

Stardust memories

batte il cui senso spesso mi sfuggiva ma che dovevo essere divertenti se tutti ridevano.

C'era l'orchestra, una passerella che dal palcoscenico scendeva verso la platea in un'eccezionale tesi e sudata. A un certo punto appariva una scala che sembrava salire su fino alla volta e sparire chissà dove. Da lì scese con un grido un abito di sera fra l'ammirazione estatica della platea e degli spettatori della baraccola fra due file di boys, una signora platinata i lunghi capelli al gomito. Scendeva cantando con un filo di voce un po' roco, indimenticabile per me. Era Wanda Osiris, non bellissima ma gli sguardi erano tutti per lei.

Moisi Ruggieri Osiris così confusamente ho capito che cosa volesse dire il canestro. Che mi si rivelò anche quando ragazzina sotto il tendone del suo Teatro Popolare ho visto Vittorio Gassman i capelli ossigenati per via di *Un marziano a Roma* di Liaison vestito di bianco alto e atletico recitare *l'Adelchi* di Manzoni fra un grande andare e venire e nitro di cavalli veri.

Lentamente si alza il sipario, una chitarra viene accordata, pongi! Nel mezzo del palcoscenico è seduta una signora fine secolo il busto retto per le stecche di balena. Un signore grasso si fa vicino, la signora dal profilo imperioso fuma un sigaro. L'Anna Petrovna di Sarah Peretti in quel *Platonov* di Cechov firmato da Strehler mi è sempre rimasta impressa nella mente come un simbolo di poetica trasgressione. Da allora non ho mai perso uno spettacolo di Strehler e a lui debbo alcune delle mie forti emozioni di spettatrice adulta e adulta. Da lì è nata la mia predilezione per il teatro di regia.

Con gli adulti e con il lavoro le emozioni - e anche i rifiuti - si sono moltiplicati ma non per questo sono stati meno veri. Il principio costante di Grotowski *Il limite* che mi hanno fatto avvicinare al teatro di Luca Ronconi, la straordinaria utopia del suo Laboratorio di Prato, le prime regie italiane di Patrice Chéreau allora in ragazzo che si mangiava nervosamente e le unghie Anane Mnouchkine che si arruffa i capelli e gioca con gli attori il volo sul trapezio del Puck di Peter Brook gli spazi e il ricalco di Bob Wilson la voce incantata di Bruno Ganz nel *Principe di Homburg* la severità poetica di Peter Stein la *Classe morta* di Kantor uno spettacolo dell'Odéon di Eugenio Barba dentro il carcere di Aya cucho sulle Ande peruviane prima di *Sandro luminoso* i silenzi di Eduardo la vicinanza talvolta personale, con gli amici del nuovo teatro da Carmelo Bene i Leo de Berardinis da Ferdinando Di Maria Mario Martone.

Tradizione e trasgressione, provocazione e sensualità, intelligenza e fatca, creazione e illusione, poesia e sudore in queste parole come in un cerchio magico è sempre stato racchiuso per me il senso del teatro. Per questo al di là del mestiere della distanza dell'oggettività lo amo.

Porco mondo Recitiamone uno nuovo

OLIVIERO PONTE DI PINO

Raccontare «come è cominciata» (così si intitola l'autobiografia di un ex terrorista) parlando di una mia ipotetica vocazione teatrale mi sembrerebbe vagamente presuntuoso e forse inutile, sono in gioco ragioni troppo intime e schiere di perdersi dietro a emozioni private e frammentare per interpretare un piacere elementare forse indecifrabile.

Allora potrei citare qualche spettacolo cui ho assistito per caso da bambino (ma chissà cosa ne avevo capito) ma ricostruire che cosa mi abbia attratto allora e ritrovare le misteriose affinità che mi hanno conquistato rimane un'impresa superiore alle mie capacità. Devo dunque accontentarmi del dato di fatto: dagli anni del liceo ho praticato un teatro lecito e innocuo rifiutandomi abitualmente (e forse ossessivamente) nella penombra di una platea. Ho continuato a innamorarmi di questo o quello spettacolo ad arrabbiarmi per certe leggi, regole o sciattezze a seguire gli artisti che siamo.

Se l'inseguimento del tempo perduto è un violo cieco, posso provare a partire dalla fine spiegando che in Italia tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta i miei primi convulsi e tragici e poi forzosamente normalizzati per molti della mia generazione il teatro - più specificamente il lavoro in un gruppo teatrale - è stata un'occasione fondamentale di incontro di scoperta di riflessioni che la scena è stata una specie di zona franca in cui sperimentare e sperimentarsi inventando mondi e linguaggi corpi ed emozioni parte di una realtà che stava cambiando velocemente e profondamente quando gli strumenti per capire erano pochi e gli spazi in cui muoversi una vita limitata. Ogni spettacolo era un laboratorio dove verificare una curiosità, dove tracciare un'esperienza dove far esplodere entusiasmi e nostalgia in maniera a volte confusa o ingenua ma altrettanto spesso sentimentale di intelligenza e poesia. È questa la vita che ho seguito con maggior partecipazione e affetto in questi anni anche se «si diventa necessariamente pigri perché il soggetto è da sempre spettatore».

Ma a quel punto una scelta l'avevo già fatta. Non era stata determinata da uno spettacolo ma da tre libri incontrati nell'adolescenza quando mi alzavo a vagare tra Cecchi e Bene, da *No Po e le domeniche alla Palazzina Liberty* di Perlini e Chéreau, Leo e Peter Brook il *Living* e la *Mnouchkine* di Ronconi e *Castro* di Remondi e Caporossi (ma anche Shakespeare e Brecht, *Il sen* di Cechov e Beckett) e mi appassionavo per Wilson e Grotowski. Quegli spettacoli esploravano il rapporto con il mondo, con il corpo con il linguaggio nello stesso momento li trasformavano a privano nuove possibilità del reale costruivano nuove forme di soggettività e questa libertà cambiava irresistibilmente anche me che partecipavo dell'esperienza di quello spettacolo. Se questo mondo non ci piace (e a me non piace) abbiamo il dovere di rimarci ignari



GROTOWSKI - Il fondatore del Teatro Laboratorio, ricorda l'inizio della sua avventura sulle scene. La disciplina di una rappresentazione anticonvenzionale e la difficoltà di imporre una scelta radicale

Siamo marginali, anzi, monacali

Illustrissimo Rettore e carissimi tutti voi qui presenti tutti a me con il colore che conosco e coloro che non conosco. L'emozione di questo luogo in cui mi è stato attribuito questo ambito riconoscimento poi che Wrocław è stata il primo punto di appoggio per il nostro lavoro, il Teatro Laboratorio, e in questa città che ha accolto quando eravamo sconosciuti e quando la nostra attività doveva essere sospesa mentre a Wrocław nell'ambito della cultura governava l'ambiente un'eredità.

Vorrei ricordare che abbiamo iniziato in una cittadina Opole nel 1959 come gruppo marginale. Era un gruppo formato da giovani fortemente motivati in fondo con un temperamento avventuroso che ha potuto conseguire nel primo

dinamismo dei risultati perché l'aspetto avventuroso si legava a un grande disciplina interiore. Si potrebbe dire che era un gruppo paragonabile ai gruppi di controllo più radicali che c'era in noi un grande archivio in dividuale che era vivo avventuroso sia nel senso reale che simbolico. Ripetere quell'archivio si canalizzava nel processo di lavoro e viviamo un gruppo che lavorava in modo molto sistematico. L'emozione per trattare la questione in genere pur partendo dalla ribellione nella sfera dell'attività sociale e delle concezioni metafisiche ma soprattutto di un artigianato artistico siamo passati a conoscere questo artigianato nel particolare nel dettaglio nella sistematizzazione metodologica e siamo diventati ricercato

ri di un reale, non apparente o formale, professionalismo. È qui il paradosso abbiamo preso il via dalla posizione marginale di un teatro parallelo in una piccola città con persone di tratto avventuroso - come ho detto - e non esageravo affatto - e in seguito quel lungo cammino ci ha condotto nel mondo, cioè a ottenere una reale risonanza un reale influsso attraverso un lavoro duro preciso sistematico. Le nostre inclinazioni individuali verso l'anarchismo venivano compensate da quella che venne chiamata la disciplina monacale del Teatro Laboratorio in quel modo è stato possibile. L'equilibrio eravamo perseguitato da passioni incombustibilmente forti. Per questo il rigore che ci siamo imposti ha

costituito l'elemento di compensazione. Il teatro è per propria natura un arte d'ensemble. Quando ricevo un riconoscimento come persona come regista come direttore di questa impresa dietro a questo sta il duro lavoro di tutti i miei colleghi. E soprattutto il duro lavoro del primo ensemble del Teatro Laboratorio di quell'ensemble che iniziò il suo lavoro nella piccola città di Opole e che venne salvato il momento del scioglimento dell'invito a trasferirsi a Wrocław dove per la prima volta ci venne offerte condizioni adeguate. Ovvero dietro a ciò che a me è stato dato stavamo molte persone.

Discorso all'università di Wrocław, inedito per gentile concessione dell'autore.

A sinistra Jerzy Grotowski in una foto del 1975. In basso Julian Beck

Parla il padre dell'avanguardia americana BECK - Quel Living che cercava il Paradiso

Assiste una povertà del corpo e una povertà della mente e anche se le stelle ogni volta che le guardiamo potessero versarci nettare in bocca e l'erba diventare pane l'umanità sarebbe ugualmente triste. Viviamo in un sistema che produce dolore riversandolo fuori dalle sue fabbriche, le acque del dolore oceanico tempesta dove noi affo-

ghiamo morti troppo presto. Il teatro è come una barca è soltanto grande così ma la rivolta è il rovesciamento del sistema, la rivoluzione è il capovolgimento della marea.

Da *La vita del teatro* di Julian Beck. Einaudi



Da sinistra a destra Peter Brook e Tadeusz Kantor



BROOK - Tieniti forte e lasciati andare dolcemente

Ascoltare! Sentire quel bambino che piange. Il fuori in giardino? La prima volta in vita mia che andò a teatro pianis proprio così! Fu questo l'effetto che mi fece. Mi dissero che avrei assistito a qualcosa il cui titolo era *Andarci a teatro*. La prima cosa che vidi fu una tenda di velluto che poi si sollevò. Dietro di essa apparve un'altra tenda ma dipinta tutta coperta di figure mentre noi seduti la guardavamo. L'orchestra suonava l'ouverture. Quando vidi quel fondale con tutte quelle figure sparse qua e là, pensai che era tutto quello che aveva da offrire il teatro e proprio come un bambino scoppiavo in lacrime. Fu quella credo la prima grande lezione che ebbi a teatro, quanto si può rimanere delusi se non c'è movimento. L'ho poco più grande del bimbo che ora sta piangendo in giardino ma avevo appreso una lezione fondamentale.

Non ho mai creduto in un'unica verità né in quella mia né in quella degli altri. Sono convinto che tutte le scuole, tutte le teorie possono essere utili in un dato luogo e in una data epoca, ma lo scoppio che è possibile vivere soltanto se si ha un ardente e assoluta identità con il punto di vista.

A mano a mano che il tempo passa che noi cambiamo che il mondo cambia, tutta via gli obiettivi si modificano e il punto di vista muta.

Rivedendo i saggi scritti nell'arco di molti anni e le idee espresse in tante occasioni e nelle più disparate qui riuniti mi colpisce ciò che in essi rimane costante. Se vogliamo, in fatti, che un punto di vista sia di qualche aiuto bisogna dedicarsi con tutte le nostre forze a difenderlo fino alla morte. Nello stesso tempo però una voce interiore sussurra: Non prenderti troppo sul serio. Tieniti forte e lasciati andare con dolcezza.

Da *Gli anni di Peter Brook* Ubaldini 1990

Da *Il punto in movimento* di Peter Brook Ubaldini 1988

KANTOR Trappola mortale per attori

Gli attori vogliono entrare in scena da dietro le quinte

Non ci sono le quinte! Quelle uscite di sicurezza dove trovano il loro comodo ricettacolo e rifugio. Il illusion del dramma e i personaggi dell'autore. Non c'è scampo dalla scena. Se non verso la platea. Nella realtà! L'attore è in scena come in trappola in un tranello o come in una fortezza chiusa. Lo stesso pretendiamo dallo spettatore. Lo spettatore assume la piena responsabilità dell'entrare in teatro, non può ritirarsene.

La scena e la platea costituiscono un'unità. Sia attori che spettatori si trovano nello stesso sacco. Il pericolo è uguale per entrambe le specie.

Davanti al palcoscenico in mezzo alla platea si fa uno spazio libero. È il che gli attori eseguiranno il loro rituale del travestimento. È da lì che si avvieranno alla scena. Come ad una spedizione pericolosa come i conquistadores d'un tempo.

Da *Scuola di mentore del teatro* Quaderni della Scuola Paolo Grassi Ubaldini

BARBA Se l'artista è prigioniero nella stiva

Non di rado chi scrive la storia del teatro si confronta con le testimonianze sopravvissute senza avere un'esperienza sufficiente dei processi artistici del teatro. Rischia così di non far storia ma di accumulare deformazioni della memoria che non possiede un'esperienza personale del teatro non può interpretare e pervenire ad un'immagine viva ed autonoma della vita teatrale e del suo senso in altre epoche e in altre culture.

A questa figura di storico senza consapevolezza delle pratiche artigianali fa incontro quella dell'artista chiuso negli angusti confini della sua pratica, ignaro dell'intero corso del fiume in cui naviga la sua nave, e tuttavia convinto di essere in contatto con la vera e unica realtà del teatro.

Coloro che hanno lottato contro un teatro svilito ed hanno cercato di trasformarlo in un ambiente con dignità culturale, estetica ed umana hanno affrontato forze di altri libri. Spesso hanno anche scritto libri specializzati, quando volevano liberare la pratica scenica dall'asservimento alla letteratura. Il rapporto che lega il teatro e il libro è fecondo. Tende però a squilibrarsi dalla parte della parola scritta che rimane. Le cose stabili hanno una debolezza, la stabilità è così la memoria delle esperienze vissute, come teatro una volta tradotta in fra che rimangono in schiacciati e periferici in pagine che non si lasciano trapassare.

Da *La canoa di carta* di Eugenio Barba. Il Mulino

diverso il teatro in certe situazioni. In un'epoca per farlo, per vivere un modo diverso, per cambiare anche quello che siamo.

Per me, quei libri parlano di questi. Ma quel che si applica all'arte deve anche applicarsi al teatro, anche al caso specifico e qui il nuovo è anche dello scarto della tensione tra il teatro e il mondo, il teatro tra lo spettacolo e la visione che lo ispira. Raccontavo di tre occasioni in cui il teatro ha voluto superare i propri limiti. *Paradise Now* del 1966, *Theatre of the Traces* di un rituale che nel febbraio 1968 si trasformò in rivoluzione. *Il rucolo e l'amma* di Angelo Maria Ripacecca nel 1970, la straordinaria stagione della scena russa e sovietica di quei primi anni del secolo, il terribile *Adelchi* di Antonin Artaud a Parigi, *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud a Parigi, *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud a Parigi, *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud a Parigi.

Da allora è anche questo che è successo in do e anche questo che spero di riconoscere negli avvenimenti di cui sono testimone, quei semi che gli slanci, quelle intuizioni, il tutto in cui non ho preso forma nella pratica scenica. Uno scarto ironico e tragico tra le seduzioni dell'arte e della vita, della fisica e persino della guerra e del piacere esibizionistico e il richiamo di un'arte vera, quella dell'immaginazione, magari rozzamente proclamata, magari implicita o sottilmente allusiva. La da questo punto di vista che mi piace pensare, al teatro.

Chiesa e scena Liturgie sacre e profane

GIANFRANCO CAPITTA

Attaccamento pravece al corpo e al suo linguaggio sicuro (e non è una pia illusione) di riuscire così a capire meglio il mondo, allora passione per le storie, gli intrighi che possono essere ogni sera mettono in campo i tabù del teatro e magari la sensazione pervasiva di un modo di parlare di far parte di una cultura in estinzione. Ognuno ha i suoi modi per scegliere di accanirsi, oggi in era elettronica e senza nessun pregiudizio né ostilità verso di questa arte, a tentare il buio di una salita, a tirare la sua scomodità o i suoi vellei fuori tempo, i suoi tempi insondabili e l'eventuale investimento libidico. Se invece bisogna cercare le radici antiche di quella scabbia, il ora al di là di indugi in inutili improponibili su un giornale si può forzare il pudore e cercare immagini più precise e della memoria. Tanto peggio, innanzi tutto davanti a se stessi e alle proprie convinzioni di oggi (e cominciare da quelle teatrali) per che i ricordi più forti vanno entrambi a raccogliere attorno a un edificio religioso, una parrocchia della periferia romana, negli ultimi anni Cinquanta. Da quella brutta architettura, fatti di una chiesa e di un teatro parrocchiale, irradiavano le visioni e i sentimenti (e anche se non coscientemente coordinate) delle cerimonie liturgiche, promesse. Il da ministri di sicuro avvenire e in un'epoca del delirio mistico dell'ultima e più grande delle famiglie capocomiche del nostro secolo. I ormai (e solo molto tempo dopo) mitici D'Orghia Palmi.

Una miscela molto forte, due liturgie narrative, strettamente legate per un occhio infantile. Una fatta di incensi, cori e coreografie di parimenti multicolori, oggetti sacri dal senso premitivo, gesti dal significato molto intenso. E tutti questi spacci mistici, ma di un codificato ritmo irraggiante. Tutto questo attraverso le espressioni in ma sublimi ore di «prove» con cui i chierici, tutti preparavano quelle cerimonie lungo intere settimane. Poi, la domenica pomeriggio, anzi, spesso anche il sabato, le passioni senza limiti delle sante dei martiri e degli eroi, il loro sacrificio e la loro grandezza. Quei racconti di vita (Pavolini in quegli stessi anni scriveva di altri ragazzi a poche centinaia di metri di lì) che, vicparrecchie più si immeddisimavano ad affabulare lungo le ore della dottrina, prendevano sul palcoscenico i colori vivaci del teatro. Il vecchio Emanuel Palmi non si concedeva che qualche comparsa consacrandolo la sua ultima vita al capocomico e all'invenzione della «scrittura» celato dietro lo pseudonimo prefisso di Paul Lehmann, ma i duelli e i contrasti tra la grande Barba e D'Orghia (ma senza Anna Trocener e mai riuscito a porlo all'affianco della grandezza) e sua figlia Anna Maria Palmi restano ancora nel ricordo emozionale non ripetibili.

In quegli anni, alla virtù che solo la presenza di un dio maggiore avrebbe potuto salvaguardare, in quegli scatti di fede che facevano volare in cielo testa e cuore (dei santi sulla scena e degli spettatori tra i popoli) in quelle prove di amore che mozzano il fiato anche per qualche carezza drammaturgica, la compagnia D'Orghia Palmi dispiegava nella manica più arcaica, lita e fasciosa tutto il teatro. Il fondale che pure ricorrevano senza farne accorgere da uno spettacolo all'altro, balustrate e ponticelli, ogni volta a pentaglio, abiti saggi e arcaici, tutti fatti che lavoravano ogni volta l'ingresso di battute di un titolo in un altro. Agnese e Genovese di Brabantia, Landi di Chamomille, Margherita di Cortona, Santa Monica e suo figlio Agostino, San Francesco e il Tornatore di Vercelli, i figli di nessuno e la nemica Rita di Ciescia e Maria Goretti.

Il loro «discorso» era unitario, una la fedeltà e soprattutto uno il linguaggio, un teatro di meraviglie e sorprese talmente anche forti da un'interazione un senso pieno, anche se la ricostruzione stava già per cedere al boom e la De era tanta forte da fare il centro sinistra (nessuno del resto spiegava ai ragazzi quei titoli di portata cosmica, i religiosi, i mitici, i mitici incidenti i Porta, San Paolo). Un altro mondo recitava su quelle tavole rumorose e la più offerta violoncelli era di similia «sconfitta» non prima di aver fatto annusare il suo odore di peccato. E già subito allora i bambini sremati da quarantotto setti mane «ante» e «dopo» per la prima comunione quel teatro appariva più utile a capire, la propria storia dei discorsi della dottrina, in scena drapponeggiata da antico ormai o con lo scolorito in un tema del barbaro inavvero, e era più utile a un senso che nelle parole del sacro. E forse un che una maggiore possibilità di un'interazione. Un teatro e un senso che ancora cerco ogni volta in platea, ma che mi pare d'averlo mitico e ineguagliabile. Già con le Olimpiadi di Roma, i teatrali, i si era fatta in cinque modernità, ma non si era.