

# Manuela Rossetti

## UNO SGUARDO NEL NUCLEO

Nota di Clelia Falletti. *A trentatré anni dalla fondazione, la voce del Nucleo è ferma e sicura come non mai. Dai suoi storici fondatori ai più teneri prodotti interni. Ma parlano poco sulle nostre riviste. Manuela Rossetti è giovane, laureata, ha passato con loro un anno prima di laurearsi, e poi ancora un anno: è diventata parte di loro. Nella tesi ha tracciato la storia della formazione al teatro dei suoi fondatori per trovare le radici e le ragioni del loro sistema pedagogico.*

*Qui presenta il Teatro Nucleo con occhi che girano intorno all'ostacolo, tanto più sbilenchi quanto più ne parla dall'interno del gruppo: dello spettacolo sceglie il punto di vista inautentico dello spettatore; sulla pedagogia interroga il ramo maturo e il germoglio più tenero, accomunati dall'aver alle spalle una formazione che li conduce a diventare creatori autonomi – attori-poeti; sulle prove lo squilibrio è totale, si mette in gioco completamente esponendo se stessa, giovane studiosa, apprendista fragile tra stregoni burloni, ostinata e curiosa di capire come da materiali duri si passi alla levità dello spettacolo e del performer.*

*Le sue Cronache da un teatro introducono il lettore alla storia della multiforme attività di questo gruppo storico senza aver la pretesa di dar conto in poche righe di un organismo complesso come il Teatro Nucleo: per questo c'è l'ottimo libro di Horacio Czertok Teatro in esilio, Roma, Bulzoni, 1999. Mentre i «pezzi» che seguono danno un'istantanea di un gruppo al lavoro, in una situazione che come sempre è a metà tra il training, l'autopedagogia e il lavoro per lo spettacolo, che è lavoro compositivo ma anche di ricerca.*

### *Cronache da un teatro*

La Comuna Nucleo è nata a Buenos Aires, in Argentina, nel 1974, a opera di Horacio Czertok e Cora Herrendorf da una spaccatura del gruppo teatrale argentino Comuna Baires.

La Comuna Nucleo sviluppò immediatamente progetti interdisciplinari di natura sociologica e culturale, ponendosi fin dagli esordi

con due distinte anime: come laboratorio di ricerca sull'arte dell'attore, con una forte derivazione stanislavskiana, e come teatro nelle terapie, per dare sostegno all'altro attraverso la pratica teatrale. Quello stesso anno, Cora Herrendorf gestì un corso per operatori sociali e psicoterapeuti nell'ospedale psichiatrico «Borda» di Buenos Aires.

Nel 1976 il gruppo arrivò in Italia per una tournée, portando *Herodes*, uno spettacolo sulla tortura che causò un forte clamore e scandalizzò l'opinione pubblica italiana. Durante la tournée europea, nel marzo dello stesso anno, in Argentina irrompeva la dittatura militare che con il colpo di Stato si impossessò del governo del paese. Gli attori vivevano una situazione di esiliati, nell'impossibilità di svolgere la propria attività teatrale e culturale nel paese d'origine. La Comuna Nucleo realizzò il monodramma *Chiaro di luna* di Cora Herrendorf, spettacolo che attirò l'attenzione della critica.

Era l'anno in cui a Belgrado, nell'ambito del Théâtre des Nations, Eugenio Barba organizzava il primo incontro internazionale dei teatri di gruppo e per l'occasione scriveva il «manifesto» nel quale apparve la definizione di «Terzo Teatro». Al festival, Barba invitò la Comuna Nucleo, con *Herodes*. Lo spettacolo venne portato in tournée in Italia e in varie città europee, partecipando al festival «Incontroazione» di Palermo e al Primo Convegno Nazionale dei Gruppi di Base organizzato a Casciana Terme nel 1977, intitolato «L'uso del teatro nel territorio».

*Herodes* si inserì in quella nuova realtà definita dai quotidiani come «decentramento teatrale», cioè il portare spettacoli al di fuori degli spazi istituzionali.

Il primo progetto italiano della Comuna Nucleo fu realizzato in Sardegna nel 1977, pochi mesi prima dell'esperienza al festival dei Gruppi di Base a Casciana Terme, quando concepì un lavoro di animazione presso l'ospedale psichiatrico Rizzeddu di Sassari. Durante questa esperienza conobbero Antonio Slavich, collaboratore di Basaglia e direttore dell'ospedale psichiatrico di Ferrara, il quale, incuriosito dalle relazioni che il giovane gruppo aveva instaurato con psichiatri e psicologi in Argentina, propose loro di impiantare un laboratorio teatrale nel suo ospedale. Gli attori accettarono l'offerta e da quel momento in poi si fecero portavoce della battaglia per l'apertura dei manicomi promossa dal movimento della Psichiatria Democratica. Da questa esperienza nacque, nel 1978, il loro primo spettacolo di strada, *Luci*, una parata nella quale piccole scene si inserivano armonicamente drammatizzando lo spazio e le relazioni.

A seguito di questo primo contatto tra manicomio e teatro, il 9 e il 10 gennaio 1978, l'ospedale psichiatrico di Ferrara ospitò il convegno «La scopa meravigliante», organizzato e promosso dall'amministrazione comunale e provinciale, dal Teatro Nucleo, dalla Psichiatria Democratica e dai sindacati.

Nei mesi successivi il gruppo tornò in Argentina per poi spostarsi in Perù, dove partecipò all'Encuentro Interlatinoamericano de Teatro de Grupo, promosso dall'Unesco e organizzato ad Ayacucho dai Cuatrotablas. Evento che confermò le dimensioni internazionali del fenomeno del Teatro di Gruppo.

La dura realtà della dittatura militare argentina costrinse il Nucleo a tornare in Italia, a Ferrara, dove si stabilì definitivamente nel 1978 con il nome di Teatro Nucleo. A Horacio Czertok e Cora Herendorf si unirono alcuni attori italiani (Nicoletta Zabini, Paolo Nani, Puccio Savioli, Fabrizio Bonora, Annarita Fiaschetti, Silvia Pasello, Rita Berveglieri e, in seguito, Antonio Tassinari). Insieme costruirono la loro sede, ristrutturando un ex-reparto dell'ospedale psichiatrico a via Quartieri, concesso dalla direzione e gestito in convenzione con il Comune. La struttura del Nucleo si presentò, sin dagli esordi, polivalente e molteplici. Il gruppo si occupava, oltre che degli spettacoli, di numerose attività pedagogiche sviluppate in diversi contesti sociali – ospedali psichiatrici, quartieri emarginati –, e di iniziative rivolte ai bambini, ai giovani, alle scuole e alla formazione professionale di altri gruppi teatrali della Regione. Esperienze che rappresentarono per anni la principale fonte economica di sussistenza.

Il nuovo spettacolo del Nucleo, *Puccio e Paolone clowns*, invase le città. Clown per le strade, diversi dai loro cugini circensi per i tentativi contenutistici e la ricerca drammaturgica.

La vita del gruppo, nella scarsità di mezzi, si svolgeva quotidianamente al servizio della propria arte, ogni momento disponibile era occupato con l'allenamento degli attori, le prove degli spettacoli, il lavoro sul dramma storico *I Funesti* e la manutenzione degli spazi.

Seguendo Artaud, lavoravano con rigore estremo verso se stessi. «Contro i propri vizi e debolezze», ripete Czertok, «per dare sostegno a un gruppo, la cellula di una società che si costruisce insieme come la si vorrebbe... Ottimismo della pratica, diceva Basaglia». Un gruppo autoreferenziale e assembleare, composto da giovani che con la loro attività teatrale davano quotidianamente un senso allo stare insieme. Un gruppo che si apriva al mondo solo attraverso il linguaggio teatrale. Un teatro pensato nella sua utilità per gli altri, mezzo di aperture, di incontri.

La scelta di una struttura etico-ideologica di «gruppo», la scelta di vivere e operare come una «comune», fu all'origine della produzione teatrale del Teatro Nucleo, la base che regolò le decisioni organizzative e artistiche.

L'interesse nei loro confronti da parte della stampa dell'epoca sembra convergere sulla particolare struttura di «gruppo teatrale» inteso come «cellula sociale», in cui la produzione artistica non era condizionata dalle mode e dal mercato, e in cui i componenti mostravano di avere una grande responsabilità etica.

Per il Nucleo, l'idea di un lavoro collettivo, di gruppo, è sempre stata la base portante nella costruzione degli spettacoli.

Si svolgono in gruppo le improvvisazioni «libere», seguite dal regista/osservatore, e gli esercizi di Metodo, un'elaborazione del Sistema di Stanislavskij, passando dagli studi di Lee Strasberg e di William Layton, attore, regista e pedagogo che fece parte del Group Theatre. L'esercizio di Metodo, un'«improvvisazione organizzata» a partire dai materiali dati (dal testo teatrale, per esempio), consiste nella preparazione e nella successiva improvvisazione di una situazione di conflitto tra due personaggi. Attraverso improvvisazioni e Metodo, l'attore del Nucleo permette al proprio personaggio di nascere e crescere in maniera organica.

Questo lavoro si svolge sempre alla presenza del regista, il quale può anche intervenire direttamente sull'azione dell'attore, avvicinandosi a lui con discrezione per dargli dei consigli, sulla postura del corpo o sull'utilizzo della voce, per esempio, ma che solitamente incarna la funzione del testimone silenzioso che prende atto di quanto avviene, cercando il più possibile di non interferire con la propria soggettività.

Il lavoro dell'attore consiste nell'interpretazione di un personaggio nella sua totalità psico-fisica; l'attore pertanto deve indagare e conoscere a fondo le dinamiche emotive dell'essere umano. Horacio Czertok approfondisce le ricerche del maestro russo apportandovi i saperi delle nuove scienze umane.

All'interno del particolare processo creativo del gruppo, il regista assume quattro ruoli. Il primo è di pedagogo, nei confronti dell'attore, che continuamente investiga su se stesso: il regista ne segue l'allenamento, proponendogli difficoltà sempre maggiori, analizza insieme a lui le sue resistenze e gli impone onestà verso se stesso. Il secondo ruolo è di proporre agli attori letture, osservazioni, analisi di circostanze, perché realizzino improvvisazioni su di un tema specifico, per poi selezionare i momenti che entreranno nello spettacolo. Il

terzo ruolo è il montaggio dello spettacolo. Il quarto è il montaggio in relazione allo spettatore: il regista propone agli attori delle modifiche al loro lavoro, dal punto di vista dello spettatore.

Di fatto, nella terza e quarta fase del processo, il regista è uno spettatore professionista che va costruendo lo spettacolo dal suo punto di vista.

Quello del Nucleo è un teatro non letterario, che si pone nella società come arte autonoma. Un teatro nato dopo cinema e televisione che si spoglia degli elementi non sostanziali.

Nel 1985 Horacio Czertok, in un'intervista alla rivista «Excelsior» a cura di Angelina Camargo (*Incontro di attori, psicologi, studiosi di teatro, antropologi a Ferrara, in Italia, alla metà dell'anno*), disse: «Non è per un capriccio, ma come risultato materiale dell'andare spogliando il teatro di quello che non è essenziale e arrivare come il nostro mai dimenticato maestro Grotowski al fondamentale che è l'essere umano, alla presenza simultanea, in uno stesso spazio, di attori e spettatori fra cui accade qualcosa di essenziale, importante e unico che non tornerà a ripetersi, che vive solo per quel momento».

Questa visione di un «teatro povero» determinò, confermando una specifica scelta ideologica, le proposte artistiche e pedagogiche future del gruppo.

Nell'estate del 1979, il Teatro Nucleo organizzò un incontro del «Teatro di Gruppo» a Copparo, con la collaborazione del Comune. Gli attori invasero le strade, esaltando il valore antropologico del teatro come «festa», creatività collettiva e spazio di relazione. Copparo divenne il crocevia di esperienze teatrali alternative alla tradizionale produzione teatrale. Il successo dell'iniziativa, che prevedeva seminari, dibattiti, mostre, proiezioni e spettacoli, stimolò gli organizzatori a ripetere l'esperienza negli anni successivi, fino al 1982, con la partecipazione di artisti e studiosi provenienti da tutto il mondo.

Nel 1980, la sede del Teatro Nucleo si affermò come luogo privilegiato dell'incontro teatrale con la promozione del «Progetto Odin Teatret». Il programma comprendeva incontri, seminari e spettacoli, tra i quali la prima assoluta del nuovo spettacolo dell'Odin *Ceneri di Brecht* e de *Il Milione*.

Nell'ottobre del 1981 il Teatro Nucleo partecipò al V Colloquio Internazionale del Teatro di Gruppo a Zacatecas, in Messico, con lo spettacolo *Eresia*, dedicato a Witold Gombrowicz.

Nel 1982, di ritorno in Italia, il gruppo organizzò nella propria sede il progetto regionale «Maestri e Margherite», seguito dalle ini-

ziative seminariali, laboratoriali e spettacolari del Teatr-Laboratorium di Wrocław. Gli attori di Jerzy Grotowski tennero seminari e laboratori nella sede del Teatro Nucleo: Teresa Nawrot sul training fisico e vocale, Stanislaw Scierski su voce, movimento e improvvisazione, Ludwik Flaszen ancora sulla voce, Rena Mirecka sulle azioni fisiche e sul corpo.

Il Teatro Nucleo nel 1983 perse la «casa» che l'aveva ospitato per tutti quegli anni. Una lettera di sfratto, la quale precisava le motivazioni sottolineando le precarie e inadeguate condizioni di sicurezza del locale, lo costrinse ad abbandonare la sede che era stata l'importante ponte di passaggio di esperienze artistiche, non solo teatrali, della città. Nello stesso periodo, il gruppo realizzò gli spettacoli *Incontro con Anna; Fa male il tabacco*, monologo di Anton Čechov; e *Sogno di una cosa*, dramma storico sulla vita di Rosa Luxemburg, quest'ultimo terminato in un casolare di campagna nel quale il gruppo trovò momentaneamente uno spazio.

Per tutto il 1983 il Teatro Nucleo scelse di portare i propri spettacoli all'estero, aprendo il periodo delle grandi tournée.

L'anno successivo il gruppo tornò a Ferrara e, dopo un accordo con il Comune, si riappropriò della sede in via Quartieri, nella quale si riavviarono le attività.

Durante i primi mesi del 1985, il Teatro Nucleo raccolse numerosi consensi di pubblico e la rivista «The Drama Review» gli dedicò un numero speciale a cura della studiosa Lynda Bellity Peskine.

In quell'anno, La Maison de la Culture d'Orléans affidò al Teatro Nucleo l'incarico di creare uno spettacolo-evento in grado di coinvolgere possibilmente tutta la città. Da questa proposta nacque *Operazione Fabrenheit*, spettacolo di strada di tipo agit-prop ispirato al romanzo di Ray Bradbury *Fabrenheit 451*, che coinvolgeva attivamente la popolazione locale in un grande «gioco teatrale» sulla messa al bando dell'oggetto-libro, nel quale realtà e fantasia si confondevano creando curiosità e confusione. L'*Operazione* venne replicata in diverse città d'Europa, arricchendosi di volta in volta di nuovi elementi che il rapporto stretto con il pubblico produceva.

Di ritorno a Ferrara, il Teatro Nucleo organizzò, nel 1986, l'iniziativa «Rosa in ottobre», dedicata a Rosa Luxemburg. Durante questo periodo nacquero gli spettacoli *A media luz* e, nel 1987, la prima edizione di *Vocifer/azione*, un concerto teatrale basato sui testi di Edoardo Galeano, omaggio ai popoli d'America.

L'utopia del gruppo elevata all'ennesima potenza produce l'immagine di un «villaggio» formato da tanti gruppi. Questo era «Mir

Caravane», la più grande avventura condotta dal Teatro Nucleo, un progetto internazionale in occasione del bicentenario della rivoluzione francese. Era il 1989.

Una carovana formata da otto distinte compagnie teatrali (la Compagnie du Hasard di Blois, il Footsbarn Travelling Theatre, il Grillot del principe Madu del Burkina Faso, il Licedei di Leningrado, Svoya Igra di Mosca, Divadlo na Provázku di Brno, Ósmego Dnia di Poznań e il Circ Perillos di Barcellona). A questi gruppi si aggiunsero di volta in volta, nelle singole tappe, numerose compagnie ospiti. Un viaggio lungo sei mesi con partenza da Mosca, raggiungendo Leningrado, Varsavia, Praga, Berlino, Copenaghen, Basilea, Losanna, Blois e Parigi.

L'idea era nata al di fuori dei progetti degli enti teatrali che solitamente si occupavano dell'organizzazione dei festival internazionali. Le lunghe conversazioni tra Czertok e Nicolas Peskine dell'Hasard, John Kilby del Footsbarn, Slava Polunin del Licedei, Leszek Raczak degli Ósmego confluirono in un'esigenza comune: trovare un luogo dove i gruppi potessero convivere a lungo, fuori dalle leggi del mercato, e confrontarsi direttamente con gli spettatori. Gruppi stilisticamente eterogenei, ma uniti da una medesima etica.

«Mir» in russo ha un significato composito: «villaggio» e «pace». All'interno della carovana viaggiavano anche le famiglie dei teatranti e i loro bambini. Le intenzioni erano pacifiste e disarmanti, ma si creò molta tensione tra le istituzioni dei paesi interessati. L'impresa era circondata da sospetti e da una forte paura che tanti gruppi in quotidiano contatto potessero creare rappresaglie politiche o addirittura minacciare l'ordine pubblico. Ma non fu così.

A volte, come uno schiaffo che sveglia da un lungo sonno, l'utopia si realizza e porta a casa le sue cifre concrete. Nel settembre del 1989, il bilancio finale segnò il successo dell'impresa.

Gli anni '90 per il Teatro Nucleo si aprono all'insegna della conferma dei presupposti ideologici fino ad allora perseguiti: l'analisi delle tematiche che ruotano attorno al problema della trasmissione dell'esperienza teatrale; il laboratorio concepito come luogo in cui non si insegnano le tecniche per diventare attori, ma come spazio dialettico d'incontro, possibilità di confronto tra persone, di conoscenza degli altri e di se stessi attraverso la pratica teatrale. La forza del Nucleo risiede in questa pienezza etica, che costituisce le fondamenta della ricchezza artistica e pedagogica.

Nel 1991 era nata la collaborazione fra il Teatro Nucleo e la comunità Exodus, ideata da don Antonio Mazzi per i giovani tossicodi-

pendenti, una collaborazione terminata con lo spettacolo *Icaro*, curato da Cora Herrendorf.

Nel 1992 il Teatro Nucleo ricevette l'invito all'Expo di Siviglia, dove presentò lo spettacolo di piazza *Quijote!*, ispirato al romanzo di Cervantes e creato due anni prima, che può oggi vantare diciassette anni di repliche in tutto il mondo. Si apre così il progetto di teatro per gli spazi aperti, concretizzatosi con la trilogia delle «Magnifiche Utopie» (*Quijote!*, che rappresenta l'utopia di una società votata alla poesia; *Francesco*, 1994, quella di una società consacrata alla fratellanza; *Mascarò*, 1995, quella di un'umanità libera e giusta).

Nel 1994 l'impegno rivolto al sociale e ai problemi della salute mentale li porta a Imola, a organizzare un laboratorio con le donne delle strutture psichiatriche intermedie e un corso di formazione per operatori socio-sanitari di Teatro nelle Terapie diretti da Cora Herrendorf, promossi dall'associazione «La Cicoria» e dall'assessorato ai Servizi Sociali del Comune.

La nuova programmazione del Teatro Nucleo comprendeva anche i nuovi spettacoli: oltre a *Francesco* e *Mascarò*, nel 1995 *Il gabbiano* di Anton Čechov e, nel 1997, *Tempesta*, uno spettacolo di piazza ispirato a *Il ghetto di Varsavia* di Mary Berg e alla *Tempesta* di William Shakespeare.

Il 1998 rappresentò per il Teatro Nucleo un anno fondamentale nella storia del gruppo, vent'anni di vita in Italia.

Il Comune di Ferrara, a sua volta, si mostrò aperto e disponibile per appoggiare le nuove produzioni del gruppo, come *Guernica!*, spettacolo di strada dedicato alla guerra civile spagnola.

Dei vecchi componenti del Teatro Nucleo, oltre a Horacio Czer tok e Cora Herrendorf, rimase Antonio Tassinari. A loro si unirono, ricostruendo il nuovo gruppo che è quello attuale, i giovani attori Natasha Czertok, Andrea Amaducci e Andrea Bartolomeo, formati nell'ambito di «Youthstart», «Progetto di creazione d'impresa teatrale e dell'animazione culturale» promosso dalla Comunità Europea in collaborazione con EnAIP regionale e provinciale, rivolto ai giovani disagiati e coordinato da Cora Herrendorf.

Il Teatro Nucleo si è sviluppato in questi anni rispettando la propria matrice artistica, sociale e politica, percorrendo una strada fortemente legata al rispetto per la «tradizione», non intesa come ripetizione accademica di formule prestabilite e sterilità progettuale, ma come ricerca costante, arricchimento di conoscenze attraverso il rapporto dialettico tra vecchie e nuove generazioni.

La «tradizione» viene vissuta dal gruppo come una matrice ideo-



logica di base alla quale bisogna essere fedeli, pur nel cambiamento. Bisogna essere capaci di rinnovare senza tradire – come insegnava Stanislavskij, al quale il gruppo non smette di ispirarsi –, liberi dalle mode del momento. Un programma, questo, che il Teatro Nucleo rispetta utilizzando l'insegnamento come mezzo di ricerca e di conoscenza, non solo per gli allievi, ma anche per se stesso.

Dalla constatazione che molti disturbi psichici derivano da una perdita d'identità, da un adattamento conflittuale ai ruoli sociali e da una mancata auto-osservazione, venne creato il CETT (Centro per il Teatro nelle Terapie), frutto della convinzione dei maestri del gruppo che le forme giocose del teatro potessero contribuire allo sviluppo di autoconsapevolezza e responsabilità.

Il progetto pedagogico, dalla formazione di attori a quella di operatori sociali e sanitari, ha permesso a Herrendorf e Czertok di rapportarsi alle diverse realtà umane e sociali, arricchendo in tal modo il proprio bagaglio di immagini e idee necessarie nella creazione di personaggi teatrali.

Insegnare per conoscere: questo probabilmente rappresenta la linfa del lungo tragitto che il gruppo ha compiuto e percorre tutt'oggi.

In questi ultimi anni il Teatro Nucleo, fedele alle sue scelte, si è impegnato indistintamente in progetti creativi e pedagogici, diramandosi in tre assi principali: la pedagogia, il teatro nelle terapie e la creazione teatrale.

Alle esperienze pedagogiche si sono affiancate le nuove creazioni teatrali del gruppo: la seconda edizione di *Vocifer/azione*, nel 2000; *Anna F.*, nel 2001; *Frankenstein*, uno spettacolo per gli spazi aperti ispirato al romanzo di Mary Shelley, tutti diretti da Cora Herrendorf.

Festeggiando i trent'anni dalla fondazione del Teatro Nucleo, nel 2004 Czertok con i nuovi componenti del gruppo ha realizzato lo spettacolo *Hamlet-Nucleo*, inaugurando la sede di Pontelagoscuro, il Teatro Julio Cortázar.

Nel 2005 due spettacoli di sala hanno preso vita all'interno delle scene del Teatro Nucleo: *Knot-Nodi*, di e con Natasha Czertok e Andrea Amaducci, e *Il pagliaccio degli schiaffi*, interpretato e creato da Antonio Tassinari. Il Teatro Nucleo si cimenta ancora oggi con questi due spettacoli di sala dopo anni di rappresentazioni per gli spazi aperti.

In occasione del trentennale del colpo di Stato in Argentina, il Teatro Nucleo ha ri-creato lo spettacolo per gli spazi aperti *Mascardò*,

la «magnifica utopia» del 1995. A questo scopo, Cora Herrendorf ha coordinato un gruppo di studio e ricerca formato da giovani attori e studiosi, per acquisire informazioni storiche e sociali sull'Argentina, ma anche per fornire stimoli, immagini, parole e musiche con cui arricchire il materiale creativo ed emozionale degli attori dello spettacolo.

Oggi si presenta un gruppo diverso da quello del passato.

Il Nucleo sembra aprirsi e diramarsi.

Come satelliti intorno a una stessa orbita, ogni membro svolge attività anche singolarmente. Si partecipa a quelle degli altri ascoltando decisioni e risultati, ma senza dover collaborare attivamente.

Czertok oggi conduce un laboratorio teatrale con un gruppo di detenuti all'interno del carcere penitenziario di Ferrara, sul testo di Beckett *Aspettando Godot*.

### *Un pagliaccio alchimista di emozioni*

Nell'atrio del Teatro Julio Cortázar l'atmosfera è di silenziosa attesa, con la tranquillità di chi sta per donare la propria attenzione, disponibile ad aprirsi all'altro per lasciare che un'emozione lo trapassi. Voci sommesse. Sguardi e saluti. Aspetto che il pagliaccio ci ospiti nel suo mondo. Il pensiero è attratto da quel profumo d'incenso e da quella musica che la sala emana stuzzicando la curiosità.

Cora Herrendorf, attrice e regista del Teatro Nucleo, apre energicamente le porte della sala e ci invita a entrare. La gente si ammassa silenziosamente. Mi siedo su una delle panche della platea, aspetto.

Cora ci dà il benvenuto. Presenta lo spettacolo *Il pagliaccio degli schiaffi. Medit/azioni blasfeme dalle liriche di León Felipe*, interpretato da Antonio Tassinari, descrivendolo come un momento particolare nella storia del Teatro Nucleo. Un attore del gruppo per la prima volta gestisce autonomamente la realizzazione di uno spettacolo. «Per una regista donna è importante affermare di non essere necessaria», dice. In tre anni di lavoro, Antonio Tassinari ha costruito e sviluppato il testo, tratto dalle poesie di León Felipe, arricchito da brani di canzoni e pensieri personali, e generato i personaggi attraverso la pratica, l'autoanalisi, la messa in discussione dei cliché letterari e teatrali. Il monologo dell'attore apre possibilità, socchiude una finestra che si affaccia su un mondo ancora non visto e permette alla regista, che si trasforma in osservatrice, e a noi spettatori di crescere interiormente. Come un viaggio? Un viaggio dell'anima.

Lo spettacolo inizia. «Benvenuti sulla pista del sogno!»<sup>1</sup>.

Appare il pagliaccio. Lo spettacolo si presenta inizialmente come una tradizionale performance di clown, con le figure del Bianco e l'Augusto, ma si trasforma in qualcos'altro sotto ai nostri occhi. Appare un terzo personaggio: l'Attore. I tre personaggi, interpretati da Antonio, si materializzano davanti agli occhi dello spettatore, alternandosi come in un gioco di specchi.

Il clown dona i suoi occhi, visualizza davanti a sé il mondo e lo rende visibile allo spettatore, lo comunica con le parole del poeta León Felipe. Occhi impauriti, disillusi, lucidamente crudeli. Il clown grida a pieni polmoni il suo terrore. Solitamente si diffida delle proprie emozioni, si nascondono, si intrappolano, ma il clown tira fuori in un urlo primordiale il suo stato d'animo. Arriva dritto al cuore e allo stomaco.

Nasce l'emozione diretta e senza filtri, ci raggiunge attraverso l'unica mediazione del corpo-mente dell'attore.

La realtà si fa metafora. Il teatro diventa un mezzo di presa di coscienza. Uno strumento di conoscenza unico nel suo essere assolutamente efficace. Si passa rapidamente dal riso alla smorfia di dolore. Si trattiene il fiato per tutto lo spettacolo. Il corpo intero dello spettatore partecipa attivamente alla performance dell'attore. Ne ripercorre il tragitto emotivo, fisico e mentale.

L'attore lascia la sala come se fosse esplosa una bomba, lo spazio scenico si è trasformato, si è riempito di oggetti. Lo spazio mentale dello spettatore si è modificato allo stesso modo. Un'esplosione dentro la testa, è stato soggetto a un bombardamento emotivo. Forse in qualche modo la bomba c'è stata, senza cannoni, senza fucili, senza agenti esterni all'uomo. Alchimia tra uomo e uomo. Passaggio e scambio di energia. Bomba ben più potente perché mira direttamente al cuore, per poi passare alla mente, allo stomaco, che si è stretto nel dolore insieme a quello del pagliaccio quando, attraverso la poesia di León Felipe, si è trovato con gli occhi aperti sul mondo. Un impatto devastante per lo spettatore che, attraverso lo sguardo prima confuso del clown, poi lucidamente crudele del Bianco e tristemente analitico dell'Attore, si scopre osservatore cieco del mondo.

Giorni dopo la prima rappresentazione, Antonio Tassinari mi ha parlato del suo spettacolo: «Sono tre anni che lavoro su questo monologo. Ho mollato più volte». Accenna un sorriso e prosegue: «Il

<sup>1</sup> Parte del testo del monologo di Antonio Tassinari *Il pagliaccio degli schiaffi*.

mio incontro con le poesie di León Felipe è avvenuto quindici anni fa. Lettura. León Felipe scrisse durante la guerra civile spagnola e i suoi testi fanno riferimento a questo. Non volendo fare uno spettacolo su quel tema, ho decontestualizzato i poemi. Li ho ri-contestualizzati. Separati dal contesto sociale e storico del poeta.

«Lo spettacolo si presenta come uno spettacolo di clown, inizialmente, ma non è così. Ho pensato al Bianco e l'Augusto, le figure dei due clown tradizionali. Ho trovato delle analogie con loro. Il terzo personaggio è l'attore. In realtà sono tre facce di uno stesso personaggio. Rappresentano l'essere umano nella sua interezza e complessità.

«I personaggi sono nati dal lavoro pratico. Si sono presentati appropriandosi delle parole del poeta León Felipe»<sup>2</sup>.

Il pagliaccio, come metafora del poeta, traducendo in parole e suoni ciò che vede, lo fa passare attraverso il filtro della propria carne.

L'attore porta con sé la metafora. La metafora colpisce direttamente l'inconscio, traghetta l'emozione, sfiora la sfera razionale per investire completamente quella emotiva. Offre una chiave per aprire quelle porte che spesso rimangono murate da parole ingannevoli.

Chiedo all'attore di parlarmi delle fasi di questo faticoso processo creativo: «Inizialmente ho tradotto le poesie di León Felipe. Poi ho lavorato su testi diversi di altri autori. Un brano è un appunto personale, un microtesto che ho introdotto tra gli altri nel momento in cui è nato il terzo personaggio, l'Attore.

«Alcuni spunti sul lavoro sono arrivati da Cora [Herrendorf], che ha rivestito il ruolo fondamentale dell'osservatore, dello sguardo esterno sul lavoro. Qualche frase è di Ezra Pound. Il primo testo del Bianco è formato dall'unione di parole di diversi autori. È il prodotto di un assemblaggio di materiali diversi, anche canzoni.

«Anche il testo si è sviluppato durante il lavoro pratico sui personaggi, dalla necessità di far dire loro determinate cose»<sup>3</sup>.

*Il pagliaccio degli schiaffi* di Antonio Tassinari coinvolge il corpo dello spettatore nella sua interezza razionale, sensoriale ed emotiva. Stimola la fantasia, attiva e attira l'olfatto, la vista, l'udito, il tatto, il gusto e quel senso che li comprende tutti, l'uomo nella sua interiorità. Coinvolgimento emotivo e mentale dello spettatore che Antonio Tassinari ha cercato coscientemente di realizzare nel suo monologo: «Odio il teatro che passa per la mente. Sono contrario al teatro spe-

<sup>2</sup> Intervista rilasciatami il 25 novembre 2005.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

culativo», mi ha precisato, «vorrei che questo lavoro potesse arrivare ai vari livelli percettivi dello spettatore».

Il Teatro è una vibrazione tra uomo e uomo. Avviene una trasmissione di onde energetiche tra due esseri, tra due gruppi di esseri umani. Lo scambio empatico è reciproco tra i due gruppi (attori e spettatori), tra chi agisce da dentro se stesso verso l'esterno a chi osserva aprendo i propri canali. Lo spettatore apre e chiude dighe. Il teatro è quell'energia che viaggia tra l'attore e lo spettatore.

Riducendo all'essenza la relazione attore-spettatore, come insegnò Grotowski, maggiore sarà l'efficacia del teatro. Aggiungendo elementi di espressione esterni all'attore nella trasmissione dell'emozione, aumentano i filtri e l'emozione forse subisce un rallentamento, subentra altro: lo stupore, la fascinazione.

Questo non significa che la scena debba essere composta dall'attore solitario in uno spazio vuoto, ma obbliga a un uso cosciente della scena, degli oggetti – i costumi e le scenografie scelti per la loro necessità drammaturgica ed estetica.

Nello spettacolo di Antonio Tassinari gli oggetti di scena sono quelli assolutamente necessari. Sono utilizzati come un partner drammaturgico. Niente appare superfluo.

Riguardo alla messa in scena, Antonio mi ha chiarito il suo approccio al lavoro: «Ho usato gli oggetti come attore e non come regista. Erano gli oggetti necessari. L'oggetto per l'attore rappresenta uno strumento di comunicazione, un veicolo del linguaggio. Per questo li ho utilizzati con una logica di attore. Non c'era l'intenzionalità drammaturgica, non c'era la logica registica»<sup>4</sup>.

Antonio Tassinari sviluppa un percorso creativo che ha le sue fondamenta nel Metodo, per seguire le intuizioni e le necessità generate dalla pratica, dalla scena stessa, dal personaggio che si definisce man mano come una «presenza autonoma», nel senso pirandelliano della sua accezione.

Personaggi in cerca di attore, in questo caso.

Antonio stesso dice: «Mi avvicino ai personaggi intuitivamente. I personaggi si presentano e si avvicinano loro stessi all'attore»<sup>5</sup>.

Tre personaggi in un solo corpo, quello di un unico attore. Nel *Pagliaccio degli schiaffi* i tre sono caratterizzati soprattutto dalle loro

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

diverse qualità energetiche. Il passaggio dall'uno all'altro si avverte come trasformazione di energia. Antonio mi ha parlato del suo lavoro sul personaggio: «Il mio monologo è uno spettacolo *astratto*. Non c'è una storia. Una narrazione. C'è un percorso energetico. C'è una storia di energia. Lavoro sull'energia e sulla capacità di trasmetterla allo spettatore». Antonio si ferma a pensare per un momento, poi prosegue: «Energia del personaggio. Un percorso che arriva dallo studio del Metodo. Il Metodo mi appartiene, fa parte di me. Lavoro con le mie immagini interiori, provenienti dal bagaglio di ricordi e di emozioni. Dalle immagini provengono gli stati d'animo.

«Ci sono tre personaggi nel monologo. Ognuno dei quali possiede un colore particolare e qualità differenti. Gli stati d'animo determinano un atteggiamento fisico. Dall'immagine allo stato d'animo al gesto. È l'immagine che dà corpo fisico al personaggio che lo caratterizza. Alleno le mie *porte* emotive, una ginnastica interiore che dall'interno si trasmette all'esterno attraverso il corpo.

«Sono un attore intuitivo, oltre che essere un attore del Metodo. Un fuoco che ho imparato a gestire. Non tutto il lavoro deriva dalla tecnica. Attraverso la tecnica e lo studio, l'attore impara a conoscere se stesso e scopre quei tasti che aprono le porte dell'emozione. Impara a individuare i suoi tasti emotivi. A trovare le note (immagini e stati d'animo) che gli appartengono.

«Nel montaggio dello spettacolo ho definito una partitura di colore e di energia: ogni testo ne ha uno proprio. Si tratta di una sottopartitura fissata.

«Lascio spazio anche all'improvvisazione, nello spettacolo. Intesa come un modo di reagire ai personaggi, a quello che dicono. Seguo il percorso immagine-stato d'animo-testo-gesto. Sono fissati i percorsi, ma non le sequenze fisiche. Mi concedo lo spazio per poter improvvisare, cioè fare dei movimenti non coreografati corporalmente»<sup>6</sup>.

L'attore: alchimista di emozioni. Urla le proprie con sapienza e coscienza.

Il pagliaccio balbetta. È solo sotto al riflettore. Come l'attore di fronte al suo pubblico, come l'uomo di fronte al mondo è denudato e vulnerabile. Qui risiede la sua forza.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

«*Atleti della scena*» e la poesia del gesto. Conversazione con Natasha Czertok

Perché sei come sei?  
 Non sono come sono.  
 Che cosa sei allora?  
 Nulla.  
 Sei impossibile.  
 Non posso farne a meno.  
 Non puoi farne a meno di cosa<sup>7</sup>?

Due vite, due energie distinte. Il femminile e il maschile. Nascono sbocciando dai loro gusci. Respirano il mondo, lo scoprono con il corpo, con i sensi.

Si incontrano in un groviglio di emozioni senza guardarsi.

Lei: Natasha Czertok. Lui: Andrea Amaducci.

In un anno di lavoro sui testi dell'antipsichiatra R.D. Laing, i due attori del Teatro Nucleo hanno generato uno spettacolo, *Knot-Nodi*, in cui la danza abbraccia armonicamente il teatro.

Davanti a una tazzina di caffè, chiedo a Natasha Czertok: «Perché *Nodi*?».

L'attrice guarda in alto davanti a sé: «La prima volta che abbiamo preso in mano *Nodi*, avevamo appena lasciato *Anna F.* Finito quel montaggio, siccome è nostro uso al Teatro Nucleo non rimanere mai senza nuovi progetti, abbiamo letto questo testo su ispirazione di Cora [Herrendorf], che ama moltissimo l'autore. Ci interessava parlare della difficoltà di comunicazione in modo ironico, senza retorica. Non è una cosa facile.

«La collaborazione con Andrea Amaducci è nata lavorando su *Hamlet-Nucleo*, soprattutto durante il montaggio della scena della lotta Amleto-Laerte che ci vedeva protagonisti. Sono nati così un'affinità e un comune interesse per il lavoro sul movimento. Abbiamo capito che c'era un linguaggio che si poteva approfondire».

I due attori hanno sviluppato un linguaggio in cui la parola si trasforma in gesto e danza.

*Knot-Nodi* è come il buco della serratura attraverso il quale osservare le ricerche sulle componenti del lavoro dell'attore, il movimento, il suono, il ritmo, spodestando la parola letteraria come unico mezzo comunicativo a teatro.

<sup>7</sup> Ronald David Laing, *Mi ami?*, Torino, Einaudi, 2003, p. 39.

Non solo danza, non solo teatro, ma una ricerca sul movimento, sulla parola e sul gesto.

Traduco la mia curiosità all'attrice: «La parola si trasforma in danza, arricchendola magicamente di significati. Viene definito "teatro-danza", ma non credi che siano riduttive le catalogazioni in questo caso?».

Natasha: «Quello del teatro-danza è un linguaggio molto nuovo. Quindi a mio avviso è un linguaggio espressivo ancora in fase di definizione, nel senso che c'è il teatro-danza della Bausch, della scuola tedesca, e poi c'è la danza contemporanea che si avvicina molto al teatro, ma non è fatta da attori. Sono comunque spettacoli di danza, con grande interesse per il teatro, ma sono diretti da un coreografo. Ho veramente la sensazione che sia già organicamente in via di sviluppo e di definizione un linguaggio diverso che non è la danza moderna, classica o cos'altro, e non è il teatro in un modo o nell'altro.

«Innanzitutto non siamo danzatori, non siamo ballerini, partiamo da questo presupposto, ma vogliamo comunque seguire un percorso legato al movimento.

«Credo che, dal punto di vista teatrale, un parallelo si potrebbe fare con Beckett. Questo giocare sul linguaggio e sulla relazione interpersonale in un modo ironico da una parte, ma assurdo dall'altra. In Beckett è puro teatro e soprattutto rappresenta una reazione storica, appartiene a un momento particolare della storia del teatro, ma probabilmente ti parla della stessa cosa in modo diverso.

«Nei testi di Laing, la tematica della comunicazione interpersonale la troviamo in modo quasi *infantile*, anche molto più contemporaneo e molto più facile da gestire a livello di espressione con il corpo, di danza, di movimento puro.

«Fare uno spettacolo di danza con Beckett sarebbe stato difficile...

«Però te l'ho citato perché, soprattutto nell'ultimo anno di lavoro, da quando abbiamo cominciato a lavorare con il testo, abbiamo letto qualcosa di Beckett per entrare nella sua poetica e in quel modo di intendere il teatro che è assolutamente diverso da tutto il resto, rompe uno schema. Quella di rompere gli schemi in tanti modi diversi, anche dal punto di vista della danza, è la prassi del Teatro Nucleo».

Intervengo: «Mi parli del rapporto tra parola e danza?».

«*Nodi* è un testo affascinante. Lo leggiamo e ci rendiamo conto che ci diverte. E ci rendiamo anche conto che una cosa è leggerlo e una cosa è recitarlo. Non è una sceneggiatura, non un testo per il tea-



tro, è in poesia. Succede una cosa particolare, perché è come quando vai alle letture di poesie che cattivi attori interpretano e rovinano, allora ti dici: ma perché? Me le potevo leggere e stavo meglio, adesso ricorderò ogni volta quella voce insopportabile e non riuscirò più a leggerle.

«Con *Nodi* il rischio era questo. Sono o monologhi nonsense o dialoghi botta e risposta, che quando li leggi ti rendi conto che sono assurdi, ma allo stesso tempo assolutamente reali e quotidiani.

«Quindi con Andrea abbiamo cominciato non dal testo, ma dal movimento. Abbiamo iniziato improvvisando, creando sequenze, cercando poi di trasformarle in coreografie. A un certo punto del lavoro ci siamo resi conto che era importante approfondire il discorso della tecnica perché, appunto come dicevo prima, non siamo ballerini e abbiamo fisicità molto diverse. Io vengo dalla danza contemporanea e da altre forme (infilo sempre altre tecniche, studio dalla danza indiana al mimo alla danza classica), Andrea viene dalla ginnastica artistica, quindi ha un corpo e una fisicità da ginnasta. In mezzo, poi, c'è il teatro. C'è una certa impostazione fisica tipica degli attori del Nucleo, che sono in qualche modo degli atleti della scena più che attori di parola. Allora abbiamo cominciato a studiare danza classica insieme con Anatoli<sup>8</sup>, che poi ci ha aiutati con le coreografie.

«Quindi è stato un lavoro di auto-drammaturgia a partire dal movimento, per poi, a un certo punto, cominciare a lavorare con il testo. È stata dura».

Un'auto-drammaturgia nata da personali suggestioni, fondata su una profonda autoanalisi, costruita rispettando gli equilibri tra gesto-coreografia e parola, ritmo e suono. Cora Herrendorf, presentando lo spettacolo<sup>9</sup>, ha parlato di «autosufficienza dell'attore», della sua indipendenza creativa come obiettivo ultimo del Teatro Nucleo. Quello che Horacio Czertok definisce «l'attore poeta».

«Parlami di questo lavoro di auto-drammaturgia. Avete utilizzato le improvvisazioni? Come avete fissato i materiali scenici?».

«È stato molto particolare il lavoro di improvvisazione per *Nodi*. Nel senso che, mentre di solito, avendo una regia esterna, l'improvvi-

<sup>8</sup> Si riferisce ad Anatoli Zaitsev, ballerino e coreografo che ha collaborato al montaggio coreografico dello spettacolo.

<sup>9</sup> Al termine della prima di *Knot-Nodi* svoltasi a Finale Emilia il 25 febbraio 2006, la regista Cora Herrendorf ha brevemente presentato al pubblico gli attori e il loro lavoro.

sazione era in qualche modo mirata, con dei personaggi, del materiale su cui lavorare, delle partiture di movimenti da fissare e allo stesso tempo la possibilità di indagare dentro se stessi, con *Nodi* le improvvisazioni ci servivano a capire proprio su cosa lavorare. Avevano la funzione di trovare le sfumature della relazione che ci interessava mettere in scena. Abbiamo fatto le improvvisazioni più diverse cercando di mettere dentro il testo, ma all'inizio è stato veramente difficile, perché non erano testi pensati per la scena.

«Anche il trovare i temi per l'improvvisazione ha creato delle difficoltà, per l'assenza di una regia esterna. Ne abbiamo fatta una ripresa con la videocamera e rivista tante volte. Tema: "La sala d'attesa". Tutto si riduceva alla ripetizione di situazioni. Per la prima volta ho scoperto la noia nell'improvvisazione. La noia nel senso di mancanza di interesse rispetto a ciò che cercavo. Ti veniva voglia di uscire da quella sala d'attesa e far succedere una qualsiasi cosa.

«Quindi, anche il lavoro sull'improvvisazione da questo punto di vista è stato molto diverso dal solito, anche perché le tematiche ce le trovavamo noi e perché eravamo poi noi a decidere che cosa prendere delle improvvisazioni. In un certo senso, paradossalmente, sarebbe stata molto più facile una regia collettiva in cui si poteva decidere insieme, ma quando si è in due diventa o sì o no, e soprattutto chi lo stabilisce?

«Abbiamo abbandonato anche quello stile di improvvisazione e cominciato a farlo sulla danza. Lavorando sul movimento e sulla danza abbiamo smesso di pensare e di arrovellarci sulle tematiche. Sono cominciate a venir fuori delle cose interessanti.

«Sviluppando la ricerca sul movimento è entrato il punto di vista di Cora. Lei ha cominciato a darci dei consigli. Ha guardato l'improvvisazione e ha detto: "Nascita. Può iniziare davvero dall'inizio. Fissiamo dei punti su cui lavorare". Con l'aiuto di Cora abbiamo capito che, per dare centralità al testo, non era necessario inserirlo per forza in tutto lo spettacolo. Come doveva essere questa nascita, anche qui è stato un *travaglio*.

«A dire la verità, abbiamo lavorato per quasi due mesi su una scena di nascita che era quasi uno spettacolo di cabaret. Da un baule venivano fuori le identità più diverse, abbiamo fatto tante improvvisazioni, creato coreografie e sequenze legate a queste identità, semplificate e identificate da un costume: lo spazzino che si muove così, l'operaio, la dottoressa ecc. Dopo due mesi di lavoro abbiamo tagliato quella scena completamente.

«Diciamo che l'improvvisazione ci ha portato stranamente a

sfuggire la tematica, in questo caso a concentrarci su cose che non erano così importanti. Questo dimostra che il lavoro di improvvisazione, adesso lo sappiamo bene, va mirato e guidato dall'esterno, anche se sei tu stesso a farlo, anche se sei tu a farti la drammaturgia. Bisogna guardare se stessi molto di più».

«Da quello che mi racconti ho l'impressione che fosse presente l'ansia del risultato».

«Sì... Imparare a non pensare più ai concetti, che sono preconcetti legati a una tua visione di come dovrebbe essere in qualche modo lo spettacolo. Siamo stati molto contenti quando ci siamo liberati di tutti quei costumi [si riferisce alla scena tagliata di cui sopra] raggiungendo la *semplicità*».

«In questo caso vi dovevate proprio sdoppiare: in questo momento mi guardo, decido, compongo, il momento prima ero io che indagavo...».

«Certo... In questo ci ha aiutato moltissimo Cora, perché ha seguito con molta pazienza questa fase del lavoro, donandoci un punto di vista da regista-spettatrice. È stata un'auto-drammaturgia anche grazie al suo aiuto. È stata una nostra scelta, ma accompagnata e desiderata anche da Cora.

«Uno sguardo di questo genere sono sicura che rappresenti un grande regalo e un grande gesto di umiltà da parte di Cora. Il dire: non è una mia regia...».

«La stessa cosa vale per le coreografie. Anatoli ci ha aiutato moltissimo in poco tempo. Non c'è stata nessuna presunzione da parte sua nel dire che le coreografie gli appartenevano. Anzi. Come se anche lui fosse entrato in qualche modo in questo clima, ha capito cosa era importante per noi. A noi non serviva un coreografo che seguisse lo spettacolo. A noi serviva un aiuto».

«Un maestro?».

«Un maestro. A un maestro non importa di capire se stai usando o sfruttando le sue idee, semplicemente ti dona il suo lavoro. Queste due figure di maestro/a sono state molto importanti».

«Sdoppiamento che si moltiplica: te-attrice, te-regista, te-personaggio. Personaggio... Al Teatro Nucleo si lavora con il Metodo. In questo caso, ci sono stati interventi con il Metodo? Nell'*Amleto* l'avete utilizzato...».

«Tanto anche...».

«In questo spettacolo si poteva utilizzare il lavoro con il Metodo?».

«Con questi personaggi, di esercizi di Metodo ne abbiamo fatto

uno, ma spero che ne faremo ancora tanti. Questo tipo di lavoro specificatamente teatrale andrà di certo approfondito. Abbiamo fatto un lavoro sul personaggio semplicemente per separarci da esso e definirlo autonomamente. Un esercizio svolto più che altro nella forma. Questa modalità è legata al Metodo, lavoro che va da dentro a fuori, io cerco il mio materiale emotivo legato a tutto il mio bagaglio personale per creare un personaggio staccato da me e completamente altro. In questo caso si è trattato più che altro di guardarci intorno, di prendere da fuori quello che ci interessava mettere dentro a quei personaggi.

«La questione è questa: da certi punti di vista, il teatro-danza in qualche modo è un linguaggio astratto, nel senso che, quando stai recitando, noi che siamo attori di Metodo lavoriamo con le immagini esattamente allo stesso modo in cui si lavora in un Amleto, ma quando stai danzando il lavoro sul personaggio ti serve per trovare quei particolari che arricchiscono il movimento, tutto lì. Ma sei tu che danzi. E danzi con quel bagaglio emotivo e con quella intelligenza che ha l'attore, ma anche con la preoccupazione del movimento del danzatore.

«Quando danzo, le immagini e le emozioni mi aiutano, ma sono evidentemente in una dimensione parallela, in un altro luogo. In *Knot* la coreografia, chiaramente di danza contemporanea, inizia in un'ambientazione che potrebbe essere un ufficio. Si comincia a danzare sulle scrivanie. Non è credibile... né realistico.

«Ciò non toglie che i personaggi non siano stati definiti, hanno un nome e un cognome, un'età, un lavoro.

«È interessante questo discorso sul personaggio, perché nel teatro-danza di solito il lavoro sul personaggio non esiste, il personaggio è creato da fuori, creato dal regista, o dal danzatore, per macchietta.

«Nel nostro caso credo che sia ancora in via di definizione. Ci stiamo rendendo conto che il lavoro sul personaggio anche qui è importante, ma bisogna capire bene come. Abbiamo utilizzato il Metodo nel momento in cui stavamo facendo il montaggio dello spettacolo ed era necessario definire quei personaggi, ragionarci. Il Metodo è la cosa migliore per farlo.

«Però credo che bisogna pensare ai personaggi anche in un modo diverso. Non letterario, non necessariamente mentale, ma soprattutto da fuori a dentro, e imparare a caratterizzarli anche in stile cabaret, non so come dire... molto enfaticizzati, da cartoon, perché questo sono i personaggi di *Knot*, sono personaggi che possono incontrare

lo spettatore in un luogo che non è quello dell'identificazione. Quando da spettatore mi emoziono e non so il perché. Che ci sia qualcosa. Io vorrei questo. In cinquanta minuti nello spettacolo di *Knot* c'è tutto: la depressione, la passione, la bambina, la donna disperata».

«Nel momento in cui i due personaggi litigano tra loro senza guardarsi, l'azione è organica e credibile. Il tuo modo di lavorare sulle emozioni, sull'organicità di come vengono tirate fuori, deriva dallo studio del Metodo anche indirettamente?».

«Certo. Il Metodo non si può affrontare superficialmente, perché è un lavoro diretto in profondità.

«Abbiamo lavorato con il Metodo quel tanto che ci serviva per trovare le sfumature del personaggio necessarie per quel momento. E per dare l'inizio di qualcosa... altrimenti il movimento vuoto diventa inutile e non siamo abituati a lavorare così».

«Questo è molto evidente nell'uso della voce: a differenza di quello che dicevi dei movimenti, che appaiono irreali e stilizzati, nel momento in cui parlate l'effetto non è di astrazione...».

«Sì, credo che si possa quasi parlare di *straniamento al contrario*, nel senso che, quando lo spettatore si abitua a vedere la danza, pensa: "È uno spettacolo di danza!".

«Poi, nel momento di teatro, vede che non è uno spettacolo di teatro-danza consueto, un linguaggio non si interseca all'altro meccanicamente. Il momento del dialogo ha una particolare forza empatica. Ho avuto tanti pareri contrastanti su questa scena, e credo che... sia quello che volevamo: rappresenta l'unico momento in cui lo spettatore rimane interdetto. Uno *straniamento al contrario* in questo senso: nel momento in cui cominci a recitare lo spettatore si sente coinvolto direttamente, si identifica. Questo è fastidioso, anche perché il testo è assolutamente preso dalla realtà, assurdo ma allo stesso tempo quotidiano. Appunto come il teatro di Beckett, fastidioso per lo stesso motivo, perché la gente all'epoca desiderava vedere le grandi tragedie, i classici, non sentire a teatro le stesse cose che viveva tutti i giorni a casa».

Penso alla raffica di parole che i due attori si scambiano in quella scena. Un linguaggio senza comunicazione, generato dall'ironica interpretazione dei codici affettivi e sociali nelle relazioni interpersonali di Laing. Rifletto da semplice spettatrice: così prende forma la matassa delle nevrosi quotidiane.

Nodi di percorsi mentali, grumi di discorso, schizofrenia del linguaggio che allontana il dialogo. Poi il silenzio, pieno dell'eco di quelle parole che ci raggiungono lentamente nella memoria. La mu-

sica. Il gesto nasce coerentemente, come assolutamente necessario. La performance dispiega una molteplicità di codici espressivi svuotati della loro usuale essenza comunicativa e la cui frantumazione si ricompone in una forma di comunicazione totale, la quale stabilisce con lo spettatore un intenso legame emotivo.

Il caffè è finito. Guardo la tazzina vuota per un momento. Il fumo della sigaretta di Natasha dispiega ghirigori bianchi davanti al suo viso.

Interrompo il silenzio e rifletto ad alta voce: «Relazione con lo spettatore. Il momento di parola, che in qualche modo spezza ciò a cui lo spettatore era abituato fino ad allora, in qualche modo lo colpisce, richiede una reazione, nel senso di: svegliati...».

Natasha prontamente termina la mia frase: «Svegliati! Che stiamo parlando anche di te!».

Sorrido: «Spettatore, ci sei tu là dentro! Personalmente lo trovo un momento dello spettacolo ben integrato con il resto. Genera in qualche modo un equilibrio di attenzioni.

«Inoltre, altra cosa insegnata dal Metodo: l'attore deve ascoltare ciò che lo circonda, dare *punti di vista*. In questo sei pienamente un'attrice di Metodo perché, dalla bambina che interviene nello spettacolo allo starnuto, in scena dai il *punto di vista* di tutto ciò che senti.

«Questo genera un rapporto diverso con lo spettatore, lo destabilizzi, fai notare la sua presenza nello spazio, senza rivolgerti a lui direttamente.

«I *punti di vista* generano un'attenzione tutta particolare...».

«È stato molto bello e molto diverso dagli altri lavori che ho fatto. Il rapporto con lo spettatore è nato con la prima rappresentazione.

«Innanzitutto, erano molti anni che non mi capitava di lavorare frontalmente, il pubblico ce l'ho sempre avuto intorno, come succede in *Frankenstein*, o alla mia destra e sinistra.

«Il lavoro con il teatro per gli spazi aperti ti abitua a lavorare con i *punti di vista* in modo quasi ossessivo, nel senso che le "aggressioni", dallo starnuto all'aereo che passa al cane che abbaia, possono arrivare da tutte le parti.

«Credo che l'attenzione sui *punti di vista* arrivi moltissimo da questo: in strada il coinvolgimento del pubblico è assolutamente necessario, nel senso che le persone difficilmente arrivano per vedere lo spettacolo. Si fermano perché in qualche maniera rimangono *rapite*. La strada è una bella palestra.

«Il lavoro con la frontalità ci ha anche permesso di fare auto-drammaturgia, per la sensazione di avere una protezione dietro di noi. Rassicurante, in qualche maniera... In realtà, pensandoci, è una falsa sicurezza. Spesso è una trappola, soprattutto quando il fondo è nero, come nel nostro caso: esci di scena e rimane quel telo nero... Da questo punto di vista è una falsa sicurezza.

«La frontalità della scena ci ha permesso di svolgere un lavoro di montaggio quasi a specchio. Abbiamo lavorato a *quarta parete*, eseguendo le sequenze e le coreografie come dentro una scatola, a *quarta parete* appunto.

«Poi, apri la scatola e il pubblico c'è. Durante la prima c'erano dei bambini. La cosa ci ha veramente aperto il cuore! I bambini, per fortuna, hanno ancora un modo spontaneo di reagire a quello che vedono. Hanno apprezzato in modo particolare un momento dello spettacolo. Poi le risate, la gente che vede lo spettacolo e ride, dopo *Amleto*... avevo una gran voglia che succedesse! Quindi è stato rasserenante e ci ha aiutati a capire meglio il nostro stesso lavoro»<sup>10</sup>.

La conversazione con Natasha Czertok è terminata lasciandomi nella mente l'immagine di quei bambini che ridevano nei punti più impensabili di *Knot-Nodi*, evidenziandoli.

Una scuola per l'attore.

### *Maestri di se stessi?*

#### I GIORNO

Nella bacheca del Teatro Julio Cortázar un messaggio da Cora Herrendorf: «Prova *Mascarò* da soli dalle 15.30 alle 18.30 fuori dal teatro (Andrea A., Andrea B., Cristina, Eleonora, Valerio, Davide, Manuela)». Con in basso l'aggiunta di una nota esplicativa: «Ognuno prova da solo con le sue cose; abbigliamento: jeans non a vita bassa, una maglietta nera senza maniche, rimediatevi un foulard». Chiamo Cora al telefono dicendole: «Io osservo... Osservo scegliendomi un punto di vista, anche solo una persona?». Lei conferma e mi rendo conto dell'inutilità della mia domanda.

Esco dal teatro con il mio quaderno e comincio a cercare gli atto-

<sup>10</sup> Il dialogo con Natasha Czertok è frutto dell'elaborazione dell'intervista rilasciatami il 24 aprile 2006.

ri. Li vedo in lontananza sul campetto da calcio, oltre il parco che fronteggia il teatro. Andrea Amaducci completamente vestito di bianco, Davide con addosso una maglietta e pantaloni da ginnastica, Cristina ed Eleonora in jeans e maglietta nera. Provano insieme la sequenza delle sedie. Andrea dà il via.

Il ritmo della sequenza mi sembra un po' più lento rispetto alle prove dei giorni precedenti. Il sole è caldo e il cinguettare degli uccellini copre le loro voci mentre ripetono il testo. Da spettatrice impaziente vorrei urlare: «Voce!».

Si fermano. Andrea mostra un gesto e dice: «Se non vi date una motivazione i gesti sono vuoti, come dice Cora».

Secondo giro: partono di corsa fino in fondo al campo, tornano, afferrano le sedie e inizia la sequenza. Andrea li incita, accentuando alcuni gesti, con versi della voce, urletti, parole come «Via!» o «Giù! Giù!». Tutti davanti alla sedia per lo stop prima del «lancio dei volantini», Cristina prosegue da sola e gli altri la osservano interrogativi. Se ne accorge e ride.

Anche questa volta non sento, a parte la voce di Andrea, il testo che stanno recitando. Mi sposto e mi avvicino un po' verso di loro. Mi trovo di fronte a Eleonora che ripete il testo, lo sguardo fisso davanti a sé, senza guardarmi, le braccia lungo i fianchi, rilassate. A un tratto mi fissa negli occhi. Immediatamente alza il tono della voce, ora la sento bene, e porge le mani in avanti con il palmo verso l'alto (nella posizione che Cora aveva mostrato nella prova precedente).

Si fermano. Cristina e Davide bevono. Andrea li guarda: «Dobbiamo partire insieme in qualche modo, non c'è 1-2-3, ma c'è un sentore collettivo. Dobbiamo avere l'attenzione al massimo, i sensi all'erta, dobbiamo partire insieme... in qualche modo. Tenetevi d'occhio, anche se l'attenzione è sempre verso fuori».

Riprendono. Andrea: «Inspirate con il naso!». Saltano a canone dalla sedia, si voltano di scatto a sinistra, poi a destra, e Andrea, rivolto a Cristina, interviene indicando un punto in lontananza: «La bimba là! Guarda! Non fingere».

Terminano la sequenza e si fermano per una pausa. Cristina rimane al centro dello spazio e prova da sola con la sua sedia. Andrea la guarda e le corregge alcuni movimenti parlandole a bassa voce. La ragazza prova un paio di volte quei gesti, poi si ferma e scrive sul suo quaderno. Eleonora parla con Davide dei trampoli. Cristina chiede il silenzio. Eleonora si sdraia a terra. Davide si siede un po' distante. Silenzio. Aspetto.

Eleonora si alza e si avvicina a me: «Pensare! Pensare!». La guar-



do senza capire, accenno un sorriso. «Pensare! Pensare! Questa è la parola che mi dimentico!». Si allontana. Un paio di minuti e torna da me con aria interrogativa. Io tentenno e dico: «...Pensare?». Lei sorride e va verso la sua sedia.

Poco dopo mi si avvicina Cristina: «Manu, io vado a provare sull'asfalto!». Le sorrido senza rispondere. La guardo. Mi guarda. Aggiunge: «Nel caso non mi vedessi più...».

Andrea si avvicina a Eleonora e le mostra i movimenti con le mani.

Dalla mia posizione da seduta vedo solo la sedia tenuta in alto dalle due mani di Cristina, verso il capannone del Teatro Nucleo sottostante al campetto da calcio.

Davide si alza, prende la sedia e la tiene in equilibrio su un piede. Corre davanti a sé e inizia la sequenza di movimenti.

Eleonora prova di fronte a me. Terminato, si siede, beve, ripassa il testo con e senza il quaderno in mano. Ripete le parole guardandomi. Si blocca. Io le suggerisco: «Pensare!». Prosegue sorridendo.

Torna Cristina con passo veloce e completamente sudata. Mi dice: «Sono tornata dall'asfalto!». Andrea mostra la posizione della *base* nel momento in cui girano tenendo la sedia sopra la testa: «Non sedetevi. Tenete il bacino forte, altrimenti non si gira!». Davide e le ragazze provano questo movimento. Andrea: «Respirazione!».

Si fermano. Si dissetano, parlano tra loro. Aspetto. Dall'altro lato del campetto un bambino gioca da solo con la sua palla, fa goal, esulta.

Andrea: «Facciamo un po' di volte insieme?».

Si consultano. Chiacchierano. Prendono le loro sedie. Lentamente si spostano verso il centro dello spazio. Si guardano. Cristina chiede: «Andrea, ci canti la canzone *La Tarara?*».

Andrea canta facendo i movimenti corrispondenti a quella parte della scena. Si posizionano in cerchio ad ascoltarlo. Cantano insieme. Accennano lentamente i gesti: lampada e valigia in mano.

Arriva un gruppo di bambini. Ci guardano e si accostano alla porta del campo da calcio. Andrea sorride e chiede: «Volete giocare qui?». Loro, pronti: «Sì!». Gli attori si spostano di lato e i bambini saltellano sorridenti attorno alla palla.

I ragazzi e le ragazze parlano tra loro. Prendono le sedie, dopo averle posizionate si scambiano uno sguardo e partono di corsa. Andrea si siede di lato e li osserva: «Eleonora, respira con il naso!». Si alza di scatto, corre verso Cristina che indietreggiando non lo vede e urla afferrandola per le spalle: «Polizia!». Lei, spaventata, fa uno

scatto, si volta a destra e a sinistra, indietreggia con i muscoli delle braccia tesi. Andrea ricorda: «Precisione... ogni movimento ha un motivo. Bisogna avere una buona ragione per ogni cosa [si riferisce a come tengono in mano la sedia negli spostamenti delle diagonali]».

Riprovano tutta la sequenza un paio di volte. Andrea urla: «Voce! Voce!». Ora sento le loro voci distinguendo ogni parola. Lui interviene ancora, aggiungendo: «Nello spettacolo sarà davvero faticoso! Vi troverete senza fiato a dover dire il testo alla vecchietta che sta lì lontano [indica un punto]».

Si fermano. Respirano. Guardano l'ora. Manca mezz'ora, proveranno tutto un paio di volte di seguito e insieme.

Non posso rimanere. Allontanandomi mi volto e vedo le sedie per aria che roteano al centro del campetto da calcio.

## II GIORNO

Ore 9.30.

Secondo giorno di prove individuali ed esterne al teatro. Con il mio quaderno mi avvio al parco. Valerio, con jeans e canottiera nera, esegue la sequenza con la sua sedia sulla strada di fronte al capannone del Teatro Nucleo, dal quale esce Andrea Amaducci, vestito di bianco e con la sedia in mano. Andrea passa davanti a me, mi saluta, si avvia rapidamente verso l'argine del Po, posa la sedia e corre via. Non lo vedrò più fino al termine della prova a mezzogiorno e mezza. Sono seduta sulla scalinata e alle mie spalle, dal campetto da calcio, sento la voce di Davide in lontananza.

Inizialmente osservo Valerio. Il primo incontro. Decido di soffermarmi a osservare l'utilizzo della voce più che i movimenti. Valerio inizia la sequenza. Al momento del testo muove la bocca senza emanare suono. Si ferma. Prende il quaderno, legge. Lo posa. Riprende. Non sento la sua voce. Prova la sequenza, si ferma, prende il quaderno, scrive. Ripete dall'inizio i movimenti. Si blocca. Si china sullo schienale della sedia, respira profondamente.

Arriva un camioncino che si ferma tra me e lui. Scende un signore che parlotta tra sé e sé. Dietro scorgo Valerio che ripete a bassa voce il testo. Il signore carica dei ferri sul camioncino continuando a parlare da solo. Valerio salta dalla sedia, la fa roteare, corre, si sdraia a terra. L'uomo mette in moto il camioncino, passa tra l'attore e la sua sedia e si allontana.

Valerio si ferma. Prende la sedia, ribaltandola, e controlla il gommino di una delle zampe. Entra nel capannone.

Mi alzo e decido di cercare qualcun altro. Salgo le scale, oltrepasso il campo da calcio vuoto.

Mi volto. «Non c'è nessuno!», penso. «Mi hanno seminata!».

Lungo l'argine del Po, in lontananza, sento la voce di Cristina. Avanzo e scorgo la sua testa che si muove su e giù. Mi avvicino. Mi siedo a terra. Cristina, in piedi, ferma, ripete il testo ad alta voce e si tocca la gola con la mano destra. Si muove leggermente ondeggiando avanti e indietro.

Arriva dietro di me Valerio con in mano la sedia, guarda Cristina: «Ah... ma non ci sono tutti! Torno indietro...». Si volta e torna da dove era arrivato.

Cristina sfreccia davanti a me correndo. Accenna un ciao con la mano. Torna indietro, prende velocemente la sedia e inizia la sequenza con un ritmo molto accelerato. Sento il suo respiro.

Dietro di me, Davide passa correndo con la sua sedia sotto il braccio.

Un urlo di Cristina attira di nuovo la mia attenzione su di lei. Scatta da una parte all'altra con la sedia. I muscoli del suo viso sono tesi, gli occhi sgranati. Cammina. Testo: scandisce sillaba dopo sillaba calcando le «s». Oscilla sui piedi avanti e indietro. Divarica un po' le gambe, piega le ginocchia: prova la *base*. Poggia la mano destra sul ventre e la sinistra sul petto. Respira facendo rumore con la bocca. Tossisce. Inspira ed emette il suono «oooooh-oooooh» fino a quando non si esaurisce l'aria nei polmoni. Le spalle sono chine e la schiena un po' curva, lo sguardo è fisso a terra. Scuote la testa. Con la bocca spalancata fa: «Aaaaah-Aaaaah». Si tocca la gola con la mano destra. Il suo sguardo è ancora fisso in basso. Urla separando ogni vocale e tirando fuori l'aria tutta insieme: «A-E... A-E...». Nello stesso modo prova la parola «schi-fo... schi-fo», che ripete più volte. Con questo tipo di espirazione prova una parte del testo, scandendo ogni sillaba. Mantiene la stessa posizione delle gambe, aperte con le ginocchia leggermente piegate. La sua pancia si muove di scatto dentro e fuori a ogni sillaba. Alla parola «assassini» alza di scatto il braccio destro teso davanti a sé. Prova sillabando: «Assa-assa-ass-assassini!». Le sue «s» comincio lentamente a percepirle come «sc». Arrotola le «r» delle altre parole. Urla a gran voce rivolta verso il fiume e con le mani a megafono alla bocca: «Onore!». Si volta di scatto e corre verso la sedia.

Passa un signore anziano camminando lentamente. Attraversa

Cristina con lo sguardo. Apparentemente guarda me, ma l'attenzione della coda dell'occhio è sull'attrice che in questo momento salta dalla sedia. Lentamente si allontana senza mai voltarsi.

Cristina esegue la sequenza di movimenti più volte, sempre cominciando da una rapida corsa verso la sua destra, ossia dalla parte opposta rispetto a dove mi trovo io. Separa con uno stop i movimenti tra loro. Le dita delle mani sono tese e aperte.

Ripete il testo urlando e oscillando sui piedi avanti e indietro. Prova le «s» calcandole e ascoltandosi, sento «sc», si blocca e urla al Po: «Ma vaffanculo!».

Mi guarda. Le faccio il gesto della penna in bocca (richiamandole alla memoria un esercizio che ci aveva proposto Horacio Czertok giorni prima a un laboratorio). Lei annuisce. Prende la penna e tenendola tra i denti, come una rosa da tanghero, prova tutto il testo una volta.

Con uno scatto riprende la sequenza di movimenti, alzando sulla sua testa la sedia urla per lo sforzo. Si ferma. China sulla sedia respira con affanno. Cammina lentamente.

Pausa.

Davide (solo ora mi rendo conto che ha jeans, maglietta nera e fazzoletto al collo come aveva richiesto il messaggio di Cora), Cristina e Valerio si incontrano davanti al capannone. Decidono di provare insieme la sequenza della sedia nella piazzetta dietro al teatro. Davide scatta di corsa, urlando: «L'ultimo lo fucilano!». Cristina sta al gioco e corre dietro di lui. Valerio continua a camminare borbottando qualcosa. L'ultima sono io.

Nella piazzetta incontriamo un gruppetto di anziani che parlano tra loro, seduti sulle panchine all'ombra. Nel momento in cui i ragazzi ripetono il testo, le signore e i signori si voltano interrompendo la loro conversazione: si scoprono spettatori. Terminato il «recitato» riprendono i loro discorsi.

Durante una breve pausa, Cristina interviene rivolta ai compagni: «Guardiamoci! Dobbiamo dare punti di vista all'esterno ma anche tra di noi, stiamo combattendo insieme! Guardiamoci!».

Provano ancora dall'inizio. Testo: Davide e Cristina scandiscono sillaba per sillaba, alzano il tono della voce, spalancano la bocca. Valerio muove le labbra, ma non sento la sua voce.

Terminata la scena, Cristina, rivolta a Valerio: «Ma lo stai ripetendo il testo?».

Lui: «No!».

«Dovresti provarlo. Non te lo chiedo per sapere se lo sai a memoria».

«Lo so il testo!» replica lui, facendo intendere che ha i suoi buoni motivi per non esercitare la voce.

Cristina sorride, poi mi guarda, indicandomi: «La spia! Si segna tutto, quella! Oggi me la sono vista spuntare da un cespuglio!».

Arriva Andrea Bartolomeo, ci chiede la disponibilità per provare una danza popolare da proporre all'incontro serale di Teatro Comunitario, poi torna indietro.

Il gruppo si chiarisce su alcuni punti della sequenza. Cristina: «Mi sembra che abbiamo un po' l'ansia di arrivare alla fine...».

Davide: «Sì... una fuga...».

«La situazione è di tensione, ma questo non vuol dire, come nel Metodo, che abbiamo fretta!».

Gli altri annuiscono. Arriva Andrea Amaducci. Chiede qualcosa a Davide. Torna indietro.

La scena viene ripetuta dagli attori altre due volte di seguito. Il sole è perpendicolare sulle nostre teste. Una ragazza si avvicina a osservare gli attori che faticano come guerriglieri in un film d'azione. Decidono di ripetere tutto un'ultima volta e di iniziare la sequenza dopo aver corso oltre la strada verso la fabbrica, per un centinaio di metri.

Ogni volta che urlano il testo, gli spettatori occasionali della piazza bloccano ogni attività per ascoltarli, il tempo si dilata, lo spazio si trasforma sotto ai nostri occhi.