

di eccezione e reintegrazione dell'arte nella modernità, è, in termini di nessi efficienti, il processo di generazione, di consolidamento, di conquista di territori vitali e antagonisti. La salvezza dei maestri consacrati, imbalsamati nell'enunciazione dei principi, troppo distanti per il riscatto dell'eresia, è la scoperta della loro sapiente familiarità col dominio e con l'arbitrio.

Nel tempo delle biografie, nella vicenda delle generazioni, sotto lo stampo romanzesco e la tensione messianica che segnano la concezione delle vite individuali, e la presunta direzione della storia, si tocca la proiezione di vicende personali e collettive elementari: la filiazione elettiva e i suoi amuleti, le aggregazioni casuali e organizzate, la negazione della famiglia naturale nelle famiglie artificiali, il proselitismo e l'apostasia. Temi in cui la società dei teatranti produce i suoi margini di sopravvivenza, mimetizzandosi nei dislivelli, nelle svolte e nei conflitti del gusto e del senso comune. Possiamo parlarne in termini di riproduzione delle cellule e di espansione dei tessuti, di schieramento e di formazione delle tribù e dei popoli. Tutto lo scibile umano mobilitato, dalla biologia all'etologia alla sociologia, non è metodo ma metafora, compreso lo svuotato linguaggio dei processi di apprendimento; metafora di movimenti dello spirito sottili e specifici di generazione e di liberazione, di affermazione e di rinuncia, compresi in un campo di forze contrarie, tra fattori irriducibili e passaggio di strumenti comuni. (Si può leggere nei romanzi di Wilhelm Meister, o Wilhelm Schüler, come scriveva con autoironia Goethe a Schiller, il nodo gordiano che lega la biografia borghese alla vita artistica, e ricuce, con i concetti e i riti di apprendimento e formazione, lo strappo originario dell'asocialità teatrale.)

Bisogna esautorare un dettato, o riportarne in luce il disegno di sovranità, per ritrovarne il senso. Questo sta accadendo nei fatti. È perverso lessare i maestri nella broda della «memoria storica» e della continuità, quando i maestri, i maestri eloquenti e i segreti protetti o pubblicati del magistero contemporaneo, subentrano all'inerzia della riproduzione, all'atrofia del mestiere, al sonno di una storia separata e autosufficiente. La natura del teatro fa salti, attraverso la temeraria risalita a origini efficaci perché sepolte, e la concreta scellerata conquista di menti e di spazi. Oggi chi accede all'appartata pazienza e agli enigmi della creazione scuote i residui inerti della conquista come anelli di una catena da spezzare. Forzando il muro delle metafore e la cortina delle interpretazioni, travisa il passato ma ne salva tradendolo l'energia, l'avventurosa e vorace solitudine. Rompe l'incanto di parole che si dissolvono nel tempo dopo aver disegnato, per qualche decennio, il perimetro di una sostanza non detta.

Alberto Grilli
SULLA TERRA

*Sulla terra
Non so dove son nato,
io non so neanche chi sono.
Non da dove son venuto
E nemmeno dove vado.
Ramo da albero diviso
Non so dove son caduto
Dove avrò le mie radici?
Di quale albero son ramo?
[strofe popolari di Bovacà, Colombia]*

di quale albero son ramo?

appartengo al teatro, o piuttosto alla società in cui vivo,
se il teatro è comunque parte di questa?

la coscienza di essere porzione di qualcosa di complesso,
di perdere di vitalità se staccati dal tronco
alimenta il nostro lavoro.

tu pensi a volte che essere artista sia una fuga dal reale, sia
sognare ad occhi chiusi.

invece io sogno ad occhi aperti, e vedono questi occhi cose
così forti

che grande è la tentazione di chinare il capo

di quale albero son ramo?

di qualcosa che non ha confini, campanili o mari che separano
di qualcosa che ci rende tutti responsabili
di qualcosa che ha foglie di diversi colori e frutti, e fiori

di quale teatro parlo, e parliamo?

di un teatro vivo che cresce se alimentato con acqua fresca,
giorno per giorno,
albero sotto il quale riposare per riflettere;
con rami su cui arrampicarsi per guardare lontano e parlare,
ben visti;
con radici profonde, piedi appoggiati a terra
che sostengono fronde che lottano col vento...

a volte si perdono fra le nuvole ma comunque sai che sono

questo teatro, se staccato dal tronco da cui è nato,
se allontanato dalla terra che lo alimentava,
muore;
sulla terra, vive
sulla terra è ossigeno, ripara, unisce.

«Teatar», n. 1, anno I, agosto 1992
Oggi, millenovecentonovantadue

C'è un monologo, in *Ubu Re* (Teatro Due Mondi, 1988), che amo da sempre.

Arriva circa dopo mezz'ora dal prologo iniziale, dopo che per diverse scene come spettatore ho dato spazio ai sogni del mio, del nostro teatro.

Ancora oggi, dopo «mille repliche», mi colpisce come una frustata, mi spinge a pensare a cosa siamo fuori, fuori dal teatro, a quale battaglia partecipiamo, io e il mio gruppo.

... povero Ubu, attore scalcagnato. E credi proprio che sia possibile tutto questo, credi davvero che te lo lasceranno fare impunemente?

Oh, piccolo Ubu, ma allora credi davvero che il teatro possa entrare nella vita, ogni sera, e ogni sera pronto a buttarti in trincea... Con la tua spada giocattolo, contro macchine sofisticate, davvero come un piccolo esercito di liberazione con la violenza di legno che resiste, resiste contro il sistema esemplare dell'omologazione...

Riprendi la tua corona di Ubu, e combatti allora la tua battaglia finale, e tenta, se puoi, di difendere i confini che hai segnato.

C'è del marcio, e non solo in Danimarca. Quello che serve è trovare una soluzione differente dallo scontro fisico, dove si può...

Oggi, come ieri, io sono Ubu, i miei compagni Ubu, il Teatro Due Mondi Ubu.

No, non credo che mi lasceranno fare niente impunemente. Già ho pagato, e ancora dovrò farlo. Da anni lavoro in questa città, Faenza, che ho scelto come campo di lavoro.

Luogo dove, come i miei padri contadini, essere legato dalla fatica che sogna il raccolto.

Preparare il terreno, seminare, raccogliere i frutti. Da anni con la coscienza che solo in un ambiente non ostile si cresce, ma che in un ambiente ostile ci si fortifica.

Oggi, Millenovecentonovantadue, questo campo è anche un campo di battaglia dove si impara a resistere.

Certamente non in «campo aperto», non con armi convenzionali (la politica, i sotterfugi, le alte amicizie), ma con la forza dei progetti, la concretezza dei sogni, l'audacia nell'esporsi al giudizio, il rifiuto di imbracciare altre bandiere.

In questo Millenovecentonovantadue, anno che ci ha visto subire una manovra di accerchiamento (tagli ai contributi, mancanza di risposte da parte dell'Amministrazione a concreti progetti, rimpallarsi di responsabilità, forzato arresto delle iniziative in cantiere - lenta manovra che toglie ossigeno), rilanciamo con forza che resistere è sì un nostro dovere ma anche una parte fondamentale della nostra natura, tenace.

Sì, credo che il teatro possa entrare ogni sera nella vita, e che ogni giorno la vita entri nel teatro.

Oggi, come ieri sono pronto alla trincea. Ad alzare argini contro la piena degli spettacolo-merce, dei circuiti, dei coordinamenti, del mercato degli scambi, della cultura fatta per il consenso.

Non certo l'idea di una vittoria finale muove il lavoro del Teatro Due Mondi, ma l'idea che ogni tentativo che porta alla costruzione di strade alternative, non omologate, ha in sé il germe del cambiamento.

Avevamo, per mesi, curato un progetto di teatro per l'estate sviluppando i temi e i modi a noi cari da anni. Oggi lo vedete tagliato, reciso in molte sue parti, e questi tagli imposti dall'alto (motivi economici ma anche e più pericolosamente politico-culturali) sono dolorosi, lasciano non metaforiche ferite. Ma il corpo del progetto è ancora vivo, anzi vuole respirare ancora più rabbiosamente. Gli spettacoli «superstiti» vivranno nella piazza della città, non al riparo - protetti dal pubblico amico - ma con baldanza allo scoperto, ancora più esposti, ancora più decisi a rischiare pur di incontrare uomini.

di un teatro vivo che cresce se alimentato con acqua fresca,
giorno per giorno,
albero sotto il quale riposare per riflettere;
con rami su cui arrampicarsi per guardare lontano e parlare,
ben visti;
con radici profonde, piedi appoggiati a terra
che sostengono fronde che lottano col vento...

a volte si perdono fra le nuvole ma comunque sai che sono

questo teatro, se staccato dal tronco da cui è nato,
se allontanato dalla terra che lo alimentava,
muore;
sulla terra, vive
sulla terra è ossigeno, ripara, unisce.

«Teatar», n. 1, anno I, agosto 1992
Oggi, millenovecentonovantadue

C'è un monologo, in *Ubu Re* (Teatro Due Mondi, 1988), che amo da sempre.

Arriva circa dopo mezz'ora dal prologo iniziale, dopo che per diverse scene come spettatore ho dato spazio ai sogni del mio, del nostro teatro.

Ancora oggi, dopo «mille repliche», mi colpisce come una frustata, mi spinge a pensare a cosa siamo fuori, fuori dal teatro, a quale battaglia partecipiamo, io e il mio gruppo.

... povero Ubu, attore scalagnato. E credi proprio che sia possibile tutto questo, credi davvero che te lo lasceranno fare impunemente?

Oh, piccolo Ubu, ma allora credi davvero che il teatro possa entrare nella vita, ogni sera, e ogni sera pronto a buttarti in trincea... Con la tua spada giocattolo, contro macchine sofisticate, davvero come un piccolo esercito di liberazione con la violenza di legno che resiste, resiste contro il sistema esemplare dell'omologazione...

Riprendi la tua corona di Ubu, e combatti allora la tua battaglia finale, e tenta, se puoi, di difendere i confini che hai segnato.

C'è del marcio, e non solo in Danimarca. Quello che serve è trovare una soluzione differente dallo scontro fisico, dove si può...

Oggi, come ieri, io sono Ubu, i miei compagni Ubu, il Teatro Due Mondi Ubu.

No, non credo che mi lasceranno fare niente impunemente. Già ho pagato, e ancora dovrò farlo. Da anni lavoro in questa città, Faenza, che ho scelto come campo di lavoro.

Luogo dove, come i miei padri contadini, essere legato dalla fatica che sogna il raccolto.

Preparare il terreno, seminare, raccogliere i frutti. Da anni con la coscienza che solo in un ambiente non ostile si cresce, ma che in un ambiente ostile ci si fortifica.

Oggi, Millenovecentonovantadue, questo campo è anche un campo di battaglia dove si impara a resistere.

Certamente non in «campo aperto», non con armi convenzionali (la politica, i sotterfugi, le alte amicizie), ma con la forza dei progetti, la concretezza dei sogni, l'audacia nell'esporsi al giudizio, il rifiuto di imbracciare altre bandiere.

In questo Millenovecentonovantadue, anno che ci ha visto subire una manovra di accerchiamento (tagli ai contributi, mancanza di risposte da parte dell'Amministrazione a concreti progetti, rimpallarsi di responsabilità, forzato arresto delle iniziative in cantiere - lenta manovra che toglie ossigeno), rilanciamo con forza che resistere è sì un nostro dovere ma anche una parte fondamentale della nostra natura, tenace.

Sì, credo che il teatro possa entrare ogni sera nella vita, e che ogni giorno la vita entri nel teatro.

Oggi, come ieri sono pronto alla trincea. Ad alzare argini contro la piena degli spettacolo-merce, dei circuiti, dei coordinamenti, del mercato degli scambi, della cultura fatta per il consenso.

Non certo l'idea di una vittoria finale muove il lavoro del Teatro Due Mondi, ma l'idea che ogni tentativo che porta alla costruzione di strade alternative, non omologate, ha in sé il germe del cambiamento.

Avevamo, per mesi, curato un progetto di teatro per l'estate sviluppando i temi e i modi a noi cari da anni. Oggi lo vedete tagliato, reciso in molte sue parti, e questi tagli imposti dall'alto (motivi economici ma anche e più pericolosamente politico-culturali) sono dolorosi, lasciano non metaforiche ferite. Ma il corpo del progetto è ancora vivo, anzi vuole respirare ancora più rabbiosamente. Gli spettacoli «superstiti» vivranno nella piazza della città, non al riparo - protetti dal pubblico amico - ma con baldanza allo scoperto, ancora più esposti, ancora più decisi a rischiare pur di incontrare uomini.

Il nostro è un piccolo esercito, a volte sente il peso della lotta, altre volte ha impennate d'orgoglio.

Oggi, Millenovecentonovantadue, questo piccolo esercito si dota di un manuale di resistenza.

Nel primo capitolo propone l'azione di massa, volta ad affermare il diritto di esercitare il ruolo di provocazione, di stimolo, nella maniera più esplicita con spettacoli rappresentati nella piazza, per le strade.

Nel secondo racconta la propria lunga marcia, nove anni di lavoro, presentando il risultato di una ricerca sia artistica che culturale in una realtà di incontro-scontro quale quella di una Scuola Media Superiore, abitata da giovani ai quali vogliamo raccontare la nostra esperienza.

Nel terzo capitolo afferma la convinzione che la pratica dell'autopedagogia è un patrimonio da difendere; nello stesso tempo rivendica la necessità di trovare maestri e allievi, momenti di confronto e di scambio di idee.

Forse questa sarà la nostra battaglia finale; se il vento non cambia direzione, in questa città non ci sarà più posto per noi. Altri esercizi, ben più forti e spregiudicati, invaderanno il territorio: avranno consenso, denaro, onori. E noi dovremo spostarci per vivere, darci forse alla macchia.

Ma oggi, Millenovecentonovantadue, voglio difendere i confini che ho con fatica segnato. Non invadere altri paesi, espugnare fortezze troppo agguerrite, sottomettere.

Voglio difendere il campo che sta dentro a questi confini, resistere nel coltivarlo, non arrendermi, continuare a seminare anche di fronte all'evidenza. Sono contadino, non commerciante.

C'è del marcio, e non solo in Danimarca.

Quello che serve è una soluzione differente dallo scontro fisico, dove si può...

Credo che ancora si possa, questo giornale «Teatar», questo progetto, *Millenovecentonovantadue manuale di resistenza*, e soprattutto i gruppi che ospiteremo in agosto e i loro spettacoli stanno con forza a dimostrarlo.

«Teatar», n. 3, anno I, novembre 1992

Una autopresentazione tentata

Se potessi lavorare a uno spettacolo che raccontasse la storia del mio gruppo, invece che cercare di farlo sulla carta, il compito sarebbe più semplice per me, sono «anche» regista.

Avrei a disposizione almeno 70 persone (dai primi tentativi del '79 a oggi) volti e abiti di amici che in questi anni di lavoro hanno in un qualche modo contribuito a che il cammino procedesse.

Un gran numero di attori concretamente attivi, ognuno impegnato in una parte precisa che si ricollega a un momento preciso, a una tappa distinta.

Potrei costruire scene e azioni che ripercorressero in successione tutti i momenti della crescita artistica del gruppo, i modelli della ricerca che ci siamo imposti, i maestri incontrati, le passioni bruciate.

Avrei come scenografia questa tranquilla città di provincia che è Faenza, la campagna che ci circonda, le colline e la nebbia.

I suoni delle voci conosciute, dei tamburi del Palio, dei Festival dell'Unità.

E poi tante comparse, occasionali incontri, alcuni importanti, altri meno.

Potrei usare frammenti di spettacoli visti che ci hanno formato una idea concreta del teatro, le cose da non fare e le cose da fare.

Ma sarebbe uno spettacolo-storia che forse non avrebbe niente da aggiungere a quello che oggi siamo, io e i miei compagni. E oggi siamo visibili per quello che facciamo, per come ci muoviamo, per le scelte, per gli spettacoli.

Questi sì sono i veri biglietti da visita. Concretamente contengono nello stesso tempo la storia passata e il futuro. In fondo siamo gli stessi di nove anni fa, diversi solo perché in questo tempo abbiamo lavorato, con molta fatica ma con molto piacere.

Di fronte a queste considerazioni (dovrei scrivere una presentazione del Teatro Due Mondi) voglio riproporre frammenti di scritti vecchi di anni (chi li ha prodotti, io, Gigi, qualcun altro, e in fondo, che importa?) che sento ancora pienamente attuali, corrispondenti al momento che ci appartiene.

Siamo ancora giovani e ingenui, o allora vedevamo oltre?

Quando abbiamo intrapreso questo progetto che abbiamo chiamato Teatro Due Mondi dal nome di un precedente gruppo - avevamo davanti molte possibilità e molta nebbia, elemento del resto consueto per noi in Romagna, ma pur sempre imbarazzante. Il primo obiettivo che ci siamo posti, all'interno di una strategia che doveva portarci a fare del teatro il nostro mestiere, è stato proprio quello di confrontarci col teatro come mestiere, arte, sudore, metodo, disciplina, fantasia [...]

Correva l'anno 1983, o per essere più precisi, non correva affatto: i più vecchi tra noi avevano potuto osservare (studiare) la seconda metà degli anni settanta, il teatro immagine, il teatro di gruppo, Scena, la

Il nostro è un piccolo esercito, a volte sente il peso della lotta, altre volte ha impennate d'orgoglio.

Oggi, Millenovecentonovantadue, questo piccolo esercito si dota di un manuale di resistenza.

Nel primo capitolo propone l'azione di massa, volta ad affermare il diritto di esercitare il ruolo di provocazione, di stimolo, nella maniera più esplicita con spettacoli rappresentati nella piazza, per le strade.

Nel secondo racconta la propria lunga marcia, nove anni di lavoro, presentando il risultato di una ricerca sia artistica che culturale in una realtà di incontro-scontro quale quella di una Scuola Media Superiore, abitata da giovani ai quali vogliamo raccontare la nostra esperienza.

Nel terzo capitolo afferma la convinzione che la pratica dell'autopedagogia è un patrimonio da difendere; nello stesso tempo rivendica la necessità di trovare maestri e allievi, momenti di confronto e di scambio di idee.

Forse questa sarà la nostra battaglia finale; se il vento non cambia direzione, in questa città non ci sarà più posto per noi. Altri eserciti, ben più forti e spregiudicati, invaderanno il territorio: avranno consenso, denaro, onori. E noi dovremo spostarci per vivere, darci forse alla macchia.

Ma oggi, Millenovecentonovantadue, voglio difendere i confini che ho con fatica segnato. Non invadere altri paesi, espugnare fortezze troppo agguerrite, sottomettere.

Voglio difendere il campo che sta dentro a questi confini, resistere nel coltivarlo, non arrendermi, continuare a seminare anche di fronte all'evidenza. Sono contadino, non commerciante.

C'è del marcio, e non solo in Danimarca.

Quello che serve è una soluzione differente dallo scontro fisico, dove si può...

Credo che ancora si possa, questo giornale «Teatar», questo progetto, *Millenovecentonovantadue manuale di resistenza*, e soprattutto i gruppi che ospiteremo in agosto e i loro spettacoli stanno con forza a dimostrarlo.

«Teatar», n. 3, anno I, novembre 1992

Una autopresentazione tentata

Se potessi lavorare a uno spettacolo che raccontasse la storia del mio gruppo, invece che cercare di farlo sulla carta, il compito sarebbe più semplice per me, sono «anche» regista.

Avrei a disposizione almeno 70 persone (dai primi tentativi del '79 a oggi) volti e abiti di amici che in questi anni di lavoro hanno in un qualche modo contribuito a che il cammino procedesse.

Un gran numero di attori concretamente attivi, ognuno impegnato in una parte precisa che si ricollega a un momento preciso, a una tappa distinta.

Potrei costruire scene e azioni che ripercorressero in successione tutti i momenti della crescita artistica del gruppo, i modelli della ricerca che ci siamo imposti, i maestri incontrati, le passioni bruciate.

Avrei come scenografia questa tranquilla città di provincia che è Faenza, la campagna che ci circonda, le colline e la nebbia.

I suoni delle voci conosciute, dei tamburi del Palio, dei Festival dell'Unità.

E poi tante comparse, occasionali incontri, alcuni importanti, altri meno.

Potrei usare frammenti di spettacoli visti che ci hanno formato una idea concreta del teatro, le cose da non fare e le cose da fare.

Ma sarebbe uno spettacolo-storia che forse non avrebbe niente da aggiungere a quello che oggi siamo, io e i miei compagni. E oggi siamo visibili per quello che facciamo, per come ci muoviamo, per le scelte, per gli spettacoli.

Questi sì sono i veri biglietti da visita. Concretamente contengono nello stesso tempo la storia passata e il futuro. In fondo siamo gli stessi di nove anni fa, diversi solo perché in questo tempo abbiamo lavorato, con molta fatica ma con molto piacere.

Di fronte a queste considerazioni (dovrei scrivere una presentazione del Teatro Due Mondi) voglio riproporre frammenti di scritti vecchi di anni (chi li ha prodotti, io, Gigi, qualcun altro, e in fondo, che importa?) che sento ancora pienamente attuali, corrispondenti al momento che ci appartiene.

Siamo ancora giovani e ingenui, o allora vedevamo oltre?

Quando abbiamo intrapreso questo progetto che abbiamo chiamato Teatro Due Mondi dal nome di un precedente gruppo - avevamo davanti molte possibilità e molta nebbia, elemento del resto consueto per noi in Romagna, ma pur sempre imbarazzante. Il primo obiettivo che ci siamo posti, all'interno di una strategia che doveva portarci a fare del teatro il nostro mestiere, è stato proprio quello di confrontarci col teatro come mestiere, arte, sudore, metodo, disciplina, fantasia [...]

Correva l'anno 1983, o per essere più precisi, non correva affatto: i più vecchi tra noi avevano potuto osservare (studiare) la seconda metà degli anni settanta, il teatro immagine, il teatro di gruppo, Scena, la

politica e il teatro, bla, bla, bla, e comunque osservare la fine di qualcosa. E mentre succedevano certe cose, altre comparivano all'orizzonte, ma spostavano l'asse su altri problemi, esterni al teatro – probabile conseguenza del fatto che tutto quello che vi sarebbe dovuto succedere «dentro» si era vanificato, assieme ai sogni e ai desideri che quegli anni portavano con loro.

Abbiamo affrontato (incontrato, studiato, lavorato assieme, ecc. ecc.) chi pensavamo portasse ancora con sé la testimonianza viva di quegli anni, pur con la consapevolezza che molti dei valori che corrispondevano a quella pratica si erano, come un canotto, infranti contro gli scogli... La nostra linea di lavoro-studio passa attraverso quegli spettacoli felici.

Felici perché fatti con felicità, con speranza, in tempi infiniti, antieconomici, dove provare tutto: come scrivere, come dirigere, come creare.

E ogni volta un sacco di cose da cambiare – nel metodo – e un sacco di cose invece che ritornano [...] (1988).

Per noi è sempre stato chiaro che ogni nostro gesto privato o pubblico, come uomini e come teatranti, era politica. Non quella delle assemblee o delle barricate, ma politica. Uno spettacolo stupido o intelligente, una proposta di lavoro a un ente pubblico. E ancora, quello che facciamo dentro al teatro, dentro uno spettacolo, anche se non parla di politica, ecologia, sfruttamento dell'uomo sull'uomo, è la nostra politica nel teatro. Il fatto è che preferiamo lavorare in un modo anziché in un altro. Questo costringe lo spettatore, se siamo bravi teatranti, a confrontarsi con quello che pensiamo. La determinazione di uno spazio con tempi propri, slegati o contrapposti da quelli che ci vengono imposti per vivere: questa è politica [...] (1987).

Ammesso che abbiamo talento e stile, talento e stile non garantiscono contro l'insuccesso, e lo sappiamo. Forse questi attori-artisti cuccioli riusciranno a diventare adulti, forse no. Noi viviamo questa avventura senza illusioni, come affrontiamo la vita stessa, come fosse un gioco, ma sapendo che quello che rischiamo in questo gioco è la vita stessa [...] (1986).

«Teatar», n. 1, anno II, giugno 1993

Teatro e presente

Questo è il titolo del progetto teatrale estivo '93.

E questo sarà il contenitore che nei prossimi mesi definirà tutte le iniziative che proporremo in città.

Parole chiave che definiscono un pensiero.

Non teatro e passato, non teatro e futuro.

E ancora.

Sempre si chiede all'attore di essere presente. Si dice: quell'attore ha una gran presenza, c'è. Potremmo dire in altre parole: trattiene energia, conserva. Assorbe in una azione limitata nello spazio le energie necessarie per una azione più ampia. E in questo stato di forza trattenuta, è attento a quello che lo circonda, vede con occhi diversi, ascolta.

Spostando queste considerazioni proprie del lavoro dell'attore sul piano della vita di un gruppo di teatro, potremmo dire che allo stesso modo la forza vitale risiede, oltre che nella qualità artistica, nella possibilità di essere «presente».

Essere presenti a se stessi: avere la completa padronanza dei propri pensieri.

Esserci. Vivere ora, oggi, nella nostra epoca. Essere attuali, pronti in prima persona.

Leggendo i materiali che parlano dei gruppi da noi invitati a Faenza è possibile facilmente riconoscere in quello che dicono, in quello che fanno e hanno fatto, un preciso modo di vivere il teatro: possibilità di essere e di esserci.

È una forte energia che ogni giorno si confronta con la vita, che ogni momento pone domande e cerca risposte.

Noi guardiamo il presente che ci circonda e ci chiediamo: perché, fare teatro in un mondo che ha una «simile» economia, una «simile» politica, un così grande vuoto?

Perché impegnarci in questo lavoro artistico vuole dire cercare una bella «presenza», qualcosa che muova, colpisca, stordisca, emozioni.

Anche quest'anno abbiamo raccolto energie, forzatamente limitate le azioni nello spazio (ogni anno sempre più esiguo) ma abbiamo deciso di esserci, in piazza, nei cortili, per le strade. Noi e il Teatro de los Andes, Chango Gonzalez, Cada Die Teatro.

«Teatar», n. 2, anno IV, dicembre 1995

Toccare con mano, intravedere da lontano

Come rendere comune il lavoro che da anni pratici, in luoghi solitari.

Come dividere con altri il lungo cammino della ricerca, della definizione di un mestiere.

Come far sì che l'esperienza del gruppo si propaghi all'esterno non solo attraverso gli spettacoli, pure importanti.

politica e il teatro, bla, bla, bla, e comunque osservare la fine di qualcosa. E mentre succedevano certe cose, altre comparivano all'orizzonte, ma spostavano l'asse su altri problemi, esterni al teatro – probabile conseguenza del fatto che tutto quello che vi sarebbe dovuto succedere «dentro» si era vanificato, assieme ai sogni e ai desideri che quegli anni portavano con loro.

Abbiamo affrontato (incontrato, studiato, lavorato assieme, ecc. ecc.) chi pensavamo portasse ancora con sé la testimonianza viva di quegli anni, pur con la consapevolezza che molti dei valori che corrispondevano a quella pratica si erano, come un canotto, infranti contro gli scogli... La nostra linea di lavoro-studio passa attraverso quegli spettacoli felici.

Felici perché fatti con felicità, con speranza, in tempi infiniti, antieconomici, dove provare tutto: come scrivere, come dirigere, come creare.

E ogni volta un sacco di cose da cambiare – nel metodo – e un sacco di cose invece che ritornano [...] (1988).

Per noi è sempre stato chiaro che ogni nostro gesto privato o pubblico, come uomini e come teatranti, era politica. Non quella delle assemblee o delle barricate, ma politica. Uno spettacolo stupido o intelligente, una proposta di lavoro a un ente pubblico. E ancora, quello che facciamo dentro al teatro, dentro uno spettacolo, anche se non parla di politica, ecologia, sfruttamento dell'uomo sull'uomo, è la nostra politica nel teatro. Il fatto è che preferiamo lavorare in un modo anziché in un altro. Questo costringe lo spettatore, se siamo bravi teatranti, a confrontarsi con quello che pensiamo. La determinazione di uno spazio con tempi propri, slegati o contrapposti da quelli che ci vengono imposti per vivere: questa è politica [...] (1987).

Ammesso che abbiamo talento e stile, talento e stile non garantiscono contro l'insuccesso, e lo sappiamo. Forse questi attori-artisti cuccioli riusciranno a diventare adulti, forse no. Noi viviamo questa avventura senza illusioni, come affrontiamo la vita stessa, come fosse un gioco, ma sapendo che quello che rischiamo in questo gioco è la vita stessa [...] (1986).

«Teatar», n. 1, anno II, giugno 1993
Teatro e presente

Questo è il titolo del progetto teatrale estivo '93.

E questo sarà il contenitore che nei prossimi mesi definirà tutte le iniziative che proporremo in città.

Parole chiave che definiscono un pensiero.

Non teatro e passato, non teatro e futuro.

E ancora.

Sempre si chiede all'attore di essere presente. Si dice: quell'attore ha una gran presenza, c'è. Potremmo dire in altre parole: trattiene energia, conserva. Assorbe in una azione limitata nello spazio le energie necessarie per una azione più ampia. E in questo stato di forza trattenuta, è attento a quello che lo circonda, vede con occhi diversi, ascolta.

Spostando queste considerazioni proprie del lavoro dell'attore sul piano della vita di un gruppo di teatro, potremmo dire che allo stesso modo la forza vitale risiede, oltre che nella qualità artistica, nella possibilità di essere «presente».

Essere presenti a se stessi: avere la completa padronanza dei propri pensieri.

Esserci. Vivere ora, oggi, nella nostra epoca. Essere attuali, pronti in prima persona.

Leggendo i materiali che parlano dei gruppi da noi invitati a Faenza è possibile facilmente riconoscere in quello che dicono, in quello che fanno e hanno fatto, un preciso modo di vivere il teatro: possibilità di essere e di esserci.

È una forte energia che ogni giorno si confronta con la vita, che ogni momento pone domande e cerca risposte.

Noi guardiamo il presente che ci circonda e ci chiediamo: perché, fare teatro in un mondo che ha una «simile» economia, una «simile» politica, un così grande vuoto?

Perché impegnarci in questo lavoro artistico vuole dire cercare una bella «presenza», qualcosa che muova, colpisca, stordisca, emozioni.

Anche quest'anno abbiamo raccolto energie, forzatamente limitato le azioni nello spazio (ogni anno sempre più esiguo) ma abbiamo deciso di esserci, in piazza, nei cortili, per le strade. Noi e il Teatro de los Andes, Chango Gonzalez, Cada Die Teatro.

«Teatar», n. 2, anno IV, dicembre 1995
Toccare con mano, intravedere da lontano

Come rendere comune il lavoro che da anni pratici, in luoghi solitari.

Come dividere con altri il lungo cammino della ricerca, della definizione di un mestiere.

Come far sì che l'esperienza del gruppo si propaghi all'esterno non solo attraverso gli spettacoli, pure importanti.

Come immaginare un ambito in cui giovani e meno giovani, sia d'età che di esperienza, possano incontrarsi.

Ho trovato due risposte, diverse ma complementari.

Alla scuola dell'attore, per far conoscere la materia concreta, impegno e fatica quotidiana alla conquista della tecnica, quindi della vita in scena.

Il *laboratorio finalizzato a una messinscena*, per raccontare come si rendono visibili i sogni.

Alla scuola dell'attore

La scuola non l'abbiamo mai voluta frequentare (in teatro).

Abbiamo creduto a una possibilità di conoscenza e di crescita che passava attraverso l'autopedagogia. Noi abbiamo immaginato, e poi tracciato, il nostro cammino.

Scegliersi i maestri e i compagni, decidere quali i propri interessi e le proprie voglie, i propri sogni.

E nello stesso tempo essere sempre studenti, essere sempre a scuola.

Abbiamo rifiutato la scuola, ma ne abbiamo aperta una nostra, quella interna al gruppo, e questa scuola è la vita stessa del gruppo.

Fatta di materie, orari, studio, compiti, allievi, maestri, libri, palestre, verifiche, insuccessi, promozioni.

Oggi questa scuola la vogliamo concretamente aprire anche ad altri.

E gli «studenti» con cui lavoro, gli attori del Teatro Due Mondi, diventano insegnanti di allievi più giovani.

Mettono a disposizione oltre al sapere acquisito, una idea di metodo.

E cercheranno di imparare.

Non crediamo alle *scuole di teatro*, se luoghi dove si presume di imparare il mestiere dell'attore in due o tre anni uscendone con la convinzione che questo basti.

Nello stesso tempo non crediamo a una *non-scuola nel teatro*, alla presunzione che la tecnica non serva, che basti la «vocazione», faciloneria mascherata da ingenuità.

Crediamo a una scuola che non è una istituzione, ma un pensiero costruito con la pratica. Non un luogo (essere a) ma una azione (andare a).

A questa scuola si va per non uscirne mai.

Laboratorio finalizzato a una messinscena

Da anni conduco laboratori, ho realizzato molti spettacoli con molti giovani, attori e non attori.

Mi chiedo spesso cosa riesco a insegnare, io regista, del lavoro che pratico nel Teatro Due Mondi, cosa realmente faccio durante queste esperienze così diverse dalla mia quotidianità.

Quando le cose funzionano, rendo visibili agli altri i miei sogni. Li metto in scena, e altri ci camminano dentro. Il laboratorio che condurrò, come altri fatti o in corso, deve servire a questo: mostrare che si possono rendere vivi (carne e ossa), i pensieri, i desideri, le visioni.

«Teatar», n. 3, anno V, ottobre 1996

Orientarsi

Spesso gli amici mi chiedono come faccio a far scuola e come faccio ad averla piena. Insistono perché io scriva per loro un metodo, che io precisi i programmi, le materie, la tecnica didattica.

Sbagliano la domanda, non dovrebbero preoccuparsi di come bisogna fare per fare scuola, ma solo di come bisogna essere per poter fare scuola. Bisogna essere. [...]

Non è questione di metodi, ma solo di modo di essere e di pensare... Tutto il problema si riduce qui, perché non si può dare che quel che si ha. Ma quando si ha, il dare viene da sé, senza neanche cercarlo, purché non si perda tempo¹.

(Don Lorenzo Milani)

Tenterò una riflessione a margine della ripresa delle attività di quella esperienza pedagogica che abbiamo chiamato «Alla Scuola dell'Attore» (e i pensieri di Don Milani riportati in questa pagina sono davvero illuminanti).

Esperienza che si presentava, e i fatti l'hanno dimostrato, come un laboratorio di ricerca sulla definizione di un modello «scuola» che fosse specchio dell'agire e del pensare del Teatro Due Mondi.

Un anno fa non potevamo che partire da ipotesi, ma ora (come sempre la strada della conoscenza in teatro passa dalla pratica) alcune nebbie si sono diradate, l'oggetto che stiamo inseguendo ha assunto contorni più definiti.

Insegnare: indicare accuratamente, fornire un orientamento o un punto di riferimento.

Queste definizioni del vocabolo insegnare, trovate tra le altre sul dizionario, ci danno in senso figurato la dimensione del viag-

¹ Cfr. P. Cristofanelli, *Pedagogia sociale di Don Milani*, Bologna, Ed. Dehoniane, 1973.

gio, dell'esperienza che si muove, e quello che vediamo è un insegnante che guida, in testa al gruppo, e mentre parla cammina, e mentre cammina indica, mostra.

E dietro vengono gli allievi, a volte sono a fianco del maestro, a volte fanno cerchio intorno. Camminano in gruppo. Ma sappiamo e vogliamo che tengano gli occhi aperti, che vedano, che sappiano rivedere.

Non tutti mano nella mano ad occhi chiusi, come i ciechi di un famoso quadro di Bruegel, ma pronti anche a scoprire cose ancora non viste.

Non è di passiva e «cieca» fiducia quello di cui il nostro maestro ha bisogno, ma di occhi che sappiano riempirsi.

Ma per avanzare, per vedere oltre le montagne, bisogna imparare a camminare, a saltare ostacoli, a non cadere, ad arrampicarsi, a non farsi sopraffare dalla natura. Imparare la tecnica per dominare il paesaggio che stiamo attraversando.

L'attore è il paesaggio, è la natura da dominare, è se stesso l'ostacolo, è il dirupo pericoloso, è la inviolata vetta.

Nello stesso tempo è il viaggiatore ed è il paese attraversato.

Quando lavoriamo all'interno della Scuola, così come all'interno del gruppo di lavoro, il compito che ci assumiamo è quello di rendere visibile la nostra presenza agli altri. Offriamo il nostro corpo e i nostri pensieri, la carne e l'anima.

Il training è il sentiero che ci permette, col tempo, di segnare il percorso di crescita con tracce evidenti. Lasciamo tracce, dentro e fuori di noi, che indicano accuratamente, che permettono a chi vuole di seguirci.

Indicare accuratamente: la «scuola» (e con questa parola intendo sempre l'intero organismo allievi-maestri, la totalità dell'esperienza) in concreto è un momento in cui le tecniche che formano il complesso del lavoro degli attori del TDM trovano la maniera di uscire allo scoperto definendosi proprio quando vengono mostrate ad altri.

È vero che noi siamo «anche» quello che facciamo, nel nostro lavoro quotidiano *accuratamente* ci concentriamo sulle tecniche perché sappiamo che queste sono un mezzo, chiavi per aprire delle porte.

Attraverso il paziente e metodico studio sul corpo dell'attore e sulle sue possibilità sappiamo che lavoriamo *con* la mente e *con* l'anima.

Il lavoro dell'attore, che è un lavoro su di sé, è alla fine non tanto cosa *saper fare*, ma piuttosto *come essere*.

A partire da questo, la questione che si pone a noi, oggi maestri (ieri e domani allievi), è come essere punto di riferimento, orientamento al viaggio.

Fare il viaggio, essere il paesaggio.

«Teatar», n. 1, anno VI, ottobre 1997

Ancora una scuola per un attore

C'era un buffissimo uccello, chiamato Fenice, nel più remoto passato, prima di Cristo, e questo uccello ogni quattro o cinquecento anni si costruiva una pira e ci si immolava sopra. Ma ogni volta che vi si bruciava, rinasceva subito poi dalle sue stesse ceneri, per ricominciare. E a quanto sembra, noi esseri umani non sappiamo far altro che la stessa cosa, infinite volte, ma abbiamo una cosa che la Fenice non ebbe mai. Sappiamo la colossale sciocchezza che abbiamo appena fatta. Conosciamo bene tutte le innumerevoli assurdità commesse in migliaia di anni e finché sapremo di averle commesse e ci sforzeremo di saperlo, un giorno o l'altro la smetteremo di accendere i nostri fetenti roghi e di saltarci sopra. Ad ogni generazione, raccogliamo un numero sempre maggiore di gente che si ricorda.
(*Fahrenheit 451*, Ray Bradbury)

Siamo arrivati al terzo anno di scuola. Il terzo anno di quella che è nei nostri progetti una attività permanente della Casa del teatro.

Il modo di far conoscere il nostro lavoro a nuove persone, nuovi giovani. Per passare la nostra eredità, artistica e umana, nel bene e nel male.

Io e gli attori del Teatro Due Mondi trascorreremo altre e tante serate, lunghe ore in cui mettere alla prova la nostra capacità di raccontare, e l'altrui capacità di ascoltare.

Raccontare in azione, per imprimere movimento ed energia, per cercare di regalare ad altri le emozioni, le gioie e le paure che noi stessi abbiamo attraversato, lungamente.

Un anno di lavoro (persone e pensieri) si è da poco concluso, un altro si apre e sarà allo stesso modo lo stesso viaggio, la stessa fatica; ma saranno nuove e diverse scoperte, freschi impulsi di novità reciproca.

Aspettiamo giovani curiosi, che vogliano «sprecare» – o meglio spendere – il tempo delle indecisioni, delle incertezze; allievi che inseguano risposte che forse, a volte, il teatro possiede.