Alla maniera di una famiglia d'arte
di Renata Molinari

A frequentare le Albe, con assiduità e confidenza, si finisce col maturare il sentimento – sorprendente nella sua evidenza – che la pratica del teatro sia semplice, molto più semplice di quanto il labirinto delle poetiche e delle classificazioni teatrali di questi anni ci induca a pensare.
Anche il Teatro delle Albe ha attraversato diverse definizioni, se le è cucite o ritrovate addosso, nel progressivo definirsi dell'identità, un po' per scelta, un po' per necessità, un po' – soprattutto, forse – per l'evidente complessità di esiti che una pratica semplice comporta. Teatro di ricerca, di narrazione, teatro polittttttttico (con sette T...), teatro interetnico, teatro popolare di ricerca, per non parlare della pluralità delle lingue declinate sulla scena, dal dialetto della pianura di Luigi Dadina (Gigio per gli amici e gli spettatori più fedeli) alle esplorazioni vocali di Ermanna Montanari, formule sospese fra liturgia e nostalgia della natura, quasi un dialetto del corpo e della visione, oltre che delle radici, che si impone sulla scena con la presenza perentoria di un'icona, modellata con perizia d'artificio e pazienza di fede arcaica. E ancora le musiche e i ritmi dell'anima africana del gruppo, le battute surreali, il gergo delle nuove generazioni metropolitane, gli slogan rassicuranti e demenziali della società del benessere.

Su tutto la maschera dell'asininità, l'emblema di un corpo da soma che sa ascoltare i segreti delle favole mistiche, sberleffo ai pedanti e docile servizio delle fatiche umane. Alla tastiera della drammaturgia, l'humour (nero?) di Marco Martinelli, le sue riscritture delle commedie classiche, una dichiarata propensione dell'energia satirica e il meccanismo della comicità surreale, l'amore per le maschere, in un presente che non è mai attualizzazione, ma ricerca dell'efficacia originaria dei testi, riattivazione della loro vitalità, nei corpi e nelle immagini, fisiche e verbali, degli attori di oggi.
E non si può parlare delle Albe senza un doveroso riferimento ai compagni di viaggio del nucleo artistico, custodi operosi della casa di Ravenna Teatro, garanti non solo dell'organizzazione del lavoro, ma della qualità della relazione, dall'accoglienza alla rappresentazione. Una casa, in un territorio amato e coltivato, per quanto difficile, sia come ambiente umano e sociale, sia come terreno

di crescita artistica. Lavoro e relazione, produzione e nutrimento, fanno vivere il gruppo teatrale in un incessante scambio d'opera, nella migliore tradizione della Romagna agricola e delle sue iniziative politiche. Non è un caso che le Albe abbiano visto crescere attorno a sé, e in alcuni casi dentro i propri spettacoli, molti protagonisti – e militanti – dell'ultima generazione teatrale.
In questa dimensione il fenomeno più interessante è la pedagogia diffusa del gruppo, quella *non-scuola* che ha fatto scattare l'interesse al teatro, come terreno di scambio e di crescita di esperienze, tentazione d'arte e palestra di socialità viva fra centinaia (400 per anno, dicono i rendiconti) di giovani delle scuole ravennati. È da questa non-scuola, da questa "cultura" del territorio che nasce gran parte del fascino dell'impresa Jarry di Marco Martinelli e Ermanna Montanari.
Una casa, un territorio, attività diversificate e concordi, lingue simultanee, spettacoli che generano spettacoli, anche questa molteplicità riconduce alla semplicità. Perché semplice è la domanda, essenziale nella sua assunzione di realtà: come vivere di un mestiere verso il quale ci si è orientati per vocazione (e bisogno) di senso, mantenendo aperta la domanda originaria, mentre le condizioni di lavoro si trasformano e le competenze maturano. Non si tratta di interrogarsi sui destini del teatro, fra arte e artigianato, conduzione aziendale e necessità di una ricerca umana; la domanda è sempre rivolta a sé: dove, con chi e per chi fare teatro, cosa posso e voglio fare di un sapere scenico acquisito e costruito nell'adesione elementare a un percorso biografico, se non vogliamo dire esistenziale.

I Palotini dei *Polacchi* sono stati, si sa, uno dei fenomeni dell'ultima stagione teatrale. E allora partiamo da loro per queste nostre riflessioni sul progetto Jarry; da loro, attraverso il lavoro di Marco Martinelli. All'inizio, l'abbiamo detto, era la non-scuola, ormai la cronaca rischia di farsi agiografia: centinaia di giovani coinvolti ogni anno nei laboratori condotti da Marco Martinelli e dai suoi compagni, centinaia di giovani che ogni anno, "per una sera soltanto" calcano le scene davanti a un pubblico di coetanei e parenti. Vista nella sua ossatura, e non nella sua modulazione, i laboratori della non-scuola sembrano aderire più al modello della recita scolastica di vecchia data che alle attività espressive di matrice terzoteatrale. Classi intere lavorano a un testo, lo frequentano e se ne impossessano, per poi presentarlo alla polis. Che cosa fa sì che questa recita coincida con un vero e proprio apprendistato teatrale, costruendo conoscenza di sé e confidenza nelle regole della scena?
Nella recita i ragazzi si mettono in scena, i testi – come dice Martinelli – sono "messi in vita". E quali sono questi testi? Prima dei testi, gli autori: l'amato Aristofane, prima di tutti, Shakespeare, Molière, Campanile, Sofocle, Büchner, l'*Orlando Innamorato* del Boiardo nella riscrittura di Gianni Celati (primo esercizio di quel "Cantiere Orlando" che vede ora, e per due anni, impegnata l'intera compagnia), e ancora Beckett, e Karl Valentin, e la poesia dei personaggi di Baldini, che sembrano fatti apposta per le scelte delle Albe. Autori e modi cari al regista del gruppo, che passo passo entrano nella programmazione dei teatri cittadini, l'Alighieri degli abbonati e il Rasi della ricerca, magari in parallelo con le proposte della compagnia primaria. Così la prova (laboratorio o re-

cita) scolastica s'inserisce in una programmazione più ampia: assumendo le indicazioni delle guide, esercizi, riferimenti culturali, impostazioni sceniche, i giovani allievi contribuiscono a far crescere e a costruire il repertorio delle Albe. Proprio sull'individuazione di un repertorio si fonda la continuità della non-scuola, la sua contiguità con il teatro dei maestri, e, in essa, il costituirsi e consolidarsi dell'identità artistica delle Albe.

C'è una sorta di fascinazione della giovinezza nel teatro di Marco Martinelli e Ermanna Montanari, questa fascinazione è al centro della loro particolare scuola, di quella che potremmo definire una pedagogia dello scambio, in cui il regista-pedagogo si fa in primo luogo "narratore" di un'esperienza culturale, testimone e provocatore, con mezzi teatrali, di avventure personali. Spiegare un testo, aprirlo a giovani del tutto digiuni di esperienze e frequentazioni teatrali, significa in primo luogo sottrarlo alla moda culturale del "già letto, già visto", metterne a nudo l'ossatura (e qui Martinelli, il regista, è sempre e soprattutto drammaturgo) e su questa riflettere il movimento dell'origine, la domanda del presente. Così la storia del testo si fonde con il percorso della sua genesi: le voglie, le conoscenze, le regole e i casi che hanno portato il suo autore a fissarne la trama e i personaggi. Allestire un classico del teatro, neanche con dilettanti – che anche i dilettanti hanno una loro tradizione nel teatro – ma con giovani delle nostre città, significa in primo luogo ricondurlo a un'esperienza di vita – lontana, magari, ma viva nelle parole di chi in questo passato trova motivi di confronto e conferma. Le immagini dell'autore si fondono in questo racconto con le visioni del narratore, del regista, del lettore – a riprova che c'è posto per il nostro presente dentro queste storie – e con i "perché" e le storpiature, le associazioni impure di ragazzi qualunque che un po' per gioco, un po' per caso, un po' per spavalderia incontrano la scena e attraverso la scena avviano un dialogo di attrazione e sfida con i portatori di teatro che qui li guidano. Attrazione, provocazione, gioco: si tratta comunque sempre di insediarsi dentro un percorso di creazione, una produzione di senso collettiva. In altri momenti si sarebbe detto il teatro come strada maestra per la cultura, ora, più semplicemente, il teatro come terreno pratico per esplorare possibilità di senso, anche nella vita della scena.
A ben guardare certe fragilità, insicurezze, innamoramenti, bocconi di realtà, fra illuminazione e dispersione, non sono solo di oggi. Oggi li perdiamo nella palude dei comportamenti collettivi, nella lontananza del passato li cogliamo in singole esistenze, arditamente o enfaticamente creative. La norma, magari quella della convenzione, tiene sotto controllo i comportamenti, la mancanza di convenzioni, magari figlia della inconsapevolezza culturale, impedisce di dissipare energia nelle intenzioni: resta un presente "alla lettera", gesti, comunicazioni di servizio, dichiarazioni di appartenenza, denunce di solitudine. Restano delle immagini, cartoline rubate agli autori e ai loro spettatori, e le battute di oggi, altrettanto frammentarie e folgoranti, a saperle ascoltare, risposte disarmanti e aggressive, gesti di una fisicità ingombrante e amorosa, generosa e diffidente. Questi lampi di presenza si propongono nella forma della domanda, e Marco Martinelli non rinuncia a esporre possibili risposte ai suoi giovani interlocutori, a individuarle, a costruirle, con loro, con la sapienza, spesso inconsapevole, che guida i perché dei ragazzi. Per farlo è necessario andare verso l'essenzialità del testo e dell'autore, di un percorso artistico e culturale, magari catturato in un esempio di teatro, nelle scelte della propria vita, nei film di culto, nei romanzi di formazione, e – perché no? – nelle formazioni del cuore. Su queste risposte prende forma la scena (la drammaturgia?) degli spettacoli "didattici" del teatro delle Albe. Sulla necessità di queste risposte, qui e ora, prende corpo il progetto Jarry.
Non ci sono padri nei precedenti spettacoli delle Albe (fatta eccezione per alcune presenze evocate, e prontamente rimosse, fisicamente eliminate, in alcuni spettacoli di Ermanna Montanari), madri e figli sì, e tanti, quasi sempre all'ombra di un conflitto mitico fra natura e "progresso", ma padri mai: ci voleva Padre Ubu per fare esplodere, in tutto il suo potenziale di reciproco cannibalismo, il rapporto fra generazioni impegnate nello stesso orizzonte storico.
Della genesi artistica del progetto parlano i protagonisti, a me interessa sottolineare due aspetti. Da un lato lo stretto legame fra necessità e caso nella definizione dell'impresa, quasi un pragmatismo dell'ispirazione: si sogna con i materiali a disposizione, ma allora arricchiamoli, provochiamoli, conosciamoli e trasformiamoli questi materiali; dall'altro la visionarietà del progetto, anche qui in senso letterale, un progetto costruito e guidato dalla forza delle visioni. Visioni della propria realtà, scene di vita quotidiana assunte come emblema di una condizione e di una possibilità, visioni del proprio desiderio, visioni del testo e dell'autore, meglio se fuse in un'azione, una percezione, simultanea. Anche lo strano attaccamento di Marco e Ermanna per l'etimologia e lo slittamento di senso nelle parole mi sembra riconducibile a questa "politica" della visione: si fissa uno stadio nell'evoluzione della parola, un'immagine del suo divenire, e questa immagine si tiene per vera, trasformandola in scena della sua (e nostra) rappresentazione. Trasformare le visioni in icone, per una scena che si predispone alla parola e al movimento verso lo spettatore, è uno dei motivi ricorrenti nel teatro delle Albe. Accanto a questo processo che evoca sul piano dell'arte scenica l'elemento liturgico della rappresentazione, si mantiene vivo l'elemento narrativo, etimologicamente divulgativo, della non-scuola. Dallo scavo del testo emerge la genesi di Padre Ubu, la presenza costante della vita dell'autore accanto alle azioni della sua creatura, azioni che hanno nelle parole il loro punto di forza, quasi motto in un'araldica del personaggio alla quale la coppia Martinelli-Montanari affida spesso le sue creazioni.
È evidente, quasi inevitabile in un simile processo, identificare i giovani della non-scuola con i liceali di Rennes, creatori e interpreti delle imprese di Padre Ubu, figure e incarnazioni delle forze che rendono possibili le imprese sceniche di Jarry: i Palotini, insomma, figli e custodi della Polonia di ogni sogno teatrale (perché, come si sa, se non ci fosse la Polonia, non ci sarebbero i Polacchi...), epifanie e detonatori di un metodo di lavoro responsabilmente radicato in un preciso territorio geografico e culturale, che sempre più raramente, fra multisale del liscio e industria del divertimento, parchi gioco e ipermercati, sembra avere bisogno delle scene teatrali per rappresentarsi.

Dunque i Palotini come asse dei *Polacchi*, ma non bisogna dimenticare la relazione con il nucleo artistico delle Albe, il fenomeno dei Palotini non va di-

sgiunto dal fenomeno di un gruppo d'artisti che accetta di confrontarsi in scena con l'energia di questi giovani, di affidare il risultato del proprio lavoro all'alchimia di un incontro, di fidarsi e appunto affidarsi alla loro tenuta scenica. Si affida, quindi deve fortificarli; deve guidarli, e per questo è necessario rubargli un po' d'energia. È un'alchimia tutta particolare, così diversa da tante operazioni giovanilistiche che popolano le nostre scene, un corpo a corpo fisico, prima di tutto. Le regole del mestiere versus l'esuberanza, gli esercizi come sigillo del patto, misura di una relazione che consente lo scambio dei reciprici misteri. Un corpo a corpo amoroso e spietato fra maestri e allievi. Due scene a emblema di questa relazione: il pranzo di Madre Ubu, che imbandisce pietanze e accidenti ai Palotini, in un crescendo di metamorfosi accertate e provocate, e la Terza Anta di *Perhindérion*, con la fossa scavata ai piedi dell'ampio pioppo di casa, ai cui rami si ancora la bicicletta del giovane Jarry: ancora una trasformazione, nella dichiarata impossibilità del miracolo. Sicuramente il piano fisico parla, diventa eloquente: gesti, posture, segnali di appartenenza e smarrimento; e ancora, gesti verbali, slogan, epiteti, rappresentazioni sintetiche del mondo, i capelli, gli orologi, le scarpe alle quali non si può rinunciare, pena un impoverimento del presente.
Esercizi e improvvisazioni, così i Palotini definiscono il loro tempo di prova, dove le improvvisazioni sono veramente la "messa in vita" delle immagini catturate al testo, e gli esercizi la possibilità di riproporre intatta la qualità di questa vita nel succedersi delle repliche, e poi le letture, le discussioni, le visite guidate... Veramente un paradigma di avventura fra repertorio e immersione creativa. Dopo il laboratorio c'è la pedagogia interna allo spettacolo, la scuola del palcoscenico, si diceva una volta: già, una volta, nella migliore tradizione delle famiglie d'arte, quando si calcava la scena per contiguità di vita con i capocomici. L'attribuzione delle parti cresceva col maturare degli attori, in una progressione quasi anagrafica che si alimentava (e alimentava) della credibilità fisica degli interpreti, senza reti e sottotesti psicologici. Su tutti, il progetto dei capocomici, la cura del repertorio, l'economia di un'impresa familiare che abita una casa nomade e cresce accettando di farsi trasformare e di trasformarsi in ruoli che si sviluppano nel tempo stesso della vita.
Così, piano piano, questi giovani, nel definirsi della loro vocazione teatrale (ma anche nell'accettazione di una episodicità che rafforza, nella logica dell'avventura, i legami con chi resta) cominciano ad abitare la casa della loro esperienza, definiscono competenze e servizi, oltre la loro presenza scenica. E allora c'é chi fa la maschera, chi cura la sala, chi sale sul furgone, chi fa le fotocopie e chi tiene le relazioni...: un meccanismo semplice, come seguire la propria strada, mettendo a disposizione quello che si è, scoprendo quello che si può fare, dentro la complessità di un organismo vivo. È la costruzione di una nuova tipologia di gruppo teatrale, così lontana dai gruppi-isola degli anni '70, ma anche da tante botteghe e schieramenti poetici; nuova, eppure così antica, vicina appunto alle famiglie d'arte, con quanto di naturalità ed efficacia aziendale c'era nelle imprese di questi artisti della vita. Si crea ciò di cui si ha bisogno per la propria vita, si costruisce con quello che c'è.
Non solo il repertorio accoglie i nuovi attori, ma si allarga per offrirgli una nuova possibilità di prova; il percorso di formazione si arricchisce di nuovi momenti spettacolari, serate di prova che sono al tempo stesso un affondo nelle possibilità delle Albe. Il Cantiere Orlando si apre ai Palotini, Marco regista e drammaturgo, Gigio maestro di narrazione, Ermanna coach della squadra, interlocutrice e guida delle visioni, e ancora gli esercizi, la disciplina, l'impegno. Sempre con il sospetto del gioco, che aiuta tutti a crescere, e la necessità di restare fedeli a se stessi, nella continuità, oltre ogni repertorio e prova di scena. Una continuità a rovescio, in cui i Palotini, nella loro giovinezza urgente di domande e seduzioni, sembrano tenere viva la necessità dell'inizio nella coppia carismatica di questa strana famiglia d'arte.