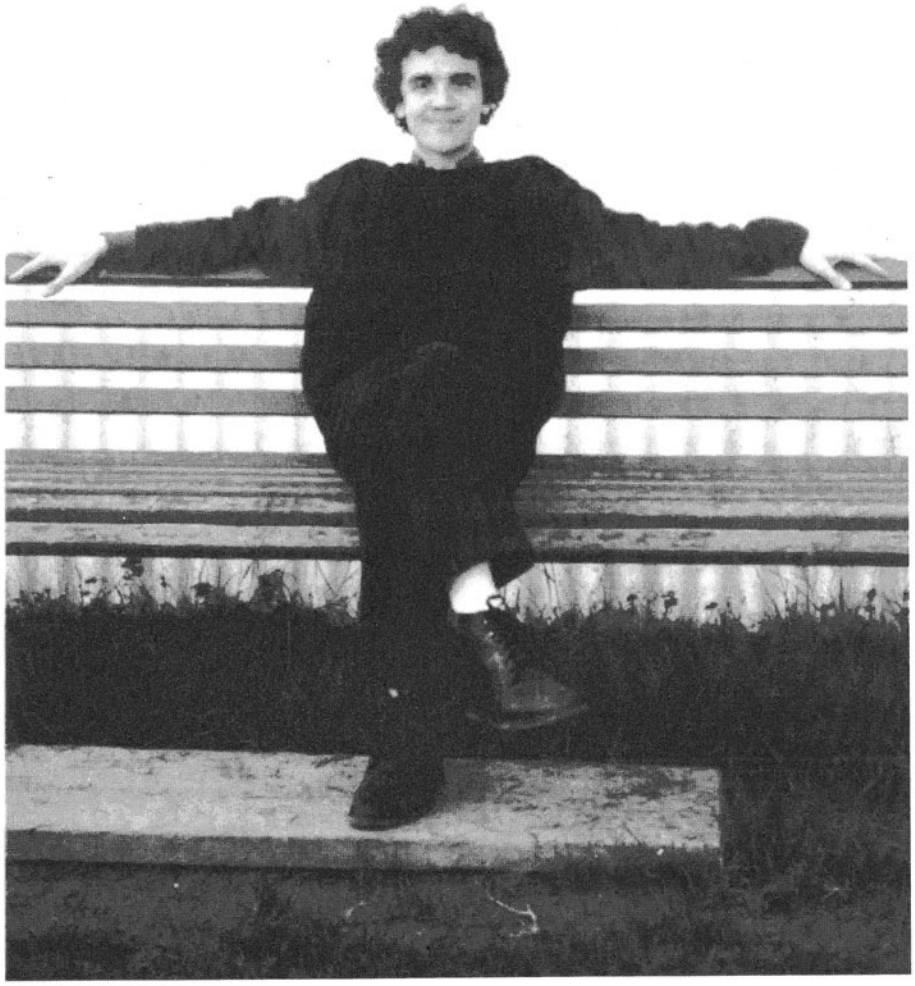
1. Era il dicembre 1997. Il Piccolo Teatro di Milano, diretto da Giorgio Strehler, compiva 50 anni. E proprio in quell'anno ci toccò di andare sul glorioso palcoscenico di via Rovello con *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino.* Quel che segue è il racconto delle due settimane di repliche. Ma prima occorre una parentesi, sullo spettacolo e sui suoi artefici.

2. *Mor Arlecchino* aveva debuttato nel gennaio del '93, al Teatro Rasi di Ravenna. Era nato dalla volontà di lavorare insieme di due famiglie di artisti, il Teatro delle Albe di Ravenna e il Tam Teatromusica di Padova. Ci attraeva la diversità: le Albe, da anni abituate a considerare decisiva nel proprio lavoro la relazione fabula-attore, desideravano misurarsi con l'universo Tam, centrato sul rapporto spazio-immagine-suono, e viceversa il Tam desiderava confrontarsi con la poetica delle Albe. Era l'anno del bicentenario goldoniano, e pensammo che su quel terreno ci si poteva incontrare. Da tempo le Albe cercavano tenaci un dialogo con la Tradizione teatrale, avevano già incontrato Aristofane, Giordano Bruno e la Commedia dell'Arte, mentre Michele Sambin, regista del Tam, aveva appena reso un personalissimo omaggio a Ruzante. Goldoni, quindi: ma quale? Qui occorre un'altra parentesi, sul sottoscritto.

3. Ho cominciato a fare teatro nel 1977. Ho sposato Ermanna, che da allora mi è compagna, nella vita e nell'arte. Avevamo vent'anni, o poco più. Non sapevamo che cos'era il teatro, sentivamo solo che era il nostro destino: scappammo di casa e cominciammo a fare la fame, nonostante il parere contrario dei genitori. Eravamo autodidatti: né un maestro, né una lira in tasca, e i sorrisini irridenti di una città che ci ignorava, o ci riteneva meno dei matti. Noi imparavamo dal lavoro, e dagli errori. Per vivere svendevamo i nostri libri (oltre ai regali di nozze) a un quarto del prezzo di copertina. Quando mi accorsi che non avevo più una biblioteca, che mi mancavano gli strumenti di lavoro, cominciai la mia breve, ma intensa, carriera di



Marco Martinelli

ladro di libri, che culminò nel furto di una macchina da scrivere, la piccola Triumph Junior 12 con cui in seguito ho scritto tutti i miei testi. La carriera terminò con un inseguimento sui viali della stazione, io in bicicletta e l'edicolante a piedi, inseguimento che ebbe fine solo quando, pressato da un'automobile che andava in aiuto al derubato, lasciai cadere a terra il cofanetto di romanzi di Philip Kindred Dick che mi sarebbe servito per il nuovo lavoro. Rifiutavamo il teatro degli "impiegati", quello di chi saliva sul palco dopo aver timbrato il cartellino, Goldoni o Pirandello fa lo stesso, di chi ci propinava una minestrina da ospedale, una scena inerte, cosiddetta tradizionale, ma che della vera Tradizione non aveva niente: e allo stesso tempo le vie del "nuovo", pur condividendone tanti aspetti, non ci convincevano fino in fondo. O meglio: sentivamo che non sarebbe stato imitando gli altri che ci saremmo trovati. In quegli anni si fronteggiavano la postavanguardia e il terzo teatro: con la prima avvertivamo l'urgenza di una scena efficace e immaginifica, in grado di fare i conti con i "tempi moderni", l'esplosione dei grandi media e le distanze ridotte del pianeta-polis, al secondo ci legava l'etica di gruppo, la necessità del lavoro d'attore, di una motivata disciplina personale. Ma non abbiamo mai fatto il training terzoteatrista, e ci irritava la superficialità di chi pensava bastassero i laser e le tecnologie a costruire il "nuovo". Perseguivamo, testardi, una nostra idea di teatro alchemicamente mescolato alla vita. E così, lentamente, passo dopo passo, spettacolo dopo spettacolo, ci chiarimmo la strada: che era quella di raccontare il mondo e l'anima sul palcoscenico. Ricordate il Prologo che apre *l'Enrico V di* Shakespeare? "Può questa arena di galli contenere i vasti campi di Francia? E come possiamo stipare dentro questa O di legno i tanti elmi che spaventarono l'aria a Agincourt?".

4. Che cosa faceva il palcoscenico elisabettiano? Raccontava le anime, e la Storia. Lo sbandare della mente, il tormento esplosivo dei cuori, le vicende dei re e dei potenti. Era quello che il teatro aveva sempre fatto, almeno nelle sue grandi epoche: da Aristofane a Molière, fino a Brecht. Il teatro narrava: e il mondo (la polis greca, la Parigi del Re Sole, le piazze della Commedia dell'Arte, gli aristocratici e i popolani del tempo di Elisabetta, la Venezia di Goldoni) accorreva a teatro, perché quello che avveniva in scena lo riguardava. De te fabula narratur. Sulla scena il mondo trovava uno specchio, e non solo mimetico, ma spesso, nei grandi autori, deformante, surreale, ustorio. E, stando ai racconti e alle testimonianze storiche, lo spettatore in quei teatri era un asinello partecipe, vitale, allegro, rumoroso, polemico, entusiasta. Quando un attore ad Atene, sacerdote di Dioniso, recitava davvero male e quindi offendeva il dio, gli

spettatori lo cacciavano dalla scena. Ma non era il Nuovo, quello? Non era quel passato, non erano quelle "origini" più avanti, rispetto allo stato anemico, deprimente della scena attuale, vuoto museo di forme, spesso ripiegata sul proprio ombelico e incapace di respiro, impotente nel confronto con la realtà? Il teatro antico aveva fame di mondo, fame di storie: orgoglioso, dentro un'arena di galli che sapeva di puzza e di sangue, mescolava l'alto e il basso, il comico e la tragedia, l'aulico e il popolare. Il che ci vegetava intorno, quello degli Stabili e delle grandi compagnie, era salvo rare eccezioni inutile, anestetizzato, mediocre fino alla nausea, aveva abdicato alla sua potente funzione narrativa: l'aveva lasciata al cinema, alla letteratura, alla televisione. Cominciammo a *sognare* l'antico, non da filologi ma da incendiari. Incendiare il presente reinventandosi la Tradizione: non era quella Tradizione, a ben guardarla, *etnica* e *dialettale?* Il piacere di portare in scena il duro-sonante dialetto romagnolo (mai utilizzato a teatro), si sposò con le visioni di un passato dove gli autori parlavano a *una* comunità, utilizzavano *una* lingua. Ma quale comunità, quale unità erano possibili in un mondo sradicato, omologato dalla lucentezza piatta delle merci? Le radici degli altri diventavano le nostre: l'invenzione patafisica della Romagna senegalese e la creazione di una compagnia afroromagnola raccontavano a tutti che in questo fine secolo, per *essere* Aristofane, per *essere* Commedia dell'Arte, bisogna saper parlare un po' wolof, un po' dialetto romagnolo, un po' quello che volete voi.

5. Fu così che all'interno delle Albe si chiarì il mio ruolo di poeta di compagnia. Ovvero: né solo regista, che per lavorare sceglie testi compiuti, contemporanei o antichi, né solo drammaturgo, che scrive i suoi testi e poi cerca regista e attori che li rappresentino, ma drammaturgo che si mette in scena da sè i suoi racconti, con una compagnia stabile di attori. Fu così che mi scoprii narratore teatrale, della stessa famiglia di Eduardo e di Fo, per stare in Italia e nel Novecento, una famiglia che ha radici antiche, gente che scrive nei camerini e sul palco e nel trambusto della vita di compagnia: e che per raccontare le anime e la Storia ha delle Muse ispiratrici speciali che sono gli attori. E qui occorre un'altra parentesi, sulla genesi delle maschere Albe, come Daura e Arterio, come Mor Arlecchino.

6. Non scrivo da solo: a scrivere siamo in tre. La prima che scrive èuna *figura del mondo:* un romagnolo da bar, un giovane immigrato, un mafioso visto in televisione, un affarista potente e arrogante con un occhio solo tipo Raul Gardini quando nell'88 diceva "La chimica sono io", un prete che smercia videocassette sacre, un calciatore di terza categoria ferito all'inguine, un gruppo di contadini africani che lotta contro il deserto che avanza e chiede solo un po' d'acqua per coltivare il miglio e gli basterebbe un pozzo e nessuno glielo dà. Ecco, diciamo che queste sono le prime *impressioni:* sono immagini che si stagliano, sono l'irruzione del mondo nella testa e nei sogni. Sono corpi, all'infuori di me: mi interrogano. La seconda che scrive èuna *figura del teatro:* sono gli attori che lavorano con me, le loro facce, le loro persone, voci, odori. Io vivo con loro: viviamo insieme. condividiamo tutto. Da questa condivisione di vita nasce la mia osservazione. Li osservo quei corpi, li spio, con loro scherzo, mi arrabbio, mi abbatto, mi esalto. Siamo una squadra: ogni nostro operare, al di là dei giorni contati di prove, poggia su anni di vitalavoro insieme. Perché il "lavoro" non finisce mai, sei lì che giochi a carte su un traghetto che va verso la Sardegna e, non te ne accorgi, ma stai lavorando, quelle inflessioni vocali e quelle grida dei tuoi compagni le stai assorbendo, e gliele richiederai alla prima occasione, trasformate, in scena. Ma figure del teatro sono anche le memorie della Tradizione: i personaggi e le storie di Aristofane e di Molière, tutto quello che abbiamo letto, studiato, assaporato, sognato, dai grandi autori alle moltitudini dei "senza nome", di coloro che hanno tramandato l'arte scenica di generazione in generazione, dai greci a Niccolò Campani detto lo Strascino, comico senese del '500 che in scena esibiva e cantava la propria sifilide, da Rosvita a Totò. Infine, la *terza figura* che scrive sono io: sono io che mi racconto lasciando irrompere dentro di me gli altri, i corpi del mondo e i corpi del teatro, sono l'anima che osserva, che intreccia i fili, che attorno alle maschere-persone articola le storie, che cova dentro di sè. Senza il calore della covata non si dà creazione: io sono la gallina! E non so dire se in questa creazione arrivi prima una mia ossessione, il *modo* di un attore, il ricordo di un mito antico o una potente intrusione dalla cronaca quotidiana: la strada che conduce alla costruzione di una nuova narrazione e di nuove maschere non èmai la stessa, guai se lo fosse. So solo che così nascono le maschere Albe: pasticciando a tre. Così è nata la maschera di Mor Arlecchino: osservando la danza terrigna e la buffoneria famelica e "naturale" di Mor, griot per tradizione familiare, portatore di una tecnica scenica e di un sapere acquisito da generazioni, e mettendola in relazione con l'iconografia dei primi Arlecchini, (attenzione: non con la figuretta aerea e saltellante, francesizzata, settecentesca, ma con la grevità degli Zanni demonici del primo '500, con quello che a proposito di tali iconografie ci hanno raccontato storici come Ferdinando Taviani), pensando che Arlecchino in origine era un immigrato (Bergamasco!), lo straniero - come Mor - che viene da un altro mondo, sognandomi una discendenza dal primo grande Arlecchino, il mantovane Tristano Martinelli, e sentendo in fondo tutto questo non come un'inven-

Ermanna Montanari e Mor Awa Niang in «I ventidue infortuni di Mor Arlecchino».

zione d'avanguardia (un Arlecchino africano!), ma come un omaggio alle origini *barbare* e italiane della Commedia dell'Arte.

7. Date queste mie caratteristiche di poeta di compagnia, quando Albe e Tam si decisero per Goldoni, era evidente che un testo già fatto non ci interessava: solo un canovaccio poteva permettermi di utilizzare Goldoni come punto di partenza, per raccontare una nuova storia. E d'altronde cosa aveva fatto Goldoni? Si era ispirato ai canovacci, come quando per scrivere il *Servitore di due padroni* si ispirò a uno scenario francese, *Arlequin valet de deux maitres,* siglato dal Mandajors. Non una regia su Goldoni, ma una creazione "goldoniana" nello spirito, questo volevamo: così come Goldoni raccontava il suo Settecento, così noi avremmo raccontato il nostro Novecento. Feci eccezione alla mia regola di narratore-regista, e divisi il territorio con Michele: a me il testo e il lavoro con gli attori, -a lui la regia spazio-luci-suono. Trovai il canovaccio giusto in un lavoretto scritto da Goldoni in Francia nel 1763, I *ventidue infortuni di Arlecchino,* quando a lui, che aveva "riformato" la Commedia, i parigini richiedevano canovacci all'italiana, con maschere e gioco di improvvisazione. Mi colpì, leggendolo, quell'idea di via crucis arlecchinesca, una maschera buffa messa in croce da una catena di disgrazie. Tragedia e farsa insieme, come certe rappresentazioni cristiane antiche, dove Gesù sulla croce veniva raffigurato come un asino, un ultimo della terra. Attorno all'Arlecchino si snodavano storie di padri e figli, di eredi imbelli come Lelio e Orazio, di Pantaloni e Dottori che nella mia immaginazione perdevano i loro tratti bonari per diventare orchi e cannibali, la storia di Scapino infine, servo-ribelle, che nel corpo a corpo delle prove con Ermanna cambiò sesso, diventando Spinetta, spina dorsale dei *tre atti impuri* nati dalla riscrittura del canovaccio goldoniano, cerniera oscillante tra i potenti e i dannati della terra. Il tutto ambientato, come scrive Goldoni, in un "bosco pieno di ladri a una lega da Milano". Il lavoro debuttò a Ravenna, come ho detto in principio, nel gennaio '93 e da allora, per quasi cinque anni, girò l'Italia e l'Europa, finché non si arrivo al dicembre '97, ospiti a Milano di uno dei teatri più prestigiosi del mondo. E qui chiudo tutte le parentesi per cominciare il racconto delle nostre due settimane al Piccolo di via Rovello.

8. Arrivammo in teatro per il montaggio la mattina del 9 dicembre, debutto la sera stessa. Mentre i tecnici allestivano le scene con Michele, e gli attori si occupavano degli oggetti e dei costumi, andai a parlare con Dolores dell'Ufficio Stampa e con le segretarie che si occupavano degli inviti per la prima. Quella cui assistetti fu una scena comica e malinconica: dopo 50 anni il Piccolo sbaraccava, gli uffici venivano trasferiti nella

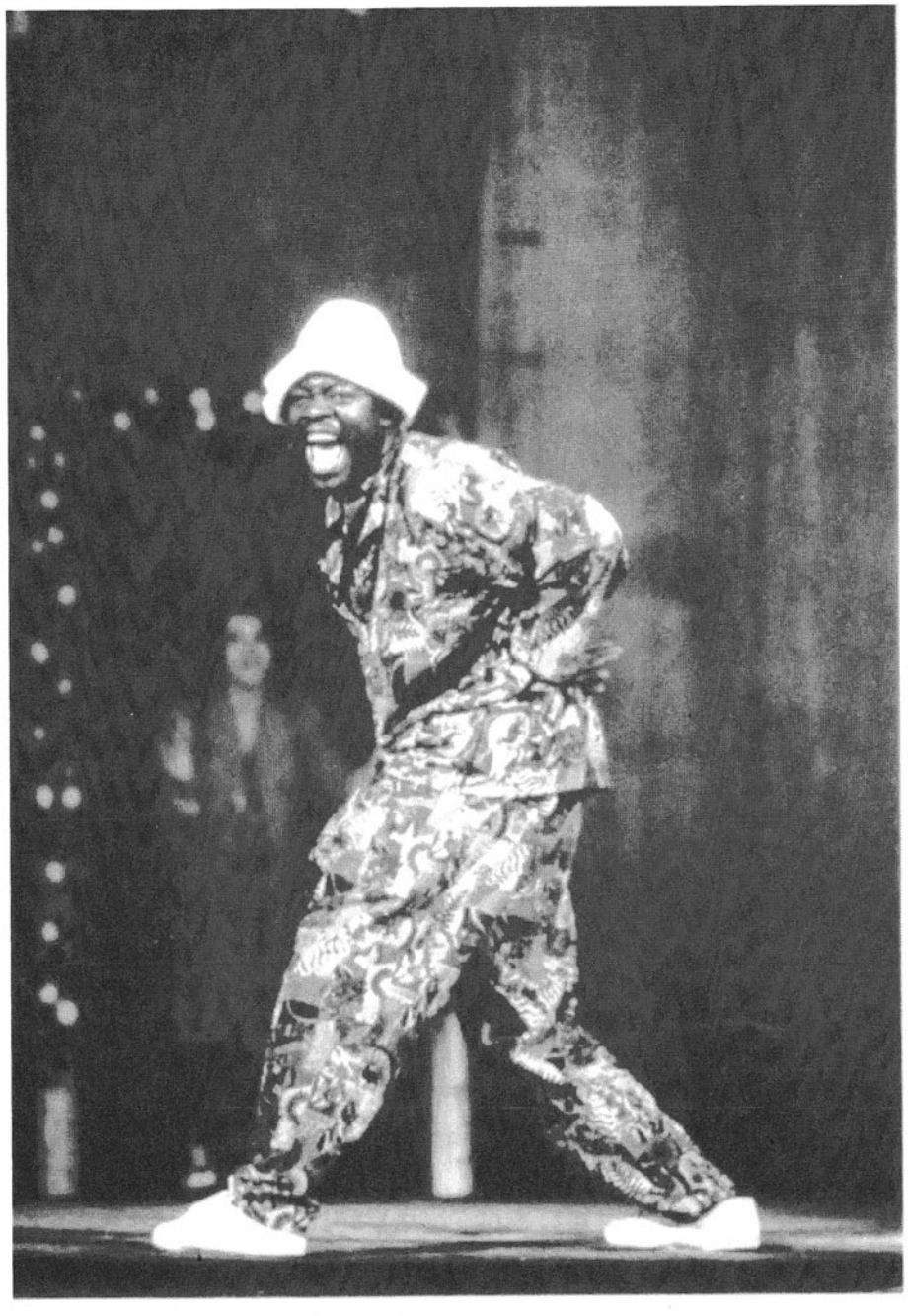
nuova sede. A Dolores, mentre mi diceva i nomi dei critici e dei giornalisti presenti in serata, veniva tolta la scrivania da sotto il naso: alle altre andava anche peggio, i facchini del trasloco gli rubavano la sedia da sotto, con una velocità e un tempismo da Fratelli Marx. Dopo essere stato per 50 anni la "casa" di una famiglia d'arte, il Piccolo si svuotava. Consegnai all'autista di Strehler una lettera di invito per il Maestro, dove gli raccontavo che il primo spettacolo che mi aveva fatto saltare sulla sedia era stato il suo *Re Lear* visto dal loggione del Teatro Alighieri di Ravenna quando avevo 16 anni. Seppi poi da un'impiegata che proprio quella mattina Strehler volle fare un'ultima riunione nel suo ufficio di direttore in via Rovello. La stanza era vuota, i collaboratori gli dissero che tutti i materiali necessari per l'incontro erano stati trasferiti nella nuova sede, ma il Maestro fu irremovibile: presero le quattro sedie superstiti e la riunione ebbe luogo lì. Perché andare nel Nuovo Piccolo, perché abbandonare via Rovello, se *l'anima* era tra quelle quattro mura?

9. Scoccarono le 20.30, ora di inizio della rappresentazione. Montare il giorno stesso del debutto riserva sempre qualche incognita e un paio di incidenti tecnici ci avevano impedito di fare tutte le prove acustica-spazio-luci necessarie. Eravamo emozionati e sereni: emozionati perché su quel palco, 50 anni prima, aveva debuttato il grande Arlecchino di Strehler-Moretti, sereni perché il nostro lavoro era reduce dalle Giornate teatrali internazionali di Cartagine, dove aveva elettrizzato una folta platea tunisina, e da diverse repliche italiane dove aveva sempre entusiasmato, risate e applausi a scena aperta. La sala (tra platea e galleria una capienza di 500 posti), purtroppo non era piena. Un attimo prima dell'inizio Rosanna Purchia, direttore organizzativo del Piccolo, mi portò una breve, calorosa letterina di Strehler: "Verrò a vedere il tuo Arlecchino. Di per se stessa la tua è stata una grande idea teatrale. E non solo. Vi auguro tutto il successo che meritate." Sapevo che non sarebbe venuto, stava provando *Cosi fan* tutte al Nuovo Piccolo, ma quella breve missiva era un atto di gentilezza che ci scaldava. Si aprì il sipario: i tre atti cominciarono maluccio e finirono peggio. Qualche risatina qua e là, nessuna o pochissima partecipazione, applauso composto alla fine. Nella mia poltroncina rossa in platea, friggevo. Memore dei ritmi scatenati palco-platea cui ci aveva abituati lo spettacolo, assistevo incredulo alle battute e ai giochi che, scagliati dal palco, si fermavano a mezza strada, come se ci fosse un muro di ghiaccio a separare attori e spettatori. Cosa stava succedendo?

10. Cercammo di tirarci su: nonostante la gentilezza degli organizzatori del Piccolo, che ci rincuoravano ("il pubblico ha reagito bene ! "), eravamo parecchio abbattuti. Sapevamo da decine di repliche cosa voleva dire "un pubblico che reagisce bene al *Mo r Arlecchino":* e tale non era il pubblico di quella prima milanese. Pensammo: che sia stato lo scarso numero di presenti? Il meccanismo comico, per funzionare, ha spesso bisogno di quantità, di un numero di spettatori sufficiente per far scattare il contagio. Mah... sentivamo che quella era una risposta a metà. O che sia stato, a raggelare, un confronto improprio con il "modello" strehleriano? Si arrivò alla seconda serata con tanti giovani in sala, forse qualche scuola invitata dal Piccolo. Bene, quando ci sono gli studenti il "caldo" è assicurato. Macché: più gelo della sera precedente. Nessun segno di vita dalla platea. E dire che gli attori, superato il trauma dell'inizio, volavano! Sprofondato e incarognito nella mia poltroncina rossa (un braciere!), non potevo certo imputar loro nulla, anzi li ringraziavo dentro di me per la passione che stavano infondendo al lavoro, nonostante il vuoto in cui si agitavano.

11. Fu però quella sera che cominciai a capire. Nella fila davanti alla mia un ragazzo, a un certo punto, sghignazzò forte: la ragazza che gli sedeva accanto lo redarguì bruscamente: "Stai zitto!". Stai zitto? Ma dove siamo, a scuola? In una corsia d'ospedale, dove non si può ridere e rumoreggiare? A cena, dopo lo spettacolo, un'amica mi disse che due ragazze che le sedevano vicino avevano seguito tutto il primo atto immobili, in silenzio, senza dar cenni di esistere, senza una risata: e che le aveva incontrate in bagno, durante l'intervallo, entusiaste, che si dicevano: "Che belli quei tamburi africani' E che ritmi scatenanti! E quanto fa ridere quell'Arlecchino! ". Quanto fa ridere? Ma allora, dissi alla nostra amica, la prossima volta che veniamo al Piccolo lo spettacolo andremo a farlo in bagno! Là dove le energie vitali si esprimono al meglio, senza censure! Cominciai a capire: forse quei ragazzi erano stati diseducati da genitori e professori: "Se vai a teatro, fa il bravo e non disturbare." L'ultima conferma la ebbi dal personale di sala del Piccolo: chiesi loro se il pubblico era freddo solo con noi, o se quella era la regola. Quella era la regola, mi risposero. A questo punto, abbiate pazienza, ma sulla "regola" devo aprire un' altra parentesi.

12. Un' ampia gamma di significati è legata alla parola latina *vita* e ai suoi derivati romanzi, come pure alla parola *Leben,* a *life,* a *lie* nelle lingue scandinave. I greci, ci insegna Kerényi, possedevano nel loro linguaggio quotidiano due vocaboli distinti, che avevano la medesima radice di *vita,* e tuttavia risultavano differenti l'uno dall' altro nella forma fonica: *bios* e *zoé.* Uno sviluppo fonetico, mentre la lingua greca "andava facendosi", li aveva prodotti secondo leggi proprie: tale distinzione non era il prodotto di una riflessione o addirittura della filosofia, ma era il frutto di un sapere



Mor Awa Niang.

più antico, legato al formarsi della lingua, alla comune consapevolezza prefilosofica del popolo ellenico. *Bios* sta a indicare la vita caratterizzata, la vita finita: la vita di quella persona, di quell' animale, di quella pianta. Di conseguenza, in greco, *bios* è anche il nome originario per biografia. Il *bios* è finito: il *bios* deve morire. Ha un tempo, oltre al quale non può andare. *Zoé* invece ha il significato di vita senza ulteriori caratterizzazioni: *zoé* è la vita infinita, la vita indistruttibile. Il singolo *bios* può finire, la *zoé* continua, vive oltre e contro la morte. Karl Kerenyi, nel suo fondamentale libro su Dioniso, usa un' immagine limpida per definirne il rapporto reciproco: *"zoé* èil filo su cui ogni singolo *bios* viene infilato come una perla e che, al contrario di *bios, si* può pensare soltanto come *infinito."* Noi abbiamo questa percezione della *zoé* quando sentiamo il legame che ci unisce a tutte le creature viventi, quando sentiamo di essere parte di un unico, grande cosmo che respira. E' un'esperienza antica, eppure ancora oggi, in tempi di feroce individualismo, di *bios* separati dal Tutto, ancora possibile, e potente. "Io sono Noi", dice un proverbio africano, esprimendo un forte senso della *zoé.*

13. Dioniso è il dio del teatro nell'antica Grecia. Dioniso è il dio dell' ebbrezza data dal vino, il frutto della vite, il dio della musica, dello scatenamento dei sensi. E' il dio che ci "porta fuori" dai confini carcerari del nostro io-bios, il dio "sphalen", "che fa vacillare", che ci mette in comunione oscura con la *zoé.* Dioniso è il dio che attraversa la morte e rinasce, è il dio della *zoé.* Perché questo allora è il teatro, nelle sue origini, e ogni volta che rinasce con potenza davanti ai nostri sensi: religione della *zoé.* Parole più acute e emozionate per parlarci di tale religione poetica di quelle usate dal giovane Nietzsche nella *Nascita della tragedia,* io non ne conosco. Il teatro èil tripudio della *zoé:* anche nella forma tragica, dove si guarda in faccia l'orrore della morte, il teatro è il trionfo della vitalità, trionfo della poesia che ci fa *sopportare* la morte. La *zoé* è ciò che lega attori e spettatori: la vibrazione di tutti nella unità di poesia, danza e musica. Non dobbiamo mai dimenticare che il teatro antico era cantato e danzato: e che ogni forma di racconto verbale, se non affonda le radici nella danza e nella musica, che sono le forme primarie della manifestazione della *zoé,* tende a inaridirsi e a morire. La definizione "teatro di parola" mi è sempre sembrata profondamente errata per definire la tradizione del teatro in occidente: il grande teatro europeo è stato un "teatro di carne", sotto il segno di Dioniso, dove le storie sono state raccontate sapendo che era la danza del corpo dell'attore, la musica dei suoni, delle parole recitate o cantate, a dare sangue e vita a quelle narrazioni. Non dobbiamo mai dimenticare che, come diceva Platone, "i tragici sono figli di Omero":

ovvero che il teatro ha le sue radici nell'arte viva del narratore. E il narratore è colui che alterna racconto e canto, che suona uno strumento, che a suo modo *improvvisa,* che guarda in faccia gli spettatori, che li interroga, che risponde alle loro sollecitazioni. Se penso a Omero, penso ai griot africani, i narratori della cultura orale tradizionale: il raccontare è sempre in stretto rapporto con quelli che ascoltano i racconti, e la sapienza del narratore sta nel tenere tutti legati al filo della *zoé,* di una vita che è insieme ridere, commuoversi, sorprendersi, incantarsi, riflettere, emozionarsi. Per il narratore teatrale, e in questa squadra considero Omero da solo con la sua cetra come Aristofane che narra insieme a una comunità di attori, tecnici, musicisti, danzatori, lo spettatore non è qualcuno che può stare lì semplicemente a guardare: o lo spettatore è vivo e ricettivo, fedele di Dioniso, disposto a fare anche lui il suo teatro, a esercitare la propria *zoé,* oppure non può avvenire nessun incontro, nessuna danza insieme, nessun amplesso poetico. Ed è evidente che, perché tale vita si accenda, è necessario il "de te fabula narratur": occorrono storie trascinanti, storie che raccontino il nostro mondo, il nostro tempo, oppure variazioni dell'antico così impregnate da una sensibilità viva e vibrante da dirci ancora qualcosa, da sembrare scritte oggi. La grande "regola", allora, a teatro, è l'esperienza della *zoé:* i modi per arrivarci sono molto diversi, certo, le tecniche possono variare da cultura a cultura, e anche all' interno della stessa cultura: niente è più mortifero di chi vuole imporre un metodo, una strada univoca per arrivare alla *zoé.* Ma alla *zoé* ci si deve arrivare, se no è la morte, la morte della scena. Il teatro in occidente muore là dove dimentica di essere il tempio della *zoé,* là dove la "prosa" abbandona le radici une e trine della poesia-musica- danza (e a tal proposito consiglio le riflessioni, tra teatro e filosofia, presenti nel *Velo di Alcesti* di Andrea Tagliapietra); un tempio dove non si può rimanere freddi e composti, "educati", ma dove, in quanto fedeli di Dioniso, si esercita la vitalità, come in uno stadio o a un concerto rock; un teatro in cui la temperatura non sia bollente è un teatro cadavere. Questa è la salma di tanti spettacoli, oggi: vuoto museo di forme, attori e spettatori raggelati, incapaci di comunicazione e emozione. Uno spettatore che reprime la risata, che se la tiene dentro "per non disturbare", offende il dio: andrebbe cacciato fuori! Colui che si **lascia andare al ritmo** della *zoé* è invece egli **stesso un** artista, che contribuisce alla creazione dello spettacolo: magari non lo sa, ma la sua presenza viva è fondamentale e il nostro teatro richiede la sua arte come richiede l'arte dell' attore, le luci dei riflettori, la musica degli strumenti. In culture lontane dalla nostra, come quella africana, quest'arte è ancora ben presente e radicata, la si apprende da piccoli per le strade, nelle tante feste che punteggiano la vita della comunità, dove è naturale pensare che

si è tutti "attori", tutti protagonisti. Noi ne abbiamo perso la memoria. A un amico che aveva visto due repliche di un nostro lavoro, una con poco pubblico, e freddo, l'altra con la sala piena e festante, e mi diceva che nel secondo caso gli attori avevano recitato molto meglio, ho risposto: "Ti sbagli! Ho seguito lo spettacolo centinaia di volte, e ti posso assicurare che in entrambe le serate alle quali hai partecipato gli attori hanno lavorato bene. Ma alla prima mancava una componente artistica fondamentale: la vitalità del co-autore in platea. E' come se tu avessi visto lo spettacolo senza la metà degli attori, o senza luci, o senza musica." E' evidente che se non c' è sapienza sul palco, nulla può accendersi in platea: ma, tornando al Piccolo e chiudendo la parentesi, non credo che fosse quello il caso del *Mor Arlecchino,* che veniva da una serie di recenti, calde conferme. Eppure era proprio il caldo a mancare, in quei primi giorni: recitavamo in una ghiacciaia

14. Vi furono ancora due repliche di calvario. La temperatura non si alzava. Alla fine sentivamo anche dei buoni commenti, ma il "durante" era deprimente: come se alla fine di un atto amoroso, l'amante che è rimasto tutto il tempo immobile e assente, ti dicesse: "bravo!". Ti senti preso in giro, altro che bravo! Io mi aggiravo tra i fantasmi di via Rovello indossando la maglietta di Ronaldo, artista sommo di questo fine secolo, e mi chiedevo: nel '56 Brecht era seduto lì, quando rideva dell' *Opera da tre soldi* allestita da Strehler? O stava in galleria, a fumare il sigaro? Intanto uscivano buone recensioni, a consolarci: una in particolare, di Franco Quadri, illuminata, auspicava una platea più partecipe, più reattiva al gioco innescato dai *tre atti impuri.* Auspicio che si avverò la sera stessa.

15. Serata di sabato 13 dicembre. Era prevista una festa dopo lo spettacolo, musica e cucina senegalese, il tutto pensato e organizzato da uno studente francese appassionato di cultura africana, Joshua, che Dio l'abbia in gloria. Tutti i giornali annunciarono la festa al Piccolo, e per la prima volta la sala si riempì. Pubblico meticcio, africani e italiani, come il gruppo sul palco, ed è il pubblico per noi "ideale". Il primo atto filò via liscio, nel chiasso delle risate e degli applausi a scena aperta. Quando Mor, nella sua entrata di danza, **invitò gli spettatori** a battere le mani, a comporre un ritmo semplice sul quale lui potesse variare, a *sostenerlo* insomma, l'intera sala si mise a battere, come un percussionista-piovra con mille mani. Una bomba! Finalmente elettrizzato, sulla poltroncina che da braciere si era trasformata in tappeto volante, ritrovavo i ritmi serrati che in quel teatro erano andati dispersi. Finito il primo atto, corsi ad abbracciare i compagni, ma una voce dall' altoparlante ci sorprese: "Per motivi tecnici siete

Mor Awa Niang nel personaggio di Mor Arlecchino.

pregati di lasciare tutti la sala." Anche- la compagnia? Anche la compagnia. Una telefonata aveva appena informato della presenza di una bomba al Piccolo di via Rovello. Ci ritrovammo tutti fuori, esposti al freddo dell' inverno milanese, tra il Duomo e il Castello Sforzesco. Arrivò una volante della polizia per il controllo, e la verifica allungò l'ordinario intervallo di un quarto d' ora fino a 50 minuti. Nessuno se ne andò via. Ei Hadyi e Michele improvvisarono un concerto in strada per lama e sax, altri africani tirarono fuori i tamburi portati per la festa. Battendo le mani e ballando tornammo in teatro, e lo spettacolo finì in gloria come era cominciato. In Senegal, ascoltando la parola del griot, si vive il *jam,* termine indicante in lingua wolof la dignità che deriva dal sentirsi membro di un popolo: attorno al griot-narratore si crea l'unità di sensazioni e emozioni di una comunità linguistica partecipe della propria storia e cultura. La provocazione di un vigliacco non aveva rovinato la nostra festa, le aveva dato un sapore particolare, quello di un *jom* che legava persone di differenti lingue e culture, accomunate dallo stesso sentimento civile e politico. Che quello di via Rovello fosse un teatro nato dalla Resistenza, forse tanti spettatori lo avevano dimenticato: una serata come quella, scriveva Ponte di Pino sul "Manifesto", caduta proprio all'indomani dell' anniversario della strage di Piazza Fontana, lo ricordava a tutti, anche ai più distratti.

16. La *zoé* aveva fatto finalmente irruzione al Piccolo. Da quella sera in poi, feci precedere allo spettacolo una narrazione: raccontavo cosa era avvenuto nelle repliche precedenti. Raccontavo delle ragazze scatenate "in bagno", della bomba solo minacciata, della nostra concezione del teatro come una danza a due, attore e spettatore. La narrazione fu molto utile, divertiva e serviva a sciogliere, a trovare un dialogo con i presenti, a dire: siate davvero "presenti". Non fatevi intimidire da queste mura gloriose. Se vi sentite di ridere, ridete. Se Mor batte le mani e vi guarda, vi chiede solo di lavorare un po' anche voi, di fare la vostra "parte". Domenica 16 il teatro era ancora pieno: tutti vecchi. All'entrata li guardai uno a uno, molti frequentavano il Piccolo dall'anno della fondazione, mi dissi: e oggi? Cosa succederà? Ritorneremo ai ritmi stanchi delle prime quattro serate? Fui sorpreso: questi vecchi ci spiazzarono, reagendo con calore di adolescenti dall'inizio alla fine. Al termine dello spettacolo molti vennero da me per ringraziare tutta la compagnia, una signora mi strinse forte la mano: "Ci avete portato un po' di vita. E Lelio mi sembrava il ritratto di quel cretino di mio figlio!".

17. Le repliche da martedì 16 a domenica 21 non videro tante presenze, ma ormai il Piccolo si era sgelato. In sala soprattutto giovani gruppi

milanesi, studenti delle scuole di teatro, affezionati che tornavano a rivederlo. Non bisognerebbe chiamarle repliche. Bisognerebbe abolire il concetto di replica. Un teatro che affonda il suo esserci sulla *zoé* non replica mai: ogni sera è una "prima". E' come fare all' amore! Non può esserci una "prima" e poi le repliche! Ogni pomeriggio prima dello spettacolo, io incontro gli attori e ragiono con loro su quel che è accaduto la sera precedente: dove possiamo tagliare una battuta, dove aggiungerne una nuova, dove comprimere un ritmo, dove farne respirare un altro. E tutto questo partendo dall' ascolto di quello che è avvenuto in scena, e tra scena e platea, la sera precedente. Lo spettacolo, testo compreso, è una pianta che va innaffiata e nutrita ogni giorno, un'opera che non èmai finita. E' sempre nuova, è sempre un "originale", mai una "copia": cambiano le condizioni in cui prende vita, cambia lo spazio in cui operi, cambia lo spettatore in platea, cambia anche l'artefice, che ogni sera è diverso. Al debutto il *Mor Arlecchino* durava-venti minuti più di oggi, così come *Incantati* dura oggi venti minuti in più del giorno del debutto. Qui c'era bisogno di stringere, là di dare respiro e aggiungere. Uno dei complimenti più belli l' ho ricevuto da un tecnico del Teatro Goldoni di Venezia, la sera in cui vi recitammo *Incantati.* Vedendoci emozionati fare il "rito" che precede l'entrata in scena, mi disse sfottente: "Beh, siete alla *prima* di questo spettacolo?". Era la *prima,* certo, ma era anche la sessantesima.

18. Domenica 21 recitammo il nostro ultimo *Mor Arlecchino* al Piccolo. Terminai la mia narrazione pre-spettacolo, che di sera in sera ormai aveva trovato il suo ritmo e i suoi appuntamenti fissi, con un appello pubblico a Giorgio Strehler. Dissi parole che avevo maturato ragionando con i tanti gruppi milanesi incontrati in quei giorni, con i giovani della Paolo Grassi e di altre scuole. Nel ringraziarlo per averci ospitato, "caro Maestro" dissi, "questo teatro è già stato vuotato degli uffici che ne sono stati il cervello organizzativo per cinque decenni. Adesso stai provando già nella nuova sede, e forse il Piccolo di via Rovello diventerà una malinconica ruota di scorta, dopo il Nuovo Piccolo e il Teatro Studio. Caro Maestro, offri questo teatro ai giovani: a quelli che, come te quando entrasti qui dentro, hanno vent'anni e poco più, e sono armati solo del loro entusiasmo e del loro talento, e faticano a trovare luoghi dove lavorare e dove mostrare il proprio lavoro. Sarebbe, nel cuore di Milano, un segno per tutti, un segno che le generazioni teatrali sanno inventarsi un dialogo fertile. Il fantasma di Brecht, qui in mezzo a noi, credo approverebbe!". Il Maestro non era in sala e mi ripromisi, una volta a Ravenna, di scrivergli, per raccontargli quali parole avevo detto in sua assenza dal proscenio del Piccolo Teatro.

19. Arrivato a Ravenna, mi misi a scrivere a Strehler. Non terminai la lettera: la mattina di Natale arrivò la notizia della sua morte. Il 27 andai con Luigi al funerale: il funerale fu l'ultima regia di Strehler, che non aveva voluto discorsi di nessun genere, solo la musica di Mozart ad accompagnare il feretro. La camera ardente fu allestita nella sala di via Rovello, e lì tante persone andarono a dargli un ultimo gesto d'affetto e di riconoscenza, anche persone che negli ultimi tempi non condividevano affatto il suo operato: quando vidi che la bara non venne fatta entrare al Nuovo Piccolo, mi tornò in mente la mattina in cui eravamo arrivati in teatro per il montaggio delle scene, l'immagine del vecchio direttore nel suo ufficio sgombro di via Rovello, che sembrava non volesse abbandonare, dove, contro il parere dei collaboratori, fece ancora una riunione. Nel ciclo infinito della *zoé* c'è anche la fine del *bios* mortale: la *zoé* lo supera, e la poesia del teatro li canta entrambi. Mi risuonarono in testa, mescolate alla musica di Mozart, le parole di Lear sulla morte, quelle sentite per la prima volta da Tino Carraro all'Alighieri di Ravenna, quando avevo 16 anni, mentre avanzava sulla scena portando in braccio il cadavere di Cordelia.

Ravenna. 1.1.98