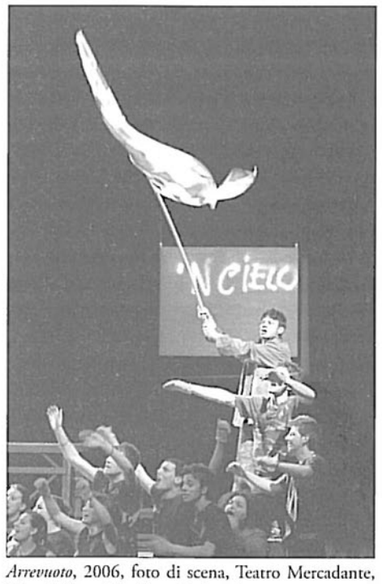
pensato che il mondo potesse cambiare e che il teatro e le arti potessero contribuire a questo cambiamento. Con l'inizio degli anni Ottanta iniziò una trasformazione *al contrario*: si cominciò a sostenere che la politica e gli ideali andavano abbandonati, che l'unica cosa importante erano i bisogni individuali. Erano gli anni della "Milano da bere", dello yuppismo e delle prime televisioni di Berlusconi, erano gli anni della corruzione dilagante e di quella Tangentopoli che in fondo non è mai davvero finita, il nostro resta il Paese del malaffare. Alle tangenti abbiamo sostituito le escort. Proprio in quei primi anni Ottanta, il nostro Paese cominciò a trasformarsi in profondità sul piano antropologico, in direzione di un individualismo sfrenato. La spinta al consumismo diventò l'unica regola del vivere sociale, dove l'individuo non è più considerato come persona, bensì come consumatore. Non è un caso che nello stesso periodo nascano le televisioni di Berlusconi con il loro immaginario superficialmente *americano* e che Craxi e Berlusconi sigillino un patto truffaldino e piduista per cambiare l'Italia a modo loro, quell'Italia che era morta con Aldo Moro e Berlinguer.
Allora avevamo poco più di vent'anni, e questa "nuova moda", questa nuova tendenza, non ci piaceva affatto. Le lotte politiche degli anni precedenti avevano conosciuto degli eccessi deprecabili, tanta inutile e stupida violenza, e molto di sbagliato era stato fatto in nome dei cosiddetti "buoni ideali", ma non aveva senso buttare via il bambino con l'acqua sporca, gettare via Gandhi e Camus e Elsa Morante e Don Milani per "colpa" del terrorismo: non potevamo credere che il senso politico di appartenenza alla comunità civile si dovesse buttare via come qualcosa di stantìo, superato dalla arida modernità del mercato e del consumo come nuovi idoli.
Perciò ci autodefinimmo "teatro polittttttttico", con sette "t" per dire: non confondeteci con quel teatro politico che vuole indottrinare, che conosce già tutte le risposte, che ritiene l'anima un'anticaglia, l'inconscio una fumisteria e riduce tutto a "schema sociale", vogliamo dar vita a una scena che ponga delle domande, consapevole della necessità di una relazione viva con la società, con gli spettatori, con il mondo. Altrimenti non si va da nessuna parte, si diventa solo un comparto periferico, uno dei tanti, della grande società dell'informazione e dei mass-media. Come un nobile decaduto, il nonnetto sciocco che si relega in un angolo e se bofonchia qualche strana parola lo si lascia pure delirare perché tanto il Tempo, il Moderno corrono da un'altra parte.
Fin da allora, dentro le Albe il mio ruolo è stato quello di drammaturgo-regista/regista-drammaturgo. Non riesco a separare questi due ambiti. Nell'*Avaro* di Molière il servo di Arpagone, Mastro Giacomo, svolge le mansioni di cocchiere e di cuoco: "Ha bisogno di me come cocchiere o come cuoco?", chiede pignolo al suo padrone. Indossa la livrea da cuoco, poi se la toglie e indossa quella da cocchiere, alternandole a seconda delle necessità. Ecco, io nelle Albe faccio un po' come Mastro Giacomo: a seconda dello spettacolo, del momento, della situazione, vesto e svesto gli abiti invisibili di drammaturgo e regista. Talvolta

La tragedia è dimenticare
di Marco Martinelli

Racconto di me, racconto delle Albe: non riesco mai a scindere il mio percorso da quello dei miei compagni nella vita e nell'arte.
Alla fine degli anni Settanta, quando io ed Ermanna ci siamo sposati e abbiamo cominciato a fare teatro, si stava chiudendo in Italia una fase storica: nel '78 era stato ucciso Aldo Moro, quell'evento era stato come un simbolo potente, una saracinesca calata su un periodo in cui si era

li indosso insieme, uno sull'altro. Quando faccio il regista penso in termini di drammaturgia; quando scrivo i testi li scrivo direttamente per gli attori, per i miei compagni che diventano co-autori, non semplicemente gli interpreti delle favole che immagino e sogno. Le prime schegge di reale con le quali mi trovo a fare i conti sono Ermanna, Gigio e poi le ultime Albe, i nuovi entrati. È l'essere tribù, comunità, che fonda, dentro la nostra compagnia, la scrittura. È anche un dono che gli attori mi fanno ogni volta che lavoriamo insieme, perché talvolta scrivo a partire dalle loro improvvisazioni. In una simile prassi si nasconde qualcosa di antico: Molière, Shakespeare e tanti altri erano poeti di compagnia e non monadi chiuse a scrivere nella loro stanzetta. Erano animali da palcoscenico.
I compagni sono le muse ispiratrici insieme a tutta la *realtà* che ci attraversa. Questa parola non va *ridotta*: comprende la politica e l'economia, comprende l'inconscio, i sogni, gli eccessi, i desideri infiniti. Nella pratica del *politttttttico* ci stanno la lettura del quotidiano e il raccontarsi i sogni. Sono libri entrambi importanti e da sfogliare. È così che i nostri testi, dagli anni Novanta in poi, hanno cominciato a dipingere l'Italia e gli italiani che, come diceva Flaiano, "vi si sono accampati sopra". Nei primi anni Novanta raccontavamo di un imprenditore *lumbard* pieno di televisioni che voleva comperarsi il Paese, raccontavamo i proto-leghisti che volevano fuggire e farsi la casa sulla luna, raccontavamo l'immigrazione, che ha cambiato il volto del nostro paese. Già a metà degli anni Ottanta avevamo percepito come le nostre città diventassero sempre più *nere*: questa trasformazione non solo cromatica l'abbiamo a nostro modo fotografata con *Ruh. Romagna più Africa uguale* (1988), *Siamo asini o pedanti?* (1989), *Lunga vita all'albero* (1990), *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* (1993).



Arrevuoto, 2006, foto di scena, Teatro Mercadante, Napoli (foto di Stefano Cardone).

Ci inventammo la "Romagna africana": i testi che ho appena ricordato li mettemmo in scena insieme a dei giovani immigrati senegalesi, *griots* di tradizione. Avevamo in mente Pasolini, che per raccontare il sottoproletariato romano degli anni Cinquanta metteva davanti alla macchina da presa i volti di Ninetto Davoli, di Citti, i cui lineamenti, la cui voce esprimevano un'antropologia impossibile da *fingere* per un attore d'accademia. Così funzionò anche per le Albe: Mandiaye, Mor e El Hadij entrarono in compagnia e vi portarono dentro la loro vita errante e ci costrinsero a pensare non tanto alla "nostra Africa" quanto alla "loro Europa", ci portarono a vedere il mondo dalla prospettiva di una bidonville di Dakar o di un villaggio senz'acqua nella savana.
Mentre vi parlo, mi rendo conto che sto raccontando la mia scrittura drammaturgica seguendo una sequenza legata alle diverse *ondate* che hanno prima fondato e poi accresciuto la nostra compagnia: all'inizio il matrimonio con Ermanna, poi i compagni romagnoli, poi quelli venuti da un altro continente, infine gli adolescenti, che cominciammo a conoscere quando fondammo la *non-scuola* a Ravenna nei primi anni '90. Barbari, splendidi adolescenti, che non ne vogliono sapere di teatro, che proprio nel teatro scorgono una tortura, una punizione corporale da evitare, quando significa stare per ore ad ascoltare un Pirandello morto, un Goldoni che ti annichila. Gli adolescenti portarono in dote alle Albe la loro turbolenza dionisiaca. Nuovi volti, nuovi corpi, nuovi mondi che arricchivano il nostro fare scenico. Così sono nati *I Polacchi* nel 1998, a partire dall'*Ubu re* di Jarry, in cui le tre ondate erano presenti insieme sul palco: la *Médar Ubu* romagnola di Ermanna, il *Pèdar Ubu* afro-romagnolo di Mandiaye e un coro di irridenti "palotini" ravennati. Il nome antico e sempre nuovo del dio del teatro, Dioniso, lo prendemmo in prestito dai greci, come già fece il giovane Nietzsche: quel Dioniso che cavalca *tutti* i corpi, che si manifesta in *tutti* i volti, perché Dioniso attraversa l'infinita varietà del reale. Quelle polarità apparentemente opposte che dicevo all'inizio, il desiderio e la fame dell'anima, da una parte, e tutta la caoticità dell'essere noi esseri *sociali*, dall'altra, Dioniso ce le rivela entrambe, intricate e connesse in modo indissolubile. Non possiamo separarle, come non possiamo separare le membra di cui siamo composti, pena il morire a noi stessi. Come non possiamo separare l'alto e il basso, l'osceno e il sublime, il tragico e il comico. In questo viaggio, in questo susseguirsi di ondate che la realtà ci ha sbattuto in faccia, alle quali il nostro teatro ha spalancato le porte, un momento di svolta importante è stato quando, dopo quindici anni di non-scuola a Ravenna, ci hanno chiamati altrove a praticarne il metodo-non-metodo. È così che siamo approdati a Scampia, a Chicago, in Senegal, in Belgio, in Sardegna, in diversi altri luoghi d'Italia e d'Europa. Esperienze *stordenti* e, per noi, per la nostra fame di realtà, necessarie, come l'aria per respirare, un cambiamento continuo di climi, geografie, lingue, culture, relazioni, volti, corpi, segni e forme dello stare in scena. Nell'ultimo decennio

la scena delle Albe si è sempre più spostata in giro per il pianeta, e il pianeta ha sempre più *affollato* il nostro palcoscenico. L'ultima tappa di questi viaggi è stata a Mazara del Vallo, in Sicilia: lì abbiamo lavorato dal 2009 al 2010 con una tribù di sessanta adolescenti, cinquanta tunisini e dieci siciliani. Perché Mazara del Vallo ha l'africa davanti, ed è da oltre quarant'anni la comunità più tunisina, non solo d'Italia, ma anche d'Europa.
Mentre eravamo lì a lavorare con gli adolescenti su Sofocle, sui *Cercatori di tracce*, ho incontrato una donna che aveva fatto la traversata del Mediterraneo sul barcone. L'incontro è stato casuale, non cercato. Forse ho insistito un po' più del dovuto, o forse lei aveva voglia di raccontare. La sua storia ha cominciato a martellarmi in testa e ho proposto a Ermanna e ad Alessandro Renda, che con me stavano portando avanti il progetto a Mazara, di lavorare su due piste differenti, da una parte il laboratorio con i sessanta adolescenti, dall'altra pensare a una drammaturgia che raccontasse gli orrori del Canale di Sicilia, che si misurasse con lo *sterminio* (non è possibile usare un termine diverso) accaduto in quelle acque negli ultimi quindici anni. Abbiamo cominciato a cercare altre storie, a leggere libri importanti sull'argomento come *Mamadou va a morire* di Gabriele Del Grande, *Bilal* di Fabrizio Gatti, libri di giornalisti coraggiosi che meritano fino in fondo questo nome. Da lì ha preso forma il monologo *Rumore di acque*. Fin dall'inizio non pensavamo a una *narrazione*: ci trovavamo tra le mani un materiale incandescente che in un certo senso ci suggeriva anche quel tipo di possibilità scenica: affidare il tutto a un narratore. Però la cosa non ci tornava, non ci tornava in termini dionisiaci: non c'è solo la componente razionale nello spettatore, quella che certo si arricchisce e si diverte ad ascoltare narratori come Baliani, Paolini, Celestini, presenze importanti nel panorama teatrale degli ultimi vent'anni; c'è anche quell'altra componente nello spettatore che è la sua anima profonda, inconscia e che, nell'esperienza delle Albe, non si può separare dall'altra. Torno sempre lì, e perdonate l'insistenza: il mio essere cittadino è la stessa cosa del mio essere *anima*. La mia *anima* è formata da almeno centomila anni, contiene il passato, il futuro, i sogni, contiene tutto quello che mi supera. Ermanna ha così cominciato a immaginare la scena come un'isola ribollente e vulcanica, come quella Ferdinandèa di cui raccontano le cronache ottocentesche, emersa all'improvviso dalle acque e contesa da diversi Stati europei che volevano piantarci sopra la propria bandiera, e poi dopo pochi mesi scomparsa di nuovo senza preavviso. Io ho cominciato a immaginarmi una *figura* ovvero un *generale* che vive da solo su quell'isola, uno scoglio infuocato nel Mediterraneo che però non è segnato su nessuna carta. Vive lì solo, il generale-presidente, e fa una politica geniale: la politica degli accoglimenti. Non dei respingimenti, degli accoglimenti. Il generale accoglie sulla sua isola-zattera gli spiriti dei morti. È l'isola dei trapassati, di quelli che hanno rischiato la traversata e non ce l'hanno fatta. E, come racconta Daniele Del Grande, sono un numero enorme e imprecisato, si parla dai quindici ai ventimila morti nel corso di un ventennio. È impossibile calcolare il numero dei caduti di questa guerra, degli inabissati in fondo al mare: eppure questo è il compito del generale. Che lavora sì da solo, ma per conto di "quelli delle capitali": Roma, Parigi, Berlino che lo pagano sì ma non tantissimo, ogni morto un versamento in banca. Il suo compito è "contare e accogliere", mettere ordine tra tutti quegli invisibili, dare un nome a ogni numero. E come si fa? Le carte sono piene di salsedine! I numeri sono smangiucchiati! E poi tutti questi morti! Una montagna di cui non si vede la cima. Il generale, verso la fine del monologo, rivela che il suo lavoro è alle dipendenze del "Ministro dell'Inferno". Il generale è un demone, un diavolaccio, un meschino funzionario dell'Inferno obbligato a tenere in ordine la contabilità. All'inizio pensavamo a Gheddafi... volevamo intitolare il testo proprio *Gheddafi*, e infatti Alessandro ha passato parecchio tempo a studiarsi il leader libico: il portamento, le divise, gli occhiali, i discorsi. Ma poi alla fine ci siamo detti: no, non va bene, troppo facile. Troppo facile trovare il capro espiatorio, potente e arrogante, il peggio del peggio, e così facendo gettare sopra di lui tutte le colpe. Così facendo ci dimenticheremmo della nostra responsabilità, della nostra indifferenza quando siamo lì a tarda notte davanti alla televisione a fare zapping e ci passano i numeri davanti. Quanti sono i morti? Settanta, quanti? Settantuno? Sul momento ci si indigna, e poi Ma i tedeschi sapevano della Shoà? Ma no che non lo sapevano! Hitler queste cose le teneva nascoste! Noi invece lo sappiamo, lo sappiamo eccome, l'olocausto ce lo raccontano i media. La tragedia è che poi lo rimuoviamo, come una fatalità inevitabile. Tanti italiani non solo lo sanno ma sono pure d'accordo col Ministro dell'Inferno e i suoi "respingimenti", ma sì, ricacciamoli da dove son venuti, nelle carceri libiche o di nuovo in mano ai trafficanti, che differenza fa? Ho cercato di scriverlo così, *Rumore di acque*, come una polaroid dall'inferno, con la voce metallica di Alessandro, un po' robotica, un po' da cyborg, che impedisce l'identificazione. Io volevo che a evocare le vittime non fosse né una vittima né un narratore partecipe e politicamente schierato, volevo che fosse un carnefice, un alleato dei carnefici, e nello stesso tempo la mia sgradevole, insopportabile, irritabile *controfigura*.