



COME UNA GIOVANE COMPAGNIA AFFRONTA GOLDONI

## I QUARANTA GIORNI DI MOR ARLECCHINO

*Il regista della co-produzione Ravenna Teatro, Tam e Teatromusica per il Bicentenario ripercorre le tappe che hanno trasformato un canovaccio dimenticato del Settecento in un apologo sui servi e i padroni del nostro tempo.*

MICHELE SAMBIN

**H**o davanti a me, sparsi sul tavolo, i provini delle foto dei ventidue infortuni di Mor Arlecchino. Piccole immagini mute, sequenze di movimenti, che sintetizzano lo scorrere del tempo dello spettacolo. Dietro a questa esile memoria dell'opera finale c'è un lungo lavoro di molte persone: rapporti intrecciati, nuove scoperte, piccole delusioni, grandi entusiasmi, confronti sofferti, un universo vitale e dinamico, una forte esperienza che ci ha assorbito per quaranta giorni e che ha prodotto una strana inversione, per cui la realtà è diventata quella vissuta in teatro, sul palcoscenico, mentre il resto, le necessità primarie, sono diventate effimere. Ognuno di noi, protagonisti dell'esperienza, avrà una sua visione segreta e personale di questi quaranta giorni; io ho il compito e anche il piacere di raccontare la mia. Tutto è cominciato da una combinazione di pulsioni interne e sollecitazioni esterne. Da qualche anno, tra i due nuclei artistici Albe (oggi Ravenna Teatro) e Tam c'era una strana attrazione, una voglia più volte espressa di incontrarsi, fondersi in un comune lavoro artistico. Io avevo da poco concluso lo spettacolo su Ruzzante che mi aveva fatto riflettere sulla necessità di un confronto con il passato e sulla possibilità che gruppi impegnati nella ricerca recuperassero dai classici gli elementi in grado di parlare al presente.

In occasione delle celebrazioni goldoniane sono stato sollecitato a valutare l'ipotesi di un confronto col «Maestro». L'idea mi è apparsa come una sfida. Se nel confronto con Ruzzante era stato possibile esaltare la musicalità del linguaggio lasciando che il «messaggio» uscisse in maniera allusiva e profonda dalle azioni degli attori, affrontando Goldoni era impossibile non confrontarsi con la «commedia», l'intreccio, la narrazione, i personaggi... Chi conosce il mio lavoro sa che in questo territorio non mi muovo a mio agio. Il mio teatro si basa su elementi diversi, era quindi necessario collaborare con altre teste, mettere in gioco altre pratiche teatrali. È per questo che, sommando la voglia di incontro Albe e Tam e la necessità di collaborare con chi sa raccontare attraverso la parola, è partito il progetto Goldoni. Marco Martinelli avrebbe scritto il testo, io avrei fatto la regia, in scena attori misti dell'una e dell'altra compagnia. Non è stato facile, nella vastissima opera goldoniana, trovare un punto di partenza, un appiglio cui aggrapparsi per iniziare a lavorare sul «nostro Goldoni». Tutto ci sembrava così lontano: le trame scontate, i personaggi consumati dalle troppe riedizioni. Cercavamo qualche cosa che pur mantenendo una struttura goldoniana ci permettesse di parlare di aspetti

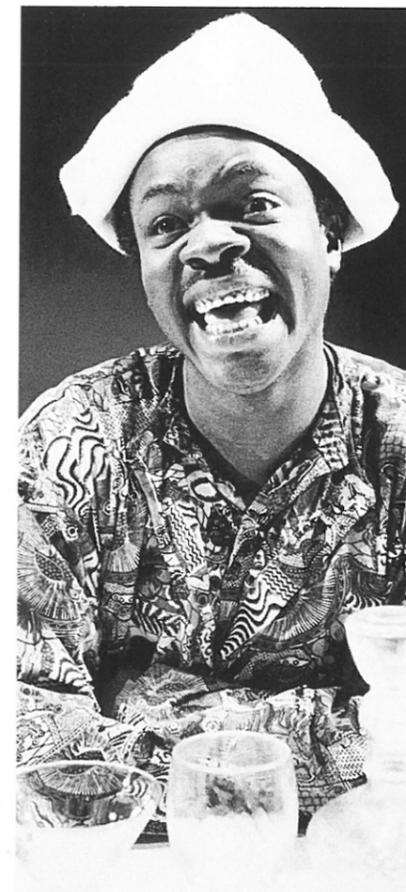
della società contemporanea. Alla fine Marco si è imbattuto in uno scenario scritto da Goldoni nel periodo francese. La forma dello scenario avrebbe dato la possibilità a Martinelli di scrivere un testo con una certa libertà pur appoggiandosi ad una trama e a personaggi che Goldoni ricavava a sua volta dai canovacci della Commedia dell'arte. Determinante, per la scelta di questo scenario è stata la vicenda di Arlecchino e la serie delle sue disgrazie, innestata in una storia parallela di padri e figli ambientata da Goldoni ad una «lega» da Milano. La presenza di Arlecchino era fondamentale. Si pensava infatti alla possibilità di continuare e approfondire la figura dell'Arlecchino nero, Mor, già presente in precedenti spettacoli scritti da Marco e che qui avrebbe potuto svilupparsi e assumere una posizione centrale. Marco inizia a scrivere e trasforma le dieci pagine di Goldoni in una ventina di cartelle in cui la vicenda si apre e trova da un lato forti riferimenti al reale contemporaneo, dall'altra crudeli invenzioni simboliche. Tutto però è ancora accennato, non esistono dialoghi, il testo rimane sotto forma di scenario; ma i personaggi ci sono e il collegamento personaggio sulla carta e attore che lo deve interpretare comincia a produrre immagini nella mia testa. Inizia il mio lavoro. La mia idea è che nei vari elementi – scena, costumi, musiche, luci – non ci deve essere una connotazione temporale unica. Bisogna accentuare piuttosto la compresenza di segni che appartengono al '700 che si intrecciano e liberamente si sovrappongono a segni del '900. La scena è dominata da un unico corpo architettonico, astratto e funzionale al tempo stesso che, ruotando, presenta nei tre atti facce, punti di vista diversi. Il suo essere neutro lascia spazio agli attori e quindi ai costumi, agli oggetti scenici di creare immagini che oscillano tra le due epoche.

Blu, rosso e giallo: i colori che caratterizzano i tre atti. Sono allo stesso tempo riflesso dei sentimenti dei personaggi e riferimento naturalistico. Le superfici colorate consentono, inoltre, una coerente convivenza di oggetti diversi come candele e automobili, spade e valigie da aereo.

La musica, elemento fondamentale per il mio modo di concepire il linguaggio teatrale, subisce lo stesso trattamento. L'obiettivo è far dislegare sulla scena suoni del '700 veneziano con sax jazzistici o percussioni senegalesi. Parte una lunga indagine alla ricerca di brani di autori settecenteschi lontani dalle consumate melodie vivaldiane, per trovare composizioni meno note in grado di sopportare le forzature a cui le sottopongo nel missaggio con suoni contemporanei ed etnici.

Nasce infine una specie di sceneggiatura/partitura che imposta il lavoro degli attori in relazione allo spazio e alle luci e dove vengono definite alcune situazioni sceniche chiave. Dopo una serie di incontri preliminari tra attori, autore, regista, tecnici e organizzatori, durante i quali c'è un continuo rimbalzo di idee e reciproci contributi, arriviamo al grande appuntamento: il primo dei quaranta giorni che ci separano dal debutto. Siamo tutti coscienti dell'impresa folle in cui ci siamo impegnati e le frasi ricorrenti sono: «la fusione alchemica tra gli opposti non è cosa facile» «deve avvenire un miracolo» ecc.. Perché folle? Solo ora, a distanza, e avendo ormai superato le difficoltà, mi rendo conto che l'idea di mettere assieme, in quaranta giorni, i due nuclei artistici con personalità e pratiche teatrali molto diverse e per alcuni aspetti opposte; due culture come quella europea e quella africana; due epoche, '700 e '900; due autori, Goldoni e Martinelli; tre universi musicali, Vivaldi, Sambin e il folk africano; il primo cimentarsi delle due compagnie in una struttura drammaturgica in tre atti, è impresa folle. Eppure è andato tutto bene. Un miracolo? Penso piuttosto a una grande maturità, a una reciproca capacità di dare e ricevere artisticamente e umanamente.

Nei primi giorni c'è stato un lavoro di impostazione generale. Avevo in mente di affrontare il lavoro nella sua globalità per poi scendere a definire le singole situazioni sceniche. Ho iniziato infatti chiedendo agli attori di lavorare sul loro percorso, dall'inizio alla fine, creando gli incontri,



studiando gestualità e spostamenti nello spazio in maniera approssimativa senza cioè sapere che testo avrebbero detto in quella o quell'altra situazione. Volevo che tutti – attori, autore, regista, tecnico luci e fonico – avessero fin dalle prime prove un'idea dell'opera nella sua totalità e che dalla totalità partisse il lavoro di affinamento. Un po' come uno scultore di fronte a un blocco di marmo scava, elimina per poi arrivare a levigare. Subito dopo è cominciato ad arrivare il testo. Per Marco la scrittura teatrale è qualche cosa di assolutamente legato agli attori con cui sta lavorando. Come Goldoni scriveva per quel dato gruppo di attori, così anche per Martinelli è fondamentale avere un dialogo con i soggetti per cui sta scrivendo. C'è un continuo rimbalzo di stimoli tra autore e attore, il testo non può prescindere dalla scena, nasce giorno dopo giorno attraverso la verifica quotidiana, un paziente lavoro di taglia e cuci, esattamente come fa il sarto sul corpo del cliente.

I quaranta giorni sono passati veloci in un continuo rimbalzo di reciproche suggestioni: un'azione ispirava un testo, un testo suggeriva una musica, una luce stimolava un gesto.

È stata un'immersione totale, un'apnea durante la quale ognuno, con le sue competenze, ha portato contributi alla costruzione sincronica di quella macchina complessa e articolata che è lo spettacolo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*.

Non sono io a dover valutare il risultato; a me resta il piacere di avere incontrato delle belle persone con cui spero di continuare a condividere progetti artistici e rapporti umani. Voglio allora ringraziare Pierangela, Laurent, Marco, Ermanna, Gigio, Mor, Mandiaye, Giancarlo, Enrico, Marcella, Serena e soprattutto El Hadi, con cui ho condiviso quella straordinaria esperienza che è suonare assieme. □

**Nella foto: Mor Awa Niang, l'Arlecchino nero de «I ventidue infortuni di Arlecchino» di Goldoni.**