

PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

2/2004

Anno X - numero 2 - dicembre 2004

Rivista di inchieste teatrali



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

F A R E S I S T E M A

primi piani su:

TRAGEDIA ENDOGONIDIA, Societas Raffaello Sanzio; **SALMAGUNDI**, Marco Martinelli;
GILGAMESH, Teresa Ludovico; **VOCAZIONE/SET**, Gabriele Vacis; **ASPETTANDO GODOT**, François Kahn



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



Su questa rivista hanno pubblicato: Fabio Acca, Franco Acquaviva, Andrea Adriatico, Enzo Alaimo, Jurij Alschitz, Marion d'Amburgo, Danjel Andersson, Marco Baliani, Renato Bandoli, Georges Banu, Alessandro Baricco, Mario Baroni, Kassim Bayatly, Alessio Bergamo, Anna Maria Bertola, Giancarlo Biffi, Silvia Bottiroli, Franco Brambilla, Carlo Bruni, Ascanio Celestini, Fabio Bruschi, Antonio Calbi, Pier Luigi Capucci, Eugenia Casini Ropa, Claudia Contin, Antonio Costa, Laura Curino, Horacio Cztertok, Emma Dante, Pippo Delbono, Marco De Marinis, Goffredo Fofi, Ilona Fried, Eleonora Fumagalli, Marcello Fois, Gianluigi Gherzi, Luigi Gozzi, Alberto Grilli, Mariangela Gualtieri, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Max Herrmann-Neisse, Enrico Ianello, Massimo Lanzetta, Tony Laudadio, Sandro Lombardi, Carlo Lucarelli, Lorian Macchiavelli, Federica Maestri, Mauro Maggioni, Gianni Manzella, Dacia Maraini, Laura Mariani, Carlo Marinelli, Massimo Marino, Marco Martinelli, Massimiliano Martines, Luigi Mastropaolo, Claudio Meldolesi, Renata Molinari, Vanda Monaco Westerstahl, Ermanna Montanari, Enzo Moscato, Maria Nadotti, Marcella Nonni, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Francesco Pititto, Andrea Porcheddu, Paolo Puppa, Pepe Robledo, Cesare Ronconi, Alessandra Rossi Ghiglione, Franco Ruffini, Paolo Ruffini, Michele Sambin, Willmar Sauter, Giuliano Scabia, Luca Scarlini, Daniele Seragnoli, Beniamino Sidoti, Giorgio Simbola, Alessandro Solbiati, Giovanni Soresi, Simone Soriani, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Anatolij A. Vasil'ev, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, Massimo Verducci, Enzo Vetrano, Nicola Viesti, Antonio Viganò, Leif Zern.

Indice

Editoriale
Farsi sistema. Fare sistema



**SULLA TRAGEDIA
ENDOGONIDIA**
a cura di Adele Cacciagrano



CHIAROVEGGENZA.
Navicelle corsare e istituzioni-
fortino
di Marco Martinelli



CINQUE "LIBRI" PER TORINO
Uno spettacolo e i suoi luoghi
di Gabriele Vacis



**GILGAMESH DI TERESA
LUDOVICO**
Un processo creativo e il suo con-
testo di produzione
di Roberta Gandolfi



**DALLE "AREE DISAGIATE"
ALLA CRISI DEI TEATRI**
Il caso Puglia
di Cira Santoro



L'Osservatorio Critico
a cura di Fabio Acca
**INCONTRO CON FRANÇOIS
KAHN SU BECKETT,
GROTOWSKI E IL
LABORATORIO**
di Lorenzo Mucci



Direttore Responsabile:
Claudio Meldolesi

Direttore Editoriale:
Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca
(Univ. di Bologna), Danjel Andersson,
Ilona Fried (Univ. di Budapest),
Gerardo Guccini (Univ. di Bologna),
Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna),
Willmar Sauter (Univ. di Stoccolma),
Linda Zachrisson.

Stampa: Cartografica Artigiana/Fe 2374 1204

CIMES Via Barberia, 4 40123 Bologna
Tel. 051/2092004 - Fax. 051/2092001

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464
del 16/8/1995

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

[www.muspe.unibo.it/period/pdd/
index.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/index.htm)

Foto di copertina:
Tragedia Endogonidia
A.#02 (Avignone) © Luca Del Pia

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



Editoriale Farsi sistema. Fare sistema



©Claudio Abate

Immagine dalla *Tragedia Endogonia*

Purtroppo, le mancanze del sistema teatrale italiano non si limitano a generiche disattenzioni o a disfunzioni localizzate. I loro effetti riguardano l'insieme delle pratiche teatrali, sulle quali esercitano una continua pressione che non lascia indenni né gli spettacoli né i metodi di lavoro né la *forma mentis* dei singoli artisti. Per capirne la portata basta considerare che il necessario riconoscimento delle nuove generazioni si scontra in ambito teatrale con il fatto che proprio i loro esponenti di spicco, coloro che, da trent'anni a questa parte, hanno più contribuito a originare strutture, a diversificare i linguaggi della scena, ad approfondire i rapporti fra la cultura e il sociale fino a cambiare il panorama complessivo del nostro teatro, non riescono a radicare la propria opera al di fuori delle organizzazioni da loro stessi fondate – poi legittimate dal legislatore con le definizioni di categorie Cooperative, Centri di ricerca, Stabili d'innovazione, eccetera. Qui, gli artisti innovatori possono condurre strategie, svolgere poetiche ed acquisire una sorta di primato territoriale, anche controbilanciando con opportune *contraintes* il rischio d'incorrere in ripetizioni o in una difesa dello *status quo* più o meno autoritaria; possono far crescere il proprio teatro, purché non pensino di estendere la loro azione, dato che le zone del sistema entro cui riescono a farsi apprezzare tendono a imprigionare chi cerca di andare oltre. Ai precedenti faccia a faccia nei rapporti istituzionali seguono infatti mediazioni con autorità kafkiane anche per chi non mira a un teatro ricco; non si possono non fare i conti con la struttura protettiva dei privilegi, che ricorda quella d'una cipolla: strati che si aggiungono a strati restando comunque distinti. Dal punto di vista dei Teatri Stabili, ad esempio, i registi dell'innovazione (anche se muniti di riconoscimenti internazionali e ormai sulla cinquantina) rappresentano tuttora identità artistiche incompatibili; determinatrici al più di curiosità e, poi, di rischio insostenibile, salvo eccezioni obbligate, come quella di Luca Ronconi.

A questa prima osservazione, che riguarda la tenacissima impermeabilità dell'establishment teatrale, si connettono crescenti difficoltà economiche. Quasi sempre il nuovo teatro, fino a qualche anno fa, restava confinato nel circuito parallelo dei Centri, e in rassegne, festival e minifestival *ad hoc*. Ora, come suggerisce Cristina Valenti, si distingue fra nicchie di autoconsumo, che riguardano in particolar modo le ultime generazioni, e inquadramento assai selezionati nel diverso circuito del teatro maggiore, dove operano abitualmente, per non fare che alcuni nomi, Teatri Uniti, Paolini, la Compagnia Tiezzi e Lombardi. A ciò si aggiunga che i fortissimi tagli in arrivo e la convergente crisi degli Enti locali, tradizionale sostegno dei teatri nati in situazioni d'autonomia e d'emergenza, minacciano di bloccare alla base i meccanismi della rigenerazione artistica. Il campo stesso di questi confronti con i piani alti del sistema, appare minacciato, infine, dalla dissoluzione delle regole e dei criteri indispensabili all'esercizio di minime reciprocità fra le realtà artistiche e l'istituzione. In compenso, si stanno anche configurando, se non proprio segnali incoraggianti per il futuro, delle emergenze vitali e spiazzanti. Di queste vogliamo appunto parlare nel presente numero della nostra rivista, contribuendo al dibattito attualmente in corso sulla fertilità dei teatranti italiani in tempo di crisi.

Alla chiusura gerarchica del sistema, i teatranti hanno reagito rivolgendosi alle sue zone disponibili al dialogo, non prive di interlocutori, riprendendo a 'formare' nuovi pubblici, annullando vari costi di produzione facendo spettacoli per un solo attore oppure ricercando eterogenee cordate di partner istituzionali e artistici. Molti *si sono fatti sistema*, ovvero hanno caricato sulla "carretta del corpo", per riprendere una felice espressione di Giuliano Scabia, drammaturgie, abilità, personaggi e altri strumenti del mestiere; e si sono volti, quindi, ad una progettualità che potremmo definire "andropica", poiché individua nella persona un fattore di

autosufficienza del teatro. Sono gli attori/autori, i narratori, gli attori che leggono, gli artefici di monodrammi e di letture drammatizzate ai quali abbiamo dedicato l'ultimo numero di "Prove di Drammaturgia" (*Per una nuova performance epica*).

Altri hanno invece reagito *facendo sistema* (ma, in diversi casi, gli artefici di entrambe le possibilità sono significativamente gli stessi). Eccoci dunque al nostro tema; gli esempi raccolti in questo numero di "Prove" forniscono un'idea, pur parziale, delle articolazioni e delle possibilità di tale via.

La *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio coinvolge dieci città europee. *Salmagundi* di Martinelli trasforma in processo creativo un corso di formazione professionale condotto per l'E.R.T. *Gildame* di Teresa Ludovico stabilisce un dialogo con il proprio gruppo, il Kismet di Bari, prospettando dinamiche di apertura e di rinnovamento interno. *VOCAZIONE/Set* di Vacis indirizza le risorse avute dallo stabile torinese a sviluppi spettacolari in cinque sedi urbane.

Chiedersi se le poetiche dei teatranti si modellano sulle condizioni operative oppure le determinano, significherebbe immiserire la nostra percezione di questi processi creativi, la cui natura è molteplice, e riguarda tanto le condizioni e la materialità del lavoro teatrale che la sua necessità e il suo senso. È una storia antica. Shakespeare, Molière e Goldoni hanno scritto a misura dei loro attori testi inesauribili; così come i grandi operisti hanno trovato nelle convenzioni del teatro lirico materia per straordinarie invenzioni musicali... Di diverso, ora accade che le componenti materiali del processo non siano più prevedibili né si limitino a tipologie date. La necessità di *fare sistema* – supplendo alle carenze del sistema teatrale italiano, che, al contempo, ne viene integrato ed arricchito – intreccia con gli spettacoli disparati elementi: corsi e progetti; luoghi urbani; teatri stabili, pubblici, privati e d'innovazione... La posta in gioco è enorme. Si tratta di conservare, pur nelle difficili contingenze economiche, la possibilità di realizzare eventi animati da folte comunità artistiche che si confrontino col sociale, riprendendo e rinnovando, all'interno della scena come fra la scena e la platea, le molteplici possibilità dell'interazione drammatica.

Il numero di "Prove" è completato da articolo di Cira Santoro sul progetto le "aree del disagio" e da un primo piano sull'attore e regista François Kahn, già protagonista, negli anni Ottanta, del gruppo internazionale "L'Avventura", che, sviluppando in modo originale l'insegnamento di Grotowski, ha rafforzato nei teatranti italiani la capacità di *fare sistema*.

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

SULLA TRAGEDIA ENDOGONIDIA

a cura di Adele Cacciagrano

Tra rivoluzione e teatro



@Luca Del Pia

B.r.#04 (Bruxelles)

La Societas Raffaello Sanzio si interroga da anni sul rapporto tragico-tragedia e, puntando ad un recupero del sentimento che precede la forma della tragedia attica, ha dato vita a spettacoli di riscrittura dei classici di indubbio valore e bellezza. Ora, lasciata la sicurezza del pre-testo, la compagnia cesenate ha deciso di confrontarsi direttamente con la forma, con un modello di tragedia da notomizzare, per recuperare l'essenziale in previsione di una tragedia del futuro.

La tragedia greca prendeva per materia la leggenda eroica, non inventava né i personaggi né l'intreccio delle sue opere, ma li trovava nel patrimonio culturale comune dei Greci relativamente a ciò che credevano essere stato il loro passato, l'orizzonte lontano degli uomini di un tempo. Ma il presente, nato dalla distruzione del mito e del concetto di colpa attuato dall'ottimismo socratico, è caratterizzato da una cultura che non ha una sede originaria, fissa e sacra e si aggira affamata tra le reliquie del passato in cerca di radici.¹

Il nuovo progetto tragico della Societas Raffaello Sanzio nasce da un'impossibilità che è consapevolezza del fatto che la scena moderna non mostrerà mai una tragedia simile a quella dei greci, ma può solo al massimo evocarla.

Nell'evocazione, la forma tragica torna in forma fantasmatica, come forma convenzionale sopravvissuta alla sua storicità, come un teatro della rimanenza.² La Societas si pone davanti alla forma tragica come chi l'ha perduta per sempre: agisce come lo scrittore di una lingua morta che si ostina a riattivare i nessi e le articolazioni del dicibile e dell'indicibile. Tale volontà di riattivazione nasce dalla necessità di guardare, comunque, alla tragedia per il suo modo di presentare allo spettatore un nodo drammatico che è ancora oggi un modello insuperato.³

Per creare una tragedia del futuro è necessario spezzare le redini lasciate da Eschilo. La tragedia del futuro sarà una tragedia che tiene conto della mancanza attuale di una "polis", di un pubblico che condivide e custodisce un patrimonio comune di credenze, lingue e miti di fondazione: sarà, pertanto, una tragedia costretta a vagare tra resti di culture diverse e per questo sarà definita "un organismo in fuga."⁴

Di qui la natura peculiare di questo ultimo lavoro che si nega il privilegio della struttura ossea per ri-progettarsi continuamente secondo i ritmi di una creazione flessibile, non più in vitro, ma nella pratica del contagio e della metamorfosi. Il termine "Endogonidia", preso dal vocabolario di microbiologia, si riferisce ad alcuni esseri semplici che hanno al loro interno entrambe le gonadi (endo-gonadi) e la cui riproduzione per partenogenesi consente all'individuo di auto-riprodursi all'infinito. Lo spettacolo è concepito, quindi, come una specie di organismo aperto che, attraverso una continua scissione da se stesso, si trasforma e dà vita ad unità tragiche singolari legate tra loro dalla permanenza di un materiale genetico che si ricombina di volta in volta in un cammino evolutivo potenzialmente infinito. In questo cammino evolutivo, il pubblico è chiamato a coagularsi attorno alle figure presentate e a ricreare, attorno all'esperienza vissuta, un ambito di "comunione" che serva da base per la costituzione di una nuova comunità. Una comunità che non ha nulla a che vedere con una ricostituzione della vecchia "polis" in quanto è istantanea, legata solo all'istante, all'hic et nunc dell'evento spettacolare.

I singoli spettacoli sono chiamati "Episodi" e testimoniano la volontà di trattenere della vecchia forma tragica solo il nucleo di azioni che, privato del commento del coro, diventa enigma, figura folgorante che deve colpire l'intimità dello spettatore e coinvolgerlo personalmente nella ricognizione dei quadri. Non si dà più un'interpretazione univoca, ma un'interpretazione individuale, intrisa della personale capacità dello spettatore di guardare, indissolubilmente legata all'occhio del singolo, all'insieme delle sue conoscenze, delle sue immagini, fantasie, paure, *in pauca* alle fibre della sua personalità. Romeo Castellucci in un'intervista afferma: "Senza la volontà di comprensione operata dal Coro, l'Episodio rappresenta con la sua nuda azione l'inesplicabile "io" dello spettatore, mentre il Coro spiega e coniuga l'"egli" del personaggio nelle coordinate di una storia".⁵

La *Tragedia Endogonidia* si dà come irripetibile. Legato geneticamente al luogo per il quale è stato creato⁶, il singolo evento di questa tragedia è destinato a ripetersi in un arco di tempo limitato e poi sparire. Inizialmente, la progettazione dei singoli episodi rifiutava l'idea di tournée poi ripresa in una fase successiva, in cui gli spettacoli, pur pensati a misura del luogo della loro prima realizzazione, sono stati trasposti anche in altri ambienti.⁷

È un sistema che ha completamente eliminato il problema del repertorio e quindi

della riproduzione, di quella caratteristica natura ripetitiva del teatro che è legata al calendario, poiché questo è un progetto che in qualche modo testimonia un concetto di geografia e di luogo. In questo senso il progetto si presenta come una doppia "provocazione": alla grana profonda del teatro, ai meccanismi che ne regolano l'immaginario e a quelli che ne governano l'economia.⁸ I meccanismi produttivi e distributivi degli enti che collaborano al progetto sono chiamati ad una totale riorganizzazione. Ogni tappa del lavoro, infatti, dopo una prima fase di creazione a Cesena, è sviluppata nella città che ne vede il risultato, assorbendo da essa elementi di memoria, stati di emergenza sociale, iconografia, radici.

Ci sono diversi modi in cui una città può essere coinvolta nel progetto; in alcuni casi può esserlo attraverso un riferimento specifico a qualcosa che è nella città, sebbene la città stessa non venga mai effettivamente nominata.⁹ È il caso, per esempio, del cubo bianco dall'angolo spezzato presente nel quadro finale di S.#08 (Strasbourg): un riferimento esplicito alla *Melencolia* di Dürer conservato presso il cabinet des gravures della città di Strasburgo. Ma la città può essere coinvolta anche a livello performativo, includendo persone che portano con sé la propria appartenenza civile al luogo di rappresentazione come nel caso dei ragazzi-attori del Laban a Londra, dei bébé di Bruxelles, degli allievi della Scuola regionale per Attori di Cannes nell'episodio di Marsiglia.

Tra i vari Episodi c'è comunque un legame molto forte. Pur essendo opere singolarmente chiuse e finite, le varie unità tragiche restano in relazione tra loro attraverso un passaggio di "spore", necessarie al cammino di evoluzione prefissato. Le spore, in questo caso, sono delle figure o dei temi ricorrenti intorno a cui il pensiero creativo della Societas ruota vorticosamente e in maniera ossessiva e che permette all'intero sistema di realizzarsi velocemente.

Temi come l'anonimia, il rapporto con la Legge, il principio di individuazione come origine di un sentire tragico, ma anche forme e materiali come il passamontagna, l'oro, il linguaggio spersonalizzato e indistinto, sono gli strumenti privilegiati, le arterie obbligate che il pensiero percorre per giungere all'atto di creazione, ad una proiezione controllata di energie inconsce che, grazie alla preliminare definizione delle rotte da percorrere, non scade mai nel decorativo.

In termini di progettazione materiale la *Tragedia Endogonia* è un progetto che coinvolge nove co-organizzatori, diventati dieci con il successivo coinvolgimento del Lift di Londra e che comporta la produzione di almeno quaranta performances in sei paesi europei, la realizzazione di brevi azioni denominate crescite, un'esposizione di arte plastica e la produzione e disseminazione di due opere di documentazione: un diario di bordo dal titolo *Idioma Clima Crono* che raccoglie e testimonia i personali attraversamenti di alcuni spettatori e un *Ciclo-Filmico* non filologico, ma evocativo.

Per i suoi obiettivi di ricerca di una nuova forma contemporanea di tragedia, di sviluppo della consapevolezza della complessa genesi dei linguaggi europei, di incoraggiamento della mobilità degli artisti, di estensione della percezione di un teatro come luogo aperto alla discussione e di coinvolgimento di un pubblico eterogeneo, senza barriere dovute a fattori linguistici, culturali, ideologici o religiosi, la *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio è stata inserita tra i progetti pluriennali sostenuti dal Programma Cultura 2000 dell'Unione Europea.¹⁰

Le tappe del progetto, che si estende nell'arco di tre anni (2002-2004), sono presentate in maniera sintetica nello schema seguente:

- C.#01 CESENA/Societas Raffaello Sanzio
25-26 gennaio 2002
- A.#02 AVIGNON/Festival d'Avignon
7-15 luglio 2002
- B.#03 BERLIN/Hebbel Theater
15-18 gennaio 2003
- BR.#04 BRUXELLES/BRUSSEL/Kunsten Festival des Arts
4-7 maggio 2003
- BN.#05 BERGEN/International Festival Norway
22-25 maggio 2003
- P.#06 PARIS/Odéon Théâtre de l'Europe avec le Festival d'Automne
18-31 ottobre 2003
- R.#07 ROMA/Romaeuropafestival
21-30 novembre 2003
- S.#08 STRASBOURG/Le Maillon Théâtre de Strasbourg
17-20 febbraio 2004
- L.#09 LONDON/ LIFT, London International Festival of Theatre
13-16 maggio 2004
- M.#10 MARSEILLE/Les Bernardines avec le Théâtre du Gymnase
20-26 settembre 2004
- C.#11 CESENA/Societas Raffaello Sanzio
16-22 dicembre 2004

La *Tragedia Endogonia* vive nell'ossessione temporale. L'elemento della fuga è co-essenziale alla realizzazione degli Episodi. Come si evince dallo schema, gli Episodi si

NOTE

1 Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Editori Laterza, 2003, p. 162.

2 Cfr. J. Kelleher, *Lessons in a Lost Language*, art. su www.bris.ac.uk/goatlandschool/pdf/kelleher.pdf

3 R. Castellucci, *La Tragedia Endogonia*, in "il PATALOGO", n. 26, 2003, p. 238.

4 J. Kelleher, *An organism on the run*, in *Idioma Clima Crono I* p. 11

5 G. M. Tosatti, *Episodi di una rivoluzione produttiva*, su www.tuttoteatro.com Anno III - n. 26/27 - 6 luglio 2002.

6 Ogni episodio porta nel nome il suo legame con la città essendo indicato con l'iniziale della città per cui è progettato e da un numero che funge da indice dello stadio evolutivo raggiunto.

7 G. M. Tosatti, *op. cit.*

8 Cfr. C. Piccino, *Il tragico contemporaneo*, in "Il manifesto", 22.06.2002.

9 Cfr. V. Valentini - B. Maranca, *THE UNIVERSAL The Simplest Place Possible*, PAJ 77 (2004), p. 18, sul sito http://mitpress.mit.edu/journals/pdf/pajj_77_16_0.pdf

10 Il sostegno riguarda il periodo dal 2/05/2002-31/10/2004 e ammonta ad un importo pari a € 591.032,16.

danno a scadenze serrate, a volte di pochi mesi o addirittura settimane, a cui vanno aggiunte le realizzazioni secondarie delle *Crescite*, escrescenze di azioni della durata massima di quindici minuti che riprendono e amplificano una figura, un gesto o una tematica del corpus endogonico.

Facendo della velocità un fattore creativo la Societas giunge ad un'unità di sistema e poetica, ad una assunzione della necessità che crea libertà. Come afferma Romeo Castellucci: "Attorno a questi episodi ci sono delle figure che spingono e trovano delle vie parallele. Sono come liquidi in eccesso che trovano delle vie di fuga, colano e trovano la forma del corpo che li contiene. Questi eccessi si auto-organizzano, si fanno in luoghi non teatrali, hanno una forma circolare e sono concepiti in pochissimo tempo: all'incirca una mezz'ora prima. C'è un codice appartenente al sistema più grande talmente rigido che permette una grande velocità nella realizzazione". La velocità centrifuga del progetto *Endogonia* non permette stasimi e riflessioni sulle tappe, ma obbliga la compagnia cesenate a vivere nella pura durata il cui flusso è una continuità realmente vissuta. In questo stato di caos (caso) programmato e di creazione in ebollizione, si genera una sorta di vertigine psichica per cui, allentate le barriere di vigilanza del sistema nervoso, la memoria dei creatori stende i suoi ricordi su una superficie sempre più larga e genera figure dense di memoria, punto di congiunzione di molteplici miti e percezioni inconse, che si rivolgono agli spettatori come ai possibili induttori e discernitori di forme. Quello che si origina tanto per l'artista quanto per lo spettatore è, dunque, un atto libero: una sintesi di sentimenti e di idee, di memoria e di proiezioni che crea entropia.

La trascrizione che segue nasce come atto di memoria. Dagli incontri personali e pubblici con la Societas Raffaello Sanzio è nata in me l'esigenza di rendere testimonianza a quelle parole dense di corpo, a quelle frasi iridescenti ed enigmatiche come frammenti di aramaico antico, all'arroganza delle asserzioni e alla micronimia delle vibrazioni.

La memoria non consiste assolutamente in una regressione del presente nel passato ma, al contrario, in un progresso del passato nel presente. Frasi indelebili e presenti nella mia memoria rivendicavano un legame con altre sommerse, costringendomi a scavare nei recessi della mente con l'aiuto di un usurato libretto d'appunti. Come immagini di corpi combustibili e conservati dalla lava, le frasi di quegli incontri tornavano alla luce sotto forma di calchi, di vuoti che sono memoria di un pieno, rivendicando l'urgenza una materialità che non potevo dare se non con la scrittura del testimone.

È per questo che alla fine del suo percorso, la scrittura del testimone ha sentito la necessità di tornare nelle mani degli autori materiali della *Tragedia Endogonia*, sotto la penna di Romeo e Claudia Castellucci, affinché le parole potessero ritrovare ritmi, forza e connessioni nella memoria di chi primariamente le ha scelte e proferite.

(Adele Cacciagrano)

TRAGEDIA ENDOGONIDIA

Nel mare aperto della forma¹

Tragico e tragedia

Romeo Castellucci Questo è un progetto megalomane, forse infantile: non è possibile fare una tragedia oggi. Questo progetto nasce anche dal riconoscimento del fatto che è impossibile fare la tragedia. Quindi, se volete, è un progetto che nasce già in una consapevolezza di fallimento. Il tragico è una struttura dello spirito umano che è molto più antica della tragedia greca ed è un sentimento, anzi più che un sentimento è un sentire che è universale e che è in grado di attraversare il tempo. È un sentire a cui è difficile dare un nome. Tragico non è la paura di qualcosa, è piuttosto una condizione. Il sentire del tragico ci rende comunità. Ritengo che l'unico atteggiamento possibile verso la tragedia sia quella del barbaro: di colui che non conosce, ed è sacrilego verso ciò che è sacro per gli indigeni. Il barbaro è colui che non conosce la lingua e balbetta. Il balbettare è anche il verso della capra, del capro che all'origine dava la sua voce e il suo nome a questo concetto spirituale. Solo l'ignorante può mettere il capro al centro del palco.

Mi viene in mente la storia dell'empio Baldassar che porta una prostituta nel tempio di Salomone. Solo così, solo con l'atteggiamento del barbaro, ci si può avvicinare allo spirito del tragico.

Dopo *Genesi*, bisognava partire da Caino che è un personaggio esattamente tragico. Caino appartiene ad una cultura che non è affatto greca, ad una cultura che non contempla il tragico, che è quella ebraica. C'erano, dunque, due traiettorie: quella greca e quella ebraica e tra di loro un punto di contraddizione fortissimo. Posso dire che ho trovato la spinta a fare questo ciclo in un ambito completamente differente, quasi antitetico al tragico. È necessario guardare la *Tragedia Endogonia* attraverso il filtro ebraico perché la cultura ebraica rifiuta il tragico, non può comprendere il tragico. Allo stesso tempo, però, c'è un fatto importante: la rottura delle tavole della legge è un fatto ebraico. Il tragico è già contenuto nell'Antico Testamento in alcuni personaggi che sono tornati in vari Episodi. In molti Episodi è evidente il rapporto con la Legge attraverso la figura dei poliziotti, ma anche

attraverso qualcuno che, per la sua stessa natura, è fuori dalla Legge, come un bambino. Quindi il rapporto con la colpa è uno dei motori più potenti del tragico, assieme alla necessità, per l'esistenza stessa della tragedia, di dover abbattere le Leggi. Qualcuno, dunque, per dare accesso alla tragedia, alla bellezza della tragedia, deve abbattere le leggi e lo deve fare per noi.

Claudia Castellucci Noi viviamo in una "ossessione temporale" perché non ci è data la possibilità di pause: siamo costretti a raggiungere continuamente una città e lì terminare una concezione di atti e di parole. Sappiamo che ci sono delle date che sono arbitrarie rispetto al tempo di una creazione, di una ispirazione. Così siamo costretti a raggiungere queste città e a terminare gli spettacoli, ragion per cui l'ossessione temporale è un dettaglio formativo fondamentale, e co-essenziale.

R. C. Ci sono dieci città che non abbiamo scelto, ma che hanno scelto noi. Non c'è un progetto. C'è una logica, ci sono dei disegni, ma senza progetto. Nella *Tragedia Endogonia* tutto è giocato sui nervi: è il rapporto con la città che diventa fondante. L'azione è pensata per quella città: è un richiamo alla cittadinanza capace di raccogliersi attorno alla figura. Succede, poi, che attorno a questi Episodi ci sono delle figure che spingono e trovano vie parallele. Sono come liquidi in eccesso che trovano vie di fuga, colano e trovano la forma del corpo che li contiene. Questi "eccessi" si auto-organizzano, si fanno in luoghi non teatrali, hanno una forma circolare e sono concepiti in pochissimo tempo: all'incirca una mezz'ora prima.² C'è un codice di appartenenza al sistema più grande talmente rigido che permette una grande velocità nella realizzazione di una Crescita. È, in altri termini, una forma parassita che occupa lo spazio del volume che lo contiene.

Chiara Guidi: L'architettura dei luoghi è importante come forma mentale del posto dove andiamo ad abitare. Non essendo un lavoro narrativo, la *Tragedia Endogonia* deve fare i conti con la tecnica del teatro, che non è una tecnica piacevole perché è limitata, ma se la si forza può emozionare e l'emozione sostituisce la narrazione. L'emozione è data da una calibratura di luci, di suoni e di pesi, di ritmo, di pieni e di vuoti e questi vanno calcolati sull'architettura del teatro.

C. C. Penso sia importante guardare alla parola "Episodio": la *Tragedia Endogonia* è costituita da Episodi. L'Episodio è ciò che ci lega alla tragedia greca, ma è anche ciò che *resta* della tragedia greca. Noi, infatti, l'abbiamo abbandonata, ma abbiamo avuto bisogno di rifarci al suo modello, ad una sua parte. L'Episodio è solo un fatto che si vede e che si svolge; non c'è il commento - che era il compito affidato al Coro e che consisteva nello spiegare, nel mediare. Con la *Tragedia Endogonia* il Coro è stato espulso: non viene data nessuna spiegazione. Un altro spettatore ha origine con la *Tragedia Endogonia*: anche lui è uno spettatore episodico. Non importa vedere tutti gli Episodi per capire la struttura della *Tragedia Endogonia*. Lo sguardo episodico può guardarne uno solo e capire tutto. È lo sguardo dello spettatore che si fonde e fonda l'Episodio. L'Episodio riguarda gli spettatori: sentivamo il bisogno di portare alla luce questo fondamento del teatro. Di Episodio in Episodio, molto della *Tragedia Endogonia* ruota attorno a questo "essere spettatori" non più come posizione contingente, ma come un essere inchiodati alla sedia: vedere la propria nuca nell'atto di vedere. Il tentativo è quello di cogliere una condizione che è la condizione attuale dello spettatore integrale.

Nel Libro XII della *Metafisica* Aristotele dà vita ad una polemica contro i filo-platonici perché, secondo lui, coloro che ritengono che il principio del mondo e dell'essere sia il numero matematico e affermano che c'è una successione di sostanze senza fine, ognuna riconducibile ad un principio diverso, riducono la realtà dell'universo ad una serie di "episodi". Aristotele usa il termine "episodio" in senso negativo. Per il filosofo, infatti, la vita si basa su un concatenamento di elementi, idee, concetti; su un'organizzazione del pensiero per cui c'è un principio primo, dei principi secondi e dei principi terzi, tutti riconducibili al principio primo. I filo-platonici di Speusippo erano condannati da Aristotele perché vivevano la vita come se fosse un episodio: questo significava vivere come in anarchia perché chi ammette molti principi non ha un ordine monarchico della realtà e, secondo Aristotele, governa male. Vivere la vita come un episodio vuol dire accettare di essere in mezzo a questo mare aperto e trovare senso e forma in quello che viene.

R. C. Gli Episodi sono pensati come pura azione, senza Coro o meglio con il Coro respinto.

C. C. Nella tragedia attica gli Episodi, con la loro violenza inspiegabile, si ponevano come enigma, mentre il Coro aveva la funzione di moderare e comunicare. In altre parole, la tragedia greca instaurava un tribunale attorno all'azione e lo faceva attraverso il ministero artistico del Coro impegnato a mediare l'irrepresentabilità e a ricondurla nell'ambito della mimesi. Ma la tragedia in sé è violenta: ha anche un significato di distruzione rispetto a nuclei di pensiero costituiti rispetto a figure che la precedono. Anche nell'*Oresteia*³ il Coro era già individuato come elemento di

Fuga di un organismo episodico



©Luca Del Pia

R.#07 (Roma)

Coro ed enigma

codardia rispetto al fuoco della vicenda, ed era rappresentato da una schiera di conigli di gesso. La *Tragedia Endogonidia* è il frutto di un'esplosione che ha espulso il Coro. Nella *Tragedia Endogonidia* il Coro non entra, anzi esce, con i suoi strumenti dall'orchestra.⁴ Non c'è più una spiegazione a disposizione: non c'è più un senso definitivo o legale, ragion per cui la visione dello spettatore è assolutamente unica e auto-concludente. Il Coro come spettatore ideale o muro vivente ha lasciato noi come i veri soggetti-oggetti di questa tragedia⁵.

L'enigma è una figura folgorante: qualcosa di immediatamente chiaro, ma che sfugge, anche, immediatamente. Riunisce il massimo della chiarezza con il massimo della complessità.

R. C. Non è un lavoro contro la parola: non ci si avvicina al testo con le forbici. Non è un taglio, ma un assorbimento, o meglio un'esplosione del testo che va dappertutto, in tutte le direzioni.

C. G. C'è una dilatazione del linguaggio, una specie di lingua espansa. Se mi limito ad usare un testo, ho un problema di timbro, di carattere e, quindi, di un principio di narrazione che restringe il campo dell'enigma. La voce, invece, è interessante quando si dilata fino a riconoscere l'alfabeto. L'alfabeto è una lente di ingrandimento che diventa universale e riesce a comunicare un testo senza la necessità di un interprete che lo traduca, per cui la possibilità di lavorare con Scott Gibbons⁶ è la possibilità di rendere questo linguaggio universale.

Anonimia

R. C. Nella *Tragedia Endogonidia* non c'è più un nome a cui far corrispondere un mito, ma resta l'azione, che è l'enigma della Sfinge, capace di toccare la reazione di ciascuno spettatore. La differenza tra le figure degli spettacoli precedenti e quelle della *Tragedia Endogonidia* è che queste ultime sono anonime, prese nel mare aperto della forma. Non sono nomi, ma forme.

C. C. Le figure sono senza nome perché preludono alla tensione tra il genere e l'individuo, che è una tensione drammatica di per sé. È l'abiura del personaggio per la creazione della Figura. Non si tratta di rottura del limite, piuttosto è un concepire il limite in un altro modo. Noi concepiamo il limite come confine che ci determina. Nella lingua greca, invece, il confine non è un limite, ma un inizio a partire dal quale ha inizio qualcosa. Il limite, allora, non è qualcosa che ci chiude le possibilità, ma qualcosa che ci apre a qualcos'altro. Le Figure si tolgono dal loro confine o attraverso la pelle o attraverso un fondo come l'oro. Il ricorrere della pelle, della guaina, dei sacchi, di tutto ciò che si rivolta dall'interno verso l'esterno e viceversa, allude ad una prosecuzione del corpo: di un corpo che non vediamo, ma c'è; un corpo che non vediamo, ma è presente.

R. C. Gli stessi elementi che appartengono alla storia, alla cronaca, non sono narrativi: sono usati come abiti che si utilizzano e poi si lasciano quando vanno stretti. Tutto va visto nel Mondo della Concezione che è sopra, al lato e sotto quello reale. Le figure della cronaca vengono piegate ad un altro scopo, ad un'altra forma, che non dà immediatamente risposta. Un carro armato è evidente, la pozza di sangue di Carlo Giuliani è evidente, ma vengono tolti dalla cronaca per essere messi nel mondo della Concezione.

C. C. Si tratta di togliere le figure riconoscibili dal novero delle figure storicizzate, dal loro "essere personaggio" per dare loro una nuova densità di figura che non è più un'anonimia integrale, ma un'anonimia provocata. È quello che succede con la figura di Mussolini. L'iper-personaggio viene spogliato del suo significato storico per arrivare ad una "zona grigia"⁷ del personaggio. Così anche quando entrano personaggi riconoscibili, essi mordono l'anonimia, si fondono nel qualunque, ma, non essendo persone qualunque, aprono il confine del loro rilievo fino a raggiungerci.

Attori, animali, materie

R. C. L'attore viene sempre chiamato a sopportare una forma. I nomi vengono abitati come conchiglie con l'atteggiamento del paguro. C'è una discussione con gli attori che sono chiamati a sopportare certe forme. Con gli attori si provano piuttosto dei tempi, delle tenute, si fanno dei "crash test" per provare dei tempi di crisi, per vedere per quanto tempo una scena, un tempo, possono essere sopportati. Trovo che è fondamentale la capacità degli attori di "tenere" lo scorrere del tempo. Tutto è affidato alla loro capacità di sopportare il tempo che passa. La loro sensibilità e capacità di lasciarsi sorprendere è importantissima. In questi test i costumi hanno una parte fondamentale. I costumi sono elementi che co-appartengono alla stessa onda emotiva... Tutto deve affiorare, si deve sviluppare allo stesso tempo come un processo fotografico. Per questo è importante lavorare gomito a gomito con Scott Gibbons. La presenza degli animali sulla scena, poi, come lo scimpanzé a Roma, risponde al bisogno di disordine in una geometria che si tenta di dare.

C. C. Per l'animale il mondo è tutt'uno con lui. L'animale è completamente assorbito dal mondo perché per lui non esiste un rapporto con le cose come enti.

R. C. Tra l'animale e l'attore c'è, poi, la presenza del bambino. Nell'Episodio di Bruxelles (BR.#04), la scena del neonato solo, sul palcoscenico, non è più una rappresentazione, ma una "presentazione". Il bambino piccolo è un elemento perturbatore, è un po' come lasciare la porta aperta al caso: egli rappresenta la nostra razza, ma è totalmente ignorante, ci supera: è autorevole, infallibile, non può sbagliare. I bambini che apparivano a Bruxelles erano di sei-sette, al massimo otto mesi. In due occasioni il bambino piangeva e si è creato allora un momento di crisi fortissimo negli spettatori e in me, ma era anche un momento rivelatore, indicibile. In quel punto diventava "universale" quel pianto: era in grado di irradiare, di portare via tutto il resto... In realtà era una scena radicalmente semplice.

C. C. Le materie sono dei personaggi: non rivestimenti dei personaggi, ma personaggi veri e propri. Sono persone che entrano e escono dalla scena. Sono i promotori dell'azione. Sono le madri endogoniche che danno inizio all'azione: imprmono un movimento che principia e poi va da sé⁸. È un susseguirsi di quadri che possono essere contemplati. Anche l'organizzazione dello spazio in cubo, ad esempio, spesso presente nella *Tragedia Endogonia*, sviluppa un discorso autonomo. Il cubo potrebbe far pensare ad una chiusura monarchica del pensiero verso il punto di fuga dove tutti i raggi degli sguardi terminano. L'oro invece fa il contrario, confonde l'ordine monarchico della visione prospettica e instaura l'ordine anarchico della visione. L'oro, così come il cubo bianco con il velo davanti, creano una sdefinizione dello spazio, una moltiplicazione del punto di fuga. Un cubo bianco, infatti, comprensivo di soffitto bianco e con un velo bianco davanti, rende davvero difficile la percezione degli angoli ed in questo modo rompe la visione prospettica.

Pavel Florenskij ne *La prospettiva rovesciata* polemizza contro gli studi prospettici, rei di aver introdotto una chiusura dello sguardo e della materia. L'oro riflette, ma non è uno specchio. È il contrario dello specchio perché ha porosità. L'oro ha la capacità di coagulare le forme che circolano nello spazio amalgamandole. Assorbe le figure, ma, insieme, le riflette. L'oro non è un colore: è un metallo che ha la capacità di raccogliere e moltiplicare la luce. Le icone russe hanno un fondo d'oro. L'oro zecchino veniva dato in foglie e levigato con pietra d'agata. Le campiture d'oro delle icone russe sono delle potenze che non sono più astrazioni, anche se non hanno ancora una qualità determinata, dice Florenskij.

R. C. È vero che ci sono degli oggetti che a loro modo rivendicano una presenza, una forma. Anzi, avere una scenografia comincia ad essere un problema per un discorso di sostanza, di gravidanza. Tutti gli oggetti condividono la scena con gli animali e gli esseri umani: non c'è alcuna gerarchia. Penso, per esempio, alle tre automobili nell'episodio di Parigi e che sono la conseguenza di quel seno strizzato in attesa di qualche goccia di latte che non viene, da parte della madre anonima. Al loro posto arrivano le tre macchine che hanno un peso e sono lì, come gocce cadute dall'alto. Spesso si trova un'immagine, una forma, e la si insegue in tutte le sue mutazioni, in tutti i suoi passaggi nella psiche, nelle raffigurazioni antiche e contemporanee, popolari e perfino commerciali. Si tratta di inseguire l'immagine, evocarla, suscitarla come faceva Warburg con la sua iconologia che riconosco come modello. Il lavoro di iconologia, di Warburg è stato una grande scoperta della storia del secolo passato. Sono stato toccato dal suo metodo, dal suo inseguire una figura fino a quando si tocca un punto finale, se c'è un punto finale... Un lavoro di potenza è possibile solo quando hai la sensazione che le figure non ti appartengano e che siano loro a guardarti.

R. C. Ci sono dei momenti comici nel seno del tragico, del resto una parte dell'equilibrio della tragedia era affidata al comico, al dramma satiresco, come suggerisce Benjamin. Nell'Episodio di Parigi (P.#06) ci sono gag comiche che fanno riferimento all'iconografia del cinema muto, al film *L'Arroseur arrosé* dei fratelli Lumière. La gag è inserita in un contesto tragico e non fa ridere: resta intrappolata nelle maglie del tragico. Sempre nell'Episodio di Parigi c'erano due lavatrici: due oggetti banali che diventano la roccia su cui Abramo uccide Isacco. L'appuntamento mancato con il divino fa parte di questa tragedia moderna. Ci sono anche macchine comiche, come la testa presente in Br.#04 che insegna a parlare. Si tratta di un comico che sconfina nel terrore e si presenta come macabro, così come macabri sono i preti di R.#07.

R. C. Il legame con la fiaba è un legame fortissimo. Nella fiaba c'è lo stesso elemento di solitudine che si ritrova alla radice del tragico. Il nostro lavoro *Oresteia* è stato da subito associato alla lettura di *Alice nel paese delle meraviglie*. Così il legame con Il mondo di Oz è esatto. Dorothy come Alice cade in un vortice, in un imbuto al contrario. L'episodio di Avignone presentava su una tela i nomi delle città di Oz e di Ur e lo spettacolo si svolgeva tra questi due termini, tra questi due poli mitici: quella era una chiave di lettura dell'Episodio. Tra tragedia e fiaba c'è un rapporto di osmosi costante.

NOTE

1 Trascrizione a cura di Adele Cacciagrano degli incontri con la Societas Raffaello Sanzio avvenuti nell'ambito di "Il progetto *Tragedia Endogonia* tra scena e schermo" a cura di Marco De Marinis, Bologna, La Soffitta, 22-23 Aprile 2004

2 *Genesi. From the Museum of Sleep*. Spettacolo della Societas Raffaello Sanzio del 1999.

3 Si riferisce alle azioni drammatiche chiamate "Crescita".

4 Spettacolo della Societas Raffaello Sanzio del 1995.

5 Rif. a P.#06 dove un'orchestra d'archi usciva dopo non essere riuscita a trovare un punto di attacco per il proprio commento melodico e dopo aver assistito allo scandalo dell'entrata e sosta silenziosa di Cristo.

5 Rif. a tesi di L. Amara prodotta per il seminario "Tragedia Endogonia. Arterie del sistema".

6 Scott Gibbons è il compositore statunitense, con il quale Romeo Castellucci collabora dal tempo della "*Genesi. From the Museum of Sleep*" del 1999.

8 Da intendere secondo la definizione data da Primo Levi.

7 Rif. a tesi di T. Maravic prodotta per il seminario "Tragedia Endogonia. Arterie del sistema".

Comico e fiaba nella *Tragedia Endogonia*

CHIAROVEGGENZA

NAVICELLE CORSARE E ISTITUZIONI-FORTINO

di Marco Martinelli

Uno “stabile” “di corsa”

Senza teoria, meglio non partire neanche. La teoria è chiaroveggenza. La teoria nasce dall'impulso imperioso alla conoscenza, impulso che si fa parola, lo scalfiare al buio che si fa disegno.

Nel '91 ci siamo trasformati da compagnia in Teatro Stabile, da Teatro delle Albe in Ravenna Teatro (senza perdere le Albe, cuore della trasformazione): da allora i nostri atti sono stati orientati da una accensione teorica, quella dello “stabile corsaro”. Depositata nell'ossimoro, la “teoria” va intesa qui nel senso etimologico della parola, ovvero “sguardo”, “visione”. Non un sistema di concetti già ordinati e incasellati l'uno nell'altro, non un ricettario di idee preconfezionate, ma uno sguardo affamato gettato nel profondo, nel buio, in quello che “non è ancora”. Un pensiero-sentimento riguardo alla compagnia come cellula aperta, generativa, una forma a spirale capace di crescere in se stessa allargandosi in nuove, infinite spire.

La visione dello “stabile corsaro” nasceva da una interrogazione chiara: può un'istituzione teatrale (piccola o grande che sia) comportarsi in modo alternativo, praticare logiche eretiche, battere bandiera “corsara”? Può concepire il proprio lavoro in termini radicali, innovativi, rivoluzionari, e non impiegatizi? (Intendo qui l'abusato termine di “rivoluzione” nel senso profondo di “trasformazione”, un processo psichico che impegna fino in fondo la persona, non come sterile moda, inseguimento obbligatorio del nuovo, della “tendenza”). E quindi, giocando sull'ossimoro (la figura retorica che unisce due termini contraddittori), può uno “stabile” andare “di corsa”, evitando il pericolo di restare fermo e impantanato nella palude dei mestieranti e della noia? Può il costruirsi di un stabile porsi come gesto d'arte, politico, politttttttico?

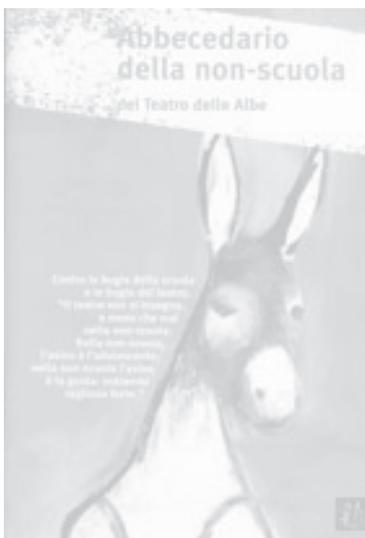
È evidente che la domanda non ci suonava oziosa, che non si trattava di inventarsi un espediente retorico, di nascondersi dietro un esorcismo verbale (cattiva pratica italica, dove è sufficiente rinominare cose vecchie con nomi nuovi per rilanciarle sul mercato della politica e della cultura come squillanti novità, quando in realtà puzzano di cadavere). La domanda era, e resta a tutt'oggi, seria e impegnativa, esige risposte quotidiane sul versante della riflessione come su quello delle pratiche. Può un'istituzione lavorare anche per il proprio disfacimento (intendendo per “disfacimento” non un processo autodistruttivo, ma il combattere in se stessi le croste rugginose dell'età che avanza e del potere che cresce)? Può quindi essere tale disfacimento, il disfare il mondo, il disfare se stessi giorno dopo giorno, una pratica che contribuisce all'edificazione? Secondo il patafisico paradosso di Padre Ubu: “Non avremo demolito tutto se non demoliremo anche le rovine! Ora, non vedo altro modo se non di equilibrarle una sull'altra e farne una bella fila di costruzioni in perfetto ordine.”

13 anni di lavoro e di “corsa” ci hanno dimostrato che sì, si può. E che si potrà ancora meglio, in futuro, facendo tesoro del cammino percorso. E ci hanno insegnato come la prassi quotidiana sia una feroce maestra, capace, se si resta fedeli all'impulso iniziale, di illuminare, amplificare, sorprendere. Di come il sapere teatrale, la turbolenza dionisiaca, possano essere al tempo stesso veleno e farmaco per l'istituzione che li ospita.

Affronterò qui, tra i vari aspetti che formano l'esperienza più che decennale del nostro “stabile corsaro”, quello, centrale, della creazione di una pedagogia Albe, pedagogia per forza di cose paradossale e eretica, date le radici non ortodosse della formazione teatrale dei fondatori del gruppo.

Autodidatti

Il fare è stato la nostra scuola. Le Albe hanno imparato così, dalle origini, dal '77 in avanti, con un processo di auto-pedagogia. Spiando recitare Carmelo Bene e Leo De Berardinis, ascoltando la “mosica” di Totò e della Callas, divorando cinema e letteratura, e soprattutto facendo. Accanimento creativo: uno spettacolo dopo l'altro, un errore dopo l'altro, affinando in questo errare il linguaggio scenico, la propria visione del mondo e del teatro. E sempre con un'attenzione particolare a non perdere la propria vitale selvatichezza. Le Albe sono state per quindici anni una bottega di autopedagogia in cui siamo stati maestri gli uni



agli altri, dove la relazione con l'Altro (prima il compagno di lavoro, poi lo spettatore), si è resa evidente come fondamento imperituro del teatro. L'entrata in compagnia nell'87 dei griots senegalesi è stata fertile in molteplici direzioni: musica del corpo, canto, l'attore narrante, il dionisiaco, l'intreccio di lingue e dialetti. Dal '77 al '92 la pedagogia ha coinciso col farsi della poetica, una poetica africana e asinina, giocata sul corto circuito tra avanguardia e tradizione. Quando ci siamo trovati, dopo quindici anni, a dirigere i teatri di Ravenna, ci siamo voltati indietro e abbiamo capito di avere un metodo. Il cammino che hai fatto, quello è il metodo. Il metodo era rappresentato dal fuoco della fucina, la compagnia come antro alchemico.

La non-scuola

La non-scuola è invece il primo frutto della pedagogia Albe maturato in stretta relazione con la fondazione dello stabile corsaro. Nel '92, Ravenna Teatro era appena nata, ci arrivarono delle proposte di tenere laboratori teatrali negli istituti medi superiori della città. Le accettammo, consapevoli fin dall'inizio che non dovevamo andare a fare "scuola di teatro" agli adolescenti, quando noi stessi non l'avevamo praticata. Nacque l'idea di dare vita non a una scuola di teatro, bensì a una non-scuola. Sulla non-scuola riporto qui parte di un testo, *L'Apocalisse del molto comune*, scritto insieme a Ermanna Montanari, pubblicato nel 2000 all'interno del volume *Jarry 2000*, edizioni Ubulibri.

La non-scuola non si chiamava così, ma esisteva già dal '91, quando alle Albe venne assegnata la direzione del Rasi. Marco e Maurizio Lupinelli cominciarono a tenere dei laboratori teatrali nei licei. All'inizio vi parteciparono solo quaranta studenti, che poi per contagio, anno dopo anno, divennero dieci volte tanti, coinvolgendo tutte le scuole della città.

Non andavamo a insegnare. Il teatro non si insegna. Andavamo a giocare, a sudare insieme. Come giocano i bambini su un campetto da calcio, senza schemi né divise, per il puro piacere del gioco, come capita ormai di vederli solamente in Africa, a piedi nudi sulla sabbia, o nel sud d'Italia: al nord è raro, i più sono irrigimentati a copiare il calcio dei "grandi", soldi e televisione. In quel piacere ci sono una purezza e un sentimento del mondo che nessun campionato miliardario può dare. La felicità del corpo vivo, la corsa, le cadute, la terra sotto i piedi, il sole, i corpi accaldati dei compagni, l'essere insieme, orda, squadra, coro, comunità, la sfera-mondo che volteggia e per magia finisce dentro la rete.

Scuola e teatro sono stranieri l'uno all'altra, e il loro accoppiamento è naturalmente mostruoso. Il teatro è una palestra di umanità selvatica e ribaltata, di eccessi e misura, dove si diventa quello che non si è; la scuola è il grande teatro della gerarchia e dell'imparare per tempo a "essere" società. Quando Cristina Ventrucci parlò di non-scuola, la definizione fu accolta senza discussioni. Il gioco è ancora oggi l'amorevole massacro della Tradizione. Non "mettere in scena", ma "mettere in vita" i testi antichi: resuscitare Aristofane, non recitarlo. La tecnica della resurrezione parte dal fare a pezzi, disossare.

Adolescenti e Tradizione: i Senza Parole e la Biblioteca. Qui c'è un lampo, due legni che si sfregano. Prendi un testo, e guardalo sotto: là sotto, sotto le parole, c'è qualcosa che le parole da sole non dicono. Là sotto c'è il rovello che lo ha generato. Ci restano le parole, mentre quel rovello viene dimenticato. Se non sai penetrare quel sotto, quella luce giù in basso, le parole restano buie. Il testo cela un segreto che può accendere la Vita, che l'autore (il vivente, non il cadaverino del museo!) ha sapientemente nascosto secoli fa nelle parole della favola: la non-scuola mette in relazione quel segreto e gli adolescenti, proprio quelli, quelli e non altri, quelle facce, quel dialetto ringhiato tra i denti, quei sospiri, quel linguaggio di gesti, quei sogni, quei fumetti. Per realizzare l'incontro c'è bisogno, in una prima fase, di svuotare il testo, perché i dialoghi sono all'inizio un impedimento autoritario che va spazzato via. Fatto a pezzi il monumento, si riparte dal gioco d'improvvisazione che i teatranti propongono agli adolescenti, gioco che consiste nel dare nuova vita alle strutture drammaturgiche del testo.

L'improvvisazione crea una partitura di frasi, di gesti, di musiche, sulla quale sarà possibile innestare, in un secondo momento, le parole dell'autore, e non tutte, solo quelle che servono. E sarà una sorpresa accorgersi che le parole rifiutate all'inizio, una volta creato un campo di verità sul quale trapiantarle, diventeranno splendenti.

La non-scuola c'entra quindi con la scena e con la vita, come tutto quello che è marchiato Albe.

La non-scuola, partita nel '92, ha corso parallela per sei anni alle produzioni delle Albe, finché nel '98 le due strade si sono saldate. Ne *I Polacchi* Ermanna e

Mandiaye N'Diaye e Maurizio Lupinelli hanno lavorato in scena alla mia riscrittura dell'Ubu di Jarry, insieme a dodici "palotini", scelti da un plotone di quattrocento della non-scuola. È stata, per questi adolescenti, un'esperienza nuova e sorprendente, perché fare cento e passa repliche dei Polacchi in giro per l'Italia e l'Europa non è come chiudere con una "prima e ultima" il lavoro della non-scuola. È scoprire che la creatività è un atto di ripetizione. È un confrontarsi in scena con gli attori delle Albe, "selvatici" venuti dalla campagna romagnola come dalla brousse senegalese come dalle periferie urbane ravennati, che della disciplina hanno fatto, negli anni, un principio sacro.

Dopo *I Polacchi*, alcuni palotini (Alessandro Argmani, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Alessandro Renda) sono cresciuti all'interno delle Albe, hanno partecipato agli spettacoli successivi incarnando nuove figure dell'immaginario della compagnia, diventando a loro volta guide della non-scuola. La compagnia dopo vent'anni ha ancora una volta trasformato il proprio essere fucina: artisti con vent'anni di esperienza scenica insieme a giovani allievi con vent'anni di vita. Tale trasformazione non sarebbe stata possibile, o quantomeno non avrebbe assunto tali forme, senza la non-scuola.

"Epidemie"

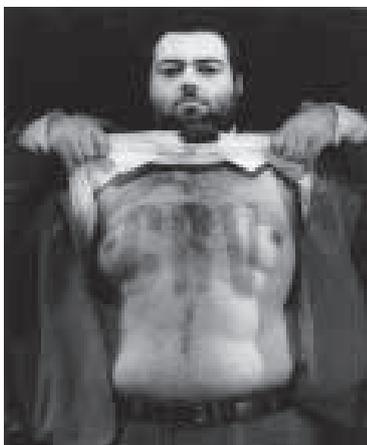
L'esperienza di "Epidemie" si pone sulla scia del cammino fin qui raccontato. "Epidemie" è il titolo del "corso di formazione per attori" che ho condotto da ottobre 2003 fino al debutto dello spettacolo *Salmagundi*, una "favola patriottica" che di tale corso è stata l'esito. Il progetto, finanziato dalla Regione Emilia Romagna, dal Fondo Sociale Europeo e da Emilia Romagna Teatro Fondazione, voluto in particolare da Pietro Valenti che di ERT è direttore, si è articolato in un programma di 842 ore di lezione, e si è ispirato al tema della peste come epidemia della stupidità contemporanea. Vi hanno partecipato 15 giovani attori, quasi tutti per la prima volta al lavoro con le Albe, scelti tra una schiera di 150 venuti per le selezioni da tutta l'Italia.

Fin qui i termini necessari alla burocrazia: corso, lezioni, orari rigidi, registri. In realtà, rispettata la "lettera" che omologa, ben diverso è stato lo "spirito", in continuità con la fucina alchemica delle Albe. Per nove mesi infatti i 15 "epidemic" sono entrati a far parte della bottega delle Albe: hanno lavorato con me e gli attori delle Albe, generazioni differenti si sono incontrati quotidianamente, nella logica della bottega antica, appunto, fianco a fianco. Abbiamo chiamato studiosi di teatro, ma anche di teologia e di economia, a confrontarsi con i nostri allievi, per capire insieme che il lavoro teatrale ha senso se è in riferimento ai "mondi" che stanno al di fuori del teatro, come a quelli che si celano nel profondo dell'anima. Abbiamo lavorato tutti per costruire *Salmagundi*, una "favola patriottica" che ha visto in scena i 15 insieme agli attori delle Albe, e che ha debuttato nel maggio 2004.

Lo spettacolo non è quindi stato il "saggio finale", sempre per usare il linguaggio della burocrazia, è stato una produzione a tutti gli effetti della bottega Albe, un'opera sulla quale le Albe hanno scommesso (come sempre, come a ogni debutto) il senso del proprio fare teatro, la necessità di continuare a farlo. Al di là del mestiere, o peggio, delle formule, delle mode, delle tendenze che non significano nulla, sono la morte patinata del teatro, il suo suicidio.

A partire, al contrario, dal "tema" dionisiaco e contagioso, scelto come visione turbolenta che da Lucrezio a Camus racconta il male che si annida nel cuore dell'uomo e nel profondo delle strutture sociali, male che il teatro prova a guardare in faccia, male che si svela nel fuoco apocalittico dell'epidemia, male che ci svela come la natura del mondo sia intimamente uno scatafascio. La regola è quella, che il mondo è malato, usato e abusato, cade a pezzi: l'eccezione è il tentativo degli uomini di edificare, nonostante questo male abbarbicato alla radice. Ritorna il paradosso ubuesco citato in apertura: "Non avremo demolito tutto se non demoliremo anche le rovine! Ora, non vedo altro modo se non di equilibrarle una sull'altra e farne una bella fila di costruzioni in perfetto ordine."

È evidente che, messa in questi termini, la definizione "corso di teatro" a "Epidemie" va un po' stretta. Preferisco guardare a "Epidemie" come a un modo di usare un contesto possibile piegandolo a una logica "altra", come nel caso dello "stabile corsaro". Preferisco pensare che il corto circuito tra le navicelle corsare del nuovo e la pesantezza delle istituzioni-fortino può generare frutti quando da entrambe le parti ci si lascia alle spalle i pregiudizi, quando i corsari rinunciano alla demagogia e i fortini al panico da assedio, quando entrambe le parti sfruttano al meglio l'intelligenza come arma acuta, capace di infiltrarsi nei buchi del "sistema", e colpire. Preferisco intendere il rapporto tra arte e gioco (giocare l'arte) come a una carica utopica che bussava alla nostra porta e stimola l'immaginazione.



Luca Fagioli, *Salmagundi*

CINQUE "LIBRI" PER TORINO UNO SPETTACOLO E I SUOI LUOGHI

di Gabriele Vacis

VOCAZIONE/Set. Teatro del diventare grandi secondo Wilhelm Meister è uno spettacolo formato da cinque "libri". Ogni "libro" è stato rappresentato in un luogo diverso. Cinque luoghi nel cuore di Torino hanno accolto quello che, più che uno spettacolo è stato un viaggio. Lo spunto era il romanzo di Johann Wolfgang Goethe *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, il primo romanzo di formazione europeo.

I cinque luoghi dello spettacolo teatrale erano anche le "location" di un film-TV curato da Pit Formento. Gli spettatori si trovavano, quindi, sul set del film-TV insieme agli attori.

Il primo "libro" si intitolava *Epifanie* e si rappresentava all'Archivio di Stato, in piazza Castello. Una sequenza di cinque sale completamente armadiate con antiche boiseries settecentesche. Infatti il romanzo è ambientato verso la fine del settecento. Wilhelm Meister è un ragazzino curioso, uno su cui si può scommettere: diventerà qualcuno. "La gioia più grande gli veniva dall'inventare e dall'immaginare" racconta Goethe. Suo padre fa il commerciante e la moglie lo tradisce. In casa i soldi non mancano, ma l'ambiente familiare non è granché. Per fortuna c'è la nonna che a Natale organizza il teatro dei burattini. Il teatro apre gli occhi del ragazzo: c'è tutto un mondo da scoprire. Wilhelm scrive commedie, organizza recite con gli amici, crescendo scoprirà il piacere delle serate in osteria in compagnia di attori girovaghi che visitano la città e, tra la polvere e la cipria, l'amore: Marianne, attrice e mantenuta. L'antico Archivio di Stato si prestava bene ad evocare la casa della nonna come il magazzino della ditta Meister o la camera della locanda in cui si consumano i primi amori di Wilhelm Meister con Marianne.

Il secondo "libro" si intitolava *Convalescenza* e si teneva al Circolo degli Artisti, ad un centinaio di metri dall'Archivio di Stato. Anche qui un palazzo settecentesco ristrutturato di recente tranne che per la parte di pertinenza del Circolo degli Artisti. Un luogo che è nello stesso tempo antico e moderno, perché niente da il senso della modernità più degli antichi palazzi ristrutturati con tecnologie d'avanguardia. Nel Circolo degli artisti c'è un salone che non è stato manomesso, è quadrato, alto più di dieci metri, alle pareti laterali ha dei bassorilievi in stucco che raffigurano scene mitologiche. Nel secondo libro si scopre che Marianne ha preferito un uomo più ricco e più affidabile di Wilhelm. Il giovane sprofonda in una malinconia che coltiva con puntigliosa cura, abbandonandosi al buio e al caffè, squallido veleno per il corpo e per la borsa. Werner, il suo amico d'infanzia, inventa per lui la "terapia della conversazione": discutendo di teorie teatrali Werner riesce a riaccendere in Wilhelm la voglia di vivere. Il suo momento nero era necessario per incubare il dolore e riorganizzare le sue conoscenze. L'incontro con una coppia di amanti in fuga gli restituisce la forza di scrivere. Wilhelm è pronto a partire per scoprire il mondo. Entrando al Circolo degli artisti, gli spettatori trovavano gli attori che offrivano caffè. L'aroma della bevanda profuma l'aria. Il viaggio di Wilhelm Meister è anche un viaggio alla scoperta dei sensi. Se nel primo libro Wilhelm bambino scopre l'ascolto, l'udito, il secondo libro rappresenta la scoperta del gusto: gli spettatori quindi partecipano con tutti i sensi alla maturazione di Wilhelm. Nell'ultima scena il dialogo in cui l'amico Werner convince Wilhelm a partire, si tiene nella sala dei biliardi. Il secondo libro racconta anche la presa di potere di Werner. Sposando la sorella di Wilhelm e conquistando la fiducia di suo padre diventa il padrone di casa. La casa viene quindi ristrutturata completamente, come il palazzo che ospita il Circolo degli Artisti. La finzione e la realtà si confondono grazie all'ironia del personaggio di Werner: la confusione tra verità e rappresentazione non è un dramma, ma un gioco divertente, che fa tornare tutti un po' bambini, attori e pubblico. La drammaturgia conferma questo gioco. Lo spettacolo cominciava, all'Archivio di Stato, con l'incontro tra la nonna e il padre di Wilhelm, la stessa scena con cui comincia il romanzo di Goethe. Fare uno spettacolo dal Wilhelm Meister era un mio antico sogno. Nel 1985, con il Laboratorio Teatro Settimo, creammo uno spettacolo che si intitolava *Elementi di struttura del sentimento* e si ispirava a *Le affinità elettive* di Goethe, ma già allora eravamo partiti per fare il Wilhelm Meister, poi, non ricordo perché, finimmo per fare *Le affinità elettive*. Ma l'intenzione iniziale era di lavorare sul Wilhelm



Friederick Overbeck,
Ritratto di Franz Pforr, 1810

Meister. Credo che mettere in scena il *Wilhelm Meister* sia un po' il sogno di chiunque faccia teatro.

In VOCAZIONE/Set c'erano molti attori giovani, alcuni non avevano letto il romanzo. La reazione è stata abbastanza unanime: stupore. – Ma sai che questo libro racconta esattamente quello che ho vissuto io? – mi ha detto una delle attrici. Goethe riesce a spillare la vocazione teatrale con la precisione di un entomologo. Quindi quando ho cominciato a lavorarci avevo una spessa stratificazione di idee in testa, una spessa coltre di antichi sogni. Sulla drammaturgia cominciai a lavorare con un gruppo di allievi della Scuola Holden. Cominciai a chiedere loro di individuare porte di accesso al romanzo. Da dove si può cominciare a raccontarlo? Uscirono tante idee: si può tirare fuori ogni singolo episodio dai bauli in cui la nonna tiene le marionette, in questo modo i personaggi saranno prima marionette e si trasformeranno poi in attori in carne ed ossa. Qualcun altro propose di entrare nel racconto dal momento in cui la compagnia trova ricovero al palazzo del principe: lì nel romanzo si allestisce un teatro che poteva essere il nostro teatro. Oppure si poteva sviluppare l'idea di Goethe stesso per cui tutta la storia la racconta Wilhelm stesso nella camera da letto di Marianne... Ogni allievo della Scuola Holden insomma individuò una porta d'accesso, ed erano tutte piuttosto interessanti. A quel punto a me prese una specie di insofferenza verso le porte d'accesso, verso l'istituzione di punti di vista sul romanzo. Non si poteva prendere il romanzo così com'era, visto che affascina chiunque lo leggesse? Perché non metterlo semplicemente in scena? Così lo spettacolo all'Archivio di Stato cominciava con l'incontro tra la nonna e il padre di Wilhelm, la stessa scena con cui comincia il romanzo di Goethe. Decisi di adattare il romanzo come se fosse un vecchio sceneggiato televisivo, quelli in bianco e nero di Sandro Bolchi. Solo che il pubblico si sarebbe trovato lì, nello stesso tempo e nello stesso spazio dei personaggi. Quel lavoro di sceneggiatura tradizionale non l'avevo mai fatto. Drammaturgicamente credo di averne fatte di tutti i colori. Ho trattato *Le affinità elettive* dal punto di vista delle serve di casa; ho raccontato La storia di *Romeo e Giulietta* come una cerimonia dopo che i protagonisti erano già morti; ho tolto di scena tutto tranne l'attore che evoca paesaggi attraverso la parola; ho provato a "dire" un racconto di Fenoglio, *Un giorno di fuoco*, così com'era, senza cambiare una parola e a prendere veri e propri totem della cultura occidentale, come *Cyrano* o *la Traviata*, e farli a pezzi in scena per vedere come funzionavano... Ma uno sceneggiato come quelli degli anni sessanta mai. È divertente. Molto divertente. Ma un bel gioco dura poco. Così ho pensato che potevo giocare con i punti di vista. Potevo guidare gli spettatori a pensare: - ah, ecco, sto dentro ad una specie di sceneggiato televisivo... - E appena si erano ambientati, la nonna, senza preavviso, gli si rivolgeva direttamente, come se stesse raccontando una storia.

VOCAZIONE/Set è un punto d'arrivo degli esperimenti che ho fatto in vent'anni di spettacoli. Contiene tutte le forme drammaturgiche che conosco. Così, come gli spettatori sono invitati a giocare con la confusione tra realtà e finzione il testo gioca con i punti di vista, cambiando continuamente marcia.

Il punto di vista più strambo era quello del terzo "libro", che si intitolava *Viaggio / aria* ed è stato rappresentato una volta sola al Cortile del Maglio, nell'ex Arsenale Militare di piazza Borgo Dora, a Porta Palazzo, un quartiere che sembra la città del futuro, corrotta e vivissima come nessun'altra parte della città. Per il terzo libro abbiamo messo in scena duecento attori. Tutti gli attori degli altri libri più gli allievi di molte scuole di teatro, di danza e di circo torinesi.

Che cosa accade veramente quando qualcosa ci colpisce? Se ci colpisce forte si sviene, naturalmente. È quello che capita a Wilhelm Meister quando vede il teatro delle marionette. Viene colpito violentemente dal teatro e sviene per lo stupore. Nel romanzo Goethe racconta di Wilhelm che rimane stupito, ma lo racconta attraverso le "descrizioni" di ambienti e personaggi che si muovono intorno a lui. Ma cosa succede *dentro* a Wilhelm in quel momento di rivelazione? Cosa ci succede nella mente, quando ci colpisce qualcosa che ci segnerà per la vita?

Mentre scrivevo lo spettacolo continuavo a pensare a quel momento, volevo raccontare proprio quello. Il punto di vista del terzo libro è il più strambo perché siamo entrati nel cervello di Wilhelm Meister. Abbiamo voluto vedere cosa è successo dentro di lui proprio nel momento in cui gli è scattata la passione per il teatro. Avevamo provato a entrare nella mente di un assassino in *Macbeth Concerto*. Adesso volevo raccontare in teatro quello che James Joyce racconta nei suoi libri: quei momenti di epifania che ti cambiano la vita.

Wilhelm vide vallate di suoni, catene montuose di ritmi... Vide nevi eterne e foreste secolari...senti l'infinito concerto delle fiere, i loro ruggiti...poi fu la volta di scenari più lontani, abissali: Wilhelm voleva che sentissi i tuffi dei delfini e le modulazioni sonore delle balene in amore, come le sentiva lui, gli accordi misteriosi dei grandi banchi di pesci... disse

che aveva sentito il flusso del proprio sangue, che scorreva rapido come argento vivo...E poi venne la sinfonia dei cuori...

Questo si vedeva al Cortile del Maglio di Porta Palazzo, come una parata continua di immagini e di suoni.

Nel quarto "libro" Wilhelm lascia la casa e parte per un viaggio che gli farà attraversare tutto il paese. Ha l'incarico di recuperare crediti per l'azienda di famiglia ma il teatro lo cattura di nuovo: incontrerà cialtroni e avventurieri interessati più al suo denaro che al suo amore per l'arte. Ma incontrerà anche buoni maestri che lo aiuteranno a trovare i "nessi", a dare alla sua vita la forma circolare di un anello. E nascerà intorno a lui una nuova famiglia: una bambina che danza divinamente ma non vuole farlo, un attaccabrighe vagabondo che quando inizia a raccontare storie non puoi smettere di ascoltarlo e un vecchio che quando canta ferma il tempo.

Il quarto "libro" si intitolava *Incontri con uomini straordinari* ed era alla Cavallerizza Reale, di nuovo nel centro di Torino, a quattro passi dall'Archivio di Stato e dal Circolo degli Artisti. In sé la manica lunga della Cavallerizza Reale è uno spazio abbastanza neutro: uno stanzone di dieci metri per cinquanta, alto dodici. Qui il gioco era ancora diverso. Non si trattava più di entrare in un luogo che ti proiettava nell'ambiente del racconto. Si entrava dentro ad un non luogo. Un grembo di garza che conteneva tutto: attori, pubblico, azione.

Una delle ragioni per cui andiamo a teatro è che il teatro è diverso dal cinema e dalla televisione. Mi fa fare un'esperienza diversa, un'esperienza che coinvolge tutti e cinque i sensi, non solo la vista e l'udito come cinema e tv. Cinema e televisione sono quella scatola in cui succede di tutto, noi spettatori assistiamo a questo tutto senza poterci mai entrare. Il teatro è entrare dentro alla scatola. La scena del quarto libro di VOCAZIONE/Set era una grande capanna, come quelle che ci costruivamo da piccoli. Un grembo da cui non si vorrebbe nascere... In teatro ci si può stare tutti dentro, ancora per un po'.

Il quinto "libro", l'ultimo s'intitolava *Blow-up* ed è andato in scena, anche questo in una serata unica al teatro Carignano. Dopo tanto vagabondare per luoghi simbolo della città, l'approdo in un teatro vero, un teatro all'italiana con gli stucchi dorati e le poltrone rosse. Era una specie di festa. Su un grande schermo scorrevano le immagini girate da Pit Formento sui vari set che avevamo costruito in giro per la città. Io raccontavo tutto quello che non si era potuto raccontare nei libri precedenti, soprattutto come va a finire il grande romanzo di Goethe. L'ultimo libro era un incontro tra il pubblico, il regista e tutte le persone quelli che avevano partecipato a VOCAZIONE/Set. Un po' come fermarsi per vedere il "girato", per fare ingrandimenti su momenti che raccontano la creazione di uno spettacolo pieno di ostacoli e di sorprese, di abbandoni e di rivelazioni. Complesso come la vicenda del libro di Goethe, scritto e interrotto, perso e ritrovato. Complesso come il diventare grandi.

Wilhelm Meister ha avuto tanti e importanti discendenti (il Julien Sorel di Stendhal, il Frédéric Moreau di Flaubert, e poi Bel-Ami, David Copperfield, il giovane Holden...), ma ha avuto anche antenati molto autorevoli, primo fra tutti Amleto, che rifiuta le responsabilità, e ancora più lontano un personaggio biblico: Giona, il personaggio che finisce nel ventre della balena, come tornasse nel grembo della madre, pur di non affrontare la responsabilità che Dio stesso gli ha affidato. Perché, da sempre, *essere o non essere, questo è il problema*.

GILGAMESH DI TERESA LUDOVICO

UN PROCESSO CREATIVO E IL SUO CONTESTO DI PRODUZIONE

di Roberta Gandolfi



"... io Gilgameš per due terzi dio e per un terzo uomo..." Nella foto Wole Sawyerr.

Intorno alla culla rovesciata

Gilgameš di Teresa Ludovico ha debuttato nell'autunno del 2003 al Teatro Kismet OperA di Bari, lo stabile di innovazione responsabile della produzione dello spettacolo. *Gilgameš* è un'ambiziosa scrittura per la scena intorno all'eroe delle antiche terre di Mesopotamia, per due terzi divino e per un terzo umano, la cui epopea racconta il confronto doloroso con la finitezza e la mortalità.

La storia di *Gilgameš* ha ultimamente esercitato un forte richiamo culturale; in maniera autonoma e sempre singolare artisti e intellettuali hanno, forse, così risposto allo scandalo di un mondo in guerra e alla prospettiva orrenda dello "scontro di civiltà", praticando in prima persona, come necessità personale, l'immersione nella più antica epopea della letteratura mondiale, nata in terra d'Iraq, che è culla ora negata anche della nostra civiltà. Il lavoro di Ludovico fiorisce infatti in contemporanea con altre scritture intorno a *Gilgameš*, come *Qualcosa nella notte* di Paola Capriolo per la narrativa, e *Prometeo, Ulisse, Gilgameš. Figure del mito* di Giulio Giorello per la saggistica; ed è in preparazione per Mondadori una nuova versione dell'epopea¹. Tali incubazioni parallele arricchiscono il senso di un'operazione teatrale che è nata, come vedremo, da un profondo lavoro di ricerca e che si trova ora culturalmente in dialogo con prospettive affini.

Lo spettacolo visionario vede in scena sei performer di lingue e culture differenti, contamina recitazione e danza, dialoga dal vivo con le percussioni di Cesare Pastanella e nasce in complicità con le scritture sceniche di Vincent Longuemare (luci) e di Luca Ruzza (scene e costumi), cui si deve l'elegante e astratto spazio performativo a tre volumi: un grande quadrato bianco orizzontale, una piatta parete verticale che si fa schermo opaco o trasparente o ancora specchio, e una pedana mobile rettangolare, che appare e scompare in scena.

Gilgameš costituisce per Teresa Ludovico una forte scommessa artistica e poetica, in continuità con un ventennale percorso creativo all'insegna della teatralizzazione dei linguaggi della fiaba e del mito, mentre per il Teatro Kismet rappresenta una complessa e impegnativa avventura produttiva orientata all'approfondimento di una cifra di teatro di ricerca contemporaneo, al di là della sua storica connotazione nell'ambito del teatro-ragazzi.

Il mio saggio è frutto di un lavoro sul campo durante le prove di *Gilgameš*, cui ho assistito al Teatro Kismet in tre riprese nel maggio e ottobre del 2003, e nella fase di revisione dello scorso aprile 2004; nasce dunque dall'osservazione del processo creativo e grazie ad un denso lavoro di parola in rapporto di stretta vicinanza con la regista, e nutrito poi di un dialogo più esteso con l'ensemble artistico e produttivo nel suo complesso². Per questo non offrirò, qui, tanto un'analisi dello spettacolo, bensì della sua genesi artistica, dei suoi processi creativi nei, e del suo farsi poesia teatrale, lungo successivi gradini di scrittura drammatico/scenica, nel contesto di una micro-comunità provvisoria (l'ensemble dei performer riunito intorno alla regista), che si è trovata a lavorare nell'ambiente-Kismet, usufruendo delle sue risorse e delle sue contraintes produttive, e partecipando della sua cultura.

Maschile/femminile: tappe del processo creativo

In queste pagine proverò a rendere conto di un livello estetico di non semplice formulazione, perché riguarda al contempo la messa a fuoco delle sfide di scrittura di Teresa Ludovico, e la possibilità di leggere nella sua poetica le matrici della differenza sessuale al lavoro. Più mi sono avvicinata al lavoro di Ludovico, più ho avvertito il desiderio di interrogarlo attraverso il discorso di Hélène Cixous intorno allo scrivere e alla *écriture féminine*. Autrice di testi e poesie, drammaturga al Théâtre du Soleil e raffinata teorica della qualità sessuata della scrittura, Cixous non lega necessariamente le dimensioni del 'femminile' e del 'maschile' al sesso dello/a scrivente, li intende piuttosto come polarità mobili, che si generano reciprocamente nel lavoro della scrittura, determinandone la vibrazione, l'accento, la valenza³. Dunque non si tratta di collocare l'opera di Teresa Ludovico nei recinti dell'"arte delle donne", bensì di mettere in risalto, nel lavoro concreto della sua scrittura che si fa pagina e scena, l'impronta specifica e davvero significativa che vi assume il gioco delle polarità sessuate.

Età della vita

Di qualità femminile, nel caso di Ludovico, appare innanzitutto l'impulso creativo, l'antefatto della scrittura teatrale, ossia il processo di incorporamento tematico, che

avviene per necessaria interazione di arte e vita, arte e vissuto, nutrendosi di domande e “immagini intime”⁴. “Una storia mi si presenta”, mi dice Teresa, “e arriva la domanda di quella storia; un archetipo mi abita come essere umano, come età della vita”. Teresa Ludovico si avvicina ai cinquanta anni, ed ecco che, dopo *Rèputi di Medea, Ecuba e i suoi figli, Bella e Bestia* (suoi precedenti lavori fra il mito e della fiaba) per la prima volta l’archetipo arriva sotto spoglie maschili: è Gilgameš, che conosce e incontra l’Altro (Enkidu: amicoamante, fratellosorella, sposa e doppio) e con la perdita di lui sperimenta il dolore e lo sgomento della finitezza umana. La domanda della morte, mi dice Teresa Ludovico, avviene per integrazione dell’io, per completamento; è la consapevolezza di un “io” intero, che si avverte maschile e femminile ed è in grado di contattare ciò che lo abita in profondità.

Dinamiche del doppio

I frammenti dell’epopea sumera raccontano che Enkidu viene creato a immagine e somiglianza di Gilgameš, è uomo, ma un sogno lo preannuncia a Gilgameš nell’energia dell’amplesso, come sposa. Questa figura del doppio vibra contemporaneamente della valenza omosessuale dell’identico, dell’affine, e di quella eterosessuale del complementare⁵. Durante le prove, Teresa Ludovico ha lavorato a fondo insieme ai performer sulle possibilità della scrittura scenica: l’Enkidu scenico è uomo o donna? Quali e diversi percorsi di senso si aprono, a seconda che il personaggio venga interpretato da un attore o da un’attrice? Un’intera prima sezione di prove (maggio 2003) vede Gilgameš fronteggiare un Enkidu uomo; una seconda (ottobre 2003) vede un differente Gilgameš, Wole Sawyerr, interagire con un Enkidu donna, Ivana Petito, il cui corpo femminile è però cancellato, il petto fasciato, i capelli contenuti in una cuffia, così da esprimere, anche nei fluidi movimenti asessuati di matrice danzata, una qualità androgina: è la chiave di lettura dell’androginia che la regista ricerca, quella che vuole costruire in scena attraverso il doppio di Gilgameš e Enkidu. Ma il gioco scenico fra i due personaggi “di pari coraggio e valore” si rivela faticoso, segnato da una asimmetria di forza fisica che rende difficile agli interpreti ingaggiare i corpo a corpo e le lotte, che suggellano l’alleanza fraterna. Così la fisicità dei performer detta le sue contraintes alla scrittura scenica, che prova ancora altre strade. Nella indovinata revisione per la versione definitiva del maggio 2004, nella parte di Enkidu è il danzatore Giulio De Leo, forte e ricettivo, che nasce nudo e maschio in scena; bianco e lunare fronteggia un Gilgameš nero e solare, affermativo e arrogante, costruendo un doppio maschile di immediatezza visiva e dalle ricche potenzialità di interazione scenica.

Ma la regista non rinuncia alla costruzione semantica dell’androginia, che viene spostata di piano e fortemente investita nel livello poetico e metanarrativo dello spettacolo, di cui sono portatori le presenze del danzatore bianco, Gyohei Zaitzu, e della scriba, Ivana Petito: personaggi assenti dall’epopea di Gilgameš, interessante frutto creativo di questa scrittura scenica.

Figure della scrittura

“Scrittura” è parola amatissima da Ludovico, che racconta la sua evoluzione spirituale e pratica lungo “la via del teatro” come un percorso a più snodi, da attrice a attrice-autrice, verso l’approdo a 360 gradi alla scrittura totale, drammatica e scenica, come è stato per *Ecuba e i suoi figli, Bella e bestia e Gilgameš*. E in *Gilgameš* la scrittura diventa vera e propria figura di scena, attraverso l’invenzione della scriba. Questa presenza giunge all’attrice nei mesi preparatori di studio e letture intorno all’epopea, perché Gilgameš è inseparabile dalle modalità del rinvenimento archeologico delle tavolette d’argilla che a frammenti ne hanno restituito la storia; incise nei caratteri cuneiformi della scrittura sumera, miracolosamente sopravvissute al tempo, esse recano l’eco delle pratiche e del lavoro degli scribi.

Nella linea d’analisi qui scelta è significativo, non solo che la figura della scrittura si faccia corpo, ma anche che essa assuma corpo di donna. Corpo e argilla, l’uno e l’altra terra, e corpo femminile e tavolette d’argilla perché entrambi luoghi di incisione, di ferita, di scrittura.

La scrittura scenica realizza un sistema di equivalenze in cui il corpo femminile e la figura della scrittura vengono a coincidere in quanto fonte di conoscenza e di sapere. Nell’epopea è una prostituta a iniziare Enkidu, cresciuto fra gli animali, alla separazione dall’habitat selvatico e alla conoscenza dell’umano, e, parallelamente, nello spettacolo di Ludovico è proprio la scriba a farsi prostituta sacra, nella splendida scena dell’iniziazione dell’uomo selvaggio.

La scriba donna realizza e permette contemporaneamente una sorta di forte transfert, di presenza autoriale dentro alla scrittura scenica. A questo proposito può essere chiarificatore un riferimento per contrasto a Hélène Cixous. Se per lei, che approda alla scrittura drammatica dopo una lunga pratica di letterata, il cammino incontro al teatro va “dalla scena dell’inconscio alla scena della storia”⁶, e, molto classicamente, il teatro diventa il luogo in cui l’autore si ritrae per lasciar voce ai personaggi; al contrario per Teresa Ludovico, che ha conquistato la scrittura da attrice e attrice-autrice, la drammaturgia non nasce da un gesto di sottrazione autoriale, è piuttosto strumento principe di autorialità, di iscrizione dell’io in stato creativo dentro ai

SCRIBA:

Eccomi
smussata argilla
sepolta e ritornata
sgretolata
mangiata dall’oscuro
sommersa nel ventre di terra
per un tempo che non si conta
incisa
arata da un pungolo
eccomi
riprendere luce
riemergere a pezzi
esposta
in quelle pieghe di terracotta
in quei lembi di lingue decantate
corpi smembrati
nei sanguini dei popoli passati
i cui suoni aprono all’antico
a quel misto del tutto misto
mai perduto
eccomi nel tempo del cadere
eccomi nel tempo dell’andare
snudata”

processi di generazione testuale. Si tratta di un diverso modello di teatro, non epico/narrativo come quello di Cixous al Théâtre du Soleil, quanto poetico/visionario, con spazi per il grido dell'io, grazie a soluzioni che contemplano doppi strani e che estendono la drammaturgia registica oltre lo spazio performativo. Già in *Bella e bestia*, il grido penetrante della bestia non era emesso dall'interprete in scena, ma proveniva dalla stessa Ludovico su un microfono fuori scena; era un grido cavernoso e 'maschile' di impressionante potenza espressiva. Durante la prima versione di *Gilgameš* la regista ha sperimentato una soluzione analoga, poi abbandonata: si trattava di leggere in prima persona e a microfono il testo della scribe, collocandosi su un tavolo basso collocato sui margini del quadrato scenico. Dice Teresa Ludovico: "La capacità di metterci in profondo contatto con l'essere: questa è la mia visione della scrittura... ciò di cui sto trattando è la mia scrittura... per questo io faccio la scribe nello spettacolo... la scribe non è un personaggio... Quando dico i testi non li recito, piuttosto li sussurro all'orecchio degli spettatori" ⁷.

Questa soluzione, che prevedeva un luogo separato per la voce autoriale, diretta portatrice della valenza letteraria del testo, è stata abbandonata perché la voce narrante, esterna al fluire dell'azione, finiva con l'ingabbiare e scandire il gioco attorico entro rigidi quadri intervallati da lunghi passaggi verbali. Ora la parte è stata consegnata ad Ivana Petito (un transfert al femminile), facendo della scribe non più solo una voce, ma un personaggio; grazie ad un microfono mobile, l'attrice-danzatrice mantiene la qualità sussurrata della parola, mentre mette in movimento versi e battute nello spazio scenico interagendo così più liberamente e con più complessità con gli altri personaggi.

L'epopea narra che, dopo la morte di Enkidu e la discesa agli inferi alla ricerca dell'immortalità, Gilgameš maturo giunge all'accettazione della morte, e tornato ad Uruk incide la sua storia sulle mura della città. L'antico mito mette dunque in figura l'intreccio fra morte, memoria e scrittura, così forte nella nostra civiltà. Ed ecco che una scribe che è voce e corpo non attiva più soltanto un piano meta-narrativo, ma può transitare senza soluzione di continuità a figura scenica nell'interazione fisica e verbale: qui è ombra parlante e alter ego di Gilgameš, sua coscienza e compagna memoria, e assume infatti, come nell'esempio qui riportato, battute dialogiche prima affidate al personaggio grottesco dell'asino, in seguito sopra:

SCRIBA.: Gilgameš, per due terzi Dio e per un terzo uomo. Sul fondo dell'abisso hai camminato? Qual è il recinto dell'oscurità? Per quali vie si sfilaccia la bruma? Sei arrivato ai granai della neve? In quale strada abita la luce? Devi saperlo perché sei nato, allora il numero dei tuoi giorni è senza fine.

GILGAMESH: (non risponde continuando la danza col bastone e poi dice) Io sono un eroe!

SCRIBA.: [la battuta, in un primo momento, era stata divisa fra l'asino e lo scribe, ndc.]: Ma l'eroe l'epopea la conosce? (battuta rivolta al pubblico) La conosce, la conosce, ma l'ha dimenticata!⁸

Quando, come in questo spettacolo, le figure del drammaturgo e del regista coincidono, e il testo drammatico è aperto fino all'ultimo a modifiche processuali, è interessante osservare il gioco creativo delle successive messe a punto fra le due dimensioni della scrittura: quella scenica e quella drammatica.

Poesia e danza

Come testo drammatico, *Gilgameš* è impastato di due registri: l'uno, di carattere didascalico/grottesco, sostanzialmente per lo più gli scambi dialogici fra i personaggi⁹; l'altro, di timbro soggettivo e carattere poetico, informa soprattutto le parti della scribe e i momenti di piena consapevolezza degli eroi (come nei testi di Gilgameš e Enkidu alla morte di Enkidu). Il registro poetico chiede la danza: è più che naturale che Ludovico abbia voluto nell'ensemble attorico di *Gilgameš* degli attori-danzatori, con un pedigree di danza contemporanea (Ivana Petito e Giulio Di Leo) e di danza buto (Gyohei Zaitso, performer giapponese/francese). Quest'ultimo in particolare è senz'altro un danzatore-poeta, che durante il lavoro di prove e improvvisazione ha agito con straordinaria e particolare sensibilità, certo anche grazie ad una sapienza derivata dalla pratica meditativa, e ha messo in atto una sorta di metodica della sintonia e dell'empatia, un'autodisciplina che l'ha reso costantemente ricettivo e vibrante rispetto al contesto creativo, con la proposta di continue e sottili micro-azioni poetiche parallele alle improvvisazioni degli altri personaggi, anche in assenza di specifiche indicazioni registiche.

La regista fin dal primo momento di prove aveva trovato per lui il personaggio astratto del danzatore bianco, dio della preghiera, specchio dell'azione, ma, soprattutto, figura del Tempo, colui che scandisce e incarna danzando la cornice temporale della narrazione; aveva così affidato a Gyohei uno spazio di invenzione sottile e delicato, sulla soglia, un agire staccato dal resto dell'ensemble, quasi tracciando con la sua micro-partitura di azioni il contesto spazio/temporale dello spettacolo, mentre le interazioni con le altre figure potevano essere lievi e comunque mai di tipo discorsivo (il danzatore bianco è l'unico personaggio che non ha parti di parola). Nel



"... io due sempre sul filo..." Nella foto Ivana Petito e Gyohei Zaitso

corso delle prove Gyohei ha letteralmente tracciato questo difficile spazio teatrale, dandogli sostanza figurativa; l'ha tessuto per lo più ai margini del quadrato performativo creando splendide immagini sceniche. Il suo lavoro creativo si è fatto più facile da quando ha avuto un alter-ego e un contrappunto nel personaggio della scriba. Entrambe le presenze sono meta-narrative, l'una ricopre un ruolo opposto dell'altro (l'una votata alla parola, l'altro muto) e al contempo sono affini, perché entrambi danzatori; e in questa declinazione del doppio nascono le loro possibilità di reciproca interazione.

Così la parola poetica, incarnata nel corpo-scriba e nella sua voce, ha acquistato il suo corrispettivo nelle azioni poetiche del danzatore bianco, fatte di micro-partiture di movimenti e azioni che costituiscono una sorta di "basso", di bordone dello spettacolo, che non prevarica mai le partiture degli altri interpreti ma sostanzia una lettura complessa. A tratti però, su indicazione registica, le azioni del danzatore bianco conquistano tutta la scena, come nei voli emozionanti di creazione e di rinascita nel prologo e nell'epilogo, le cornici temporali della vicenda narrata. Entrambi sono splendidi palpiti dell'alzarsi e discendere ("il tempo dell'andare e il tempo del cadere", sussurra la parola poetica), ed il primo, caratterizzato da un gioco di ali, già introduce in chiusura il tema dell'acqua. Questo diventa predominante nell'epilogo, che è una danza d'acqua con il corpo bagnato del danzatore che attinge ai catini a piene mani e scivola e di nuovo si slancia e ricade, costruendo un "simbolo concreto" (Peter Brook) del tempo e del tema del diluvio. Il racconto del diluvio, capitolo fondamentale dell'epopea (Gilgamesh scende agli inferi alla ricerca di Utnapistim, unico uomo immortale, e questi gli racconta di come gli Dei punirono gli uomini col diluvio universale) nello spettacolo viene totalmente soppresso come racconto in parole, per trovare una sua matericità scenica che costruisce la dimensione metaforica del finire e rinascere delle cose, secondo una metodica della scrittura tipica di Ludovico come autrice.

Il gioco dei generi: simmetrie e asimmetrie

Il lavoro processuale delle prove, attraverso la soppressione di figure e la condensazione di ruoli e funzioni porta la scrittura scenica finale a strutturarsi, secondo uno schema compatto e di immediata leggibilità, lungo l'asse dei generi, schema che si riflette fortemente nell'assetto dello spazio performativo, governato da un rigoroso gioco di simmetrie e asimmetrie. Da un lato, abbiamo la coppia maschile degli eroi, Gilgameš e Enkidu, che hanno come luogo dell'azione il grande quadrato bianco tracciato sul palcoscenico; dall'altro, la coppia femminile delle dee Ishtar (Monica Contini) e Ninsun, madre di Gilgameš (Lucia Zotii), sempre collocate sulla pedana rettangolare mobile che viene spostata a mano dai performer. Talora la pedana è orizzontale al quadrato scenico e si trova oltre la parete verticale, che fa intravedere con effetto di trasparenza le due divinità all'opera nelle formule rituali di creazione e distruzione; tal'altra invece la pedana con le dee invade il quadrato scenico, disponendosi verticalmente allo stesso, agendo così la loro terribile irruzione nella vita degli eroi, come nella scena di seduzione e poi di guerra fra la dea Ishtar e Gilgameš. A queste due coppie si aggiunge la terza coppia metanarrativa del danzatore bianco e della scriba, che come ho detto si muove ai margini dello spazio performativo (danzatore bianco) e sinuosamente dentro di esso (scriba).

Tale strutturazione finale del cast attorico, da un lato, riflette con chiarezza quasi schematica le istanze drammaturgiche, che come racconta Ludovico, hanno volutamente identificato e distinto fin dall'inizio due filoni dell'epopea, l'uno legato alle deità creatrici e distruttrici, e l'altro alla dimensione dell'eroe; dall'altra interpreta con efficacia l'apparato di scena di Luca Ruzza, che non è arrivato a lavoro concluso ma è stato disponibile fin quasi dall'inizio dei periodi di prove, arricchendo così le sperimentazioni e la ricerca della drammaturgia performativa.

Visto con le lenti del gender, questo Gilgameš scenico lavora poi di complessità, perché fa e disfa le identità sessuate: le ipostatizza nelle icone femminili delle dee, mascherate da iper-donne, con grotteschi e plurali seni finti e brillanti parrucche, e nella costruzione maschile dell'eroicità, con i suoi connotati di forza e agilità fisica e di coraggio, secondo un gusto dello stereotipo quasi fumettistico che può affascinare o respingere lo spettatore ma che è una cifra stilistica forte del lavoro. Al contempo e secondo un'altra forza matrice, la scrittura scenica scioglie queste stesse identità sessuate, così rigidamente polarizzate, nel doppio androgino del danzatore bianco e della scriba, dove il maschile e il femminile sfumano l'una nell'altra. Gyohei Zaitu in particolare porta inscritto nel corpo scenico uno scivolamento di senso al di là dei generi sessuati, verso una resa performativa fortemente androgina, ma anche Ivana Contini in verde brillante introduce un colore che è macchia d'energia pura (gli altri costumi sono su tonalità del bianco, grigio e nero), accompagnata dai capelli sciolti e dalla voce profonda maschilefemminile sussurrata, poesia in movimento. Le due presenze introducono potenti onde concentriche nella simmetrica costruzione drammaturgica, ora accompagnandola ora diluendola, contraddicendola o commentandola. La scrittura scenica così enfatizza e nega al contempo gli stereotipi di genere, secondo un gioco a più livelli sul doppio e i doppi che è emerso come necessità durante il processo creativo e che allude a complesse combinazioni del-



"... io due sempre sul filo..."

Nella foto Ivano Petito e Gyohei Zaitu

l'energia creatrice e delle pulsioni di morte e di vita.

Gilgames̃ /Kismet: strategie produttive e pratiche creative

Lo slancio autoriale di Teresa Ludovico prende corpo all'interno di un solido ambiente teatrale, il teatro Kismet Opera, stabile d'innovazione dal 2001, centro di produzione teatrale solidamente legato alla realtà pugliese tramite vari progetti in campo sociale e educativo e una rete di alleanze e complicità produttive con l'effervescente creatività del Sud Italia, conosciuto a livello nazionale e internazionale soprattutto nel campo del teatro-ragazzi, dove ha avuto parecchi riconoscimenti, come il premio Stregatto a *Piccoli Misteri* di Rossana Farinato nel 2000 e il premio ETI a *Bella e Bestia* della stessa Ludovico nel 2001. Il Kismet nel corso degli anni ha mantenuto la struttura cooperativa da cui è nato, e che è composta attualmente da 40 persone, essendosi accresciuta in quantità e complessità, tanto da aver richiesto in tempi recenti complesse operazioni di ingegneria organizzativa, che lo hanno portato a costituire anche un modello nello studio delle organizzazioni. D'altro canto tali operazioni cercano costantemente di sostenere gli slanci di individualizzazione delle competenze conciliandoli con soluzioni armonizzate, che non perdano per strada l'utopia concreta di un teatro come organismo vivente, luogo di molti, di un "noi" collettivo, soggetto plurale di pratiche teatrali con vocazione di arte civile. Il mio incontro col Kismet come insieme di volti e persone mi ha portato all'inaspettata scoperta di un luogo compatto (architettonicamente il Kismet occupa interamente un ex-capannone industriale alla periferia di Bari, dove trovano posto, oltre alla sala teatrale, le sale prove, i magazzini e gli uffici) ma fortemente plurale, per la presenza di più soggetti di forte competenza creativa e propositiva, strutturata in direzioni diversificate. Dopo vent'anni di lavoro, oggi a garantire continuità al teatro Kismet insistono, fra i fondatori, un ensemble attorico di matura esperienza, da Lucia Zotii a Monica Contini a Augusto Masiello (che è presidente del Kismet), poi lo staff direttivo e organizzativo con personalità di grande ambizione e energia, come Carlo Bruni (che di recente ha passato la mano) e l'attuale coordinatore artistico Roberto Maria Ricco, e infine teatranti ampiamente autonomi sotto il profilo creativo, come Lucio Tedeschi e le attrici-autrici Teresa Ludovico e Rossana Farinati. Accanto a loro sono poi altri uomini e donne con precise responsabilità settoriali, dall'ufficio stampa all'ufficio scuola al design e la grafica, approdati al Kismet in tempi diversi e con competenze maturate altrove e che investono nel loro lavoro peculiari spinte creative. Il Kismet è un effervescente e complicato organismo a più teste, che vive di faticosi processi decisionali di tipo assembleare, ultimamente armonizzati dalla tenace e intelligente vocazione mediatrice di Roberto Maria Ricco.

Gilgames̃ è nato dallo slancio creativo di Ludovico, ma è stato progettato e sostenuto all'interno di questo ambiente teatrale nelle sue tappe di ricerca e produttive e nella pianificazione della sua circuitazione (lo spettacolo gira più all'estero che in Italia ma sarà a Faenza e Pontedera nel febbraio del 2005), in un percorso che ha coinvolto a più livelli il teatro nel suo insieme, che ha implicato la messa a punto di strategie produttive ad hoc e che mette in gioco le politiche culturali del teatro, le sue visioni e la sua capacità di innovazione e di crescita. In forma di altrettante questioni, che riguardano in generale i teatri contemporanei e il mondo della produzione teatrale italiana, propongo qui di seguito alcuni nodi di riflessione circa l'ambiente-Kismet e le sue produzioni.

Valorizzazione dei talenti e politiche di produzione

Sappiamo quanto sia difficile per una struttura teatrale innovarsi nella crescita attraverso la ridefinizione dei ruoli e la valorizzazione delle risorse interne. I teatri di lunga vita reagiscono spesso ridefinendo i loro confini, elaborando nuovi organismi-cappello che regalano autonomia ai loro artisti, considerando la perdita dell'energia comunitaria come un necessario sacrificio (è ad esempio il caso del Teatro Settimo, che si è sciolto e in parte riaggregato nello Stabile Torinese sancendo l'autonomia e la polifonia delle relazioni progettuali). Più difficile è mantenere la forma cooperativistica da cui è nata una realtà come il Kismet senza soffocare le crescite interne: si tratta di affrontare con flessibilità le leadership, di imparare a riconoscere le nuove emergenze e competenze e creare per/con loro apposite progettualità culturali, di ridefinire i campi di relazioni. È un dilemma costante per tutte le strutture, un nodo difficile a risolversi e sul quale si sono interrotte e spaccate molte realtà teatrali. Il Kismet non ne è esente e ha dimostrato una pluralità di risposte: ha fatto da incubatore e sostenitore di poetiche che si sono poi staccate dal contesto di crescita (Enzo Toma e altri) e avuto per anni un regista egemone, nella persona di Carlo Formigoni.

A livello artistico, in questa sua ultima fase, il Kismet investe con *Gilgames̃* sull'affermazione registica di Teresa Ludovico, sostenendola nel suo slancio alla scrittura a 360 gradi e nella sua sperimentazione lungo i linguaggi contemporanei del teatro di ricerca. È il frutto positivo di una lunga tenacia dell'artista (il suo *Reputi di Medea* del 1994, interessante lavoro di ricerca che aveva visto una collaborazione creativa con Tamborrino, non era stato altrettanto sostenuto a livello di circuitazione da un Kismet che puntava tutto sul teatro-ragazzi)¹⁰, dei suoi successi economici (lo splendido e

fortunato *Bella e Bestia* ha portato ampie e insperate risorse ad un Kismet in difficoltà) e di una politica di non-discriminazione sessuata da parte del teatro nel suo insieme. Nel contesto dell'odierno teatro italiano, refrattario al riconoscimento dell'autorialità femminile, la valorizzazione di Ludovico è un'eccezione positiva e fortunatamente non unica¹¹; essa avviene, come mi racconta Roberto Maria Ricco, all'interno di una complessa strategia di valorizzazione autoriale cui tende il nuovo Kismet: da collettivo percepito come comunità di artisti, a ensemble che si muove con logica differenziata scommettendo su visibili spazi di crescita per le specifiche vocazioni creative. Così ora, mentre Ludovico gioca le sue carte nell'ambito dei linguaggi contemporanei, Rossana Farinati sperimenta la responsabilità autoriale nelle produzioni di teatro-ragazzi (*Attraverso il bosco* ha debuttato con la sua regia il 30 ottobre scorso), mentre Lello Tedeschi rafforza a tutto campo l'identità di regista nell'ambito del teatro sociale, legato all'identità del territorio. È una strategia di lunga durata che non viene affidata ad episodi sporadici, e comporta da parte della direzione artistica anche una volontà di condivisione e di indirizzo dei singoli percorsi, cui si chiede l'impegno di lavorare a doppio binario, e affiancare alle produzioni il versante laboratoriale, inteso non come mero introito economico o tattica di radicamento del teatro nel contesto sociale, ma come possibilità di sperimentazione e ricerca di forme espressive peculiari ai singoli percorsi creativi; in questo senso ad esempio Ludovico sta lavorando a un progetto con le donne prostitute, banco di prova e di ricerca dei linguaggi relazionali del teatro e di una scrittura che si sperimenta lungo il discorso dei generi e delle identità sessuate.

Come accompagnare il percorso creativo?

Al Kismet, *Gilgames* è nato come progetto di grande dimensione, e la definizione delle contraintes e delle risorse a disposizione ha implicato un percorso negoziato fra autrice e struttura produttiva, complici di un'avventura creativa ma al contempo portatori di istanze e bisogni specifici. Tale percorso di negoziazione non è avvenuto solo a priori ma ha riguardato tutto l'arco di vita del processo creativo, con le oscillazioni che esso comporta. Se a volte fra autrice e struttura produttiva si instaurava una dinamica della controparte, era chiara e consapevole l'esigenza di entrambe le parti di trovare modi, forme e spazi di accompagnamento non routinario del progetto. In questo senso *Gilgames* è stato un banco di prova, la tappa di una strategia produttiva che comporta uno speciale investimento dell'attuale Kismet sulle dinamiche creative interne, sul modo di indirizzarle e parteciparle all'interno di una realtà grande e quindi anche frammentata, dove lo spazio dedicato alla ricerca, l'accoglienza della micro-comunità degli attori e la socializzazione del percorso creativo all'interno della struttura nel suo insieme, sono tre aspetti dinamici in stato di continua iterazione.

Ricerca

Indubbiamente con *Gilgames* la comunità del Kismet si è confrontata con uno snodo cruciale della civiltà teatrale del Novecento, seppur di quasi impossibile praticabilità nell'attuale miseria economica: l'idea dello spreco come rischio e come risorsa. Non si tratta di un discorso generico ma invece specifico e contestuale, legato all'intenzione dichiarata della regista di costruire un nuovo viaggio creativo, dopo *Bella e bestia*, inteso come periodo di ricerca libero da contraintes produttive. Nello svuotamento interiore successivo a quello spettacolo, mentre sentiva ancora informale la necessità di un nuovo viaggio, Teresa aveva incontrato il testo di Attar, *La conferenza degli uccelli*: "Ho letto il testo, faticosissimo... ancora un testo sulla creazione. Ho iniziato il mio solito lavoro di avvicinamento al testo, "affacciandomi" alla cultura dei dervisci, riprendendo il Corano... come un'archeologa. D'altronde al Kismet gli attori continuavano a parlare di un maestro che avevano incontrato molti anni fa, Alain Maratrat. [...] È venuto a Bari tempo dopo, ha visto *Bella e bestia* e poi, nella mia cucina, gli ho parlato della mia intuizione circa *La conferenza degli uccelli* e il mio desiderio che lui fosse l'uccello guida di questo viaggio [...] Ho scritto il testo Ali di polvere e poi ho iniziato a lavorare con lui e gli attori del laboratorio, che ora sono tutti nello spettacolo di *Gilgames*, tranne Wole che è arrivato dopo. [...] Un giorno sono andata da Luca Ruzza, sono stata da lui una settimana per capire come andare avanti. Avevo questo patrimonio ma sentivo di doverlo alleggerire... era come se ci fosse tutta la materia ma non avessi una storia sufficientemente forte dal punto di vista della scena. Parlavo con Luca: "Ma io voglio raccontare il viaggio dell'uomo, ho necessità di stare in una piccola fiaba in cui raccontare il grande romanzo della vita... Ho paura di morire, e anche quando mi trasformo ho paura". E lui: "Ma tu hai la paura di *Gilgames*" [...]"¹².

Come si evince dai frammenti dell'intervista, l'approdo a *Gilgames* è avvenuto nella forma di una seria e lunga peripezia creativa, e il Kismet ha costruito insieme a Ludovico le condizioni di questo viaggio di ricerca, concordandone i tempi, gli spazi e le modalità di svolgimento e condividendone gli esiti aperti, ancora non finalizzati a una produzione spettacolare. Così si è messo in cantiere nell'estate del 2002 il mese di studio con Alain Maratrat, cui ha partecipato un gruppo di attori interni e esterni al Kismet, e l'anno successivo, quando *Gilgames* era stato identificato come tema e

NOTE

1 Paola Capriolo, *Qualcosa nella notte. Storia di Gilgames, signore di Uruk, e dell'uomo cresciuto tra le gazze*, Milano, Mondadori, settembre 2003; Giulio Giorello, *Prometeo, Ulisse, Gilgames. Figure del mito*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004; G. Pettinato, S. Chioldi e G. Del Monte, *La prima epica mondiale*, Milano, Mondadori, di prossima pubblicazione. Teresa Ludovico e Giluo Giorello hanno da poco preparato un dialogo teatrale a due, che si avvale di *E venne alla luce Gilgames* la riduzione di Ludovico del testo drammatico in forma di racconto per voce sola. Il primo incontro si è svolto a Bari per il 26 novembre 2004.

2 Ringrazio in particolare Teresa Ludovico e Roberto Maria Ricco: a loro e a tutto il Kismet questo saggio è dedicato.

3 Cfr. Nadia Setti, "Il ritratto di una scrittrice", in Hélène Cixous, *Il Teatro del cuore* (a c. di N. Setti), Parma, Pratiche, 1992, pp. 7-32

4 Il rimando alle "immagini intime" come fonte di creatività teatrale viene da Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, "Teatro e Storia", a. IV, n.2, 1989.

5 Per un raffinato studio sul motivo dell'omosessualità nella coppia Gilgames - Enkidu cfr. il saggio di Roberta Padovano, nel suo *Dovesorge l'arcobaleno*, Il dito e la luna, 2002.

6 H. Cixous, "Dalla scena dell'inconscio alla scena della storia. Percorso di una scrittura", nel suo libro *Il teatro del cuore*, a cura di N. Setti, cit., pp. 33-58.

7 Dall'intervista di Arianna Nonnis Marzano a Teresa Ludovico, inclusa nel programma di sala dello spettacolo.

8 *Gilgames* di Teresa Ludovico, inedito, cit. Atto primo: "Presentazione di Gilgames e della sua città - danza del bastone di Gilgames".

9 Più che di veri e propri dialoghi (discorso diretto) si tratta di affermazioni dell'io, dichiarazioni, soffi di sé, in un complesso tentativo di straniare la dimensione mitica senza svilarla in quotidianità, e di creare un analogo del linguaggio dei sogni, che pervade tematicamente l'epopea.

10 *Reputi di Medea* è stato pubblicato nel libro a cura di Gerardo Guccini, *Le opere senza cantodi Giovanni Tamborino* (Bologna, Clueb, 1997), seguito da un'intervista dello studioso alla regista.

11 Ricordiamo che le teatranti dei gruppi negli anni Novanta hanno avvertito la necessità di fondare luoghi separati di relazione e di elaborazione poetica (come "Divina", esperienza torinese degli anni Novanta con le donne del Teatro Settimo, e la rassegna "Madre Dea" a Ravenna Teatro, luoghi non a caso frequentati da Teresa Ludovico).

12 Teresa Ludovico ad Arianna Nonnis Marzano, intervista cit.

13 Le dimensioni dell'ingente investimento economico per *Gilgames*, frutto della negoziazione fra l'autrice e la struttura, oltrepassano la realizzazione di questi preziosi periodi di studio e ricerca e concernono anche la scommessa di un cast numeroso, di collaborazioni creative di rilievo.

14 Roberto Maria Ricco, *Un nuovo modello per la formazione: il Cantiere*, inedito, Teatro Kismet.

testo della nuova produzione, Ludovico ha potuto svolgere con un ensemble allargato di attori (quasi lo stesso dell'anno precedente), un ulteriore periodo di studio e ricerca precedente alle prove vere e proprie, che è servito anche per la selezione finale del cast. In seguito le prove sono state contrassegnate da un relativo spreco di tempo (due tappe di tre/quattro settimane l'una), che ha permesso di dedicarsi inizialmente ad un lavoro pre-interpretativo di affiatamento dell'ensemble e di avvicinamento creativo e collettivo a Gilgames. Infine, dopo il debutto nell'autunno del 2003, lo spettacolo ha goduto di ulteriori brevi periodi di prove per la revisione della scrittura scenica, secondo una preziosa logica di work-in-progress. Si tratta di modalità di lavoro economicamente molto costose: spazi e studi di tal genere, così preziosi per la processualità creativa, sono davvero al di fuori di qualsiasi ottica produttivistica, e oggi sono possibili solo in luoghi dove ancora si condivide o si riesce a riformulare la follia del teatro e se ne conoscono le sue intime leggi creative¹³.

Socializzazione

Gilgames è poi stato il luogo di un'altra scommessa, di una direzione di ricerca fortemente sentita dal teatro: l'esigenza di socializzare i percorsi creativi intrapresi con tutti i teatranti e i membri della cooperativa, impegnati gioco-forza in attività settorializzate (ufficio stampa, documentazione, progettazione, eccetera) e immersi nella routine dei rispettivi incarichi quotidiani, mentre nell'ambiente separato e protetto delle sale prove si svolgeva la ricerca concreta e appassionata dei linguaggi e delle estetiche teatrali. Come far sì che questa ricerca fosse avvertita come impresa collettiva, cui tutto il teatro è chiamato a partecipare e farsi carico, con le ricche sensibilità di ognuno? Come favorire un processo di socializzazione, indispensabile per non realizzare a compartimenti stagni il progetto di comunicazione esterna e la circuitazione dello spettacolo, e necessario soprattutto per far sì che il teatro, in quanto ambiente collettivo, crescesse e si nutrisse di una cultura comune? Al Kismet nel corso del 2003 è stata tentata una prima risposta, che ha riguardato oltre a *Gilgames* anche lo spettacolo *Che Accada!* di Rossana Farinati, nella forma originale di un progetto di formazione, denominato Cantieri, approntato con risorse provenienti dalla Comunità Europea. Si sono chiamati a guidarli professionisti esterni, complici del percorso creativo in atto, responsabili della proposta di percorsi originali e partecipati di approfondimento, e si è scommesso sul fatto che la socializzazione delle visioni, dei processi e dei temi del processo creativo in corso potesse essere momento di acquisizione di conoscenze e competenze di tutti i partecipanti. Come si legge nel testo di presentazione di Cantieri, si tratta di un "modello aperto di percorso formativo".¹⁴

Ho condotto insieme a Teresa Ludovico una fase dei Cantieri intorno a *Gilgames*, cui ha partecipato una buona metà dello staff del Kismet, e che si è svolta fra la prima e la seconda fase di prove dello spettacolo, dunque a lavoro creativo in corso. Anche qui è stato interessante e impegnativo il piano della negoziazione sviluppatasi fra l'artista, i suoi colleghi e la docente. Al contempo i tre giorni di lavoro hanno creato non solo un'efficace condivisione di conoscenze ma anche una atmosfera di maggior effervescenza, perché i tanti volti del Kismet si sono sentiti partecipi dell'impresa comune. La sensazione avuta, come studiosa, è che si tratti di un esperimento di notevole portata, i cui obiettivi colgono una necessità che è propria di tutti i grandi centri di produzione teatrale; il Kismet intende continuare a coltivarli, sperimentando anche altre forme e modalità di socializzazione interna, con la tenacia di un teatro che continua a pensarsi come impresa collettiva.

DALLE “AREE DISAGIATE” ALLA CRISI DEI TEATRI IL CASO PUGLIA

di Cira Santoro

Il 3 aprile 2004 si è svolto a Taranto un incontro tra operatori teatrali in cui si è cercato di riflettere sull'attuale situazione dei teatri del sud, afflitti da un'emergenza forse senza precedenti. In un panorama nazionale fortemente in crisi, il teatro si ritrova, forse mai come ora, in una precarietà non solo economica e finanziaria, ma anche politica e istituzionale, che penalizza fortemente gli organismi del sud a causa delle carenze strutturali che da sempre li rendono più deboli e vulnerabili che altrove. Ma è finito il tempo in cui il sud si piangeva addosso: i teatri “meridiani” hanno dimostrato di avere in seno una grande vitalità e capacità di impresa, hanno prodotto e producono lavori che invadono il mercato nazionale e internazionale e hanno dimostrato di saper operare con eccellenza nei settori della formazione del pubblico, dei giovani e della formazione permanente, come è successo con il progetto, pilota in Italia, “I cantieri dello spettacolo”, che ha messo in rete le cinque compagnie pugliesi Cerchio di Gesso di Foggia, Kismet Opera di Bari, Granteatrino di Bari, Crest di Taranto e i Cantieri Teatrali Koreja di Lecce.

Il numero degli operatori presenti all'incontro del tre aprile è stato alto, segno che in un momento come questo è importante ritrovarsi per contarsi, per raccontarsi, ma soprattutto per ritornare a parlare di politica con la P maiuscola, rivendicando un ruolo centrale nella società come artisti e operatori culturali. Il problema vero, infatti, è recuperare un'etica istituzionale che ritorni a considerare le politiche teatrali come investimenti sul futuro della società stessa e che riproponga una centralità dei teatri all'interno delle trasformazioni sociali in atto. Il teatro deve tornare ad essere considerato uno dei luoghi principali della città, luogo di visioni e di riflessioni, di incontri e scontri tra persone, idee, linguaggi, urgenze sociali e istanze culturali, di catalizzatore di inquietudini, desideri, memoria. Per tutto questo e per altro ancora, luogo necessario.

Invece, a sud si parla tanto di teatro, ma spesso, il teatro non c'è, né fisicamente, né istituzionalmente. È il caso, per esempio, della Puglia, in cui a parte Bari, Lecce, Foggia e poche altre cittadine in cui sono in corso eccellenti e faticosissime esperienze di stabilità di una compagnia in una struttura teatrale, le città sono normalmente prive di un teatro, non hanno un pubblico, e solo rare volte, una compagnia professionale, mentre gli assessorati continuano a proporre spettacoli che non hanno alcun legame con il territorio e che non lasciano nel pubblico e nella città, nessuna traccia del loro passaggio.

Un tentativo di arginare questo modello e di promuovere la cultura teatrale in zone che ne erano prive, fu il progetto dell'Ente “Aree Disagiate”, raro esempio di progettazione da parte di un organismo centrale che riuscì, in questo caso, a mettere in rete Enti Locali e operatori su proposte concrete. L'intervento nacque nel 1998 con l'obiettivo di incrementare la diffusione, la promozione e la formazione alla cultura teatrale in sette regioni e in ventitré città del Mezzogiorno, carenti sul piano degli investimenti di risorse a favore del teatro. Le città e le regioni in cui l'intervento fu attuato, furono scelte attentamente dopo uno studio di fattibilità del progetto: era necessario che sul territorio ci fossero compagnie o gruppi in grado di gestirlo, così come si chiedeva all'Ente Locale coinvolto un investimento a lungo termine meno remunerativo, sul piano della visibilità, dei “nomi famosi” cui erano abituati. Alla base di questa proposta c'era il convincimento che ai finanziamenti pubblici “a pioggia” – pratica ancora fortemente diffusa – andava sostituito un lavoro sistematico sulle radici e *know-how* del territorio, per rafforzarlo, incentivarne la crescita e per trasformare in strutture produttive autonome le situazioni teatrali già esistenti. Il percorso, a scadenza almeno triennale, permise a teatri, gruppi e compagnie presenti su tutto il territorio meridionale, di lavorare finalmente sull'onda di un respiro lungo, mentre alle scuole, ai comuni e al pubblico coinvolto di avvicinarsi alla cultura del teatro. Ma soprattutto stabilì una relazione virtuosa tra Enti, Enti locali e compagnie professionali, instaurando, in alcuni casi, un collegamento di lungo corso che è continuato oltre l'intervento dell'Ente. Le parole chiave che nutrono la filosofia di questo intervento furono: concertazione, convenzioni, pluriennalità, co-investimento pubblico/privato, verificabilità dei risultati, riconoscimento delle competenze acquisite e laddove presenti, delle eccellenze artistiche.

Oggi questo progetto è stato totalmente cancellato dall'agenda del governo. Come ha dichiarato Luciana Libero, consigliere di amministrazione dell'Ente Teatrale Italiano “non è mai giunto dal Ministero un finanziamento apposito e dedicato alle regioni dell'Obiettivo 1 come ‘progetto speciale’, così come era stato avviato dal

I numeri del “Progetto aree disagiate”

7 regioni (Campania, Molise, Puglia, Sardegna e Val d'Aosta); 29 città, 33 Enti Locali Promotori; 31 imprese teatrali; 245 compagnie ospiti; 1.200 recite (721 di spettacoli di prosa, 479 di spettacoli per l'infanzia e la gioventù); 143 laboratori teatrali per complessive 1.200 giornate di attività in 14 città; corsi di formazione per Tecnici di Palcoscenico, per Organizzatori, per i Pubblici Funzionari degli Enti Territoriali; un corso di affiancamento formativo per le Imprese Teatrali partner del Progetto per aver accesso alle fonti di finanziamento regionali e comunitarie. Risorse: ETI: 6 miliardi di lire in 4 anni; Enti Locali: 5 miliardi e 500 milioni di lire in 4 anni; Unione Europea: 1 miliardo e 800 milioni di lire per la formazione (attraverso il Ministero del Lavoro e il Dipartimento della Funzione Pubblica).

Dati utili alla valutazione del progetto nel quadriennio 1998-2002, forniti da Luciana Libero, consigliere di amministrazione Ente Teatrale Italiano.

Segnali in tempo di crisi

In maniera singolare, alla grave situazione economica non fa riscontro, in Puglia, un altrettanto deficit artistico. Anzi, mai come in questi ultimi anni si registra la nascita di nuove compagnie, di nuovi spazi e l'affermarsi di singole personalità di notevole interesse. Il grave disagio, forse anche creativo, sta colpendo maggiormente le realtà già consolidate, gli organismi con decenni di attività alle spalle responsabili della gestione di grossi centri ma, al momento, sembra risparmiare i piccoli gruppi che, con grande energia, non solo producono ma trovano un punto di forza in un continuo scambio di esperienze, in una collaborazione incessante che costituisce una vera, decisiva novità. Ritornano i maestri e soprattutto un maestro "difficile" come Carmelo Bene trattato come un autore "classico" dalla Compagnia delle Formiche di Giampiero Borgia che si impegna su di un testo mai rappresentato come *Ritratto di Signora, del Cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti*. Operazione assai diversa quella tentata con successo da Roberto Corradino in *Piaccainocchio*, proposta elaborata sul modello delle architetture compositive del grande artista salentino mentre esplicito, e sempre sostenuto con credibilità, è il riferimento alla sua celebre fonè. La problematicità dell'oggi è il costante punto di riferimento per il Teatro Minimo di Michele Santeramo e Michele Sinisi che con *Accadueò* tratta la drammatica scarsità delle risorse idriche, mentre Gianfranco Berardi con *Briganti* annulla la temporalità innervando una storia ottocentesca di lancinanti sottotesti autobiografici. In stato di grazia anche Mariano Dammacco che con *La notte in cui Orfeo e Dracula si diedero battaglia* firma un testo maturo di respiro internazionale, ambiguo e affascinante nel suo farsi fidando su di una struttura ad incastro di piccoli monologhi cui corrisponde una regia rischiosa ma ipnotica e vincente quanto impegnativa per il pubblico. Molto interessante l'operazione di Enrico Messina che, con Micaela Sapienza, firma per Armamaxa *Braccianti*, un testo sulle lotte agrarie in Capitanata nella seconda metà degli anni Quaranta.

(Nicola Viesti)

ministero Veltroni/Melandri. Quindi a monte vi è stata una scelta di natura politica. La seconda ragione è che gli orientamenti dei vertici dell'attuale ETI (Presidenza e Direzione generale) hanno privilegiato altre scelte, in particolare l'intervento sull'estero". Qual è la scelta di natura politica a "monte"? Abbandonare il Sud o forse mantenerlo nello stato di arretratezza culturale in cui si trovano la maggior parte delle sue città? Ignorare le strutture, i teatri, le compagnie, gli artisti che le popolano per ridurre sempre di più gli spazi di critica sociale, di costruzione del proprio futuro e di rispetto per la propria storia? Fomentare il serbatoio di voti "facili" che il sud è sempre stato, attraverso l'obnubilamento delle menti? Distruggere definitivamente il teatro per evitare che continui, con la sua opera pedagogica, a incoraggiare il radicamento delle migliori energie e la crescita delle coscienze comuni?

Far nascere un pubblico e radicare una pratica teatrale in un territorio, significa sicuramente sostenere quella parte di società che "mantiene alta la guardia" e non si lascia raggirare da facili offerte pseudo culturali, e questo, evidentemente, oggi non serve più. Esempio è il caso della Provincia di Taranto, priva di teatri - esistono solo alcune sale private che programmano prevalentemente cinema - ma che, nei cinque anni appena passati, è riuscita a spendere il 40% del bilancio complessivo alla voce "spettacoli e cultura". Nulla di tutto questo è andato a sostenere le rare realtà presenti sul territorio. Molto è andato disperso in "grandi" eventi organizzati intorno a un nome televisivo o della musica leggera. La Compagnia teatrale Crest, per avere il contributo annuo che le spetta di diritto - cinquemila euro - ha dovuto fare ben due ricorsi al Tar! Forse un caso limite, ma il sud è fatto prevalentemente di casi limitati.

Nell'incontro del 3 aprile gli operatori presenti hanno mandato, ancora una volta, il loro grido di allarme per la situazione del sud: il progetto sulle aree disagiate aveva consolidato e, in molti casi fatto crescere imprese teatrali, che oggi si vedono costrette a ridurre costi e personale (e questo significa, in molti casi licenziamenti e tagli dolorosi); aveva creato una rete di relazioni tra enti, istituzioni e teatri di grande efficacia politica e sociale scavalcata poi dalla politica dell'indifferenza; aveva fatto del sud un vero e proprio laboratorio di sperimentazione teatrale, che continua, questo sì, a lavorare ininterrottamente al di là di ogni decisione di governo. Nessuno intende tornare indietro, né gli operatori né il pubblico. Lo dimostrano i numeri di spettatori, ancora, nonostante tutto, in crescita; lo dimostrano le continue collaborazioni con le Università, le scuole e le altre istituzioni del territorio, ormai divenute "buona prassi", lo dimostrano i progetti a rete che mettono insieme realtà profondamente diverse tra loro, lo dimostra la capacità di generare giovani talenti nutriti di buona cultura teatrale senza aver dovuto emigrare a nord. È paradossale e a volte anche un po' triste che tanti giovani si affaccino al teatro in un momento così difficile. La consapevolezza di iniziare un cammino che avrebbe bisogno di aiuti, supporti, luoghi, istituzioni in un territorio che al momento li nega anche ai "vecchi" è forse più lancinante che altrove. Questo fertile momento artistico, di cui le compagnie consolidate possono rivendicare una maternità simbolica - assumendosene anche le responsabilità - ha bisogno di un adeguato sostegno, perché alla lunga e con il sopravvenire di maggiori necessità, sarà difficile reggere. Per tutti. È per questo che ancora oggi, a due anni dall'interruzione del progetto "Aree disagiate", si continua a parlarne e a sostenerne la necessità di una ripresa. Quel modello ha dimostrato di essere efficace nei risultati politici, istituzionali ed economici e portatore di risultati artistici, evidenti proprio sulle generazioni che sono state toccate dal progetto nella fase formativa, come nel caso, per esempio, di Gianfranco Berardi. Ma il sud non ha bisogno di aiuti. Il sud ha bisogno di tornare a lavorare su progetti di investimento che aiutino a ri-disegnare il proprio assetto organizzativo, che aiuti lo sviluppo delle imprese sul piano economico e finanziario e soprattutto, che lo faccia crescere attraverso la valorizzazione delle proprie risorse umane e culturali, afflitte troppo spesso nella storia, dal prevalere di interessi particolari e dall'abitudine di molta classe dirigente locale, al felice parassitismo statale. Affinché smetta di essere "area disagiata" il teatro intero.

INCONTRO CON FRANÇOIS KAHN SU BECKETT, GROTOWSKI E IL LABORATORIO

di Lorenzo Mucci

Spesso la percezione della vitalità del teatro non coincide con lo spettacolo. François Kahn, nell'arco di oltre quarant'anni di vita nel teatro, ha attraversato con rigore questa dialettica, dando ampio spazio a lunghi e intensi momenti dedicati esclusivamente alla trasmissione dei saperi teatrali. Una scelta marchiata a fuoco dall'incontro con un grande maestro del Novecento come Jerzy Grotowski. Infatti, dalla metà degli anni Settanta e fino al 1981, partecipa come guida a diversi lavori para-teatrali del Teatr Laboratorium diretto dal maestro polacco, per poi continuare la sua personale ricerca fino al 1985 all'interno del Gruppo Internazionale L'Avventura di Volterra. È nel 1986 che Kahn ritorna a confrontarsi direttamente con la creazione spettacolare, sia come attore che come regista, grazie al lavoro svolto all'interno del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, diretto da Roberto Bacci. Dalla metà degli anni Novanta, orienta la propria ricerca sul progetto "Teatro da Camera": trascrizione drammatica in forma di monologo a partire da alcuni testi letterari (Proust, Nerval, Kafka), presentati in spazi non teatrali per un numero limitato di spettatori. Un progetto che verrà ripreso alcuni anni più tardi, dopo alcune importanti collaborazioni con il Centro Teatrale Bresciano, e dopo aver creato una propria associazione culturale (Dedalus, 1999). Negli ultimi quindici anni, François Kahn ha dedicato una parte decisiva del proprio lavoro all'attività pedagogica, con laboratori teatrali svolti in Italia, Brasile, Russia e Israele; oppure conducendo seminari negli ambiti formativi proposti dalla Scuola D'Arte Drammatica "Paolo Grassi", dall'Accademia dei Filodrammatici di Milano e dalla Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine. La conversazione che segue, avvenuta a Cremona il 25 aprile 2004 e curata da Lorenzo Mucci, chiarisce alcuni aspetti importanti, tecnici ed estetici, del suo percorso pedagogico, a partire dal rapporto con i propri personali maestri: Beckett e Grotowski.



Jerzy Grotowski

Mucci Potresti parlarci delle caratteristiche e del valore dell'attività laboratoriale che hai svolto nel corso della tua carriera?

Kahn Dal 1973 ho partecipato all'attività del Teatr Laboratorium di Grotowski; in seguito ho fatto parte del gruppo internazionale "L'Avventura" guidato da Fausto Pluchinotta a Volterra, che svolgeva un lavoro di tipo para-teatrale finalizzato alla creazione di eventi di partecipazione piuttosto che di spettacoli. La struttura e la tecnica del lavoro para-teatrale, anche a livello pedagogico, sono molto diverse dal laboratorio di tipo scolastico. Nel para-teatro i partecipanti imitano le azioni di una guida, il linguaggio orale è quasi totalmente assente e nella fase iniziale vengono fornite delle "regole del gioco" su cui si basano i partecipanti per cercare di risolvere le situazioni che vengono via via proposte. Ho iniziato a fare dei laboratori teatrali grazie a Renato Palazzi, il quale, dopo aver visto il mio primo lavoro teatrale come regista, intitolato *Quentin* (su testi di Faulkner: *L'urlo e il furore*; *L'Appendice Compson*, con Luisa Pasello, prodotto dal Centro per la Ricerca Teatrale di Pontedera), mi ha invitato a fare l'insegnante per l'anno accademico 1987-88 alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano di cui era direttore. È stata un'esperienza interessante ed affascinante.

Mucci L'esperienza del para-teatro è stata utile per la tua attività pedagogica?

Kahn L'attività pedagogica non è direttamente riconducibile al para-teatro quanto piuttosto alla visione del teatro di Grotowski, secondo cui il centro del lavoro è l'attore e il ruolo del regista è quello dello spettatore; uno spettatore di tipo speciale, certo, ma pur sempre spettatore, nel senso che il suo ruolo fondamentale rimane quello del testimone: egli osserva, ascolta, può dare talvolta delle indicazioni, ma non agisce mai in prima persona. Tutto ciò non ha a che fare direttamente col lavoro para-teatrale in cui si parte dal presupposto che non ci sono spettatori ma solo partecipanti. Il lavoro para-teatrale, sposta dunque l'accento dal prodotto (lo spettacolo) al produrre, l'agire, eliminando l'oggetto da consumare e concentrandosi sullo sperimentare (inteso come "fare l'esperienza diretta"). Si tratta quindi di due attività completamente diverse dal punto di vista tecnico, sebbene in alcuni casi io abbia mantenuto, all'interno del lavoro pedagogico, alcuni esercizi utilizzati nel para-teatro, come ad esempio quello chiamato "vigilia" (*czuwanie* in polacco) che in realtà non è un esercizio ma un'azione in sé (cioè un'esperienza diretta con delle regole precise, un inizio e una fine), priva di parole e di gesti, costituita esclusivamente dal movimento silenzioso dei partecipanti all'interno di una sala. Ho utilizzato questa azione con gli allievi per far sì che attraverso l'esperienza diretta del movimento nello spazio, al di fuori del linguaggio parlato, sperimentassero fra le altre cose l'energia, l'intuizione del corpo, l'attenzione psico-fisica.

Mucci Potremmo dire che l'idea e la pratica del laboratorio sono parte di una visione del teatro di cui il Teatr Laboratorium si è fatto interprete e che ha fondato anche il lavoro pedagogico?

Kahn L'aspetto del lavoro teatrale che interessava maggiormente Grotowski era la fase delle prove, non quella spettacolare. Lo spettacolo inteso come prodotto finale, a suo modo di vedere, doveva funzionare perfettamente per lo spettatore, ma la parte più appassionante per lui rimaneva quella delle prove intese come campo aperto alla ricerca.

Mucci Quali differenze vi sono tra il lavoro delle prove finalizzato alla realizzazione di uno spettacolo e quello di un laboratorio con gli allievi?

Kahn Ho quasi sempre lavorato con l'idea che bisognasse presentare qualcosa al termine del laboratorio e non ritengo giusto separare completamente il momento della ricerca dalla presentazione finale di una dimostrazione di lavoro, perché in questo modo da un lato è possibile tradurre oggettivamente ciò che si è costruito precedentemente, dall'altro ha luogo il necessario confronto dell'attore con l'esterno. Per queste ragioni, sia nei laboratori brevi che in quelli di lunga durata, ho sempre insistito sull'importanza della dimostrazione finale, sia sotto forma di spettacolo che di esercitazione, perché ritengo essenziale la presenza di un momento di condivisione in cui delle persone agiscono mentre altre osservano.

Mucci Peter Brook nel saggio *Grotowski, l'arte come veicolo* afferma a proposito del Teatr Laboratorium: "Un lavoro non può contemporaneamente essere una ricerca in profondità e aprirsi ogni giorno a tutti quelli che vengono con una naturale curiosità". Condividi quest'affermazione?

Kahn Ho difficoltà ad accettare, nel corso del lavoro laboratoriale, degli osservatori esterni al gruppo, anche se si tratta solo di esercizi banali, perché considero il testimone nello stesso modo in cui lo considera un ricercatore scientifico: ritengo cioè che chi guarda influisce su colui che agisce (basta pensare, in questo senso, al lavoro dell'antropologo). L'idea che l'osservazione deforma l'oggetto osservato è una delle costanti del teatro. Per questo motivo ci sono delle attività che vanno svolte senza altri testimoni al di fuori dei diretti partecipanti e di chi guida il laboratorio. In questo senso Brook è molto chiaro e fa preciso riferimento alla volontà di Grotowski nell'ultima fase del suo lavoro. È determinante, nel laboratorio, che si crei una relazione di estrema fiducia tra il regista e l'attore, in modo che questi possa in tutta tranquillità e senza essere giudicato dagli altri (se non dai colleghi che sono al suo stesso livello e si prendono gli stessi rischi) accettare di abbandonare certe maschere, abitudini, immagini proiettate su di sé o che egli proietta all'esterno. Soltanto dopo che ciò sia avvenuto è possibile costruire lo spettacolo come una struttura definita che permette all'attore di sentirsi protetto (così come accade nella fase laboratoriale) e quindi di smascherarsi, di svelarsi con maggior sicurezza di fronte allo spettatore; e allo spettatore di proiettare sull'attore pensieri, emozioni e immagini proprie.

Mucci In una recente intervista hai dichiarato, riguardo al criterio che ti guida nella scelta di un testo, che l'unica regola è: "di essere toccato dal testo e che deve contenere un senso forte, che può essere come nascosto dentro ma che risponde ad una mia necessità". Sulla base di ciò, cosa ti ha spinto a lavorare su *Aspettando Godot* nel 1990 all'interno di un laboratorio alla "Paolo Grassi"?

Kahn Ci sono delle frasi, in *Godot*, che mi toccano profondamente. Ad esempio, c'è n'è una di Pozzo, quasi al termine della pièce, sulla nascita e la morte: "Partoriscono a cavallo di una tomba, la luce brilla un istante, e poi è notte di nuovo". Dopo una frase del genere c'è poco altro da aggiungere. È rigorosa, definitiva, drammatica. È una visione del mondo e della vita senza appello, ma espressa in una situazione ironica, distanziata.

Mucci Come si arriva alla scelta del tipo di esercizi o di improvvisazioni da utilizzare nel laboratorio?

Kahn Vi sono alcune idee che ti sei fatto a priori e che sono determinanti per la scelta degli esercizi. In *Aspettando Godot* vi erano due elementi su cui lavorare e che avevo individuato precedentemente: il circo e l'ambientazione punk/rock'n'roll. Il primo elemento ha determinato la suddivisione dello spettacolo in tanti brevi segmenti della durata di tre minuti circa ciascuno e l'alternanza luce/buio tipica dei numeri sulla pista; il secondo ha dettato la scelta delle musiche (la canzone iniziale il cui tema ricalcava quello di un famoso pezzo rock'n'roll e il cui testo era quello di Beckett, veniva ripresa più volte all'interno dello spettacolo) e dell'ambientazione giovanile, oltre che dei costumi in bianco e nero. L'altro fattore determinante nella scelta degli esercizi sono gli oggetti. Anche in questo caso ho deciso a priori, in parte per intuizione, in parte per scelta poetica e drammaturgica, quale tipo di oggetti e di colori utilizzare come elementi di base su cui sviluppare la ricerca. Una volta che si hanno a disposizione vestiti, oggetti, ecc. (nel nostro caso si trattava ad esempio di un secchio di ferro, della carta da appallottolare, ecc.) questi non vanno intesi come delle semplici illustrazioni da usare in modo decorativo, ma al contrario come dei veri e propri materiali drammaturgici su cui si basano alcuni esercizi.

Mucci Da cosa è stata dettata, invece, la scelta dell'esercizio del "cerchio neutrale"?



Samuel Beckett

Kahn Nel caso di *Aspettando Godot* questo esercizio è stato ridotto al suo punto di partenza più semplice, quello del clown, senza passare alla fase successiva di indagine sul personaggio. Si è cioè partiti dall'idea che ciascun allievo-attore dovesse compiere l'esercizio come se fosse un clown, andando al centro del cerchio e cercando di resistere, di rimanere indifferente (da qui il carattere "neutrale" dell'esercizio) alle provocazioni esterne degli altri membri del gruppo. Si tratta di un esercizio che rimane interno al gruppo, senza divenire mai momento di spettacolo. Il gruppo era composto da cinque attori (compreso il ragazzo) e dalle due assistenti di regia che sarebbero state presenti in scena nel corso dello spettacolo ad annunciare i vari sketch e a svolgere altre mansioni tecniche (quali la regolazione delle luci ecc.) per cui anch'esse erano incluse nel cerchio neutrale.

Mucci Come è strutturato l'esercizio e qual è la sua utilità per l'attore?

Kahn Si tratta di un esercizio complesso, a più livelli. Il primo livello è più tecnico e riguarda la procedura, apparentemente semplice, di entrata ed uscita dal cerchio. L'attore in questa fase comprende concretamente la differenza tra l'azione e la decisione, e impara a separare le azioni; a farle cioè una dopo l'altra, senza mescolarle, senza stacchi o momenti d'attesa, con un ritmo regolare e cambiando la direzione dello sguardo. Una volta che l'attore riesce a compiere questo primo passo e a realizzare e mantenere la procedura in modo corretto, il primo problema, una volta giunti al centro del cerchio, è di non rispondere alle provocazioni, rimanendo immobili e silenziosi (il solo fatto di parlare, infatti, fa saltare l'intero sistema di protezione); nel caso egli lasci trasparire qualche reazione (anche solo con un sorriso) o risponda, viene eliminato dall'esercizio. Inizialmente si pensa di dover resistere, poi si scopre che la chiave sta nell'essere trasparenti, nel farsi attraversare dalle sollecitazioni esterne, rimanendo rilassati, senza innalzare mura. In tal modo l'attore è costretto a fare i conti con se stesso, confrontandosi con la propria vanità. È un esercizio faticoso per chi si trova al centro del cerchio, ma è ugualmente difficile per gli attori che all'esterno fanno le provocazioni e la cui spietatezza e crudeltà risultano fondamentali. L'esercizio ha anche una funzione di regolazione dell'equilibrio all'interno del gruppo: chi dimostra aggressività, violenza o furbizia, riceverà un trattamento analogo quando si troverà al centro del cerchio. Grazie a questo fondamento di eguaglianza si può dire che l'esercizio perde le sue potenzialità distruttive; anzi, se il gruppo funziona bene tutto ciò viene vissuto con un sentimento di tranquillità, divertimento e leggerezza. Il testimone esterno non prende parte a tutto ciò e mantiene un ruolo di controllo, come fosse un giudice di pace; ruolo fondamentale il suo perché deve comprendere se ciò che accade serve o meno al processo di crescita del laboratorio.

Mucci A questo livello siamo ancora nella fase di lavoro antecedente all'indagine sul personaggio.

Kahn Sì. Una volta che l'attore ha superato la fase delle provocazioni gli viene chiesto il nome e, subito dopo, le particolarità del personaggio; questi dati vengono decisi autonomamente dall'attore ma non possono essere in contraddizione con quelli desunti dal testo. L'altra regola è che una volta che sia stata enunciata una caratteristica del personaggio, questa non può più essere modificata. Se l'attore commette un errore, infrangendo una di queste regole, viene "punito" con l'uscita dal cerchio; il che significa privarsi della possibilità di far crescere il proprio personaggio. Nel caso di *Aspettando Godot*, l'aspetto di indagine sul personaggio non è stato affrontato, con l'eccezione del nome. Nessun dato biografico è stato aggiunto; anzi, abbiamo lavorato per sottrazione. Dopo le fasi della procedura, delle provocazioni e del nome, l'indagine sul personaggio si è fermata al grado zero, perché si sono scelte altre direzioni di lavoro come ad esempio quella di far alternare gli attori nella parte di Lucky, nella fase centrale dello spettacolo (e di conseguenza anche tutti gli altri - nelle parti di Vladimiro, Estragone e Pozzo - negli "esercizi" in cui Lucky è presente); ciò veniva deciso nel corso della rappresentazione con un sorteggio che aveva luogo sotto gli occhi degli spettatori.

Mucci Quest'ultimo aspetto rientra nell'ambito della ricerca sul circo in cui si inquadra anche l'utilizzo specifico dell'esercizio del "cerchio neutrale"?

Kahn Proprio così. Il punto di partenza in *Aspettando Godot* è stato il lavoro sul clown, per cui ai personaggi non è stato deliberatamente attribuito un certo tipo di spessore; essi cambiavano di nome nel momento in cui gli attori indossavano una camicia di diverso colore dopo l'estrazione a sorte. Il clown esiste in quanto c'è lo sketch, un intervallo di tempo ristretto in cui ciò che accade non è legato all'identità o alla psicologia dei personaggi, ma all'energia che contraddistingue il loro interagire. L'unica differenza tra i clown è quella tra il clown bianco e l'augusto.

Mucci Tristan Remy sosteneva che il clown, a differenza dell'attore, è incapace di sdoppiarsi; non lavora, come l'attore, su una parte, ma fa riferimento a qualcosa che lo fa essere sempre uguale a se stesso (potrebbe essere qualcosa di innato, di primordiale come l'infanzia, l'ingenuità...).

Kahn Credo che la differenza tra il clown e l'attore stia nel tipo di attività che il primo compie, nel tipo di gestualità e di oggetti che usa. Il clown può essere colto, popolare, cattivo, buono, ecc., ma compie sempre una specie di esercizio di stile spinto fino alle estreme conseguenze.

Mucci Oltre al lavoro sul clown quali altri elementi della cultura circense sono stati valorizzati?

Kahn L'uso e la composizione degli oggetti: ad esempio l'albero era montato su una struttura dotata di ruote, i cui rami erano dei tubi di gomma nera che gli attori utilizzavano per picchiarsi nella scena iniziale del pestaggio di Estragone. Venivano anche usati oggetti tipici dei numeri circensi come il secchio, le banane ecc. Inoltre abbiamo tenuto conto della parentela tra Pozzo e Monsieur Loyal, il tipico presentatore del circo che chiede a Lucky di fare il suo numero.

Mucci E come vi siete regolati per la composizione dello spazio?

Kahn Nella cosiddetta "sala nera" della "Paolo Grassi", una piccola ex sala cinematografica, abbiamo creato lo spazio facendo scendere dal palcoscenico, scarsamente utilizzato dagli attori, due lunghe strisce di carta bianca che rappresentavano la strada e lungo i cui lati era disposto il pubblico. Al termine della strada, sul lato opposto al palcoscenico, vi era un tavolo con due sedie occupate dalle due assistenti alla regia, le quali regolavano le luci a vista, davano l'annuncio di inizio a ciascun esercizio e fornivano alcuni oggetti. Gli attori recitavano sulle strisce e ciò costituiva una complicazione tecnica ulteriore perché erano costretti a muoversi sulla carta.

Mucci Oltre all'utilizzo di celebri brani musicali, vi sono stati altri riferimenti alla cultura musicale pop-rock?

Kahn Il costume in bianco e nero con la sciarpa palestinese dei giovani attori si rifaceva al vestiario dei musicisti punk di quel periodo: non si trattava quindi di una citazione, ma di un riferimento diretto alla loro cultura giovanile.

Mucci Hai utilizzato altri esercizi oltre a quello del "cerchio neutrale"?

Kahn Sì, alcuni esercizi fisici come quello chiamato "saluto al sole", derivato dallo yoga ed eseguito quotidianamente; degli esercizi di memorizzazione resi necessari dal fatto che in tre scene gli attori dovevano essere in grado di interpretare tutte le parti (la qual cosa veniva decisa ogni volta attraverso il lancio dei dadi). L'intercambiabilità permetteva di rompere la continuità di tipo psicologico che poteva eventualmente venirsi a creare nel lavoro dell'attore sul personaggio. Per raggiungere questo scopo, nella seconda parte dello spettacolo, intitolata "Secondo giorno", si verificava un'accumulazione di personaggi che raddoppiavano, triplivano, mentre nella prima parte dello spettacolo era lo scambio dei personaggi a prevalere. Qui, ad esempio, ciascuno di loro a turno doveva interpretare l'impegnativo monologo di Lucky (che è stato tagliato in alcuni punti in quanto eccessivamente lungo) la cui difficoltà stava nel trovare un'azione specifica corrispondente: Peter ad esempio ha scelto una partita di tennis senza pallina (che mi ha fatto pensare al match che alcuni giovani giocano nella scena finale di *Blow up* di Michelangelo Antonioni); Gigi invece accentuava gli aspetti animaleschi (aveva la bava alla bocca e la totale immobilità di un asino picchiato) risultando al tempo stesso repellente e commovente.

Mucci In generale quale stimolazione creativa hanno tratto gli attori dal complesso degli esercizi?

Kahn L'esercizio conclusivo e fondamentale per gli attori consisteva nel trovare un'azione per ciascuno dei ventisei esercizi in cui era stato sezionato il testo, della durata di circa tre minuti.

Mucci Roger Blin affermava che la dimensione del circo era molto presente in *Godot* e lui stesso ne aveva tenuto conto nei suoi allestimenti della pièce; però, di fronte a monologhi come quello di Vladimiro in chiusura del secondo atto, egli racconta di come si sia reso conto che il circo andava tenuto "in filigrana". Blin sembra individuare un aspetto di *Godot* irriducibile alla dimensione circense, che forse ha a che fare con la tragedia. Nel vostro lavoro avete tenuto conto di ciò?

Kahn Sì, nella diversa modalità di presentazione delle due giornate. Nel corso del primo giorno c'era, come nello spettacolo del circo, una successione di scene in piena luce intervallate dal buio completo; durante il secondo giorno la luce progressivamente si abbassava, rendendo l'ambientazione crepuscolare, quasi sepolcrale. La luce bassa e la luminosità data dalla carta bianca determinavano un'atmosfera altra rispetto a quella del circo. Anche il pestaggio di Estragone (interpretato da ciascuno degli attori sulla base del sorteggio) che aveva luogo nel corso della "seconda giornata", non era affatto divertente, anzi, incuteva timore. Inoltre per accentuare la struttura ciclica della vicenda, si ripetevano sia la canzone che il pestaggio e, nella "seconda giornata", l'albero si trovava sul lato della strada opposto a quello in cui era collocato nella "prima giornata", come per mostrare quella stessa strada nella direzione opposta.

Mucci A tuo parere Beckett ha creato una drammaturgia che aiuta il teatrante, l'attore ad un lavoro di pulizia, precisione, trasparenza?

Kahn Certamente, anche perché Beckett, a differenza di Genet che era invadente e pretendeva di giudicare qualsiasi cosa, era molto discreto quando lavorava con

Blin, ma lasciava intravedere una comprensione di fondo del fenomeno teatrale. Mi riferisco alle dichiarazioni a proposito di Beckett rilasciate da Roger Blin, un regista per cui ho grande ammirazione, e contenute in *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*: "Nel 1953, era un autore teatrale nuovo ma possedeva un istinto formidabile della *cosa teatrale*".

Mucci In che senso, secondo te, il lavoro teatrale di Beckett come drammaturgo e, dagli anni Sessanta in poi, anche come regista delle proprie opere si può apparentare al lavoro teatrale di Grotowski? Noto, in entrambi, una tendenza a ricostruire le condizioni basilari ed essenziali della relazione umana, partendo da presupposti di un quasi totale annullamento delle possibilità di rapporto interpersonale, della comunicazione stessa. In Beckett, in particolare, la ricostruzione avviene attraverso la riscoperta, da parte dell'uomo-attore, delle capacità di gioco, dell'ingenuità.

Kahn Forse ciò che è comune ad entrambi risiede nel fatto che la ricostruzione della relazione umana e teatrale non avviene in base ad un'indagine di tipo psicologico, ma attraverso la realizzazione di azioni da parte dei personaggi. Ho sentito Grotowski affermare che il problema fondamentale dell'attore, la sua presenza in scena, si può risolvere almeno in parte, concentrandosi su ciò che il personaggio fa piuttosto che su ciò che pensa o sente.

Mucci Quando Grotowski parla del rapporto tra il *Teacher* e il *Performer* fa le seguenti affermazioni: "Esiste un io-io. Il secondo Io è quasi virtuale; non è, dentro di noi, lo sguardo degli altri, né il giudizio: è come uno sguardo immobile, presenza silenziosa, come il sole che illumina le cose – e basta. Il processo di ciascuno può compiersi solo nel contesto di questa immobile presenza. Io-Io: nell'esperienza la coppia non appare come separata, ma piena, unica. Nella via del *Performer*, si percepisce l'essenza quando essa è in osmosi con il corpo, poi si lavora il processo sviluppando l'Io-Io. Lo sguardo del *teacher* può a volte funzionare come lo specchio del legame Io-Io (questo legame non essendo ancora tracciato). Quando il collegamento Io-Io è tracciato, il *Teacher* può sparire e il *Performer* continuare verso il corpo dell'essenza". Ti chiederei di commentare quest'affermazione sulla base della tua frequentazione del Teatr Laboratorium e della condivisione dei suoi principi di lavoro.

Kahn Ciò che Grotowski tocca qui è un fenomeno estremamente complesso. La mia interpretazione del suo pensiero è la seguente: sia che l'attore agisca in modo intuitivo che ragionato, l'importante è che sia presente in lui la coscienza di ciò che sta facendo. È fondamentale cioè che l'attore non utilizzi solo la ragione per capire ciò che sta accadendo, ma che sia globalmente cosciente del processo in corso. Poiché personalmente penso che le cose più sorprendenti vengano dall'istinto, l'intuito, l'inconscio dell'attore, per far sì che questi elementi emergano è necessario entrare in una condizione paradossale facendo agire il corpo in modo intuitivo senza decidere per esso cosa fare, e allo stesso tempo essendo coscienti di ciò che ha luogo. L'attore deve essere dotato dentro di sé di due valori apparentemente opposti: un essere attivo che registra, testimonia e un essere passivo che agisce (attento al paradosso: l'attore in azione deve trovare la parte passiva di sé che gli permette di seguire la sua intuizione, mentre la sua mente deve essere attiva per registrare ciò che avviene). Queste due componenti non sono separate, né schizofreniche, dal momento che agiscono sincronicamente e in modo fluido, non meccanico. In certi casi, nel lavoro molto specifico di Grotowski, la sua presenza era costante e determinante perché garantiva obiettività alle azioni dell'attore. In questo caso si può dire che il *Teacher* ha una funzione di specchio perché chi agisce sa che il testimone è vigile, non per manipolare ma per registrare; in tal modo l'attore ha fin dal principio maggior possibilità di lasciarsi andare seguendo l'intuizione, senza controllare o frenare la sua creatività, proprio perché ha delegato al *teacher* la funzione di specchio. Nel momento in cui l'attore arriva a padroneggiare l'intero processo, il testimone non è più necessario per rendere oggettivo ciò che accade; la partitura funziona da sé. Il *Teacher*, in questo caso Grotowski per me, diventa soltanto lo sguardo presente, non giudicante, caloroso.

Mucci Nel lavoro pedagogico-laboratoriale hai sviluppato e portato a maturazione processualità di questo tipo?

Kahn Ciò che a mio parere è più interessante nel lavoro dell'attore è la parte involontaria, intuitiva, quasi animale della sua natura che dà una qualità vitale e originale alla sua creazione e quindi alla sua presenza in scena. Ciò non significa che l'attore non debba essere intelligente, anzi; ma ciò che risolve in modo funzionale la sua presenza in scena molto spesso è la parte intuitiva non quella razionale. La funzione dello sguardo esterno rispetto a questo processo può assolverla il regista così come chi guida un laboratorio; qualcosa accade perché tu sei capace di guardare e registrare ciò che avviene nell'attore in scena e poi di manifestargli il tuo interesse, la tua attenzione e proteggere ciò che è vivo e può crescere.

IL PREZZO DI OGNI NUMERO DI "PROVE DI DRAMMATURGIA" È DI EURO 3,58 (IVA INCLUSA). SE VI INTERESSA RICEVERE LA NOSTRA PUBBLICAZIONE, VI PREGHIAMO DI INVIARE LA SOTTOSCRIZIONE DI EURO 7,16 - PER I PROSSIMI 2 NUMERI CONSECUTIVI - A MEZZO VAGLIA POSTALE INTESTATO A CARATTERE, VIA PASSAROTTI 9/A - 40128 BOLOGNA. NEL CASO SIATE INTERESSANTI A RICEVERE I NUMERI GIÀ EDITI, VI PREGHIAMO DI AGGIUNGERE ALLA QUOTA DI SOTTOSCRIZIONE EURO 5,16 PER IL N. 1-2 (SETTEMBRE 1995) E EURO 3,58 PER I SUCCESSIVI NUMERI 3 - 4 - 5 - 6 (1/98) - 7 (2/98) - 8 (1/99) E SEGUENTI. PER ULTERIORI INFORMAZIONI: CARATTERE - TEL. E FAX 051/ 37 43 27. caratterecomunicazione@virgilio.it

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

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

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

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

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

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

1/99 (numero progressivo 8) : IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA. Con un primo piano di Lenz Rifrazioni, di Pier Giorgio Nosari; A SUD DEL TEATRO. Colloquio con Franco Scaldati; PATRIMONIO SUD. Atti dell'incontro di Cagliari (17-10-1998); STOCCOLMA 1998. Memorie dell'anno teatrale, di Daniel Andersson e Vanda Monaco Westerstahl.

2/99 (numero progressivo 9) : TEATRO POPOLARE DIRICERCA di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono; UN SI' LUTTUOSO SHOW (O SLOW?) di Enzo Moscato; CHI HA SOGNATO IL SOGNO DI STRINDBERG? Di Willmar Sauter; STAFFAN GOTHE e "EH LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerstahl; LA STORIA IN CUCINA: IL QUARTETTO DI SPIRO GYORGY di Ilona Fried (esaurito).

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

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

1/2001 (numero progressivo 12) : VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno, interventi di Massimo Marino, Antonio Costa, Carlo Marinelli, Giovanni Soresi, Pier Luigi Capucci, Alessandro Solbiati; Primi piani, interventi di Massimo Marino, Carlo Marinelli, Eugenia Casini Ropa, Gianni Manzella, Pier Luigi Capucci, Luca Scarlini, Fabio Acca, Fabio Bruschi; VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI a cura di Gerardo Guccini, presentazione di Giorgio Tedoldi e Roberto De Simone, interventi di Federica Maestri, Giorgio Simbola, Antonio Viganò, Carlo Bruni, Pippo Delbono, Marcella Nonni, Renato Bandoli, Anna Maria Bertola, Antonio Calbi.

2/2001 (numero progressivo 13) : Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA, a cura di Crisina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi, interventi di Enrico Iannello, Tony Laudadio, Enzo Alaimo, Michele Sambin, Marco Martinelli, Giancarlo Biffi, Mauro Maggioni, Gerardo Guccini, Andrea Porcheddu, Massimo Marino, Luigi Gozzi, Massimiliano Martines, Andrea Adriatico, Gianluigi Gherzi, Alessandro Berti, Alessandra Rossi Ghiglione, Eleonora Fumagalli; SCRIVERE PER IL TEATRO di Lucia Leva; CONVERSAZIONE CON FANNY & ALEXANDER di Ilona Fried.

1/2002 (numero progressivo 14) : SANDRO LOMBARDI: IL MIO TESTORI a cura di Gerardo Guccini; ALTRI ANNI SETTANTA - Luoghi e figure di un teatro irregolare nota introduttiva di Gerardo Guccini; Come in un dramma, di Marion D'Amburgo; Il teatro delle mostre: per una storia obliqua dello spettacolo italiano postbellico, di Luca Scarlini; Il teatro delle cantine alla soglia degli anni Settanta, di Nicola Viesti; In memoria di un amico: il teatro di Nino Gennaro, di Massimo Verdastrò; ÁRPÁD SCHILLING: un teatro sulla difficoltà di esistere a cura di Ilona Fried; CONVERSAZIONE CON LAMINARIE a cura di Fabio Acca.

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

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

2/2003 (numero progressivo 17) : INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI a cura di Marco De Marinis; Parsival: l'attore re, demente e savio, puro e folle di Cesare Ronconi; Una parola sul modello del silenzio di Mariangela Gualtieri; IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO a cura di Marco De Marinis; Viaggio teatrale di Pippo Delbono e Pepe Robledo; RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI a cura di Gerardo Guccini; Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia di Ascanio Celestini.

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

PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

48ª EDIZIONE - 2005



Il bando completo della 48ª edizione del Premio sarà pubblicato entro la fine del 2004 e potrà essere visionato sul sito www.riccioneteatro.it o spedito a domicilio agli autori secondo le indicazioni sotto riferite.

Richiamiamo qui di seguito - a titolo di informazione preventiva - i punti tradizionalmente caratterizzanti il bando del Premio e le relative indicazioni temporali di massima, fermo restando che farà fede il bando completo da pubblicarsi entro il dicembre del 2004.

Il Premio Riccione per il Teatro viene attribuito a un'opera originale di autore italiano, mai rappresentata, come contributo allo sviluppo della drammaturgia contemporanea.

Il Premio è aperto a tutte le forme di drammaturgia teatrale e non esclusivamente al teatro di parola. Sono libere le durate dei testi e il numero dei personaggi. Non sono ammesse opere tradotte da altre lingue.

Dalla pubblicazione del bando gli autori avranno tempo fino al 16 Aprile 2005 per inviare i testi candidati al Premio.

La premiazione avrà luogo a Riccione nel settembre 2005.

All'autore del testo prescelto dalla Giuria sarà assegnato il Premio Riccione per il Teatro, un premio indivisibile di Euro 7.500,00.

La Giuria del Premio Riccione attribuirà inoltre il Premio Pier Vittorio Tondelli, di Euro 2.500,00 al testo di un giovane autore che abbia meno di trent'anni al 31 dicembre 2004.

Un premio di produzione di Euro 30.000,00 per concorso alle spese di allestimento sarà successivamente assegnato alla compagnia, al teatro o al festival il cui progetto di messinscena dell'opera vincente che abbia ricevuto il gradimento dell'autore; tale premio di produzione verrà conferito all'atto della prima rappresentazione pubblica del testo vincitore.

Non verrà accettato più di un testo da parte di ciascun concorrente.

Non possono partecipare al concorso autori che abbiano già conseguito il primo premio in precedenti edizioni del Riccione.

N.B. Chi vuole ricevere a domicilio il bando di questa e delle successive edizioni del Premio Riccione per il Teatro, nonché le informazioni relative alle altre iniziative svolte da Riccione Teatro può inviare il proprio indirizzo postale al Premio Riccione; è molto utile potere disporre anche dell'indirizzo di posta elettronica.

Info: Lunedì – Venerdì dalle 9,00 alle 13,00

Contatto: Elisabetta Ceconi

Premio Riccione per il Teatro

Viale Vittorio Emanuele II, n°2 – 47838 Riccione RN

Tel - segreteria: 0541 694425 – 695746 Fax. 0541 475816

e-mail: premio@riccioneteatro.it info@riccioneteatro.it

Website: www.riccioneteatro.it

