Un dittico di tre ante

di *Gerardo Guccini*

Grabbe, i "quadri" LEBEN e Schwab
nel "multidramma" delle Albe

Scherzo, satira, ironia e significato profondo intreccia due eventi drammatici: l'uno rappresenta il quasi omonimo testo di Grabbe (*Scherzo, satira, ironia ed altre cose più profonde*) nell'originale versione approntata da Marco Martinelli; l'altro scandisce in cinque "quadri" la relazione annuale della LEBEN agli azionisti. La LEBEN è un'azienda che vende corpi, ragazze-in-valigia. Nel primo quadro assistiamo ai preparativi della relazione. Tre ragazze, portate in scena dentro altrettante valigie munite di rotelle, escono una dopo l'altra dai loro involucri cantando una canzoncina del trio Lescano: "La gelosia non è più di moda". Poi salgono su un palchetto, si mettono le scarpe da tip tap, incominciano a ballare. Ci sono manager indaffarati, che entrano in scena trascinandosi ognuno una valigia. C'è un portiere in divisa rossa fiammante che silenzioso si aggira sulla scena. La presidentessa della società, Condolcezza, si avvicina al microfono provando la sua entrata. Nel secondo quadro assistiamo alla festa della LEBEN per l'aumento del fatturato. Nel terzo, Condolcezza spiega perché conviene aprire un bordello in Thailandia. "La spesa – dice – è molto, moolto, mooolto inferiore al ricavo". Nel quarto, continuano a fervere i preparativi per la relazione annuale. Nel quinto, Condolcezza racconta di quando Hitler progettò la prima bambola gonfiabile.

Nei "quadri" di *Scherzo* ferve la vitalità scenica dei giovani attori cresciuti nell'ambito della *non-scuola* ravennate e della bottega delle Albe. Eppure, non v'è dubbio che la

LEBEN animata dal loro agire sia un'immagine infernale. D'un Inferno, però, senza dannati, senza sofferenze e senza pene da scontare.

La drammaturgia dello spettacolo ci comunica che il male, convertitosi in legge economica e mercificazione degli esseri, non si contrappone più a un Bene con B maiuscola, che gli impone il suggello della colpa. Il male è quindi diventato un regno universale: un Quarto Reich senza antagonisti, nel quale, se ci si adatta a essere merce, si può stare benissimo, come le ridenti e canore ragazze che escono dalle valigie della LEBEN.

I cinque "quadri" di *Scherzo* non svolgono una vicenda, ma un discorso sul male, che si integra al rifacimento di Grabbe formando un più complesso organismo drammaturgico, il quale è a sua volta parte d'un insieme progettuale ancora più vasto, comprendente la rappresentazione d'un dramma di Werner Schwab, *Sterminio*.

Grabbe, i cinque "quadri" LEBEN e *Sterminio*, procedono da un movimento processuale che, partito nell'estate del 2004 dall'idea di fare uno spettacolo sul male, aveva accumulato una grande quantità di materiali performativi e letterari (da Dostoevskij a Shakespeare, da Grabbe a Schwab, da Paul Ricoeur a Jarry a Hanna Arendt a Majakovskij). A un certo punto, dicono Martinelli e Montanari nel programma di sala, si era addirittura imposta l'idea di non fare scelte e di coniugare il tutto in uno spettacolo antologico e fluviale intitolato *Ex*.

Le parti del dittico procedono, dunque, da uno stesso magma preparatorio. Di qui, la posizione nevralgica e connettiva dello spettatore, che viene portato a riconoscere i significati di *Scherzo* e *Sterminio* rielaborando concettualmente una diversificata serie di fattori: i segni consapevolmente dislocati dalla regia, quelli comportati dai testi di riferimento, quelli emessi dall'inevitabile presenza degli attori e quelli impressi da un movimento processuale

avvolgente e molteplice. Tuttavia, nonostante i significati individuati dagli spettatori teatrali riflettano, quasi inevitabilmente, le peculiarità dell'esperienza percettiva, vi è all'interno del dittico una zona in cui la dialettica fra i teatranti, il processo e il tema affrontato si sintetizza in un discorso che non tollera intromissioni o varianti e non vuole venire frainteso. Si tratta dei cinque "quadri" LEBEN. Qui il male, che in Grabbe è un tutt'uno con l'ipocrisia della società e dei suoi valori e che in Schwab non si distingue dall'uomo, percepito in quanto patologia del mondo naturale, diventa il male che permea il nostro contesto civile. E cioè il male che viviamo e che non sempre – anzi, quasi mai – chiamiamo con il suo nome, perché, diventato norma universale, non è più colpa. Per noi, uomini vissuti nel XX secolo, colpa e male sono concetti irrelati. Così, non riconoscendo più la prima, perdiamo conoscenza del secondo. Forse, gli uomini imminenti del terzo millennio non si porranno più il problema del rapporto fra colpa e male, e penseranno ai crimini e alle relative "pene" come a disgrazie del tutto analoghe, a seconda della gravità, a una frattura o a un infarto.

I cinque "quadri" LEBEN si collocano sul crinale fra la memoria ancor viva dell'Inferno e l'affermazione d'un male depenalizzato e normativo. Infernale, in essi, è l'assoluta mancanza di luci e sprazzi di speranza, l'umiliazione della persona umana e anche il linguaggio di Condolcezza. Sentite come inveisce contro manager e festanti, quando s'accorge che hanno utilizzato musiche non inserite nel catalogo LEBEN:

Merde!
Molluschi!
Io vi maledico!
Che gli avvoltoi strappino il fegato
a voi

e ai figli dei vostri figli!
Che la fame e la sete vi torturino
fino a farvi uscire gli occhi dalle orbite!
[...] Che possiate sprofondare
in un mare di pece incandescente!
Io vi maledico
insieme alle vostre famiglie
fino alla settima generazione!

Gli anatemi di Condolcezza sono demoniaci e stregoneschi, mentre la causa che li scatena ci riporta alle esigenze pubblicitarie del male postmoderno. Se questo scaturisce dalla completa sostituzione dei valori identitari dell'essere umano con principi economici, ecco che, il suo nemico elettivo, non è più l'avverso principio del bene, ma il rischio del fallimento commerciale. Tutto ciò che minaccia di provocarlo tocca in profondità i demoni dei nostri giorni, che reagiscono con furia, non tanto ai simboli del sacro, ma ai ribassi e alle restrizioni del mercato. Condolcezza, udendo l'attacco prepotente di "Rock me Amadeus", esplode in micidiali invettive perché tale musica contraddice la rassicurante impostazione del messaggio pubblicitario LEBEN: ragazze con le faccine acqua-e-sapone, che escono sorridenti dalle valigie, e ballano il tip tap al suono di liete canzoncine ("La gelosia non è più di moda", "Il pinguino innamorato" eccetera).

Nei cinque "quadri" LEBEN, l'atmosfera pubblicitaria fonda un registro stilistico d'importanza strategica: attraverso le sue immagini e le sue ritmate pantomime il messaggio drammaturgico passa come implicazione di quello promozionale. Le musiche sono rasserenanti e frivole, le ragazze sorridenti e carine, niente nei movimenti, nei visi, nei suoni fa presagire una sessualità violenta, gli abusi che possono venire compiuti sui corpi contenuti nelle funzionali valigie della LEBEN. Ma proprio la sottrazione dei

connotati sessuali/torbidi/violenti/peccaminosi evidenzia la nuda essenza del messaggio drammatico, che individua la scaturigine feconda del male postmoderno nella depenalizzazione morale, prima ancora che legislativa, della mercificazione dell'essere umano. Niente associa le pantomime delle ragazze-in-valigia all'idea di libidine, di peccato, di piacere proibito. In un certo senso, la strategia promozionale della LEBEN contraddice uno dei principali orientamenti del linguaggio pubblicitario, che dopo aver fatto leva sulla qualità (anni Ottanta) e sulla convenienza (anni Novanta), punta ora sul sex appeal della presentazione, e cioè sulla propria capacità di coniugare qualsiasi prodotto, fosse anche un detersivo o un'assicurazione, a fattori eccitanti intense sensazioni. Ma la linea pubblicitaria LEBEN non deve vendere, bensì esprimere teatralmente l'idea che la parte più nera del male postmoderno consiste nel suo essere diventato pratica condivisa, accettata e, quindi, *innocente*. Il male non ha colpe (purché renda). Così, le ragazze della LEBEN escono l'una dopo l'altra dalle loro valigie vestite come adolescenti eroine d'un cartone animato giapponese: gonna nera, camicetta bianca con fiocco di raso nero e, sul volto, una mascherina nera. Sono disciplinate, timide, contente, educate, non reggono lo sguardo di Condolcezza quando si posa su di loro, inquisitorio.

Il discorso drammaturgico dei cinque "quadri" combina le pantomime dei manager e delle ragazze-in-valigia, all'oratoria di Condolcezza (una magnetica Ermanna Montanari) e al mutismo dell'ex presidente (Luigi Dadina). Questi, abbarbicato a una testa d'orso, incapace d'esprimersi, assorto in private e dementi visioni che lo fanno ridere fuori luogo, mostra gli esiti del prolungato passaggio del male sulla persona umana. A differenza del Lucifero dantesco, non è l'ombelico fisico e morale del mondo infero, né incarna il risvolto grottesco e demente di un'originaria intelligenza angelica. Alla sue spalle non c'è, insomma, la gloria del-

l'arcangelo ribelle, ma la fondazione dell'azienda, l'invenzione delle ragazze-in-valigia, e cioè la continua pratica d'un male, che, negando i valori identitari della persona, finisce per lasciare i suoi adepti privi di identità.

Alle spietate orazioni di Condolcezza, Martinelli affida la sua tragica visione della storia. Instancabile suscitatore di significati incarnati nella presenza degli attori, il drammaturgo delle Albe finisce per ritrovare in questi brani l'atmosfera e i valori d'un mondo artistico precedentemente conosciuto e affrontato, quello di Philip Kindred Dick, al quale aveva dedicato, agli esordi del suo percorso teatrale, la trilogia composta da *Mondi paralleli* (1983), *Effetti Rushmore* (1984), *Rumore di acque* (1985). La seconda orazione di Condolcezza stabilisce infatti un'inconsapevole contiguità di pensiero con la visione storica del celebre romanzo *La svastica sul sole* (titolo originale *The Man in the Hight Castle*), nel quale Dick racconta come sarebbe il mondo se Hitler avesse vinto. Meno immaginativo, e tragico, Martinelli ci invita a riconoscere che Hitler, in realtà, *ha vinto*, imponendosi, se non ai nemici bellici, all'assurdo divenire della storia, che della sua follia ha ripreso la dissoluzione dei valori antropologici e la mercificazione dell'individuo. Dice Coldolcezza, parlando all'assemblea degli azionisti:

> Cari amici, la Storia, si sa, si sa, è sempre maestra di vita. Oggi il nostro pensiero va con gratitudine a un grande, visionario maestro del passato: Adolf Hitler. Alle idee del Führer si ispirò il presidente della LEBEN, quando alla fine del Novecento progettò la linea ragazze-in-valigia. Non è vero, presidente?
>
> *L'ex presidente sorride.*
>
> Sì... fu infatti Adolf Hitler, in persona, a commissionare nel 1941 al dottore danese Olen Hannussen il primo giocattolo erotico del mondo: una bambola... gonfiabile.

Fra l'uno e l'altro dei cinque "quadri", si svolge il dramma di Grabbe, che narra le vicende d'un povero diavolo finito sulla terra, dove, mezzo congelato dall'algido clima del mondo umano, viene trovato da quattro naturalisti ospiti del Barone von Haldungen. Nel castello di questi, le sue grezze arti diaboliche non devono fare troppi sforzi per spingere gli esseri umani a compiere azioni criminali. La morale di Grabbe è trasparente, la mentalità razionale e scientifica della nuova era non crede più al diavolo, ma non per questo libera dal male, che sussiste al di là dei sistemi trascendenti che l'avevano imbrigliato nelle tante forme del diavolo. Il rifacimento di Grabbe è collegato ai "quadri" LEBEN da nessi drammatici immediatamente riconoscibili: il diavolo è il portiere dell'azienda, che fin dall'entrata in sala degli spettatori li ha accolti distribuendo loro "azioni" della LEBEN; la sua vicenda viene presentata come un sogno, che coniuga l'ottocentesca eclissi del diabolico all'inferno "depenalizzato" del tempo presente; infine, nell'ultima scena, il sogno del diavolo e la realtà da incubo della LEBEN confluiscono l'uno nell'altra. Martinelli, modificando il testo di Grabbe, fonde infatti il personaggio della "Nonna del diavolo", al quale il drammaturgo tedesco aveva affidato il compito di riportare a casa l'infreddolito nipote, con quello di Condolcezza, che, nella riscrittura di *Scherzo*, diventa la "Madre del diavolo". Grabbe introduce una Nonna bonaria e affettuosa, che descrive con rassicurati accenti domestici la casa infernale:

> E ora allegria, caro nipote! All'inferno abbiamo finito le pulizie! Tu puoi venire subito a casa con me. Un buon caffè bollente ti riscalderà. È già pronto e fuma sulla tavola.

Martinelli, invece, incunea nel ruolo della progenitrice il gelido profilo della presidentessa della LEBEN. L'azienda irrompe così nel mondo diegetico di Grabbe, configurandosi sia come suo nucleo generatore che come suo esito storico. La LEBEN, da un lato, rappresenta esplicitamente il male che zampilla nel dramma grabbiano attraverso il criminale Barone di Mordax e la pedagogia negativa del Maestro (entrambi interpretati da Roberto Magnani), dall'altro, invece, descrive gli scenari futuri della nascente mentalità positivista, che questo stesso dramma ritrae con toni ironici e irridenti. Nella cronologia storica, la rimozione del diabolico precede l'affermazione del male depenalizzato e innocente del mondo contemporaneo (quindi, Grabbe viene prima della LEBEN), mentre, stando alle suggestioni drammatiche dello spettacolo, proprio quest'ultima configurazione del male incarna l'essenza della negatività umana. Il diavolo/portiere, in sé simpatico e diretto come il suo interprete scenico (l'attore Alessandro Renda), acquista, insomma, effettivi connotati diabolici in quanto parte integrante e manifestazione diretta della LEBEN. Aspetto, questo, che viene evidenziato dall'improvvisato discorso che il diavoletto, appena ricondotto dal suo sogno ottocentesco all'azienda, rivolge agli azionisti:

> Io sono solo un semplice portiere. È bello stare qui alla LEBEN. Tutti sono gentili: buon giorno signor portiere, grazie signor portiere, è una bella giornata signor portiere, a casa tutto bene, può pulire più spesso le scale signor portiere, certo si figuri... Vorrei ringraziare la signora Condolcezza che mi concede questo momento al microfono, che resterà per me indimenticabile. La signora Condolcezza è per me un simbolo di gentilezza. In lei vedo quell'aura magica che trasforma ogni angolo di questo palazzo. Il tempo passa che è una bellezza qui alla LEBEN. Anch'io, che sono l'ultima ruota del carro, mi sento un componente sincero di questa grande famiglia.

La luce svanisce. Là in fondo solo le ombre di tutta quella umanità che insulta un baule vuoto. E il profilo gelido di Condolcezza.

Portiere Dico bene, M-a-m-m-a?

Sulla domanda filiale scende il buio, insieme agli ultimi applausi per i Laibach.

L'ultima scena contiene, dunque, un'importante agnizione. E l'agnizione, rivelando l'effettiva identità d'un determinato personaggio, costituisce, come si sa, un elemento fondamentale della storia. Martinelli, però, non ricava dalle connessioni fra il dramma grabbiano e i cinque "quadri" LEBEN una traccia fabulistica da dilatare attraverso il lavoro drammaturgico e quello scenico, ma se ne serve per orientare la lettura critica dello spettatore. E cioè, le utilizza in quanto segni registici, che, sovrapponendosi a strutture performative relativamente autonome, ne ridefiniscono i significati semantici e culturali. Per intenderci, il fatto che il portiere/diavolo sia figlio di Condolcezza non influisce per nulla (se non nell'ultima scena) sui comportamenti e le parole dei due personaggi, mentre indirizza i processi mentali dello spettatore, che, attraverso questo legame parentale, connette intuitivamente la LEBEN, l'inferno e la mercificazione della persona.

In pratica, tutte le considerazioni che ho fin qui svolte intorno alla depenalizzazione del male e alle sue radici storiche possono venire considerate come una dimostrazione delle possibilità di ragionamento innestate dall'inserimento di precisi segni registici nella materia drammatica dello spettacolo. Fra questi vorrei ricordare anche l'orologio

appeso all'arco di proscenio. È fermo, e, spesso, ora questo ora quel personaggio lo osserva aspettando che si metta ad andare. Non segnando l'ora, l'orologio segnala che il tempo, in questo spettacolo, è un enigma e un problema. Spiegano Marco Martinelli ed Ermanna Montanari nel programma di sala:

> Il lavoro è diventato progressivamente una domanda sul Tempo: in che tempo viviamo? O meglio, in che tempo crediamo di vivere? In un Ottocento da cartolina, perché tale è l'incipit del sogno del diavoletto, o nelle fastose visioni da incubo dell'azionariato del male di inizio millennio? E come fare a rappresentare questo nostro spaesamento? Meglio, è rappresentabile?

In un incontro tenuto al Teatro Rasi nei giorni del debutto, Martinelli è tornato sulla questione, attribuendo il doppio binario temporale di *Scherzo* alla sfera delle percezioni quotidiane:

> A volte, inconsapevolmente, giudichiamo le cose come se vivessimo ancora nell'Ottocento, con categorie mentali ancora legate all'idea di "progresso", di "lumi", effetti che corrispondono a cause precise, eccetera. Nel mondo in cui viviamo, invece, spesso gli effetti non si sanno far risalire a nessuna causa, oppure ci sono cause che generano effetti contrastanti, e tutto questo mette la nostra razionalità in buca. Questa ambiguità del presente si trova nel nostro diavoletto. È il portiere che sogna di essere un diavolo, che a sua volta sogna di cadere nell'Ottocento? Oppure è veramente il diavolo che si impossessa del portiere della LEBEN? Questo spaesamento, che abbiamo volontariamente coltivato all'interno dello spettacolo, riflette il nostro spaesamento... io lo sento nella mia vita quotidiana, nelle parole che dico e in quelle che ascolto. Ogni sera accendiamo la televisione e ci chiediamo: «Ma davvero succedono delle cose così? In che mondo viviamo? Dov'è il confine tra il vero e il falso? Dove poggiano i nostri piedi? Su quali valori poggia la nostra mente?».

I segni registici dilatano, dunque, le capacità di significazione degli eventi scenici, che, in tal mondo, dialogano gli uni con gli altri, suscitando pensieri che interrogano, al di là del teatro, la sfuggente realtà del presente. Lo spettacolo si risolve in una molteplicità di prospettive, che, nascendo da una sensazione di spaesamento, generano a loro volta spaesamento.

Le scene di Grabbe e i "quadri" LEBEN sopravvengono gli uni agli altri con ritmo agilissimo, definendo una "drammaturgia a treccia", nella quale l'unità non risulta dalla compenetrazione delle sequenze narrative, ma, a livello concettuale, dalla lettura critica dello spettatore e, a quello performativo, dalla dinamica artigianale dell'intreccio. Svolgendosi, le due "ciocche drammatiche" dispiegano, però, analogie e rimandi che s'impongono anche indipendentemente dai trait d'union fabulistici e dai segni della regia. Entrambe affrontano il tema del male rappresentando società e culture che ne misconoscono l'esistenza. Entrambe utilizzano lo stesso impianto scenografico, caratterizzato da un "palchetto-altare" sul quale si svolgono situazioni metateatrali (nei "quadri" LEBEN, il tip tap delle ragazze-in-valigia; in Grabbe, l'esecuzione salottiera e ironicamente viscontiana di un'aria di Vaccaj). Entrambe risultano dall'applicazione di una drammaturgia che – com'è proprio di Martinelli e delle Albe – cerca la verità dei personaggi in quella degli attori, declinando, in parti originali e nuove, i ruoli (o, se vogliamo, i tipi) che questi hanno

definito nel tempo in quanto manifestazioni sceniche di sé. Il testo Grabbe non viene infatti rappresentato fedelmente (come quello di Schwab) ma contribuisce al progetto sul male fornendo un canovaccio da sviluppare, dei personaggi da modificare e integrare, delle parole da scegliere, selezionando quelle che veicolano la centrale connessione grabbiana fra la crisi del diabolico (scientificamente, il diavolo non esiste) e il pervasivo diffondersi d'un male divenuto enigmatico e, quindi, irriconoscibile, inafferabile.

Per meglio confrontare i diversi trattamenti scenici cui sono stati sottoposti Grabbe e Schawb, riporto estesamente la parte iniziale del citato intervento di Marco Martinelli, che non solo ripercorre in modo più dettagliato del programma di sala la genesi e lo sviluppo del progetto, ma chiarisce come a ciascuna delle "tre ante" del dittico corrisponda un diverso profilo registico: il "regista puro", il "regista drammaturgo" e il regista che opera all'interno d'una collettività creativa, suscitandone e modulandone le potenzialità attraverso l'improvvisazione. Dice Martinelli:

> Due anni fa, subito dopo *Salmagundi*, insieme a Ermanna e a tutta la squadra degli attori che avete visto in scena, abbiamo cominciato a riflettere sul male, sulla violenza.
> Il male è un concetto e, nello stesso tempo, una presenza misteriosa e sterminata. Fra le sue infinite manifestazioni ci interessava soprattutto il sopruso del forte sul debole.
> Da qui è partito il lavoro: in un primo momento abbiamo lavorato su *Sterminio* di Werner Schwab, che volevamo mettere in scena nella sua interezza, ma dopo due mesi ci siamo detti: «No, non va bene... il testo è bellissimo, ma non è questo quello che stiamo cercando». Allora abbiamo preso il *Titus Andronicus* di Shakespeare, convinti che quella tragedia farsesca potesse essere il nostro punto di partenza. Dopo tre mesi di lavoro abbandoniamo anche il *Titus Andronicus* e passiamo al *Macbeth* e poi a Molière, e poi a Dostoevskij! «Chi meglio di Dostoevskij racconta il male e la violenza!».
> Leggiamo una cosa, ne leggiamo un'altra, siamo sempre da capo. E così, mentre si andavano producendo anche altri spettacoli, coma *La mano* o la *Canzone* morantiana, sotterranea scorreva questa interrogazione-fiume sul male, passando per Grabbe, per Jarry, per Hannah Arendt e altri. Così ci siamo trovati ad agosto in teatro, per iniziare la fase conclusiva delle prove, dopo aver lavorato su tanti autori e non aver ancora deciso su quale "fermarci", da quale testo "partire".
> Marcella [Nonni, direttore organizzativo, ndr] mi ha chiesto: «Marco dobbiamo fare la presentazione per la stampa, qual è il titolo? Che cosa fate?». Non sapevo cosa risponderle: da due anni andavamo "sterminando" gli autori che affrontavamo, prendevamo da questo e da quello, così facendo però accumulavamo materiali che, sentivamo oscuramente, ci sarebbero stati utili.
> Dopo essermi confrontato con i compagni, ho risposto a Marcella: «Li mettiamo in scena tutti!». Abbiamo deciso anche un titolo: *Ex*, che ancora campeggia qui fuori, nessuno l'ha coperto ma va bene così, è un segno, deve restare. Era infatti come se ogni autore nel frattempo fosse diventato "ex", tutti presi e abbandonati. Sì, all'inizio di agosto avevamo in mente uno spettacolo che fosse come un'antologia sul male, composta dai frammenti di tutti gli autori attraversati, ipotizzavamo una durata dalle sei alle sette ore. Poi, invece, lo stare qui, in teatro, reclusi per tre mesi, ha portato il lavoro alla sua forma definitiva: anziché un

unico grande affresco, è scaturito un dittico: *Scherzo* e *Sterminio*.
Chi ha visto *Scherzo* forse ha notato che in platea c'è un bunker per venti spettatori, è una piccola baracchetta da campo di concentramento dove, il prossimo martedì, debutterà *Sterminio* di Schwab. A un metro dagli attori, se ne avverte il respiro e si ha il loro volto in primo piano, come un dettaglio potente. A un certo punto, durante i tre mesi di clausura, *Sterminio* ha rifiutato di ridursi a frammento dentro la forma antologica, e ha preteso per sé uno spazio altro, lontano dal palcoscenico, in cui essere rappresentato integralmente. Una volta uscito *Sterminio* dall'antologia, anche la forma antologica si è sbriciolata, e ho compreso che di tutti quegli "ex" dovevo tenere solo il testo di Grabbe e riscriverlo dalle fondamenta per il palcoscenico.
Per quello che riguarda *Sterminio* mi sono comportato da regista puro, non toccando una parola del testo feroce e commovente di Schwab, inventando insieme a Ermanna e Vincent l'architettura visiva in cui trasfigurarlo. Per quanto riguarda Grabbe, invece, ho lavorato come drammaturgo-regista, e lì ho potuto recuperare tanto materiale costruito nel corso dei due anni attraverso le improvvisazioni anarchiche degli attori, sia quelle che partivano da un personaggio dato, sia quelle che chiamiamo "libere". Sono stati decisivi per esempio il lavoro fatto da Renda sul devil-porter del *Macbeth*, l'ironia ghignante che ha saputo imprimere a quella figura, che me l'ha fatta collegare al diavolo di Grabbe; oppure la Condoleeza Rice sulla quale Ermanna pensava la sua Lady Macbeth, che poi si è trasformata in Condolcezza, la madre del diavolo; oppure le improvvisazioni di Roberto Magnani su algide figure del male, che in seguito si sono sdoppiate nelle figure del maestro e del barone di Mordax;

oppure il Tito dolente di Dadina, un generale stanco e sconfitto che si è trasformato nell'ex presidente della LEBEN. Così ho portato a termine la partitura di *Scherzo*, intrecciando il mondo di Grabbe e quello della LEBEN, trasformando e riscrivendo il primo affinché legasse col secondo, facendo in modo che l'uno fosse eco dell'altro: oltre ad appartenere a diversi tempi storici, richiamano diversi modi di essere attore e stare in scena.
Il nostro *Scherzo* vive dell'intreccio di modalità di creazione differenti, per cui l'attore crea a partire da un testo ma anche andando contro il testo e partendo dal proprio corpo. Queste azioni non definiscono ambiti separati, ma, costituendosi in teatro, s'impastano e diventano un'unica materia organica.

La descrizione di Martinelli evidenzia una situazione teatrale in cui le parole e i personaggi risultano da un processo compositivo a più mani, che rielabora i materiali approntati dalle sue precedenti fasi e annoda fra loro i percorsi dei singoli attori. Dalla pratica di tale drammaturgia allargata Martinelli e i compagni delle Albe hanno ricavato, da *Confine* (1986) fino a questo dittico in tre ante, un corpus di spettacoli, che, pur nella diversità degli argomenti e delle scelte stilistiche, si connettono gli uni agli altri configurando una sorta di "multidramma" ancora aperto e suscettibile di venire scomposto e ricomposto – ad opera del lettore – in raggruppamenti significativi delle biografie attoriali che si snodano al suo interno.