"IL CAMMINO DALL'IDEA ALL'OPERA SI FA IN GINOCCHIO"

Marco Martinelli

Ho organizzato quello che vi devo dire stamattina in tre raccontini legati a tre date: il 1977, l'87 e il '90. Chiuderò ogni raccontino con una frasetta.

•

1977: Ho 21 anni nel '77 e comincio a fare teatro. Però come comincio? Non è che dico: «Iniziamo a fare teatro, nel frattempo vediamo come possiamo andare avanti, campare ecc.». No. Intanto mi innamoro di una donna che è lì in mezzo a voi, Ermanna. Io e lei ci innamoriamo nel '76 — abbiamo vent'anni — e questo amore che poi ci siamo portati avanti fino ad oggi, coincide con il fatto che ci ammaliamo in testa. Una specie di malattia per cui sentiamo che la nostra vita deve essere il teatro. Le malattie non nascono mai dal nulla, c'è sempre qualche germetto, qualcosa che tu ti prendi e ti viene il raffreddore. Due erano stati i germi: uno spettacolo che avevamo visto al Teatro Alighieri di Ravenna e che ci aveva folgorato e che era il *Re Lear* di Shakespeare fatto da Strehler con Tino Carraro e Ottavia Piccolo. Ed era stato come cadere da cavallo a Damasco. Eravamo già stati a teatro, prima. Ci aveva portato il nostro insegnante di Liceo, però c'eravamo sempre annoiati. Ci chiedevamo a cosa serve oggi il teatro. Ci divertivamo di più al cinema, a leggere i romanzi. Il teatro ci sembrava il museo della noia: invece quella rappresentazione fu come un'accettata in testa. Dopo averla vista nel '75-'76 decidemmo noi stessi di fare una piccola cosa: facemmo uno spettacolo senza sapere che cosa voleva dire creare un testo, una regìa, recitare.

Questo fu il secondo germe della malattia: facendolo ci rendemmo conto di come il teatro poteva essere per noi un linguaggio necessario per esprimere noi stessi e per raccontare il mondo in cui siamo immersi. Un linguaggio dell'anima e del mondo. E fu una folgorazione. Fu davvero una malattia. A 21

anni trovammo qualcuno ammalato come noi a Ravenna e decidemmo non di andare da Albertazzi, Gazzolo, ecc. e dire: «Noi vogliamo venire a recitare dentro la compagnia». Non volevamo fare gli impiegati del teatro, i funzionari della scena, volevamo scommettere sul nostro linguaggio, molto presuntuosamente perché anche non ne capivamo niente. Senza una lira, senza appoggi politici di nessun tipo, senza nessuno che ci desse una mano, noi decidemmo di fondare un gruppo a Ravenna nel '77. I nostri genitori: «Ma questi sono pazzi, gli è andato giù di testa il cervello, gli è scesa la catena (della bicicletta)». Addirittura i genitori — miei, di Ermanna e degli altri ragazzi con cui cominciammo questo gruppo nel '77 — fecero una riunione in cui parlarono tra di loro della situazione: «Qui bisogna che arriviamo ad una trattativa, che guariamo questi ragazzi perché sono usciti di testa». Io e Ermanna eravamo al primo anno di Università. Cercarono delle strade di mediazione; un genitore disse: «Vi troviamo un altro lavoro e nel frattempo fate anche il teatro. Cercate di ragionare!». E noi: «No», secchi, «noi vogliamo vivere di teatro». Uscimmo di casa; io e Ermanna ci siamo sposati il 3 settembre e una settimana dopo eravamo in scena con *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. La pazzia era irrecuperabile. Oggi io capisco un po' meglio i miei genitori, ma allora non li capivo: «Cosa stiamo facendo di così strano?». Oggi mi rendo conto che il tasso di febbre era molto alto, però quel tasso di febbre è stato il movente e la causa che ci ha portati, dal '77 ad oggi, a vivere di teatro.

In questa frase: «vivere di teatro» non c'è solo il fatto che è il nostro mestiere e la nostra professione, ma c'è proprio qualcosa di più profondo: vivere di teatro. Il teatro come un modo esistenziale di stare al mondo, di scommettere su se stessi e sul rapporto con quella cosa nera, la «bestia nera» dicono gli attori orientali, che è lo spettatore, perché è qualcuno che non conosci e che arriva e con cui entri in uno strano e misterioso rapporto. La frasetta che chiude il primo raccontino è di Aristotele: «In ogni artista c'è un ramo di follia». I nostri genitori, si sono procurati dei forbicioni per tagliarlo e potarlo, ma non ce l'hanno fatta e il ramo si è ingigantito ed è diventato un albero. Fine del primo raccontino.

•

Secondo raccontino: dieci anni dopo: 1987. Noi che cosa abbiamo fatto dal '77 all'87? Abbiamo iniziato facendo la fame. La fame, in un certo senso, la si fa anche oggi; il teatro non è per chi si vuole arricchire; se un attore vuole arricchirsi è meglio che faccia subito cinema, televisione, doppiaggio, si lanci in altri territori. Il teatro è molto d'assalto e rimane, al di là delle retoriche, una condizione romantica di lavoro e mestieri. Dal '77 all'87 facciamo un po' di fame e tanti errori.

Piccola parentesi: non dobbiamo avere paura di sbagliare, mai; gli errori possono essere utili: dobbiamo imparare dagli errori e dagli spettacoli sbagliati perché da quelli possiamo trarre utili indicazioni per fare poi spettacoli belli, giusti. E' banalissima la cosa messa in questi termini, ma è la prima verità che un artista deve imparare. Deve avere una grande pazienza, sapere che per arrivare ad esprimere ricchezza si passa attraverso la povertà, attraverso strade buie, oscure, in cui tu vai in scena con lo spettacolo, ma tu stesso non ne sei convinto, ne sei convinto a metà. Se poi arriva uno spettatore che dice: «Non mi è piaciuto», magari davanti a lui ti arrabbi, poi dentro ci pensi, maturi, rifletti e capisci che devi andare ancora avanti. L'arte è un viaggio; siamo viaggiatori, siamo persone che non stanno mai ferme. Sono dieci anni di esperimenti, errori, ossessioni, scontri tra di noi. Anche perché le "Albe" non nascono nel '77. Ci chiamavamo in un altro modo, prima. Le "Albe" sono nate nell'83. E nell'87 siamo a Lugo, una cittadina vicino a Ravenna: c'è un'Università Verde in cui si parla delle radici della Romagna. Un professore dell'Università, con tanto di carisma e patente, ci viene a dire che il sottosuolo romagnolo è africano. Come africano? La gente che è lì ha una reazione... un sorrisino...: «Ma cosa ci sta a dire?». Invece, il "Teatro delle Albe" rimane estasiato da questa notizia: è un terremoto; ci entra in testa e ci sconvolge. La Romagna è Africa: sì, e lui ce lo spiega scientificamente. Detto in quattro parole: Europa e Africa erano attaccate. Si staccano e quando ormai la forma più o meno è quella definitiva, quella che hanno oggi (e si parla di milioni di anni fa), una zattera scura si stacca dall'Africa e veleggiando si incastra qui, tra le nebbie della Mitteleuropa. Qui svelo un piccolo segreto: noi subito cominciammo a dire: «Questa zattera è la Romagna». Ma in verità c'entra anche Reggio Emilia nella zattera, quindi un po' africani lo siete anche voi.

La zattera — ci dice il professore di geologia — comprende tutta la Pianura Padana, poi viene giù, fino al costale adriatico e fino in Puglia. Per esigenza nostra, di paradosso e di poetica, abbiamo tagliato la Pianura Padana, abbiamo tagliato la Puglia e abbiamo tenuto solo la Romagna: allora l'Africa è uguale alla Romagna. La Romagna è uguale all'Africa. Quindi noi, qui, siamo un po' 'marocchini'. E dire 'marocchino' a un romagnolo, non reagisce subito con entusiasmo.

Cosa facciamo? Creiamo un progetto che si chiama «Romagna mia», questa canzone l'avrete sentita. Facciamo il progetto «Romagna mia» al Teatro Goldoni di Bagnacavallo perché il gruppo è di Ravenna, ma negli anni Ottanta trova una base un po' solida e l'entusiasmo di un Assessore alla cultura e di un Sindaco a Bagnacavallo. Bagnacavallo, a venti chilometri da Ravenna ha uno splendido teatrino all'italiana. Lì, nel 1987, apriamo il progetto «Romagna mia» con una lezione di geologia. La tengo io e spiego ai romagnoli presenti in sala che siamo tutti 'marocchini'. Allora non dobbiamo guardare così male (è questa la morale della favola) agli africani che ritornano qui, nella loro terra. Sono i nostri padri. Non dobbiamo avere complessi edipici nei loro confronti. Volerli uccidere, trattarli male... Perché? Sono i nostri padri. Siamo della stessa famiglia: dialoghiamo con loro. Dopo questo progetto ci viene in testa uno spettacolo. Costruiamo uno spettacolo che parla di tutte queste cose: non della ***mia Africa*** della ***sua Africa***, della ***vostra Africa***, perché di ***colonialismo rosa*** ce n'è stato anche troppo. Ma che parli della ***loro Europa***, dell'Europa che vengono faticosamente a conquistarsi qui, e vengono a conquistarsi semplicemente il diritto alla sopravvivenza, a una dignità come persone. Perché l'Africa che noi vediamo non è quella dei safari di caccia, ma è quella che inscurisce tutti i giorni le nostre spiagge, che sono sempre più nere. E anche le nostre città sono sempre più nere, sempre più meticce. Noi abbiamo sempre parlato, fin dall'inizio, di meticciato, di sincretismo, di pasticcio, di mettere insieme il bianco e il nero, i diversi tra loro e vedere che cosa succede. Già in alcuni spettacoli precedenti all'87, avevamo parlato dell'Africa. Invece nell'87 diciamo: basta 'parlare' di Africa; proviamo a metterla in scena. Allora andiamo sulle nostre spiagge, troviamo una decina di ragazzi senegalesi (i senegalesi sono la colonia straniera di immigrati più forte a Ravenna) e

li chiamiamo al Goldoni, nel nostro teatro. Loro rimangono stupiti: «Ma questo cos'è? Non l'avevamo mai visto un teatro». L'unico teatro che c'è a Dakar, in Senegal, è per le classi alte, per la grande borghesia nera. Il biglietto è troppo alto per un povero immigrato. Al Goldoni passiamo due o tre giorni insieme. Ci fanno sentire delle canzoni e delle danze. Proviamo a organizzare quello che con gergo brutto nel teatro cosiddetto ufficiale si chiama *provino*. Noi non facciamo un provino; stiamo insieme con loro due o tre giorni. Alla fine ne scegliamo tre. Con questi tre comincia l'esperienza di meticciato teatrale che va avanti e continua ancora oggi. Da lì è partita questa esperienza; sono nate le "Albe afro-romagnole". Anche questo incontro — come quello del '77 — al di là delle differenze estreme e radicali che ci sono fra un giovane rampollo bianco, cresciuto qui a forza di pappine e omogeneizzati e di *Promessi Sposi* a scuola, che in fondo fino a 18-19 anni rimane nella bambagia perché i genitori più o meno lo mandano avanti e non sa che cosa vuole dire la durezza della vita, l'incontro con ragazzi sbattuti in un altro continente e dentro un'altra lingua e completamente dentro altre tradizioni, è chiaro che non è facile. Non è: «Ah, allora abbracciamoci che siamo tutti uguali; bianchi, neri»; no. Siamo tutti diversi: a partire da questa diversità si può costruire qualche cosa. Se si ha pazienza, entusiasmo. Anche questo incontro, come quello del '77, nasce sotto il segno dell'amicizia, di una strana amicizia. E' come se l'amicizia fosse l'origine del nostro teatro, del "Teatro delle Albe". Persone che si ritrovano per simpatia, empatia, emozioni comuni e su questo territorio di amicizia costruiscono un linguaggio, una pratica artistica. La frasetta che chiude questo secondo raccontino è tratta dal Prologo all'*Enrico V* di Shakespeare. Nel Prologo l'attore si chiede: «Potrà mai questo palcoscenico di legno, questa "o" di legno (il palcoscenico di Shakespeare era rotondo) contenere i vasti campi di Francia, potrà mai raccontare dei re, delle battaglie, dello universo?» Shakespeare diceva: potrà se voi, pubblico, ci aiuterete con la vostra immaginazione. La stessa cosa diciamo noi "Albe": può questa piccola scena... In fondo al tempo di Shakespeare il teatro era il mezzo forse più importante per comunicare emozioni alla gente. Oggi abbiamo il cinema, la televisione. Tra un po' ci prenderanno e ci chiuderanno dentro

ai computer e lì sarà veramente finita. Oggi questo piccolo mezzo che è il teatro può raccontare il mondo, può contenere dentro di sé i drammi dell'inquinamento, dell'immigrazione? Questi spostamenti di popoli che stanno sconvolgendo la terra? Può contenere il millennio? Diciamo sì, lo può. Se non ha la pretesa di spiegare alla gente che cos'è questo millennio che si apre e quest'altro che si chiude. Se non ha la pretesa di insegnare alla gente le risposte. Ma se ha invece l'umiltà di porre insieme alla gente le domande. Il teatro come un modo di porci le domande; quelle che ci stanno a cuore, quelle che riguardano noi stessi, i nostri desideri, ma anche questo universo in cui siamo immersi. Chiuso il secondo raccontino.

•

Terzo raccontino: 1990: come nasce un testo. Come nasce un testo mio e un testo quindi delle "Albe", perché io, fino ad oggi, tutti i lavori che ho scritto li ho scritti insieme al "Teatro della Albe". Prima ho detto: il teatro è un viaggio, è un andare lontano da sé per cercare delle cose, per poi ritornare in se stessi. Uno strano viaggio circolare. Talvolta lo è anche non solo metaforicamente, ma anche concretamente. Nel '90 noi siamo stati, tutte le "Albe", bianche e nere, due mesi in Senegal. Sentivamo — noi "Albe bianche" — che era venuto il momento di ricambiare la visita ai nostri amici attori senegalesi. Loro sono stati sbalzati qui a forza dalle loro esigenze pratiche e materiali. Pensate che per ognuno di loro ci sono 40 persone là che aspettano la pappa e dicono «Allora?!», e scrivono ogni settimana, «Ci mandi dei soldi, ci mandi dei soldi???». Quindi il loro è un viaggio forzato, una sventura imposta dal destino: per noi il viaggio poteva essere ed è stato, questo nostro viaggio in Senegal, un'occasione di arricchimento spirituale, un'occasione di dialogo con la cultura africana alla radice, alla fonte. L'abbiamo chiamato, questo nostro viaggio, "Ravenna-Dakar". Non siamo andati a portare le motociclette in Senegal, a smerciare l'immagine tronfia della nostra tecnologia occidentale, ma siamo andati a portare i nostri spettacoli e a vedere il loro modo di lavorare. Là abbiamo recitato nella situazione ufficiale del Teatro Daniel Sorano di Dakar, che è il più importante del Senegal ma anche di tutta l'Africa occidentale francofona. Abbiamo recitato anche in altre situazioni, più stimolanti. Per esempio

all'Università di Dakar che in quel momento era occupata (anche là c'è la Pantera, veramente nera, sradicano le sedie e le tirano ai professori) ed eravamo nel cortiletto dove giocavano a pallacanestro, perché non c'è teatro nell'Università e quindi ci siamo arrangiati e abbiamo organizzato lo spettacolo lì. Avevamo cinquecento studenti, ed è stato straordinario perché il modo di reagire di un pubblico africano è vero e vitale. La partecipazione fisica: dal battere le mani al battere i piedi, a gridare, cantare insieme agli attori a rispondere addirittura a certe improvvisazioni del nostro *Arlecchino Nero* (Mor). Noi eravamo i più stupiti, perché mentre recitavamo avevamo continuamente delle risposte dalla gente. Una partecipazione simile a quella che c'è in uno stadio di calcio più che a quella che c'è solitamente a teatro. E poi abbiamo recitato in un villaggio della Casamance, che è una regione a sud del Senegal. C'era un gruppo di operai neri in questo villaggio. Noi andiamo lì e subito sembriamo pesci lessi; turisti con la Polaroid che arrivano... Abbiamo cominciato a parlare con loro e questi ci fanno: «Ma voi cosa fate?» «Noi facciamo teatro.» «Ah, anche noi facciamo teatro, però noi siamo più bravi di voi» ci dice l'operaio africano. «No, un momento» dico io, «ce la giochiamo; come fate a dire che siete più bravi di noi? Misuriamoci!». «Benissimo», dice questo ragazzo della Casamance. «Allora organizziamo una festa nel nostro villaggio e dentro questa festa voi ci fate vedere il vostro spettacolo e noi vi facciamo vedere il nostro». Stipuliamo una sorta di baratto, di scambio. E' stata una notte magica. Lo so che la parola *magica* non vuol dir nulla, però vi assicuro, il teatro non eravamo noi e neanche loro quando hanno fatto il loro spettacolo, il teatro era il villaggio. Non c'era uno spazio definito in cui avveniva una rappresentazione; tutti erano 'la' rappresentazione. Noi abbiamo capito per una notte che cosa vuol dire il teatro come festa, come spazio di coinvolgimento di un'intera popolazione. E dentro a questo teatro vedevamo delle donne di 70 e più anni che ballavano come scatenate e che sprigionavano con i loro corpi anziani un erotismo sottile. C'era un eros nell'aria, un erotismo, una bellezza dei corpi difficile da descrivere. Abbiamo bevuto vino di palma tutta la notte (ha un odore acre, ma vi assicuro che dopo 3-4-5 sorsate cominci ad assaporarlo e a dire «Beh, buono!»). Gli unici due che hanno vissuto la storia un po'

stranamente sono stati i nostri attori senegalesi perché sono *wolof*, cioè sono del nord del Senegal. Sono musulmani. La festa era in un villaggio animista, quindi si mangiava carne di maiale e si beveva vino. I nostri due attori senegalesi non potevano toccare né un briciolino di maiale, né sentire l'odore del vino, quindi alle cinque della mattina, quando è finito tutto, sono corsi a casa, da un nostro amico italiano, a farsi una spaghettata perché non ne potevano più. Che altro succede in questa Ravenna-Dakar? Succede che in un altro villaggio un principe africano ci racconta la storia di Alinsitowe, una giovinetta che nel 1940 era a Dakar a fare la serva. Lì sente delle voci, ha delle visioni. Dei sogni le comunicano che deve ritornare nel suo villaggio in Casamance e liberare il suo popolo dai francesi. La piccola Alinsitowe, a vent'anni, ritorna in Casamance, per tre anni incendia tutto il popolo contro i francesi e per tre anni c'è una guerra di resistenza, di liberazione. Nel 1943 i francesi la scovano. In realtà lei si consegna ai francesi, perché i francesi le danno un ultimatum: se non esce dal luogo in cui è nascosta bruciano il villaggio con tutto quello che contiene: e allora lei decide di consegnarsi. Da quel giorno di lei non si è saputo più nulla. Negli anni Settanta c'è stata un'inchiesta ufficiale del governo senegalese per sapere: «Che cosa è successo ad Alinsitowe?» Risposta ufficiale dell'Università di Dakar: «Alinsitowe è morta». Nei villaggi della Casamance c'è ancora gente che dice che è viva. Che magari era una di quelle vecchiette di 70 anni che ballavano nel villaggio di Etomé e che quindi resta ancora viva come un simbolo contro gli oppressori, contro i nuovi oppressori. In realtà il colonialismo non è finito. Se andate in Africa e avete lo sguardo non inquinato dai pregiudizi, vi rendete conto che noi continuiamo ad essere i padroni, in un altro modo. Prima usavamo i vascelli negrieri, i cannoni, oggi usiamo le banche, e il governo del Senegal non può prendere decisioni che non siano avallate dalla Francia. Questa vicenda ricorderà a tutti voi la vicenda di Giovanna D'Arco. E' la stessa: Giovanna D'Arco, piccolina, ha le voci: le dicono di liberare il popolo francese dagli oppressori del tempo. Qui invece c'è una Giovanna D'Arco nera che vuole liberare il suo popolo dai francesi. Allora, ce ne ritorniamo in Italia con questa cosa preziosa nelle mani, che è questo racconto di Alinsitowe. Attorno a quello io comincio a organizzare il

testo. Io non scrivo mai il testo intero nella mia camerina e poi vado dai miei attori e dico: «Qui c'è il testo; tu fai Alinsitowe, tu fai questo». Io comincio elaborando una piattaforma di personaggi, di idee; scrivo un dialogo tra due personaggi, butto giù un monologo e con questi materiali vado dai miei attori e su questi materiali cominciamo a lavorare. Poi succede che vedo lavorare Ermanna che fa Alinsitowe e, vedendola fare il primo monologo che le ho dato, ricevo stimoli dal suo lavoro d'attrice che mi servono per ritornare nel mio camerino, nella mia stanzetta, e buttare giù altre cose. C'è una specie di andata e ritorno continua tra la scrittura dal testo e il lavoro in teatro. Questa è *alchimia*. L'alchimia era il pasticciare nei forni, con i metalli, perché dal ferro venisse fuori l'oro. Questa è alchimia, questo è teatro. E' pasticciare attorno a questi foglietti, perché diventino carne. Diventino qualche cosa di vivente e vitale che sta là e ci incatena. Una visione che incatena il nostro sguardo. Se il teatro non riesce a fare questo, il teatro non è nulla, è solo museo, noia, è solo una cosa che si fa bene a bruciare. A che ci serve? A che ci serve la cultura quando non è emozione? Non è dialogo, comunicazione tra noi che siamo i viventi? Non serve a nulla. Dobbiamo lavorare in teatro, nella cultura per renderla vita. E qui chiudo con la terza frasetta, ed è una frasetta di Georg Büchner, uno scrittore tedesco dell'Ottocento morto a 24 anni, che è riuscito in pochi anni a darci dei capolavori: «Il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio». Non possiamo creare se non scendiamo dentro alla profondità. Anche di noi stessi. E questo per forza di cose è doloroso. Per forza di cose ci ammacca i ginocchi. E solo l'artista che ha i ginocchi sbucciati è un artista vero. Se ha i ginocchietti ben lisci non ci può dire nulla. Dentro a questa idea di dolore c'è anche un'idea di profonda felicità. E' un cammino, è un viaggio che non solo trasformerà chi guarda, chi assiste al nostro lavoro, ma trasforma anche noi stessi. Ed è questa l'ultima immagine che vi volevo dare: un'immagine insieme di dolore e di felicità, di scavo, di teatro come esistenza, come qualcosa che ci sta dentro al cervello e al cuore.

Domanda: Hai detto che non capivi che cosa c'è di così diverso nel teatro dalla letteratura o dal cinema. Vorrei sapere

che cosa hai trovato di diverso; forse il rapporto con il pubblico...

Risposta: I corvi dicono che il teatro è morto e non dice più nulla. In parte, vedendo certo teatro che c'è oggi, viene da dargli ragione. Però io credo che l'attualità di questa arte — che è antica, perché ha 25 secoli — è questo rapporto sensoriale tra l'attore e lo spettatore. Pensate che in fondo il Cristianesimo, per esempio, ce l'ha sempre un po' avuta col teatro; Sant'Agostino gli tirava degli strali micidiali. Anche durante la Commedia dell'Arte il Vescovo di Milano scomunicava i teatranti, e via di questo passo. Non potevano essere sepolti in terra consacrata gli attori; era gentaglia. E' vero che certe rappresentazioni erano veramente oscene e sconce ma anche quelle 'meno' sconce avevano una sorte di sporcizia di fondo. Qual è la sporcizia del teatro? E' quella di esibire il corpo, il corpo dell'animale, di noi animali. Non esibisce la razionalità, la testa. Anche quella, ad un secondo livello, ma il primo impatto vero con un attore è come si muove, la faccia che ha, il tono di voce. Tutte caratteristiche animali. Il teatro è una scienza della vita, della biologia, del sangue, dei nervi. Non solo di chi fa ma anche di chi ascolta, di chi recepisce l'evento. Questa è la cosa che differenzia il teatro dalle altre arti, le quali hanno il loro cammino di profondità. Io sono un lettore accanito di romanzi, la scrittura mi affascina, forse perché è il contrario del teatro, perché agisce a distanza, è una magia a distanza. Il teatro è qualcosa che si tocca. E' tattile. E' di carne. E infatti noi l'abbiamo chiamato *Teatro di Carne* il nostro lavoro, che non è una definizione ideologica. Gli artisti hanno bisogno spesso di darsi dei nomi. Come quando soprannominate una persona che vi è cara. Per noi dire *Teatro di Carne* è un modo più intimo di dire Teatro, una parola che tutti possono usare in tante maniere e in tante accezioni.

Domanda: Da quello che hai detto sembra che il tuo teatro sia piuttosto realista, piuttosto basato sulle esperienze... Volevo sapere innanzitutto che cosa pensi del Teatro Astratto, del Teatro Simbolico. E poi, di tutto il cammino che il teatro ha fatto, dall'inizio, con le rappresentazioni sacre nella Chiesa, fino ad oggi, quale pensi sia il periodo in cui il teatro

ha espresso tutte le sue potenzialità, cioè il periodo migliore, che potrebbe essere preso come modello?

Risposta. E' realistico dire che la Romagna è africana?

Domanda: E' un'affermazione che si riferisce alla quotidianità delle persone, non è astratta...

Risposta: In parte è così, però non è solo così. Nel nostro modo di concepire le favole e i racconti che andiamo a raccontare, ci piace invece... Vi piace Totò? Perché è una cosa che mi inquieta certe volte. Non so se ai giovani-giovani Totò piace. A me piace Totò, da matti. Non so se per voi è un attore o un comico già sorpassato oppure... Totò ha una battuta fulminante, metafisica, che è filosofia in atto, quando dice... Ci sono Totò e Peppino e devono fare un piano per rapinare una banca. E Totò dice «Io ho un'idea». Peppino fa: «Dilla!». E Totò dice: «A me piace!». E Peppino dice: «Ma dilla!» E Totò: «A me piace!». E così per due o tre volte, prima di dire l'idea: «A me piace!». Mette le mani avanti. Perché è filosofia in atto? Perché uno in realtà fa veramente ciò che "gli piace" e se riesce a fare qualcosa che "gli piace" forse farà qualcosa che piace anche a chi lo ascolta. Allora: quello che a noi piace è nel costruire i racconti, mescolare il reale e l'irreale, il reale e il simbolico, il reale e la metafora; pasticciare sul piano della realtà e su quello dell'anima, perché appena entriamo in noi stessi si aprono degli strani mondi. La storia di Alinsitowe allora non l'abbiamo raccontata coi proclami come l'avrebbe raccontata un gruppo politico degli anni Settanta: colonialismo francese, Africa oppressa, arriva la Giovanna D'Arco, bla, bla, bla, i francesi... Perché primo, ci saremmo annoiati noi a farla; secondo, si sarebbe annoiato il pubblico a vederla; terzo, non abbiamo risposte definitive da dare sulla scena, ma abbiamo da porre delle domande, delle inquietudini. E allora io ho pensato di raccontare questa storia di Alinsitowe creando un personaggio che si chiama Durante Verduzzi, che è un cantastorie dell' Appennino Tosco-Emiliano che parla una strana lingua un po' toscana, un po' reggiana, e questo Durante Verduzzi che non ha più storie antiche da raccontare dice: «Adesso voglio raccontare una storia nuova». Ha conosciuto la storia di Alinsitowe e dice «Mo', ve la racconto». Poi s'accorge che

dopo che ha detto due o tre cose non sa più nulla. «Come faccio a continuare?». Trova due africani di passaggio, li coinvolge e dice: «Raccontate con me questa storia». Arriva un signore con la maschera da Pantalone e dice: «Cos'è che stavate facendo?». «Stiamo raccontando la storia di Alinsitowe». «Ve la voglio comperare». Verduzzi ribatte: «No, no, siamo matti (è un po' idealista) io racconto le storie e non mi faccio comprare da nessuno». Invece il padrone (che parla uno strano dialetto *lumbard*) incalza: «Questa storia io ve la pago "*bene*"». E mentre Verduzzi all'inizio non vorrebbe cedere, subito gli africani dicono: «Se il *lumbard* paga meglio del Verduzzi andiamo subito dal *lumbard*, cosa ci frega? Noi abbiamo 18 bambini a casa che aspettano». Così la storia di Alinsitowe viene raccontata a partire da questa struttura iniziale che gli dà un tono di irrealtà, perché Verduzzi ha un albero qui, infilato nella schiena, uno dei due africani è vestito da Arlecchino, il padrone *lumbard* ha la maschera da Pantalone, capite bene che di realistico c'è poco, e però, c'è anche molto. Non so se ho risposto alla tua domanda. L'altra domanda: quali modelli. Un certo teatro di ricerca prima delle "Albe", ha voluto azzerare la tradizione (dire: «La tradizione teatrale non ci interessa; noi partiamo da zero, oggi, qui...»). Noi invece siamo stati sempre innamorati della tradizione e forse è una spia che lo spettacolo che ci ha battezzato è stato uno Shakespeare fatto da Strehler con degli ottimi attori come Carraro. Però la tradizione intesa non come *mummificio*, ma intesa come qualcosa di vivente. Se tu guardi la storia del teatro, ti accorgi che ci sono delle grandi epoche teatrali. Quelle che hai citato già tu prima: i Greci prima di tutto; quello che doveva essere una rappresentazione di Aristofane nell'Atene del V secolo, nessun filologo può immaginarselo. Era veramente un clima da stadio. Immaginatevi 15.000 persone (già con 15.000 fai fatica a dire silenzio tombale) in un'area all'aperto che sono lì dalla mattina alla sera — perché quando andavano a teatro partivano all'alba e stavano lì fino al tramonto e si vedevano 2-3 spettacoli in un giorno, con la roba da mangiare (come quando si va allo stadio un po' prima e allora ti porti i panini...). E c'era una competenza tale in questi spettatori che ci furono degli attori costretti a smettere la rappresentazione perché erano troppo *cani*. Erano dei *cani*. Se noi oggi vediamo giocare sul campo di calcio uno che casca

sul pallone, dopo un po' il pubblico comincia a infamarlo. Con la stessa delicatissima competenza, il pubblico greco viveva il suo teatro. E Aristofane, e non solo lui, anche Eschilo e tutti i grandi, sia tragediografi che commediografi greci, parlavano del mondo, cioè le loro rappresentazioni scatenavano dibattiti, che cominciavano in teatro e finivano nella piazza, nell'Agorà. Allora questo teatro è veramente qualche cosa di vivente, a cui possiamo guardare. Non per ripeterlo, perché non si tratta di ripetere la tradizione, ma di essere, oggi, tradizione. Potrei farvi un quadro analogo a quello dei greci parlando di Shakespeare. Linguaggio della vitalità, della comunicazione. E così anche la Commedia dell'Arte, da cui un Totò discende in linea diretta. E così l'epoca del grande attore ottocentesco. Ci sono momenti in cui il teatro, anche nelle difficoltà, riesce a tramutare, alchimisticamente, il metallo in oro.

Domanda: Mi interessa molto la definizione che hai dato di te stesso all'inizio, quando ti sei presentato come un malato. Cioè se ti sei sentito diventare malato come ci si può sentire diventare monomaniaco (tipo per esempio quei ragazzini che all'età di 16 anni si mettono a leggere tutto quello che hanno in casa di letteratura e poi diventano grandi scrittori) e quindi attraverso un approccio dall'esterno, oppure come un innamorato che a partire dalla propria esperienza amorosa esce nel mondo e lo legge a partire da questa chiave di lettura che è l'amore. Quale delle due possibilità hai sentito verificarsi in te quando ti sei sentito diventare malato?

Risposta: E' bellissimo quello che hai detto. E' la seconda. Non devo aggiungere nulla, hai detto tutto tu.

Domanda: Vorrei chiedere qualche precisazione sul modo in cui tu ed Ermanna costruite gli spettacoli. In primo luogo, vorrei sapere se nella piattaforma che il regista presenta all'inizio del processo creativo è presente anche il canovaccio e cioè la vicenda in sintesi, o se si parte da materiali verbali e dialogici. E poi mi interessa sapere se Marco comunica con gli attori soprattutto attraverso la trasformazione del testo o se ci sono anche altri percorsi o livelli.

Risposta: Credo che sia opportuno lasciare la risposta ad Ermanna.

Ermanna Montanari: Comincia nel primo modo che dicevi e, poi, sì, c'è sempre un canovaccio. Spesso lo decidiamo insieme. E' un lavoro collettivo. Poi è chiaro che Marco lo struttura molto meglio, se lo manipola, se lo trasforma e quando ci dà i materiali succede come lui ha detto, anche se tante volte ci sono scontri sui materiali. Spesso quando lui mi presenta monologhi — perché in genere dà molto spazio a queste scritture monologanti all'interno degli spettacoli — non capisco mai niente. Leggo e non so se capisco, perché non ragiono molto con la testa quando si tratta di mettere in scena qualcosa. Mi piace se c'è ritmo, un ritmo che mi può somigliare. E comincio subito a leggerlo, a farlo, e a farlo diventare come un testo musicale. Se ha ritmo allora forse dopo lo capisco, ma subito non è la cosa più importante. Una volta che si è deciso il canovaccio, cioè parliamo di Alinsitowe, parliamo di questa serva che poi diventa una conduttrice pacifista,... e facciamo Verduzzi che poi è l'albero,... e poi ci sono queste immagini, dopo che si è deciso tutto questo mi piace lavorare sulla carne.

La seconda. Io sono un po' di parte a rispondere, nel senso che noi ce lo costruiamo in cucina, in camera da letto, in sala da pranzo, continuamente, il nostro rapporto. Marco in genere non è geloso dei suoi testi. Se, per esempio, non capisco qualcosa e gli dico che dovrebbe cambiarla, lui lo fa. Qualche volta, quando veramente ci tiene, invece, diventa geloso: gli piace anche salire sul palco e farci vedere come lui reciterebbe la cosa. C'è un fatto molto importante. Marco — e tutti noi ce lo diciamo — crea molta energia quando lavora come regista con noi. Durante le prove lui dice sempre: «Vai, vai, così» anche se sappiamo benissimo che non è vero che stiamo andando. Questo ci fa piacere e crea energia, necessaria a una persona che si abbatte molto e che è abbastanza distruttiva come sono io.

Domanda: A me ha stupito molto il fatto che lei parlando appunto della supposta identità africana dei romagnoli, sia andato a scegliere per i suoi spettacoli proprio le persone che, secondo me, il pubblico si aspetterebbe meno di vedere a teatro, cioè quelli che noi chiamiamo *vu cumprà*. Ha fatto

questa scelta per dei motivi particolari o perché erano i primi africani che aveva a portata di mano?

Risposta: In un certo senso sì. E' a doppio senso l'ultima battuta che hai detto. Erano gli africani a portata di mano, non solo mia, ma di tutti in questi anni e lo diventeranno sempre di più. La domanda mi serve a spiegare una cosa. Nel primo spettacolo che abbiamo fatto, che si intitolava *Ruh. Romagna più Africa uguale* (e non c'era risultato all'addizione), loro non recitavano come attori, come invece hanno fatto negli ultimi lavori e appunto anche in *Lunga vita all'albero*. Ma rappresentavano se stessi; erano un pezzo di vita, di società, provocatoriamente messa sul palcoscenico. E quindi era importante che fossero veramente un pezzo di Africa dolorante, ragazzi immigrati e non 'artisti neri'. Un po' come i ragazzi di vita, i sottoproletari dei primi film di Pasolini.

Domanda: Hai detto che il vostro teatro si chiama *afro-romagnolo*. Volevo sapere se pensi di aver esplorato abbastanza il mondo della cultura africana, e perché non hai cercato di conoscere anche altre culture, come la cultura asiatica.

Risposta: No. Non siamo degli specialisti. Non ci stiamo specializzando in africanistica. Noi abbiamo vissuto questa occasione che ci dava la Storia, con la S maiuscola, per incontrare loro. Un altro poteva fare un'altra scelta. Le scelte che facciamo a livello artistico, a partire già dal dire «parliamo di questo» restringono inevitabilmente il campo. Non esiste nessuno che può dialogare con tutto il mondo. Ognuno deve capire che parte da se stesso e quindi parte da qualcosa di limitato e quindi dialoga con una fetta di realtà. Pensa che lo spettacolo in cui noi mettemmo per la prima volta la scoperta dell'Africa, era uno spettacolo che si intitolava *I brandelli della Cina che abbiamo in testa*. In quello spettacolo abbiamo fatto un po' come Cristoforo Colombo: eravamo partiti per cercare un continente e ne abbiamo trovato un altro. Eravamo partiti dall'interesse per la Cina e per un testo di Lu Hsun. Un testo molto bello del 1918 *Diario di un pazzo*: a partire da lì abbiamo lavorato, e mentre eravamo nella lavorazione dello spettacolo abbiamo incrociato la "notizia" della Romagna africana, e lo spettacolo allora lo abbiamo finito con una lode a *Ravenna marocchina*, a *Ravenna nera*. Queste cose qualcuno

le chiama coincidenze, qualcuno caso, qualcuno Divina Provvidenza, ognuno gli dà il nome che vuole. Mentre facevamo questo lavoro, che era un lavoro sui mangiatori di uomini, noi dicevamo che Ravenna era piena di mangiatori di uomini che si mangiavano gli altri, ecc. in quei giorni ci fu un fatto gravissimo che 11 lavoratori (tra cui un africano) morirono per i gas nella stiva di una nave a Ravenna: lavoro nero. Noi stavamo facendo uno spettacolo sui mangiatori di uomini. La cosa ci sconvolse e lo spettacolo finì in quel modo. Però anche lì era nato da una suggestione tutta diversa; ecco il viaggio: parti da Lussun, dalla Cina e arrivi in Africa. Ma perché? Sei il primo tu a rimanere sorpreso.

Domanda: Mi sembra d'aver capito che la vitalità e la creatività siano parte di te e, quindi, tu tendi a trasmettere nelle tue opere la continua curiosità verso ciò che ti circonda?

Risposta: I nostri lavori non comunicano certezze, anzi, quando uno esce, non è che ne sa di più. Viene messo in uno stato d'animo di ricerca, inquietudine, dubbio. Come risolvere il problema drammatico del rapporto tra il nord e il sud del mondo, tra noi sazi, appagati, spesso disperati e questa gente che preme alle nostre porte? E' un problema drammatico, io non so quale possa essere la risoluzione. Certo, quelle utopiche sarebbero: comportiamoci da creature della stessa divinità e vediamo di venirci incontro. Ma sappiamo già che non sarà così. Quindi noi abbiamo definito il nostro teatro — un altro modo di definirci — teatro polittttttttico (con 7 "t"), perché il teatro politico di vecchia maniera aveva delle risposte: il Marxismo, il non Marxismo, altre cose ancora... e bisognava insegnare alla gente che il proletariato risolverà tutto. Noi oggi queste certezze non le abbiamo, però non siamo neanche ammazzati, instupiditi dal consumismo e continuiamo a porci delle domande. A me piace fare questo col teatro: metter la gente in condizione di cercare essa stessa una risposta. Polittttttttico perché l'orizzonte di questo fine secolo, di questo millennio è quanto di più caotico si possa immaginare e una risposta onesta a questo caos non è nascondersi dietro gli slogan, dietro le riposte facili, ma interrogarsi in profondità e insieme su che cosa fare. Curiosità, allora, in questo senso, inesauribile, curiosità come domande sul reale.

Domanda: Io sono rimasta affascinata quando lei ha raccontato che, durante la vostra esperienza africana, avete sperimentato la fusione tra chi fa teatro e il pubblico, per cui non c'era più un luogo ben preciso ma tutto diventava teatro. Mi incuriosisce molto, visto che lei ha detto che avete girato un po' tutta Italia, qual è invece la situazione italiana. Cioè che tipo di rapporto, di reazione del pubblico c'è in Italia: omogeneo, diverso...

Risposta: Io sono fiducioso nell'arte dello spettatore. E' vero che tante volte vediamo dei pubblici che dormono, ma anche perché in realtà dormono anche quelli che sono in scena. In genere la risposta che abbiamo avuto negli ultimi 2-3 anni dal pubblico è stata sempre molto buona. Molto vitale. Noi siamo cresciuti negli anni Ottanta in un circuito d'avanguardia dove c'erano quattro gatti e magari avevano letto tutti i libri del mondo, però alla fine perdevi il senso di chi, e con chi stavi dialogando. Le "Albe" hanno cercato, negli anni Ottanta, di rompere questa logica. Per esempio: abbiamo organizzato a Bagnacavallo e Ravenna degli spettacoli con i vecchi. Abbiamo fatto i nostri spettacoli per il pubblico che va a vedere le dialettali. Era un po' africana come situazione. I nostri vecchi hanno questo modo di commentare, di vivere l'evento della scena. E' chiaro che era rischioso però abbiamo voluto provare. Così come anche il lavoro con le scuole; anche le scuole sono un pubblico africano. Non c'è mai silenzio, c'è sempre un brusio piano, continuo, e in alcuni momenti arrivano delle ondate di entusiasmo rispetto a quello che succede in scena. L'importante, è che tu come teatrante non ti accontenti della minestra pronta e riscaldata, ma investi sul pubblico: lavorare perché esista un pubblico di persone sensibili e attente. Non ti devi limitare allo spettacolo, devi ragionare anche su quali persone ... a chi vuoi fare questo dono.