

## RISCRITTI PER LA CARTA

*Venticinque anni di lavoro nel Teatro Due Mondi<sup>1</sup>*

### **Io, noi**

Le luci della sala vengono spente, si alza il sipario... così viene raccontato il teatro, ma non è così per noi, Teatro Due Mondi. Non è mai, o perlomeno quasi mai stato così per noi, neppure formalmente ci siamo adattati alle regole. Non so quanto ce ne siamo allontanati, ma abbiamo sempre cercato di spiazzare il nostro pubblico fin dall'inizio, cercando di dargli una poltrona comoda ma non una storia facile da bere. Piccoli intoppi sparsi per disturbare una frequentazione troppo abitudinaria, dove vengono dimenticati tralasciati aspetti e cure – una cena a lume di candela, le parole ti amo, una sorpresa inaspettata – che riserviamo ai primi appuntamenti per poi renderci conto troppo tardi che invece sono fondamentali sempre. Intoppi, fatiche. Una storia che pensiamo di conoscere e poi, improvvisamente, la storia cambia...

Noi, io. Ogni tanto nel correre questo testo potrei cadere nella confusione tra la prima persona singolare e plurale. Chiedo scusa. Ma mi è difficile distinguere in quello che sono, che decido, perfino che penso, oggi, quanto ci sia di mio o quanto sia il risultato degli oltre venticinque anni di lavoro assieme ai miei compagni. Quando allora parlerò di scrittura, sarà io, ma quando parlerò di teatro, sarà per forza noi.

### **Scrivere per le orecchie**

Ci sono almeno tre cose che vorrei dire subito. La prima è questa: lo scrittore di teatro scrive per le orecchie e non per gli occhi.

E' una riflessione sul mestiere di scrittore per il teatro, una puntualizzazione che è una differenza, e che è anche all'origine del titolo di questo lavoro. Se io decidessi di pubblicare in volume il testo di un mio lavoro, bisognerebbe *riscrivere per la carta*, per gli occhi che la scorrono, quello che era stato scritto per il teatro, per le orecchie che dovevano ascoltare. Perché avere tra le mani un libro, leggere un libro significa scegliere il momento per farlo, potersi interrompere se si ha sonno, se arriva una telefonata che aspettiamo, se non siamo nell'umore giusto. E riprendere solo quando ne abbiamo voglia e modo. E significa anche avere la possibilità di riprendere e rileggere pagine precedenti, cercare conferme, dettagli che ci erano sfuggiti.

A teatro lo spettatore (è sempre della stessa persona che parliamo, ma ecco già si chiama in modo diverso...) vede un attore sul palco e lui guarda e ascolta. Guarda i movimenti e ascolta le parole. Ascolta quello che l'attore dice e che io ho scritto. E significa soprattutto che quello che accade è ora e qui, e non posso né sospendere né riascoltare, qualunque siano le mie condizioni in quel momento.

Cercare l'attenzione dello spettatore mi induce a due azioni differenti, a seconda del mezzo che ho davanti; e nel caso del teatro non è attraverso gli occhi che devo affascinare, ma le orecchie... suono, silenzio rumore poi colore volume, ma suono. Ne ripareremo poche pagine più avanti.

### **Il pane degli attori**

La seconda è che scrivere per una compagnia (un gruppo) significa essenzialmente partecipare al progetto del gruppo. E' banale forse, ma uno spettacolo nostro è *realmente* un lavoro di gruppo, non

---

<sup>1</sup> Il testo è stato pensato come introduzione alla pubblicazione di alcuni testi. Questo dovrebbe spiegare alcuni riferimenti che sono altrimenti difficili da comprendere.

è l'esecuzione fedele dei desideri di un regista (o di un drammaturgo), non è la messinscena di un suo sogno. Il regista coordina il lavoro dei collaboratori, e ciascuno ha degli spazi di proposta e di esecuzione.

In sostanza, per quello che mi riguarda ma il discorso si può riferire con forti analogie anche al rapporto di Alberto Grilli<sup>2</sup> con gli attori e i collaboratori, quando lavoro so bene che il mio testo originale può essere modificato, qualche volta persino costruito e poi modificato sulle indicazioni dell'autore dello spettacolo, il regista, nel rispetto delle sue esigenze. Ma dentro ci sono le mie parole, i miei pensieri convertiti dalla mia prosa, le mie proposte e le decisioni di conservare o tagliare, la mia anima e il mio mestiere.

E non è finita. Come un sarto, esattamente come un sarto, dovrò poi mettere i testi a misura sul corpo dell'attore che lo deve giocare, interpretare. Non solo non è finita, anzi...

In questo lavoro, con quella macchina del suono che è l'attore, e in questo confronto sta - fra l'altro - la mia unica possibilità di esistere come autore teatrale. Cerco di scrivere con grande accuratezza, e mi trovo a limare con pazienza un mio testo o ugualmente un testo sottratto ad altri, allo scopo di farlo incontrare con il corpo vivo degli attori, cioè con la loro voce, col loro modo di parlare, di porgere le parole, con le situazioni nelle quali si trovano a lavorare. No, davvero, non è proprio come scrivere per la carta.

Alla fine di tutto, di queste ore di scrittura e di questo confronto – a cui non potrei rinunciare... - c'è il testo dello spettacolo.

Quando mi chiedono quanto c'è di mio o di Brecht (della traduzione) in certi passaggi di **Santa Giovanna**<sup>3</sup>, io semplicemente *non lo so*, tanto ho mischiato e limato sul copione per trovare quello che cercavo. E così è stato con Marquez per **Il mare del tempo perduto**, e con Orwell...

Sia che si tratti di versi o dei dialoghi più comuni, alla fine io firmo quello che gli attori vanno a dire in scena e quindi io controllo che sia (dal mio punto di vista) molto accurato, col giusto ritmo, col necessario colore.

Il buon risultato – cioè il piacere e l'attenzione dello spettatore - è dato non dalla assoluta bellezza del testo ma dal buon lavoro creativo artistico e professionale, cioè di mestiere, che è la *somma* di questi interventi compiuti sui suoni prodotti dalla macchina attoriale. Io, il regista e l'attore, insieme. Questo è quello che intendevo dire quando ho scritto che il nostro è “realmente un lavoro di gruppo”, niente di troppo teorico o evanescente, ma qualcosa di molto concreto.

E quali sono i motivi che mi portano a cambiare durante le prove, a modificare? Non è così difficile rispondere: perché non mi piace, non mi soddisfa, sembrava buono sulla carta ma non funziona quando è “parlato”; oppure perché non dice quello che dovrebbe, o ancora non si capisce quello che deve dire. Io ho una scrittura poco ordinaria, poco colloquiale, poco semplice, anzi piuttosto ritmica, insomma – e senza alcuna implicazione di giudizio – poetica. Non sempre i miei salti mortali verbali sono adatti all'attore che in quel momento in scena deve fare e pensare anche ad altro, o semplicemente quello che funziona sulla carta non funziona nell'aria. Così anche questo può essere motivo di cambiamento, io propongo un cambio perché penso che quel testo non sia adatto a quell'attore, o l'attore mi propone un cambio perché non riesce a dire quel segmento o pensa semplicemente che non stia dicendo quel che deve o che si possa scrivere meglio. Io sono il sarto che adatta sul corpo, ma prima sono anche il fornaio che sforna il loro pane.

---

<sup>2</sup> Alberto Grilli è il regista e uno dei fondatori del Teatro Due Mondi

<sup>3</sup> In grassetto ho messo i titoli degli spettacoli

### **Un significato della parola fiducia**

Terzo. Perché metterci tanto tempo a spiegare tutto questo? Per giustificare la frase: non innamorarsi troppo delle proprie cose. Se si scrive per un attore e sotto la direzione di un regista, si deve essere sempre disposti a rinunciare a qualcosa della propria scrittura per migliorare l'esito, il prodotto, lo spettacolo che è prodotto del gruppo. D'altra parte, quando mettiamo in cantiere un nuovo progetto, i primi dati sono: quanti attori avremo, e quali; dove dovremo farlo, teatri o sale o all'aperto, di quale struttura scenografica potremo disporre. Mica si parte da un testo scritto nella solitudine della mia stanza.

E questa concretezza influenza le scelte su cosa e come dire. I testi di **Oriente** sono stati scritti per essere urlati in una piazza, e quindi in rima, come se fossero parole di cantastorie.

Questo non è un supino piegarsi alle volontà dell'altro (regista o attore), ma un rispettare, incontrare, conoscere le esigenze degli altri così come dai per scontato che loro facciano con te: è il cardine del lavoro insieme, la fiducia. Senza fiducia c'è solo contrasto tra idee, contrapposizione spesso sterile, e l'arroganza della propria convinzione di essere sempre nel giusto.

## UN METODO DI LAVORO

### Una precisazione

Questo testo nasce da un incontro tra un gruppo di teatro e un gruppo di studenti – e Mirella Schino e Nando Tavian – curiosi del nostro lavoro. Proprio raccontando di occhi e orecchie e della storia (la nostra) che non avrei mai scritto mi è stata lanciata la sfida: provaci. Riconosco che non so di altri che lavorino come noi; e che probabilmente è *tempo* che ne tentiamo il racconto, di questa lunga preparazione degli spettacoli.

Scriverò di quello che è successo *fino ad oggi*. Ad ogni spettacolo nuovo c'è qualcosa di diverso, ogni nostro spettacolo nasce attraverso un percorso che non ha eguali, è imprevedibile. Ad ogni inizio non sappiamo dove lo spettacolo stesso ci porterà. Io non so di che cosa Alberto avrà bisogno.

Ciò nonostante, è pur vero che nel corso di questo tempo ci sono state fasi di lavoro ricorrenti, una sorta di struttura, quasi un metodo, o perlomeno un lessico comune che risente per certo delle personalità e delle abitudini e delle conquiste che la gente del Teatro Due Mondi ha sommato nel tempo. Scriverò di questo.

### L'inizio

Cominciamo. E cominciamo descrivendo la “prima fase” del lavoro, che riguarda la scelta del progetto e, come conseguenza, la scelta del suo testo. Assieme a questo, l'individuazione dei materiali che servono per avviare il lavoro di tutti.

Se gli spettacoli “in strada” che abbiamo realizzato in passato sono scritture originali, i nostri spettacoli per ragazzi sono tutte riduzioni da romanzi, drammi, commedie. Così abbiamo la possibilità di far lavorare le scuole – le prof, le maestre... - nei giorni che precedono, ma soprattutto di raccontare le altre storie, di giocare con i significati che questi classici hanno acquisito col tempo, riscrivendo il rapporto con la contemporaneità, e aggiungendo cause ed effetti che non si possono leggere sul testo da cui partiamo.

Il nostro **Cerchio di Gesso** è una storia di adozione *sui generis*, una riflessione sulla maternità nel nostro tempo; **Il Cirano di Bergerac**, è una dissertazione sulla diversità intesa sia nel significato di piccolo grande problema personale di integrazione col gruppo (storie di bambini, no?), sia di integrazione sociale (i figli degli immigrati).

In ogni spettacolo, *durante* lo spettacolo, ci prendiamo comunque tutto lo spazio necessario per *dire* quello che pensiamo. In genere, sono momenti con un attore in scena che parla, e parla al pubblico, attraverso i monologhi.

Nella **Fattoria degli Animali** il tema sviluppato è quello della memoria, dell'importanza del ricordo, sia personale che storico. Una specie di appello a non dimenticare, e a mettere in relazione quello che accade oggi nella nostra vita con quello che è accaduto ieri, un mese o un anno fa, dieci o cento anni fa. Per far tesoro dell'esperienza e soprattutto per non essere ingannati. Nel libro un gruppo (di maiali) sovverte una situazione di schiavitù, raggiunge il predominio, crea delle regole, e via via le modifica a suo uso e consumo contraddicendo quel che aveva appena affermato. Nel racconto tutto accade sotto i nostri occhi in un'ora, e questa trasformazione non può sfuggirci. E nella vita, è così diverso?

Le indicazioni di lavoro per gli attori cominciano allora con un elenco di materiali utili che avevo già proposto ad Alberto: ancora un libro di Orwell, *1984*, e *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury; i film

tratti dai romanzi (di Michael Radford il primo e di Francois Truffaut il secondo) più il cartone animato *La Fattoria degli Animali* di John Halas e Joy Batchelor.

La prima fase è quindi la fase di scelta del progetto e di accumulo di materiali. Anche gli attori e i collaboratori possono fare proposte, sia film che musiche, libri o quadri, pur che siano coerenti col tema individuato, e quindi ampliare questa specie di baule di lavoro iniziale. Ogni cosa potrà tornare utile a chi l'ha proposta o a un suo compagno. Solo il lavoro e le scelte successive diranno cosa è buono e cosa no...

### **Una lingua poetica**

Consentitemi a questo punto una digressione sul mio lavoro di scrittura. Sul “come” scrivo. A parte la forse ovvia considerazione che probabilmente non saprei scrivere in un altro modo, fin dall'inizio del nostro rapporto io e Alberto ci siamo trovati in perfetta sintonia su un punto: all'interno del nostro teatro avremmo sempre cercato di evitare la quotidianità, l'ordinario, delle azioni e delle parole. Nessuna descrizione ma la ricerca di un nostro linguaggio finalmente comunicativo, che superasse, che andasse oltre l'uso del linguaggio quotidiano ormai pieno di significati vuoti, e verso un pubblico che scegliesse di fare con noi la fatica di avanzare, di scoprire, di recuperare.

E questo pur avendo alle spalle due percorsi di formazione abbastanza differenti.

E anche se tutto quello che “sapevamo”, per dirla con Montale, era quello che *non* eravamo, quello che *non* volevamo.

Così io ho accettato le sue scelte, e poi quelle degli attori, di muoversi e farmi muovere in terreni ogni volta sconosciuti. Così lui, poi loro, hanno sostenuto la difficoltà di trasmettere al pubblico, attraverso le parole, non sempre e non solo il racconto di quel che stavano facendo, ma anche la possibilità di una suggestione, di un riconoscimento privato di sé stessi nella storia.

La possibilità che uno scontro di parole possa indurre a compiere un passo dentro di sé; e aiuti nel cammino quotidiano, nel continuare a camminare quotidiano da vivi in quella che è la nostra giungla di parole sciatte, povere, sterili, vuote, morte – le parole del potere.

### **La sala, l'improvvisazione sui materiali, attori e regista**

La seconda fase si svolge prevalentemente in sala. Gli attori iniziano a provare, a dar corpo ai loro pensieri e il lavoro delle improvvisazioni incomincia A PARTIRE DAL materiale raccolto ma ancora con estrema libertà – ampi margini - di proposta.

Ciascun attore – in solitudine - prepara dei materiali che poi mostrerà a Grilli, il quale a sua volta proporrà delle alternative, o del lavoro tra più attori, o dei testi da mettere sulle azioni...

In questa fase nella sua testa cominciano a prendere corpo alcune tessere ancora grezze di quello che sarà il mosaico finale. E comincia ad approfondire una sua idea di scenografia, e a proporre molti degli oggetti che verranno utilizzati.

Il lavoro procede lentamente, come un pane che ha tempi naturali per lievitare, o una qualsiasi pianta alla quale non puoi imporre la fioritura, se non è il tempo. Io posso cominciare a scrivere, se ho qualcosa in testa, ma lavoro ancora da solo; o cercare di scovare qualcosa che possa servire. In questi giorni, noi siamo ancora molto lontani dal debutto, e utilizziamo tutti i tempi di riposo delle tournée per poter procedere con la necessaria lentezza, per garantirci questo privilegio. Non sappiamo come sarà lo spettacolo, attraverso quali scene racconteremo la storia che ci siamo proposti (imposti) di raccontare.

## **Un primo montaggio**

Nella fase tre dobbiamo arrivare a un primo montaggio dei materiali scelti dal regista. In questo modo comincia a emergere la storia, attraverso l'identificazione della struttura su cui poggerà lo spettacolo. In altre parole, si costruisce una prima scaletta.

E si inizia a scegliere: cosa tenere e cosa eliminare.

Il racconto di riferimento continua a rimanere sullo sfondo. In genere procediamo per sottrazione (di elementi, scene o personaggi della storia principale; e dal *corpus* complessivo di materiale e idee a disposizione) per poter avere il modo di inserirci con una proposta nuova.

Nella **Fattoria** è a questo punto che abbiamo inserito la "televisione degli animali", idea che ci ha permesso di giocare con la televisione - che tanta importanza ha nella vita dei bambini - e giocando di utilizzarla come strumento di controllo dell'opinione degli animali (della gente) e di convincimento delle coscienze. Tanto più forte perché non solo ci condiziona, ma attraverso una spettacolare critica del condizionamento ci convince di essere immuni da *qualsiasi* condizionamento.

Perché noi non ricordiamo il telegiornale del giorno prima, e quello che dice il telegiornale del giorno dopo è l'unica notizia VERA. E se una menzogna viene presentata come verità, e ogni giorno viene ripetuta, diventa l'UNICA VERITA'.

Così ho scritto una scena in cui viene annunciata la nascita della tv, e ho adattato alcune pagine del libro in modo che potessero diventare "trasmissioni", e un proclama dei maiali al potere è diventato un comunicato stampa. E ho introdotto un nuovo personaggio: il telespettatore. Che viene intervistato dalla tv e *liberamente* può dire tutto quello che pensa...

Una prima scaletta. Ovvero una sequenza che comprende alcune scene "sicure" e altre possibili, a seconda degli sviluppi. E che fa emergere anche alcuni problemi di esubero o di carenza.

A questo punto è probabile che debba affrontare alcune ipotesi di CORREZIONE della storia o dei testi che sono stati utilizzati; o che possa avere problemi di RICUCITURA della parte drammaturgica a causa dei "tagli" fatti nella storia originale; o che ci sia la necessità di scrivere MATERIALE NUOVO PER LE PARTI MANCANTI...

## **Ancora la sala per dar spazio alle idee degli attori**

Nella quarta fase mi allontano di nuovo dalle prove, le seguo raramente. Tornerò solo per verificare se funziona quello che ho scritto dopo il lavoro dell'attore, o per verificare se col movimento e con le azioni si racconta quel che non è detto con le parole.

Resto a stretto contatto col regista. Questa è certamente la fase in cui è maggiore la funzione di Alberto di coordinare le varie parti, non solo con il drammaturgo e gli attori, ma con lo scenografo, con Marcello D'Agostino che da sempre cura il progetto delle luci, con Antonella Talamonti che ha la responsabilità della direzione del canto...

In sala, regista e attori lavorano moltissimo sulla sequenza delle scene iniziali. Me ne sono accorto a un certo punto, molti anni fa. Mi sono detto: è come se si stesse concretamente cercando il ritmo, il colore dello spettacolo (grottesco, drammatico, comico, ironico...), le prime certezze. Solo quando si trova tutto questo allora lo spettacolo parte, e si affrontano più velocemente le scene successive. In questo momento il mio lavoro è di far sì che lui - loro - abbiano tutto quel che serve in tempi ragionevoli, e che possano capire se stiamo andando nella direzione giusta, e arrivare alla stesura definitiva del copione di modo che tutto sia pronto per la fase cinque.

Gli attori hanno un ulteriore spazio di proposta, e io devo completare il mosaico tenendo conto delle idee del regista.

E' in questa fase che ha preso corpo l'idea di utilizzare un personaggio di *Fahrenheit 451* per il prologo e l'epilogo, un Uomo-libro che tramanda **La Fattoria degli Animali**.

Una nuova forma di resistenza contro la nostra rassegnata abitudine che tutto divora e digerisce nel giro di un giorno, un'ora. La storia personale e collettiva viene dimenticata proprio nell'era della memorizzazione elettronica di tutto, perché quel che si registra è sempre questo presente che sembra sfuggire, un presente che è già passato. E del dimenticarsi del quotidiano ho già detto. Ecco il nostro grido: dobbiamo ricordare! Questa è la premessa per poter vivere intellettualmente, da animali intelligenti.

Gli attori quindi *sono* uomini-libro anziani che tentano di tramandare un racconto, quello di Orwell nel nostro caso, a giovani potenziali uomini-libro, i bambini seduti in platea. Le storie ridiventano veicolo della conoscenza.

Nel copione Renato Valmori<sup>4</sup> doveva entrare in scena e presentarsi come Uomo-libro; nell'epilogo, era presente addirittura insieme con altri Uomini-libro. Ma per lo spettacolo l'ultima scena risultava troppo parlata e troppo complessa per i ragazzi che avrebbero dovuto vederla, e non fu fatta. Il significato così è rimasto nel prologo e nel corpo del racconto stesso.

### **La formazione del copione di scena**

La quarta fase si completa con la consegna del copione. Dal punto di vista drammaturgico possono esistere ancora piccole incertezze che saranno risolte col lavoro successivo. Dal punto di vista della scrittura del testo inizia – per me – il lavoro con gli attori, una presenza più costante alle prove, la preparazione del testo sulla loro voce e sui loro corpi. Ora devono imparare a memoria la parte, mentre fino ad ora potevano anche leggere su foglietti appiccicati ovunque. Potete non crederci: certi pezzi hanno una resa mentre corri e non l'hanno se sei fermo; altri possono risentire della stanchezza che si accumula verso la fine dello spettacolo, e quindi funzionano nella prima parte e non nell'ultima; altri ancora...

Altri sono adatti a un attore ma assolutamente inadatti per altri (stiamo parlando non di tutte le parole di un testo ma di una percentuale più o meno rilevante e in genere di momenti particolari dello spettacolo, non *sempre*).

Certi passaggi nel testo così *rischiosi* per l'attore, così in precario equilibrio sul confine tra passione e ridicolo, possono essere trappole tremende o trasformarsi in lampi di luce...

Il lavoro sul testo con gli attori risente della personalità e dell'esperienza di ciascuno. Ma risente anche della profondità (intendo nel tempo) del rapporto. Con un attore da molto tempo in compagnia, un attore che ha raggiunto una certa sicurezza nella preparazione fisica e ha un carico di lavoro maggiore come quantità di parole da dire e difficoltà di dirle, quando nasce un problema lo si affronta direttamente, a partire dalla sostituzione completa della frase, dal taglio, dalla riscrittura, fino a scendere al dettaglio del cambiamento della singola parola o sillaba. Con un attore professionalmente più giovane (di lavoro nel gruppo) il rapporto si costruisce poco a poco, non basta dire: parliamone o segnalami se... Dobbiamo reciprocamente costruire il famoso rapporto di fiducia che può portarlo *naturalmente* a sapere che qualsiasi intervento è possibile.

Infine: il movimento dell'attore (che vogliamo non ordinario, allusivo più che didascalico, ecc, come ho detto e come sa chi ci ha visti) viene dal suo lavoro e dal confronto con il regista, e su quello io intervengo poco o nulla.

Invece io e lui insieme lavoriamo sul suono.

---

<sup>4</sup> Renato Valmori è attore e cofondatore del gruppo.

### **Per chiudere il cerchio, qualche necessaria ripetizione**

Io ascolto, qualche volta senza guardare quello che accade in scena, cerco sempre di fare una INTERA prova generale a occhi chiusi, e cerco di ascoltare la musica. Oltre a questo, io mi occupo di costruire un terreno sul quale far correre una storia leggibile, organica e con un inizio, uno sviluppo, un finale. Eliminare possibili equivoci, ambiguità non volute, fornire materiale perché ciascuno possa poi sviluppare parti sue, che parlino la lingua collettiva dello spettacolo, ma dicendo cose “personali”, sviluppando contenuti “personali”, nelle parole, nei movimenti, nei gesti. Quando questo è possibile, forse solo un minuto in un’ora, o dieci minuti...

Poi io ho anche il compito di controllare che non ci siano buchi, vuoti o incongruenze nella storia, ma questo lo faccio a tavolino, sulla carta. E questo è stato uno degli incubi (miei...) ricorrenti di **Santa Giovanna**.

Come ho già detto, il lavoro è così nel dettaglio che a un certo punto non so più cosa ho scritto io, cosa è rimasto dalla traduzione del testo originale. Durante la preparazione del copione taglio o cucio o sostituisco anche parole singole, e non guardo se provengono da una traduzione o dal mio quaderno. Non è un problema di diritti d’autore, tanto quelli nella maggior parte dei casi li incassano gli altri. Il problema è che deve piacere a me, il colore, il ritmo del verso, ogni singola parola, ogni singola frase nel momento in cui viene detta. E’ ridicolo forse, ma dopo la prova generale – è capitato - abbiamo ancora (o semplicemente, dipende dai punti di vista) aggiunto o tolto un CHE o un MA unico intervento su uno spettacolo di due ore. Per un errore o una dimenticanza di un attore durante una replica, mi dispiaccio non per il fatto in sé, ma perché lo spettatore che non ha potuto ascoltare esattamente la battuta come l’avevamo SCELTA.

## APPUNTI SUL LAVORO

### Il lavoro sul personaggio

E il personaggio? Nelle pagine precedenti non ce n'è ombra, non se ne parla mai.

Perché nel mio teatro io mi sono occupato raramente di costruire per gli attori e per lo spettacolo dei “personaggi”.

Qualche volta, non ho bisogno di personaggi per far muovere la storia, perché questa è mossa dalla successione dei fatti. Ed è dalle parole per le azioni che gli attori costruiscono i loro personali movimenti, quelli ampi del corpo, e quelli minimi del volto. E' stato così fin dall'inizio.

Il primissimo lavoro fu **Memories**, una visita commossa alla Collina dei morti dell'*Antologia di Spoon River* di E. L. Masters. L'azione era data dal racconto di cinque storie scelte tra quelle riferite sulle lapidi. Gli attori dovevano far rivivere in scena le vite dei defunti, e io dovevo far sì che a partire da quel materiale quantitativamente insufficiente l'attore avesse a disposizione tutto il pane sufficiente per nutrirsi.

Avevo tradotto le biografie create da E. L. Masters, e allungato o tagliato, a necessità, le descrizioni; aggiunto elementi (ricordi o pensieri) a una struttura già modellata. Stavamo cercando la forma di uno spettacolo “nostro”, teatrale e metateatrale, se non addirittura ideologico in senso ampio. Voglio dire, in quel momento era più importante il “come” affrontavamo quel percorso rispetto al “cosa” avremmo poi fatto vedere.

Noi *eravamo* il personaggio, e l'antagonista era seduto di fronte a noi, nel buio. Anche quando ci siamo spogliati della responsabilità di salvare il mondo attraverso il teatro, e parlo soprattutto per me, comunque questa cifra stilistica si è conservata, e abbiamo continuato a *essere* colui che racconta, la voce fuori campo. (Per evitare equivoci, tutto questo non ha proprio niente a che vedere col teatro di narrazione, che ha – proprio nel suo farsi di voce *in campo* - modalità completamente diverse.)

E c'è dell'altro. Se tornate alla descrizione della prima fase, quella di accumulo dei materiali di lavoro, ricorderete che ho parlato di storie, di romanzi, di film, quadri, immagini, suoni e parole che vanno a completare il materiale a disposizione per l'inizio di quel processo che porta allo spettacolo (quello che ho chiamato il baule di lavoro iniziale).

Nel cercare e raccogliere tutto questo, non è insolito imbattersi in personaggi già costruiti. Ad esempio, le donne de **La piccola casa dei Grilli** Julchen e Marianne esistono già nel film *Anni di Piombo* di Margarethe Von Trotta. L'attore, in quel caso Angela Pezzi<sup>5</sup>, può modificarli, nella misura in cui è interessato a farlo, e può eventualmente coinvolgermi.

Forse solo per **Il Cirano di Bergerac** è stato chiesto agli attori di “costruire un personaggio” (prima di **Ay l'amor!**, come dirò nel prossimo paragrafo), tra l'altro non *a partire da* quanto piuttosto *per arrivare a* un testo che si sovrapponesse, che costruisse un'altra storia rispetto a quella di Rostand. Ma per questo spettacolo quanto detto prima è, paradossalmente, più che mai vero. I sei attori ebbero delle indicazioni dal regista (che aveva evidentemente bisogno di certi ruoli) relative alla loro presenza in scena. Solo in un secondo momento dovevano incontrare il progetto dello spettacolo e le parole che avrebbero avuto a disposizione.

Un percorso che poi non abbiamo più ripetuto.

---

<sup>5</sup> Angela Pezzi è attrice e cofondatrice del Teatro Due Mondi

L'unico personaggio che attraverso le parole del testo va a proporre un'idea di mondo (una sua storia che entra nel racconto) è quello che interpretava Renato Valmori. Una difficoltà doppia o tripla, creare una figura che poi diventa il Cirano attore innamorato e nasone, che poi diventa la voce del gruppo sul tema dello spettacolo (diversità, integrazione) nel lungo monologo finale. La solitudine di quel Cirano, centrale nel piano originale drammatico, è stata ben presto abbandonata per andare a incontrare il livello della scrittura dello spettacolo, oltre le parole che poteva dire, le facce e i movimenti che poteva fare; e soprattutto incontrare la fisicità del lavoro degli altri attori.

### **Il personaggio in Ay l'amor!**

Mentre lavoravo a questi appunti, arrivava a compimento il lavoro su **Ay l'amor!**, spettacolo *in strada*. E qui il problema era talmente particolare e differente che sono stato costretto (e gli attori di conseguenza) ad affrontarlo in modo completamente nuovo.

Il progetto artistico doveva, come sempre del resto, tener conto di esigenze molto concrete. Doveva essere uno spettacolo che il gruppo potesse "trasportare" in giro per l'Europa molto agilmente, e che potesse anche prendere l'aereo per sorvolare l'oceano. Poche pochissime strutture, bagagli leggeri.

Che potesse essere proposto anche in versione "parata".

Non meraviglia questa fredda valutazione di elementi così poco artistici. Queste sono normali considerazioni che dobbiamo fare ogni volta, ogni volta nel piano di produzione c'è da valutare il numero di attori, le condizioni in cui lo spettacolo sarà rappresentato, il budget economico per le scene, i costumi, la tecnologia, le collaborazioni.

Lo spettacolo – ecco la particolarità - doveva essere realizzato a partire da alcune delle canzoni che fanno parte del nostro repertorio. Gli attori stanno perfezionandosi nel canto ormai da qualche anno sotto la guida sapiente di Antonella Talamonti (e l'incontro con Antonella è stato talmente importante che ha portato a una vera e propria trasformazione *anche* nel lavoro dell'attore-che-parla). In particolare il canto popolare e di lotta. Un repertorio prezioso che abbiamo già in passato utilizzato negli spettacoli, e serbato per le nostre partecipazioni alle feste del 25 aprile, del 1° maggio, o per gli scambi con altri gruppi (teatrali e politici).

Alberto ha proposto poi due centri d'interesse, nella scelta delle canzoni: l'amore e la passione, intesa anche come passione civile e politica, come lotta di libertà. Due temi dentro, profondamente dentro il canto popolare. Ma la scaletta è stata decisa senza tener conto di una struttura narrativa.

A questo ha aggiunto alcune indicazioni: l'uso di scale come elemento di visibilità (elevarsi per farsi vedere nella piazza - una specie di trampolo un po' più macchinoso).

L'uso di simboli di passione politica e amore, il colore rosso, la falce e il martello.

L'uso delle maschere, come già in **Fiesta** e **Oriente**, ancora per la visibilità.

Ma ogni spettacolo è differente, e questa volta le maschere hanno ben presto abbandonato la loro funzione iniziale, a poco a poco si sono prima identificate con i volti degli attori, erano – riproducevano con dei calchi - i loro volti; e poi addirittura si sono sdoppiate a creare dei personaggi bi-fronte. Una maschera che lascia la parte inferiore del volto libera, per permettere il canto. E una seconda maschera, intera, che mostra un volto immobile, indossata sulla nuca.

Tuttavia, e nonostante la buona risposta del pubblico che ha assistito e apprezzato quelle prime "repliche", dopo circa due anni di lavoro, a me (a noi) è parso che occorresse dare a quello

spettacolo una struttura più forte, o se volete una drammaturgia. Che tenesse conto di canti, scale, maschere... di amore e di passione politica. Ma che soprattutto tentasse di dare agli attori un personaggio (un'anima, una ragione, una unitarietà, un punto di riferimento) che gli permettesse di costruire meglio la loro presenza in uno spettacolo che non era *solo* un recital. E gli consentisse di passare agevolmente dallo spettacolo, con una trama che si dipana, alla sua sintesi-parata, che vuole momenti costruiti ma che necessita anche di spostamenti negli spazi urbani, e di aggiustamenti a misura di quegli spazi. Perché ogni attore in questo tempo di lavoro deve usare sguardi e azioni che non devono essere, e tanto meno apparire, casuali...

Dovevamo passare da una struttura nella quale chi cantava queste canzoni era ogni volta una persona differente, in sostanza i protagonisti delle diverse storie, a una struttura con una storia che, raccontando di sei persone che si incontrano in un luogo, le attraversasse tutte e le utilizzasse in funzione narrativa.

Ecco, nel racconto di questo anno (estate 2007-estate 2008) c'è un percorso completamente nuovo. Una ricerca delle parti comuni, delle coerenze per così dire tra i vari elementi già esistenti. Così è nata questa storia di *angeli custodi curiosi cantanti*, di persone trapassate con le loro diverse vite, *che si raccontano* (ecco gli elementi: la maschera intera è il loro passato, la mezza maschera è il presente, e quando le tolgono entrambe è perché arrivano o ritornano tra la gente; le scale sono un simbolo di salita e discesa, di collegamento tra cielo e terra, in qualche modo, così come le piccole ali che si sono aggiunte nei costumi all'arrivo e alla conclusione; i testi – brevi – identificano le storie personali e preparano le canzoni, e inoltre possono spiegarci perché questi angeli custodi hanno ancora passione “politica” e quindi sono così curiosi di parlare alla gente, e sono ancora così timorosi del futuro del mondo).

Non è stato facile. Gli attori hanno dovuto, ciascuno a suo modo – chi rapidamente e chi dopo lungo tempo, chi a partire da miei testi originali chi a partire da sue proposte – costruire un personaggio nel senso tradizionale del termine, con un sottotesto, una vita al di là del testo parlato in scena. Che fosse protagonista del suo segmento di storia, presenza credibile nelle storie degli altri, restando in coerenza con la proposta drammaturgica.

E hanno dovuto accettare di giocare questo gioco dell'angelo che non avevamo all'inizio, e che abbiamo “scoperto” solo alla fine del percorso. Che quindi non ha in sé originato altro materiale, ma piuttosto ha richiesto una sintesi complessa di quello che già c'era...

Un lavoro utile e fecondo, sia nel rapporto rinnovato con Renato Valmori e Angela Pezzi, sia, e forse di più perché completamente nuovo, nel rapporto con gli attori che sono entrati nel gruppo nel corso di questi anni e ne sono ora parte importante, come Maria Regosa e Tanja Horstmann.

Se partire da una propria idea, da un libro o da più libri, costringe ad aprire una ricerca, ad accumulare idee e riferimenti, trovarsi a cominciare da oggetti e idee disordinatamente sparse sul palco costringe a un lavoro totalmente differente. Perché questa volta i personaggi non solo *dovevano* esserci, ma dovevano essere abbastanza forti da poter vivere in scena e sostenere il racconto. Andavano radicalmente creati, nei tic, nelle sensazioni, nella qualità degli sguardi. Io dovevo per primo fare quella necessaria sintesi, e dare agli attori una serie di motivi, di ragioni oltre che di parole, perché poi loro arrivassero a portare in scena un personaggio, ma soprattutto perché arrivassero a farlo camminare con le proprie gambe.

### **Un personaggio però c'è sempre stato**

Un personaggio però, ripensandoci, c'è sempre stato nei nostri spettacoli. Il pubblico. Soprattutto quello dei bambini, nelle produzioni per le scuole.

Non è stato solo l'indispensabile spettatore; e non è stato solo "coinvolto" nel senso più comune del termine (nel **Cerchio di gesso** la scena si allungava in platea e circondava il pubblico). Non è questo.

Nella **Fattoria degli Animali** i ragazzi seduti in platea erano tutti dei giovani, potenziali, Uomini-libro; l'attore si rivolgeva a loro in questi precisi termini.

Nella produzione che stiamo preparando per la prossima stagione (**Al Gran Teatro di Mangiafuoco**, che, a dispetto del titolo, non parlerà di un burattino di legno ma di una ribelle giovane contadina cinese), i bambini seduti in platea *sono* tanti piccoli Pinocchio nel teatro del trisnipote del Mangiafuoco di Collodi.

Nella nostra storia, entrando in teatro come Pinocchio escono dal controllo della scuola. Fanno la conoscenza del mondo parallelo della libertà di scegliere la fantasia.

E siccome questo non succede mai – nella realtà - perché il "teatro per le scuole" altro non è che un prolungamento della scuola dentro il teatro per la presenza degli insegnanti, che pare debbano "garantire" tecnicamente il silenzio, *chiediamo* che le maestre restino fuori dalla sala.

Per una volta ma augurandoci - magari fosse - per sempre...

Ecco, in questo senso i bambini sono, seppur inconsapevolmente, un personaggio indispensabile e non rinunciabile della nostra storia.

### **Una drammaturgia, molte drammaturgie**

Siamo arrivati alla fine del percorso che mi ero prefisso. E chiudo con un pensiero collettivo sulla scrittura dei nostri spettacoli.

Nel contesto che ho cercato di descrivere, l'attore partecipa certamente al lavoro di scrittura dello spettacolo, di una parte importante dello spettacolo. Non solo perché completa il personaggio per gli occhi del pubblico (questo sarebbe normale, e non è necessario credo che mi perda in dettagli tra reviviscenza, ricostruzione del fuori scena, e altre mille tecniche per arrivare agli eccessi della trasformazione fisica a cui ci hanno abituato tanti attori cinematografici). Ma perché, diversamente dall'attore per come lo si percepisce tradizionalmente, non solo lo definisce a partire dalle indicazioni di drammaturgo e regista (la messa in scena del suo sogno, desiderio, progetto). Ma *partecipa a costruirlo* dandogli parte del carattere, pezzi di vita, le modalità dell'azione, gli sguardi, i tic, la rabbia e la passione, i pensieri che stanno dietro la luce degli occhi, insomma il corpo per la poesia del suono – voglio dire in modo molto maggiore di altri tipi d'attore, in un confronto dialettico con me o, è possibile, anche contro la proposta fatta da me o le indicazioni di regia.

Quello che per gli altri attori è una opportunità, per i nostri è una necessità, una fase necessaria nella costruzione dello spettacolo.

Così vi partecipa il regista, che decide la sequenza finale delle scene, oltre che l'azione di ogni attore, compiendo un lavoro che va molto oltre la semplice *mise en scène*, l'interpretazione di quanto lo scrittore ha fatto stampare sulla carta che egli ha poi ereditato, o l'adattamento – se mi passate il termine un po' ambiguo – del testo al suo progetto. L'autore in vita, per molti registi, serve proprio a questo, ad adattare il testo senza che sia necessario che lo facciano loro stessi. Ma qui siamo un passo di lato, spero cioè che il mio contributo vada un pochino oltre...

Allora sto descrivendo una professionalità che forse non ha un nome preciso, che si svolge con modalità che forse non hanno riscontro nel lavoro di altri, ma pure può apparire non dissimile da altre esperienze di scrittori che si confrontano con i registi della scena contemporanea.

Con la differenza sostanziale che nel lavoro di un gruppo ognuno deve mettere il proprio petalo per la bellezza della rosa, e la rosa cresce unica, con un solo profumo, e affronta tutta insieme il temporale e la siccità, così come la fioritura splendida...

## Note biografiche

Sono nato nel dicembre 1955 a Faenza.

Prima di questo libro ho pubblicato **Libri diversi**, Faenza, 1992; e un opuscolo **Teatri senza rivoluzione (teatranti e comunisti in marcia verso questa fine di secolo)**, Faenza, 1994, 30 + 20 copie numerate.

Se qualcuno avesse curiosità di sapere cosa ci sia dentro, i libri di carta non si trovano più ma i testi sono *online* nel ricco sito del gruppo all'indirizzo [www.teatroduemondi.it](http://www.teatroduemondi.it).

Nel sito troverete - oltre a notizie di ogni genere sul nostro lavoro – molti dei miei testi, il riepilogo completo degli spettacoli realizzati, e schede, foto e video, e il calendario delle tournée.

Infine: questo mio lavoro è dedicato – come tutte le cose che ho fatto negli anni più recenti - a Patrizia.