è una versione molto personale di una storia di tradizione ebraica sul narrare, in cui il protagonista, Yacob, comincia a raccontare perché vuole cambiare il mondo, ma la gente, dopo un primo momento di interesse, si stanca e lo lascia da solo a parlare al vento fino a quando un bambino gli si avvicina chiedendogli perché stia lì a raccontare se nessuno lo ascolta e Yacob gli risponde che, se all'inizio raccontava per cambiare il mondo, adesso racconta perché il mondo non cambi lui. Caballer ha adattato la storia, usando come protagonista sua nonna, che nel paese d'un tempo raccontava in piazza e “fermava il tempo”, dato che tutti abbandonavano le proprie attività per andare a ascoltarla; alla nipote, bambina, che le chiedeva il perché del suo raccontare, la nonna rispondeva che lo faceva per cambiare il mondo. La nonna continua a raccontare mentre il paese si trasforma e adesso continua a raccontare, sola in una piazza in cui sfrecciano moto e jeep, perché, come spiega alla nipote, non vuole cambiare anche lei come tutto il paese.

Ho sentito raccontare la storia di Yacob da moltissimi narratori, in Spagna, in Colombia, in Perù e in Francia, a volte si trattava di imitazioni¹², ma spesso di versioni originali e personali (Caballer, ad esempio, aveva letto il racconto in una raccolta del colombiano Nicolás Buenaventura, ma non aveva mai ascoltato nessuno che lo narrasse). Mi è successo spesso di scoprire una stessa storia nel repertorio di vari narratori, che lo avevano selezionato in modo autonomo e indipendente: ben due narratrici madrilene, Concha Real e Alicia Merino, narrano un racconto di García Márquez, *El ahogado más bello del mundo*; sorprendentemente, questo stesso racconto faceva parte delle narrazioni selezionate dalle attrici di *Stabat Mater* (Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni). Il carattere mitico, la struttura circolare e la forza delle immagini fanno sicuramente del racconto di García Márquez una storia facilmente raccontabile ed è altrettanto facile spiegare l'interesse di vari narratori per un racconto sulle motivazioni del narrare come è quello di Yacob; in ogni

modo sarebbe interessante studiare le caratteristiche comuni di queste storie “oralizzate” da narratori di diversi paesi, per capire se si tratti di una questione di temi, di struttura, di oralità e di teatralità latenti o semplicemente di moda letteraria.

José Luis Campanari (Buenos Aires, 1959). Questo argentino, di origini calabresi, vive e lavora in Galizia da dieci anni. Dopo anni di lavoro nell'ambito del teatro-danza e della *performance* corporea¹³, arriva alla narrazione in modo molto casuale: un gruppo di narratrici di Buenos Aires (alunne, fra l'altro, di Marco Baliani) gli chiede di preparare un laboratorio di tecniche di espressione corporea applicate alla narrazione. Dopo questo lavoro, l'argentino inizia un suo personale percorso di avvicinamento alla narrazione, fino ad abbandonare quasi completamente le attività precedenti. Nel suo modo di raccontare è però comunque evidente come la lunga frequentazione delle arti performative lo porti ad appoggiare la narrazione alle risorse offerte dai codici extra e paraverbali, per cui la gestualità, più che la parola, è la vera portatrice della storia. Questa formula narrativa si esplicita anche nella voluta ricerca di un parlato molto vicino alla quotidianità e di un tono di voce che rifugge da qualsiasi enfasi. Le narrazioni di Campanari sono inoltre caratterizzate dall'enorme spazio dedicato alla descrizione, spesso comica ed ossessiva, ricca di particolari anche minimi¹⁴, che s'inquadrano tuttavia in un ritmo serrato, senza sbavature o intoppi. Attraverso una lunga serie di laboratori di narrazione, Campanari ha contribuito alla formazione di molti narratori in tutti i territori dello stato spagnolo.



José Luis Campanari

Paula Carballeira (Fene, Galizia, 1972). Carballeira è narratrice, attrice di teatro e televisione e scrittrice per bambini. Come narratrice è comparsa spesso in programmi di TVG, il canale televisivo galiziano. Paula ha vari spettacoli di narrazione sia per adulti che per ragazzi. Fra questi ultimi ricordiamo soprattutto *A cabana de Baba-Yagá*, prodotto nel 2006 dal Centro Dramático Galego.



Paula Carballeira

Si tratta di uno dei pochi spettacoli di narrazione che abbia ricevuto l'appoggio di un'istituzione teatrale e che abbia quindi potuto avvalersi di una messa in scena non ridotta ai minimi termini. Purtroppo, essendo in galiziano (come tutti gli spettacoli prodotti dal CDG), anche *A cabana de Baba-Yagá* ha il limite di non poter circolare fuori dalla Galizia. In questo lavoro, Paula racconta una sua versione della famosa fiaba russa sulla strega Baba Jaga, accompagnata da sei musicisti in scena, che a volte intervengono nella narrazione¹⁵. La storia è un pretesto per parlare di paure e prove iniziatiche in un modo comprensibile ai bambini, ma interessante anche per gli adulti. Carballeira alterna momenti di narrazione pura ad altri di narrazione drammatizzata, in cui di volta in volta assume il personaggio della bambina protagonista o quello della strega, e dimostra un'assoluta padronanza delle possibilità sonore del parlato. A questo proposito, conviene ricordare che Paula afferma di non scrivere mai le sue narrazioni: "non posso metterle per scritto, perché se lo facessi non saprei se poi mi sarebbe possibile raccontarle di nuovo oralmente"¹⁶.

Quico Cadaval (Ribeira, Galicia, 1960). Drammaturgo, attore e regista galiziano, grande narratore "spontaneo", racconta che incominciò a narrare sul palcoscenico perché il gruppo teatrale cui apparteneva non aveva preparato lo spettacolo in programma per quella sera del 1994 nel teatro Galán e uno dei suoi compagni gli aveva suggerito di salire sul palcoscenico da solo e raccontare le storie che era solito narrare agli amici dopo cena. Fu un grande successo e da allora Cadaval affianca lavoro teatrale e narrazione. Nel repertorio di questo narratore si mescolano storie di *autoficción* (come *Ismael el negro*¹⁷, una narrazione che dura quasi un'ora e che a volte Cadaval ha presentato come spettacolo teatrale in sé e per

sé), leggende urbane e non, notizie di cronaca e racconti letterari, in cui si nota un profondo lavoro di adattamento alla "drammaturgia dell'oralità". Inoltre il suo personaggio-narratore ha una presenza così decisa che riesce ad agglutinare le diverse storie d'uno spettacolo, senza che il pubblico avverta, come invece spesso succede nella narrazione spagnola, il montaggio dei vari racconti e la conseguente rottura del ritmo ogni volta che si cambia storia. Si tratta senza dubbio del narratore che, per talento e capacità drammatugiche e attoriali, potrebbe far uscire la narrazione spagnola dalla situazione di marginalità in cui si trova.

Carlos Alba (Avilés, Asturie, 1973). Narratore proveniente dalle Asturie, una zona del nord della Spagna piuttosto povera, con una forte tradizione di sinistra, dove la maggior parte della popolazione era composta fino a epoca recente da minatori, operai e contadini. Carlos Alba si ricollega a una tradizione asturiana che risale al sedicesimo secolo, quella del *monologuista*: un artista popolare (si tratta di un mestiere solo maschile) che, nelle piazze o nelle osterie, presenta spettacoli costruiti su un intreccio di prosa, rima e canto, in cui si mescolano diversi tipi di poesia, canzoni comiche e trasgressive, spesso scurrili¹⁸, barzellette, racconti orali e aneddoti in cui è di solito presente il tema del conflitto città-campagna o quello della guerra dei sessi. I *monologuistas* sono, o meglio erano, visto che ormai ne sopravvivono solo cinque o sei, dei cronisti orali che distorcevano la realtà a loro piacimento e, attraverso il proprio personaggio scenico (abbastanza elaborato soprattutto dal punto di vista vocale e gestuale), presentavano una critica spesso feroce della situazione sociale.

Carlos Alba si laurea in giornalismo, ma, dopo aver seguito un laboratorio di narrazione, decide di iscriversi a un'accademia drammatica. Attualmente lavora come attore, narratore e come *monologuista*. Le ultime due attività spesso si fondono nel personaggio del *Cellero*, un vecchietto sugli ottant'anni che si presenta come "figlio del *minifundio* e nipote di analfabeti, i miei figli sono stati operai e i miei nipoti impiegati". Il *Cellero*, vestito da contadino asturiano e seduto su uno sgabello da osteria, si fa interprete in chiave ironica e politicamente scorrettissima di alcuni momenti dell'attualità spagnola, come il clima politico dei giorni tra l'attentato islamico di Madrid e le elezioni generali del 2004, la guerra in Iraq (*De brigada pa' Iraq* del 2003) o le vittorie di Fernando Alonso¹⁹. Non si tratta di un lavoro di informazione: quello che Carlos Alba propone è la reazione, a volte lo sconcerto, del personaggio di *Cellero* alle notizie dell'attualità, così come gli arrivano filtrate dalla televisione.

¹ Marina Sanfilippo insegna all'*Universidad Nacional de Educación a Distancia* di Madrid ed è tra le rare studiose delle forme teatrali di carattere epico narrativo in Spagna. Questo scritto nasce dalla relazione presentata il 21.11.07 nell'ambito

del progetto CIMES "Teatro e informazione" (Bologna, Laboratori DMS).

² Francisco Garzón Céspedes, *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Madrid, Laura Avilés, 1995, pp. 37-40.

³ Lo stesso fenomeno si verifica in altri locali madrileni o nel caffè Harlem di Barcellona, La luna di Logroño, il Café Atlántico di Santiago di Compostella, ecc.

⁴ Yolanda Pallín, José Ramón Fernández e Javier Yagüe.

⁵ Al *Brujo* si potrebbe forse affiancare Pepe Rubianes, un versatile e originalissimo uomo di spettacolo. Per avere un'idea dei suoi lavori, cf. http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Rubianes/index.shtml.

⁶ Secondo Quico Cadaval, la parola *cuentacuentos* "oltre ad essere cacofonica, è un'infelice traduzione dell'inglese *storyteller*. Ma la rifiuto soprattutto perché al pronunciarla mi si riempie la platea di ragazzini". (Quico Cadaval, *¿Qué é o que é?*, in «Revista Galega de Teatro», 2002, n. 31, pp. 20-23).

⁷ Per l'incontro del 2004 cfr. Carlos Alba, *I jornadas de reflexión sobre el arte de contar cuentos*, in "Actores 73", aprile-giugno 2004, pp. 64-66 (in http://www.telecable.es/personales/jesuscastro/Articulo_Jornadas_Reflexion.htm) e il n. 144 della rivista «Educación y biblioteca»; per quelli del 2005-'07 cfr. Virginia Imaz (2008), *IV encuentro de narradoras y narradores orales*, in «Artez. Revista de las artes escénicas», 2004, n. 129 (<http://www.artezblai.com/aldizkaria/artez129/iritzia/Imaz.htm>).

⁸ César Oliva, *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 256.

⁹ A proposito di biblioteche, è necessario ricordare che la biblioteca pubblica di Guadalajara organizza, dal 1992, una maratona di racconti di due giorni consecutivi. Negli ultimi anni a

quest'evento si è affiancato un importante festival internazionale di narrazione teatrale nel Teatro Moderno della stessa città.

¹⁰ Cfr. Marina Sanfilippo, *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, p. 99.

¹¹ È possibile vederlo nel sito <http://es.youtube.com/user/narradores>.

¹² Uno dei problemi della narrazione spagnola e latinoamericana sono i frequenti casi di plagio fra i narratori.

¹³ Cfr. il suo curriculum in <http://www.campanari.net>.

¹⁴ Si possono leggere le trascrizioni di alcune narrazioni dell'argentino (che non utilizza la scrittura nell'elaborazione dei suoi pezzi) in Félix Calatayud, *Que Dios nos pille confesados. Cuentos bíblicos*, Ciudad Real, Naque, 2003, e José Luis Campanari, *El señor Delfín: la historia y su génesis*, in «Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica», 2006, n. 16, 151-164 (anche in <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57916163656157054532279/025994.pdf?incr=1>).

¹⁵ Uno spettacolo di Paula Carballeira, *La pescadora de almas*, realizzato alla Casa de América di Madrid nel 2004, si può vedere su Internet (<http://www.casamerica.es/es/casa-de-america-virtual/descargas-mediateca>).

¹⁶ Cf. Marina Sanfilippo, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷ Estratto dalla registrazione del suo spettacolo durante il festival "Cuenta con Agüimes" del 2006.

¹⁸ Cfr. Adolfo Camilo Díaz, *El teatro popular asturiano*, Oviedo, Academia de la Llingua Asturiana, 2002, pp. 149-159.

¹⁹ L'autore ha pubblicato la maggior parte di questi monologhi, cfr. Carlos Alba (Cellero), *Del chigre*, Oviedo, Trabe, 2006.

di Delia Giubeli

Storytelling vs Teatro di narrazione

Parlare di *Verbatim Theatre* significa aprire una finestra sull'Europa, da cui osservare meglio i nostri "vicini di casa" inglesi. Questo perché l'analisi del *Verbatim Theatre* inglese mostra che la ricerca teatrale degli ultimi due decenni ha portato a scelte e soluzioni teatrali molto simili in due paesi come l'Italia e la Gran Bretagna, nonostante forti differenze culturali, politiche, ideologiche. Per fornire un esempio concreto in merito potrei citare la mia esperienza personale: all'inizio del mio percorso di ricerca in ambito universitario, credevo che il corrispondente inglese del nostro Teatro di Narrazione fosse il cosiddetto *Storytelling*. Pensando ai nostri esempi italiani di narratori, quasi sempre legati ad un contesto di impegno civile, credevo che anche il termine *Storytelling* si potesse utilizzare per indicare spettacoli inglesi su vicende politiche e di attualità. Tuttavia, nonostante la traduzione letterale sia "narrare storie", il termine *Storytelling* viene utilizzato per qualsiasi forma di narrazione, anche quella per il teatro ragazzi, e spesso non ha alcuna connotazione politica o riferimento a fatti realmente accaduti. Lo *Storyteller* è anzi più simile alle figure dei *Cuenta Cuentos* spagnoli. Il teatro di impegno civile in Gran Bretagna viene invece indicato con il termine *Verbatim*, che letteralmente significa "parola per parola", in quanto che i testi derivati dalle interviste e dalla documentazione raccolta vengono riportati in scena dagli attori senza alcuna modifica, citandoli appunto parola per parola. Tuttavia neanche il termine *Verbatim* è una traduzione esauriente di Teatro di Narrazione, poiché non comporta la centralità narrativa del singolo narratore. Inoltre il termine *Verbatim*, come vedremo più avanti, esiste dagli inizi degli anni Ottanta, ma viene riconosciuto ufficialmente per indicare questo genere teatrale solo da una decina di anni.

Verbatim Theatre: specchio della politica

Il *Verbatim Theatre* nasce come risposta al bisogno di un nuovo teatro politico che riesca a leggere l'attualità con gli stessi mezzi con cui questa attualità si esprime al livello dell'informazione e delle comunicazioni di massa. Mentre in Italia il teatro politico si è principalmente rivolto al quadro nazionale, nel contesto inglese si registra una forte attenzione per le scelte di politica estera, questo perché la Gran Bretagna è ancora, seppure in modo informale, un "impero" che influisce su molti paesi. Un primo aspetto che possiamo osservare nei "coinquilini inglesi" è il loro pragmatismo, la loro capacità di affrontare ogni cosa con senso di professionalità e funzionalità. Per questo l'obiettivo di una certa ricerca teatrale politicamente orientata è soprattutto quello di fare denuncia: non si tratta di compiere analisi sulla propria identità storica o sulle radici antropologiche del narrare, atteggiamenti che riscontrano più spesso nel nostro Teatro di Narrazione, ma di svolgere una professionale e allo stesso tempo ar-

tistica attività di controinformazione e denuncia su fatti di cronaca e di attualità politica. Ecco che attori e giornalisti, a teatro, diventano inquirenti che si pronunciano accusando o difendendo esponenti del mondo politico. Il *Verbatim*, in un certo senso, ha liberato dai suoi luoghi deputati il processo di investigazione che non avviene più solo nei tribunali, sulla stampa o nel Parlamento, ma anche a teatro, e forse con maggiori possibilità di approfondimento. Come si diceva, anche i giornalisti partecipano a questa forma di teatro: forse gli stessi informatori iniziano a non fidarsi più dei loro mezzi di comunicazione, e stanno cercando vie alternative di informazione, allo stesso tempo più vicine alle fonti e ai destinatari della notizia.

Verso la formulazione di un metodo

Mentre i narratori italiani rinnovano continuamente tecniche narrative ed espressive, per cui non si può parlare di un processo univoco per tutti, nel *Verbatim Theatre* tutto sta convergendo verso la formulazione di un *metodo*, che abbraccia organicamente ricerca e messa in scena. Le fasi principali di un processo di lavoro possono essere riassunte in tre momenti:

- una prima fase di *ricerca dati*, attraverso interviste e raccolta di documenti, dove il regista e gli attori collaborano con giornalisti e avvocati, assumendo a loro volta il ruolo di giornalisti e inquirenti, impegnati in prima linea nel processo di investigazione;
- una seconda fase di *rielaborazione del materiale* attraverso il metodo del cosiddetto *collating*, dove il drammaturgo collabora a più stretto contatto con il regista e i giornalisti, utilizzando tecniche giornalistiche e teatrali nel lavoro di *juxtaposition* dei testi raccolti;
- una fase finale di *prove* e di *messa in scena* con la compagnia di attori nei ruoli degli intervistati.

Come possiamo notare, la struttura gerarchica del lavoro di compagnia è ancora molto forte, questo perché il teatro in Gran Bretagna opera su livelli di produttività più articolati rispetto ai nostri, e i ruoli sono, per tradizione e per legge, molto ben definiti: drammaturgo, regista e attori collaborano a tutte le fasi del processo, ma con compiti ben precisi. La novità di questi ultimi anni sta appunto nel fatto che i professionisti del teatro attingono nuove metodologie di lavoro da altre professioni, come il giornalista o l'avvocato. Ne è risultata una nuova modalità di ricerca artistica che rimette in discussione i ruoli degli operatori teatrali, pur mantenendone le specificità. In sostanza, ci si chiede: cosa fa un drammaturgo? Cosa fa un regista? Cosa un attore? Senza mettere in discussione la necessità di questi profili.

La riformulazione dei ruoli è anche alla base dell'opera di screditamento che alcune fonti critiche conducono nei riguardi del *Verbatim Theatre*, accusandolo di non essere neanche un teatro vero e proprio. Posizione condivisa perfino da chi opera nell'ambito del teatro sperimentale.



The Colour of Justice

Nel *Verbatim*, infatti, non c'è una rielaborazione artistica della realtà, ma solo descrizioni e trasposizioni di dati e documenti variamente montati. Il lavoro creativo sta soprattutto nel *montaggio* del materiale e nell'*interpretazione* dei personaggi da parte degli attori: è proprio la chiave di lettura che regista e giornalista decidono di dare dei fatti a regalare un punto di vista diverso della realtà. Sebbene *Verbatim* significhi "parola per parola", la sua pratica non esclude affatto la presenza di filtri, di opinioni, di punti di vista che orientano la percezione della realtà, sfociando in denunce chiare ed esplicite. Inoltre, il lavoro del drammaturgo, del regista e degli attori ha per oggetto un *montaggio delle tensioni* che suscita la curiosità dello spettatore, il quale vuole sapere come andrà a finire il fatto narrato e cosa magari di quella vicenda non ha potuto conoscere attraverso le fonti di comunicazione ufficiali.

Dalla cronaca alla politica

I fatti di cui si occupa il *Verbatim Theatre* sono soprattutto legati ad eventi di cronaca o relativi alla politica interna ed estera del governo. Attraverso questi, i teatranti del *Verbatim* mettono in scena un paese in crisi che critica se stesso, e sceglie di farlo col teatro. Negli spettacoli chiave del *Verbatim Theatre* si può notare come l'immagine positiva e propagandata di Londra venga del tutto ribaltata, e come i simboli sociali della cultura inglese si risolvano in situazioni in forte crisi. Dietro le ferrovie c'è un settore trasporti divenuto ingestibile e pericoloso per gli utenti, dietro l'integrazione c'è il razzismo e il problema delle *gangs* metropolitane, dietro la politica estera ci sono il terrorismo, la guerra in Iraq e, infine, la crisi dei Labour di Blair. Il materiale qui presentato si riferisce ad alcuni spettacoli realizzati fra il 1999 e il 2007. Vista la contemporaneità del fenomeno ci sono ancora pochi testi e libri a disposizione, perciò mi sono rifatta soprattutto ad articoli di critica teatrale, in particolare ad un meticoloso ed interessante *report* sul *political theatre* che il «Guardian» ha pubblicato dal 2003 al 2004².

Interview Plays: l'intervista come drammaturgia

Uno dei metodi più utilizzati nella fase di ricerca è quello dell'*interview*: strumento che permette di entrare in profondità nell'esperienza vissuta di una persona attraverso la sua testimonianza diretta. Possiamo evidenziare due tipologie di intervista che riflettono gli obiettivi che l'*interviewer* vuole ottenere: l'uno dà voce alle *vittime*, l'altro ai *colpevoli*. Nella maggior parte dei casi, si cerca di ricostruire una vicenda realmente accaduta attraverso la testimonianza delle "vittime" e di persone coinvolte direttamente, che non hanno potuto esprimersi appieno attraverso mezzi di comunicazione ufficiali, dalle inchieste giornalistiche alle udienze in tribunale. Un secondo obiettivo dell'intervista può essere invece quello di far parlare i "colpevoli", ovvero coloro che spesso gli stessi mezzi di comunicazione di massa additano come tali, senza lasciare loro la possibilità di difendersi pubblicamente, aprendo una fase di riflessioni approfondite. Il *Verbatim Theatre*, insomma, non vuole integrare il sistema informativo, ma fornire elementi di contro-informazione e ribaltare l'analisi dei casi dibattuti seguendo prospettive opposte. A volte, si punta molto ad intervistare persone di un certo livello sociale, come manager o politici coinvolti nel caso. Alcuni accettano di rilasciare dichiarazioni, ma a volte non permettono di rivelare la loro identità. Altri invece, rifiutano di rilasciare interviste, sapendo che saranno la fonte di un lavoro teatrale: in certi casi, quindi, il regista sceglie di utilizzare le loro affermazioni ufficiali riportate dai mezzi di informazione.

L'esempio più chiaro di questa prima tipologia legata al metodo dell'*interview* è *The Permanent Way* (York, Theatre Royal, 13 Novembre 2003, coproduzione della compagnia Out of Joint e del National Theatre di Londra, drammaturgia: David Hare; regia: Max Stafford-Clark). Considerato uno degli *show* "fondatori" del *Verbatim Theatre*, questo spettacolo nasce come risposta ad una serie di gravissimi incidenti ferroviari, avvenuti non a caso dopo dieci anni di privatizzazione del sistema dei trasporti. La drammaturgia di David Hare opera una vera e propria dissezione dell'operato politico e imprenditoriale che, dal governo Thatcher in poi, ha trasformato le ferrovie inglesi da uno dei settori più efficienti del mondo, ad un agglomerato di imprese private tra i più costosi e difficili da gestire. "Nove persone, una volta passeggeri, ora clienti, entrano in scena": così si apre lo *script* della prima scena, dove gli attori salgono sul treno e diventano un corpo unico, estraendo una coreografia di voci, suoni e immagini delle pagine di giornali. Il linguaggio è immediato, colloquiale: è la *voce* di chi si confida e sfoga tutta la sua rabbia su eventi che lo toccano molto da vicino. È forte il contrasto tra gli accenti regionali dei passeggeri pendolari, tra cui l'esilarante "stereotipo" dello scozzese arrabbiato, e gli accenti dei managers e dei politici inglesi della *city*.

Hare lancia un messaggio molto chiaro, ma viene duramente criticato per non aver voluto intervistare John Prescott, allora Ministro dei Trasporti; d'altronde, le sue

risposte erano già conosciute e, in un caso come quello delle ferrovie, c'era poco da domandarsi chi fossero le vittime e chi i colpevoli.

Se l'obiettivo di questo primo caso è sicuramente la denuncia, l'esempio legato alla seconda tipologia di intervista tende a risolversi in un'analisi articolata e problematica sull'identità dei cosiddetti "colpevoli": *Talking to Terrorists* (Bury St. Edmunds, Theatre Royal, 21 Aprile 2005, drammaturgia: Robin Soans; regia: Max Stafford-Clark; cast: Out of Joint Company) è un altro *show* rappresentativo del *Verbatim Theatre*. In questo caso non si parte da un'inchiesta relativa ad un fatto di cronaca, ma dalle interviste ad ex membri di diversi gruppi terroristici – I.R.A. (Irish Republican Army), U.V.F. (Ulster Volunteer Force), P.K.K. (Kurdish Workers Party), N.R.A. (National Resistance Army, Uganda), A.A.B. (Al Aqsa Martyrs Brigade, Bethlehem) – che raccontano le proprie esperienze partendo dall'infanzia o dall'inizio dell'attività clandestina. Alle interviste partecipano anche persone che li hanno conosciuti personalmente e che, direttamente o indirettamente, sono state coinvolte nelle loro vite: ex membri del Parlamento inglese, uno psicologo e un volontario di guerra. Le storie vengono intrecciate nel corso d'una stessa scena attraverso il metodo della *juxtaposition*: ecco che fatti e persone di paesi e culture lontane sembrano somigliarsi in tutto e per tutto, componendo un quadro sfaccettato della realtà, dove sfumano i confini tra vittime e colpevoli, tra buoni e cattivi, tra *terroristi* e *terrorizzati*. L'insieme scenico è più vocale che corporeo: voci di etnie diverse si confrontano alle dichiarazioni di ambasciatori e politici inglesi, definendo una prospettiva sul terrorismo problematica e ancor più inquietante.

Tribunal Plays: il processo a teatro

I *Tribunal Plays* sono diventati quasi una specie di sottogenere del *Verbatim Theatre*, tanto è vero che il Tricycle Theatre di Londra viene riconosciuto come uno tra i suoi principali fondatori e promotori: il direttore artistico Nicholas Kent e il giornalista del "Guardian" Richard Norton-Taylor hanno fatto di questa particolare soluzione un vero e proprio cavallo di battaglia proponendo una nuova produzione ad ogni stagione teatrale. Nei *Tribunal Plays* la drammaturgia si fonda esclusivamente sugli atti di un processo, che regista, drammaturgo e giornalista decidono di trasformare in spettacolo teatrale.

Il lavoro di ricerca e il *collating* (montaggio) dei materiali raccolti puntano soprattutto alla riduzione quantitativa degli elementi (la durata dello spettacolo è infinitamente minore di quella d'un processo) e alla qualità dei momenti selezionati: l'interpretazione drammaturgica e il punto di vista registico sono quasi assenti o, meglio, emergono solo dalla capacità di scegliere quali momenti del processo "funzionano" in termini di azione scenica. Per questo, le capacità creative del regista e del drammaturgo si giocano quasi completamente intorno al *montaggio delle tensioni*, che trasforma le dichiarazioni dei testimoni e degli avvocati in una specie di *crimine in progress*. Il processo è già di

per sé un evento pubblico performativo, ma di natura extrateatrale: se riportato in scena, assume quel valore spettacolare che si manifesta nel coinvolgimento del pubblico. L'azione scenica non consiste nelle azioni dei personaggi, ma nel racconto di fatti che questi hanno già commesso e che ora vengono intrecciati di fronte a noi. Inoltre, la tensione narrativa è alimentata dalle domande dell'accusa e della difesa. A differenza di ciò che accade nelle *Interview Plays*, i dialoghi sono riportati per intero, senza omettere le domande dell'*interviewer*. Perciò, più che un monologo rivolto al pubblico, quello dei testimoni è un *racconto inserito in un'azione*, dove il lavoro dell'attore gioca sulle difficoltà del personaggio, che cerca di non esternare le sue contraddizioni interne per dimostrare di dire sempre la verità. Due spettacoli sono particolarmente utili da citare: *The Colour of Justice* (Londra, Tricycle Theatre, 6 gennaio 1999, drammaturgia: Richard-Norton Taylor; regia: Nicholas Kent) e *Called to Account* (Londra, Tricycle Theatre, 19 Aprile 2007, drammaturgia: Richard-Norton Taylor; regia: Nicholas Kent). Mentre il primo spettacolo si basa su un processo vero, il secondo ricostruisce un processo mai accaduto montando i materiali raccolti nel corso di 14 interviste, effettuate tra il 5 gennaio e il 15 febbraio 2007 per un totale di ventotto ore.

The Colour of Justice porta in scena il caso di Stephen Lawrence, un ragazzo di colore ucciso da una *gang* di ragazzi bianchi nel 1993: il processo si protrasse per sei anni e i colpevoli, sebbene identificati, non vennero arrestati per lungo tempo. Lo spettacolo intendeva dimostrare che l'assassinio di Stephen Lawrence non era affatto un normale episodio di cronaca legato alle risse tra *gangs* metropolitane, ma un fatto che, innestato nell'intimo del tessuto sociale, riportava alla luce nuovi conflitti fra bianchi e neri, e, soprattutto, la parzialità di polizia, giustizia e governo. In altri termini, *The Colour of Justice* dimostra che, se Stephen fosse stato un ragazzo bianco, le indagini e il processo sarebbero andati diversamente. *Called to Account*, invece, sembra anticipare la realtà stessa: si tratta di un processo fittizio fatto a Tony Blair (ai tempi del debutto ancora al governo, ma già prossimo alle dimissioni) riguardo alla guerra in Iraq e alle dichiarazioni sulle armi di distruzione di massa. In realtà le udienze non sono basate su deposizioni, ma su interviste che, nel raccontare fatti personali, presentano elementi esclusi dai media e dalle dichiarazioni del governo. Alla fine dello *show*, Accusa e Difesa non rilasciano alcun verdetto e rimettono al pubblico la sentenza finale.

La drammaturgia interattiva del Blog

Come nel mondo dell'informazione il lavoro di ricerca sulle fonti e la natura delle fonti stesse sta completamente cambiando, così anche nel processo creativo del *Verbatim Theatre* le risorse documentarie a cui attingere sono in continua evoluzione, quasi di pari passo con gli stessi mass media: alla classica intervista faccia a faccia, alle registrazioni audio e video, alle pagine di giornale, di libri o di atti processuali, si affiancano ora le pagine di blog e

siti internet, le dichiarazioni personali immesse nei forum online, i filmati e i messaggi audio messi in rete e disponibili al vasto pubblico del mondo virtuale. Tutto ciò rientra in una terza categoria molto ampia e variegata, e difficile da definire. Perciò, più che estrapolare dei sottogeneri, si possono riportare esempi diversi di come questo materiale viene utilizzato.

My Name is Rachel Corrie è un monologo basato sul montaggio di emails, pagine di blog e del diario di viaggio dell'attivista americana di ventitre anni uccisa da un bulldozer israeliano nella Striscia di Gaza nel 2003: un materiale di natura privata, che consente di intrecciare la "lotta interiore" di Rachel Corrie per la conquista della propria identità, con la sua "lotta esteriore", in prima linea. Stesso lavoro è alla base di *Baghdad Burning*, anche detto *blog based show*, dove si riportano le pagine del blog di una giovane donna irachena di nome Riverbend: un diario quotidiano sull'invasione delle truppe americane, ma interpretato da diversi personaggi di donne nella singolare forma d'un monologo corale. Un lavoro opposto è invece quello che riscontriamo in *What I Heard About Iraq*, spettacolo basato sull'omonimo articolo di Eliot Weinberger apparso sulla «London Review of Books»: qui si gioca sulle contraddizioni fra dichiarazioni ufficia-

li rilasciate alla stampa da politici e militari protagonisti della guerra irachena. *Falluja* invece può essere considerata una *site specific performance*: l'assedio della città di Fallujia avvenuto nel 2004, viene in parte raccontato e in parte agito dai personaggi, che si muovono in mezzo al pubblico in un grande hangar con proiezioni video sui muri e installazioni artistiche a rappresentare il campo militare, una soluzione un po' mista tra *Verbatim* e teatro di coinvolgimento fisico.

¹ I contributi sul *Verbatim Theatre* sono ricavati da conferenze tenute da Delia Giubeli e da Tara MacAllister (12.12.2007, Laboratori DMS, Bologna) nell'ambito del progetto del CIMES "Teatro e informazione". Tale segmento progettuale è stato reso possibile dalla gentile collaborazione con la Central School of Speech and Drama. Si ringraziano qui Ana Sanchez Colberg, Direttore degli studi di Ricerca e Dottorati, e Andrew Lavender, Direttore degli studi Post-Laurea. Il materiale video presentato è stato concesso grazie al prezioso contributo di Jill Evans del "National Video Archive of Performance at the V&A Museum Theatre Collections".

² Cfr. *Special Report Political Theatre*, in «The Guardian», 2003-2007, www.guardian.co.uk.



Terrorists

di Tara McAllister-Viel¹

Verbatim Theatre e Storia Orale: il metodo di intervista "Studs Terkel"

Per poter comprendere l'evoluzione del *Verbatim Theatre* degli ultimi anni, occorre rifarci ad esempi di teatro "politico" o "documentario" che risalgono ad alcuni decenni fa. A questo proposito può essere utile l'articolo di Derek Paget *Verbatim Theatre: Storia Orale e Tecniche Documentarie*², in cui l'autore suggerisce che questo modo di creare teatro è relativamente nuovo nel Regno Unito, dove, molto probabilmente, si è sviluppato a partire dai racconti alla radio degli anni Cinquanta. Diversamente, il Teatro di Storia Orale negli Stati Uniti nasce a partire dal *Federal Writers Project* negli anni Venti. Oggi questa forma di teatro è molto popolare negli Stati Uniti, anche grazie all'introduzione nella produzione televisiva della serie *On The Road*, di Anna Deavere Smith. Fin dal successo della sua prima *pièce* di teatro documentario *Fires in the Mirror*, il lavoro della scrittrice e attrice americana deve molto al giornalista Studs Terkel, un avvocato e giornalista di Chicago, che aveva lavorato per il *Federal Writers Project*, un programma del Governo degli Stati Uniti per finanziare gli scrittori durante la Grande Depressione. Terkel, negli anni Quaranta, era stato commentatore di notizie alla radio, poi, all'inizio degli anni Cinquanta, aveva avuto in televisione un suo programma di commedie recitate all'improvviso, *Studs Place*, che perse nel 1953, dopo che si era rifiutato di fornire prove contro alcuni colleghi artisti alla *Anti American Activities House*. Per questo venne messo nella "lista nera" dei sedicenti comunisti. Terkel ritornò quindi al giornalismo collaborando per il «Chicago Sunday Times»; a partire da questo momento la sua straordinaria abilità di intervistatore gli consentì di pubblicare molti libri d'inchiesta. Nel 1985, Terkel vinse il Premio Pulitzer per *La Buona Guerra*, raccolta di interviste con ex soldati e prigionieri di Guerra della Seconda Guerra Mondiale. Il giornalista inglese Oliver Burkman

descrive il libro di Terkel come "il suono di una nazione che spontaneamente si rivela alla prima persona che ha pensato di interrogarla" («The Guardian», 1 Marzo 2002).

Il metodo "Studs Terkel" ricava testi teatrali dai metodi e dai materiali delle inchieste giornalistiche. Si tratta di intervistare separatamente diverse persone coinvolte da uno stesso avvenimento (come, ad esempio, la seconda guerra mondiale), di trascrivere le sole risposte creando una narrazione continua, di incrociare fra loro i monologhi così ottenuti, inquadrando le interpretazioni degli attori in una tematica d'ampio respiro e politicamente orientata. Tale procedimento, stabilmente alla base del *Verbatim*, provoca domande di carattere sia etico che teatrale/recitativo: quando l'intervista diventa monologo, gli intervistati diventano personaggi? Come viene interpretato il personaggio? Le interviste possono essere messe in scena da attori che interpretino ciascuno un solo ruolo, oppure come nel lavoro della Smith, tutte le interviste/monologhi vengono interpretate dalla stessa persona. La Smith recita al modo d'uno *storyteller*, indossando i panni di personaggi tratti dalle interviste, grazie ad un'attenta osservazione e ad un ascolto meticoloso. La Smith interpreta ruoli di personaggi di diverse etnie, religioni, culture e paesi: lei stessa, come attrice, si vede in parte come un messaggero vuoto, un semplice ripetitore di messaggi. Lo sviluppo dei personaggi continua quindi attraverso i processi di montaggio. Una volta che i monologhi degli attori vengono incrociati l'uno con l'altro, lo *storyteller* può creare "dialoghi" tra i personaggi che non avrebbero mai l'opportunità o la volontà di parlarsi tra loro. Nel caso di *Fires in the Mirror*, la Smith crea conversazioni tra Ebrei e Afro-Americani mentre raccontano la storia della rivolta antirazziale di Crown Heights dalla loro personale prospettiva.

Continua evoluzione del Verbatim Theatre

Derek Paget, nel 1987, descrisse il *Verbatim Theatre* come una forma teatrale che "deve la sua salute presente e il suo forte potenziale alla flessibilità e non invadenza del registratore portatile", poiché senza dubbio anche il lavoro di Studs Terkel dipendeva dalle registrazioni su nastro. Soltanto venti anni dopo il registratore a cassetta diventa obsoleto in favore della comunicazione digitale. Ulteriori sviluppi nella tecnologia internet possono ora fornire il prossimo "forte potenziale" nell'evoluzione dei processi del *Verbatim Theatre* e del Teatro di Storia Orale, e attraverso la sua applicazione nella formazione della voce degli attori. In un'era in cui internet è inondata di blog personali, Myspace, Facebook, Youtube, video e notiziari televisivi online, le fonti dei nuovi media e il materiale internet cambiano, non solo la forma del *Verbatim* o del Teatro di Storia Orale, ma l'idea stessa di spazio, la nozione di sé e il lavoro artistico sulla voce.



Passengers

L'esperimento alla Central School of Speech and Drama di Londra

Alla Central, Catherine Alexander e la sottoscritta hanno portato gli studenti in uno dei tanti mercati all'aperto di Londra per creare piccole scene basate su interviste faccia a faccia. Nel successivo trimestre gli stessi studenti sono stati impegnati in una nuova produzione teatrale che forza i confini del *Verbatim* introducendo interviste ricavate dalla rete. La parte finale di questa si focalizzava sul tema dell'anno scorso: l'uragano Katrina, che colpì gli Stati della Louisiana e del Mississippi negli Stati Uniti. L'uragano Katrina è stato scelto anche perché sapevamo che gli eventi connessi a tale evento traumatico avrebbe portato i nostri studenti ad affrontare problemi di carattere politico, come il trattamento riservato ai diversi status sociali. Questo progetto li ha dunque immessi in un contesto di apprendimento nel quale avrebbero dovuto sviluppare una pratica sia artistica che etica. A causa della componente multimediale del progetto, è stato loro chiesto di "esplorare il punto di incrocio tra gli elementi inventati e quelli veri creando personaggi basati su riprese audio/video dall'area di New Orleans, da notizie sul meteo, a video diari personali e altre fonti (come interviste a singoli)." Fin dal lavoro al mercato di Londra gli studenti avevano capito la funzione letterale della "site-specific" performance: con il progetto sull'uragano Katrina ci siamo spostati dall'uso tradizionale della parola "sito", come luogo geografico, all'uso di "sito" come spazio virtuale.

Dal luogo reale al sito virtuale

Sally Mackey, nel suo lavoro sui "luoghi performativi"³ ha distinto le parole *site*, *place*, *environment*, e *location*. *Site* è simile a *location* intesa come "geofisica e corografica area delimitata". *Site* può essere usato in modo astratto, e mentre *location* accenna a un luogo "abitato da umani", la parola *site* non comporta questo aspetto. *Place*, invece, indica uno spazio definito dove l'essere umano ha stabilito relazioni e interazioni personali. Nell'applicare la terminologia della Mackey al nostro progetto, ci siamo chiesti: stiamo investigando un insieme di *places*

corrispondenti alla realtà materiale New Orleans o il *site* virtuale di un posto chiamato New Orleans? Nell'investigare i diari personali scritti sui blog, gli studenti cominciano a capire New Orleans e le relazioni psicologiche che animano i *places* cittadini o si rapportano solo alle vittime dell'uragano?

Per quanto la presentazione finale non fosse aperta al pubblico e dovesse venire rappresentata nell'ambito della classe, gli studenti, all'inizio, si domandavano se fosse davvero opportuno impossessarsi delle testimonianze delle persone colpite dal disastro: sapevano di comportarsi come "turisti culturali". Si ponevano, cioè, la stessa domanda della Smith: "Chi ha il diritto di parlare al posto di chi?". Gli studenti hanno poi utilizzato la nozione di "turismo culturale" per porsi all'interno d'una New Orleans virtuale. A questo punto, il lavoro scenico ha individuato altri due problemi di centrale importanza: l'attenzione per la ricostruzione statistica (e, cioè, completamente oggettiva) dei fatti, e il ruolo che la memoria svolge nel fondare tanto le idee sui luoghi e la nozione di sé. Molte vittime, infatti, descrivevano chi erano prima di Katrina e chi erano diventati dopo il suo passaggio. In conclusione, il processo compiuto non è sfociato in una rappresentazione di tipo realistico, ma, adottando la cifra stilistica dello "straniamento" brechtiano, dava voce ai problemi di una comunità. Gli studenti, in altri termini, hanno utilizzato la costruzione del personaggio per esplorare questioni socio-politiche. Si sono perciò posti domande come "di chi è la narrazione?", "dove stanno l'autenticità e l'etica della rappresentazione nel *Verbatim Theatre*?", "che ruolo ha il montaggio?", e allo stesso tempo si sono posti il problema se sostenere o contraddire le aspettative del pubblico circa la modalità rappresentative delle persone e dei luoghi. Uno studente ha scritto: "Non sapevo quasi nulla sull'uragano Katrina e i problemi che hanno circondato questo evento l'estate scorsa... Due cose in particolare mi hanno colpito: il comportamento dei media inglesi di cui ho riconosciuto la superficialità e l'insufficienza... e quanto poco mi ricordassi di tale tragico evento. Fare ricerche su Katrina e le sue conseguenze è stata un'esperienza estremamente irritante ed eccitante, che mi ha aperto gli occhi, spingendomi a cercare il lato umano che si nasconde dietro le informazioni date dai media".

¹ Tara McAllister-Viel, insegnante di Voce alla Central School of Speech and Drama, Università di Londra. Responsabile della formazione della voce degli attori nel corso di Recitazione della Laurea triennale e anche della formazione di futuri insegnanti di Voce nel Master di Studi sulla Voce. Da quindici anni lavora sul *Verbatim Theatre*.

² D. Paget, *Verbatim theatre: Oral History and Documentary Techniques*, in «NTQ», Nov. 1987, pp. 317-336.

³ Sally Mackey, *Transient Root: performance, place and extrritorials*, in «Performance Research: On the Road», 12 June 2007.



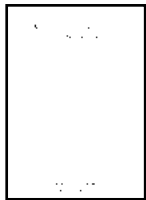
Passengers

IL TEATRO DEI LIBRI

Segnalazioni bibliografiche

Dalla Francia, più che un riconoscimento del "teatro anarchico"

di Claudio Meldolesi



AA.VV. (a cura di), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat. 1880-1914*, 3 voll., Paris, Séguier Archimbaud, 2001.

Parliamo di 3 volumi, 1500 pagine con 30 drammi, nonché di una premessa del filosofo e drammaturgo Alain Badiou e della

cura di un collettivo d'eccezione, degno di antologizzare dei capolavori. È stata questa un'impresa non soltanto di universitari – di fatto il caro Philippe Ivernel di Parigi 8 non può certo dirsi soltanto tale; mentre all'illustre Jonny Ebstein e a Monique Surei-Tupin in tale collettivo si affiancava la giornalista Sylvie Thomas. Così, leggendo quest'opera si è portati a supporre che il suo *esprit* sia venuto anche dalla storia detta "nuova", dalle sue aperture senza precedenti, dato che grazie alla connessa sapienza gli stessi parametri tradizionalisti delle altre discipline integrate in questi studi sono stati contraddetti: specie per la loro ricorrente tendenza a far sottostimare la posta in gioco così assunta. Laddove, una volta connessa alla Nuova storia, la stessa teatrologia si è di per sé ben mobilitata lungo questa indagine. Ciò posto, si aggiunga che i 34 anni coinvolti da questi volumi (1880-1914) furono fondativi per il movimento anarchico quanto per la cultura sociale in Europa: avendo conosciuto la denegazione naturalista delle convenzioni ereditate come l'avvio dell'avanguardia storica; per cui il loro dopo fissò per le arti teatrali un sostanziale spartiacque, specificamente rapportabile a quello identificato dalle "Annales" facendo nascere la storia novecentesca dalla prima Guerra mondiale.

Ecco, non isolando il sapere del teatro né generalizzando quello proprio alla storia in sé questi drammi vanno letti. Mentre tale loro riproposizione editoriale può dirsi *in primis* giustificata dagli scritti propedeutici annessi, consistendo di notizie e riflessioni proposte da diverse angolature. Il che risulta significativo per più versi, compreso quello in genere teorizzato da Badiou, riguardante la possibilità del teatro di contribuire alle premesse di una "vera libertà intellettuale" (p. 11). Infatti, se questo teatro risulta in rapporto indiretto e assai discontinuo con i vertici corrispondenti della regia, con quella drammaturgica di Mejerchol'd e Beck anzitutto, certo il suo nucleo non è solo ottocentesco; sicché gli artefici di questa pubblicazione, dividendone i drammi in sei campate per dominanti tematiche (nonché sottolineando le differenze dell'autore Octave Mirbeau), hanno di fatto prospettato la coniugabilità piena di questi esiti con il divenire contemporaneo del dramma stesso.

Il che meglio risulterà riconsiderando questi tre libri a ritroso. Non a caso, dunque, in quello dedicato a Mirbeau colpisce l'irriducibilità di certi personaggi protocechoviani, non dovuta a irrigidimenti di poetica. La stessa intuizione della crisi del dramma diffusa verso il 1900 lo

portò a sviluppi tipici, il frequente ricorso all'atto unico e la raffigurazione di famiglie esplose nonché corrispondenti microimmagini giocose, come quella di una serva che cerca di far slittare la solita battaglia domestica dall'ora del pranzo, sfuggitale ormai troppo spesso. Sicché possiamo ben supporre questo drammaturgo esperto del naturalismo, mentre si fa altro per sviluppi scenici leggeri (o apparentemente tali, come i corrispondenti di Balzac). Quanto agli altri due volumi, essi confermano la facilità di questi incontri politico-culturali, potendo il teatro essere volto a socializzazioni fantasiose come a forme di critica filosofica dell'agire. Così Louise Michel ripropose nel 1882, insieme a un oscuro compagno, caratteri del *feuilleton* con tale fermento, fino a renderli inclini a sviluppi ancora essenziali.

L'accennata facilità di sviluppo ulteriore di tali testi può considerarsi così a partire dalla coincidenza possibile fra il conflitto drammatico e il combattimento proposto dagli anarchici alla vita sociale. E poiché il *Gestus* corrispondente rimanda a dinamiche estremizzatrici, aperte alla rivolta e al gioco, risulta indiscutibile la stessa appartenenza – per precorriti – al *bios* anarchico degli *Ubu* di Jarry. Il che è considerabile anche come contrappeso originario perché, anche se brevi e brevissimi, questi drammi dedicati ai minatori come agli scioperanti e ai soldati semplici sembrano inscindibili da un *quid* retorico. Non a caso, le controtendenze poco interessate agli sviluppi farseschi si sono qui aperte a temi come l'"amour libre", assunto a titolo di un altro atto unico da Vera Starkoff. Agli inizi, comunque, erano più frequenti i ricorsi al monologo, la cui permanenza risultava ancora notevole verso il 1903 non solo per vie espressioniste; ché potevano farsi anche imprevedibili le modalità essenzializzate dell'organismo drammatico così riproposto. E mentre si accrescevano le accentazioni femminili delle vicende, si moltiplicavano gli stessi luoghi drammatici, potendo consistere delle sale di una università popolare come di locali extraurbani.

Si è comunque assai ben orientati dalle premesse di tali primi testi, specie riguardo a quelle scritte da Philippe Ivernel sottolineando le corrispondenti originalità: per cui da quella delle *Souliers* di Lucien Descaves e René Vergught si è persino indotti a scoprire al lavoro un precedente del paradossale giudice Azdak nel brechtiano *Cerchio di gesso del Caucaso*; mentre lo stesso sistema della scrittura melodrammatica animò l'ingresso di una peculiare soggettività femminile in *Les vaincues* di una coppia minore, Poinot e Normandy; e mentre lo stesso alternarsi in questo insieme di sviluppi neoromantici e naturalisti, simbolisti e farseschi, ma talvolta aperti all'avanguardia, ci ricorda che di testimonianze a tutto campo di indomabili arrovellamenti comunque questo teatro si nutrì, in elettiva prossimità al tragico.