

# **Robert Wilson o il teatro del tempo**

**L'opera di un maestro raccontata  
da lui stesso al V Premio Europa  
per il Teatro a Taormina Arte**

**con una sezione dedicata  
ai Premi Europa nuove realtà teatrali:  
Carte Blanche – Compagnia della Fortezza  
e Théâtre de Complicité**



I libri bianchi

Regione Sicilia  
Assessorato Regionale del Turismo, delle Comunicazioni e dei Trasporti

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

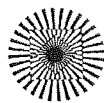
Unione Europea  
Commissione Europea

Union des Théâtres de l'Europe

Cura redazionale di Andrea Nanni

Copertina di Alessandro Migliorato  
Il ritratto di Robert Wilson in copertina è di Ralf Brinkhoff  
Pierluigi Cerri A.D.  
© 1999 by Ubulibri  
via Ramazzini 8 - 20129 Milano

Comitato Taormina Arte



## Robert Wilson o il teatro del tempo

L'opera di un maestro  
raccontata al Premio Europa per il Teatro

con una sezione dedicata a  
Compagnia della Fortezza - Carte Blanche,  
Théâtre de Complicité  
Premio Europa nuove realtà teatrali

a cura di Franco Quadri  
in collaborazione con Alessandro Martinez

Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro  
atti del convegno a cura di Georges Banu

Ubulibri

Gli altri volumi dedicati al Premio Europa per il Teatro

Gli anni di Peter Brook

Giorgio Strehler o la passione teatrale

Heiner Müller riscrivere il teatro

Luca Ronconi, la ricerca di un metodo

Le traduzioni degli interventi di Georges Banu, Ulf Birbaumer, Philippe Chemin, Philippe Du Moulain, Frederic Ferney, Sylvain George, Colette Godard, Tatiana Proskournikova, Marc Klein, Odile Quirot e Helene Varopoulou, sono di Francesca Moccagatta; quelle degli interventi di Mel Andringa, Mick Barnfather, Lilo Bauer, Michael Billington, Tatiana Boutrova, Lucinda Childs, Hannes Flaschberger, Ian Herbert, Nele Hertling, Jeremy Kingston, Christopher Knowles, Darko Lukic, Hans-Thiés Lehmann, Simon McBurney, Tim McMullan, Stefan Metz, Miranda Richardson, Paul Taylor, Ann Wilson e Robert Wilson sono di Manlio Benigni.

## Sommario

- 9 Premessa al volume
- 11 Premessa al convegno
  
- Compagnia della Fortezza - Carte Blanche  
Théâtre de Complicité  
Premio Europa nuove realtà teatrali
- 17 Compagnia della Fortezza - Carte Blanche  
Incontro con Armando Punzo
- 27 Théâtre de Complicité  
Incontro con la compagnia
  
- Robert Wilson  
Premio Europa per il Teatro
- 47 Racconta il tuo Wilson
- 49 Gli anni eroici secondo due artefici  
(Ann Wilson e Mel Andringa)
- 60 Spiando il metodo dall'esterno  
(Franco Quadri)
- 65 Un attore e un drammaturgo,  
due concezioni a confronto  
(Philippe Chemin e Maita Di Niscemi)
- 71 Scrivere teatro, quasi una performance  
(Robert Wilson e Chris Knowles)
- 77 Un designer del cielo  
(Odile Quirot e Germano Celant)
- 80 Ubiquità d'arti e di luoghi  
(Dario Ventimiglia, Valentina Valentini, Franco Bertoni,  
Roberto Andò, Franco Laera)
- 88 Il gioco, la verità, la magia  
(Colette Godard, Robert Wilson, Christopher Knowles)
- 92 Tre punti di vista

- (Tatiana Boutrova, Jeremy Kingston, Georges Banu)
- 98 Gertrude Stein o il ritorno alla sorgente  
*Dr. Faustus Lights the Lights*  
(Nele Hertling, Robert Wilson)
- 101 Il volto della danza  
(Luchinda Childs, Germano Celant)
- 104 Recitare la letteratura  
(Frederic Ferney, Philippe Chemin, Robert Wilson,  
Miranda Richardson)
- 113 T.S.E.: da Gibellina a Watermill, la nostalgia del passato  
(Gigi Giacobbe, Barbara Villiger Heilig, Franco Quadri)
- 116 Heiner / Bob  
(Robert Wilson)
- 117 Lavorare con il contrappunto  
(Robert Wilson)
- 121 Premiazione
- Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro
- 131 Fare e vedere teatro: un'azione indivisibile  
*di Georges Banu*
- 135 I teatri dell'altro: apertura e integrazione  
*di Marc Klein*
- 140 Un lavoro a tre: teatro-università-ospedale  
*di Hans-Thiès Lehmann*
- 145 Esperienze belghe in ambiente carcerario  
*di Philippe Du Moulain*
- 150 Il teatro dei ragazzi e per i ragazzi: un'esperienza siciliana  
*di Ezio Donato*
- 154 Pratica del teatro e dell'opera inglesi in ambienti non teatrali  
*di Ian Herbert*
- 157 Argos: un festival integrato al tessuto sociale della regione  
*di Helene Varopoulou*
- 161 Sarajevo: il teatro durante la guerra  
*di Darko Lukic*
- 164 Fare teatro nelle periferie della città moderna  
*di Sylvain George*
- 168 Melodramma nel gulag  
*di Tatiana Proskournikova*
- 170 Teatro fuori dai teatri a Vienna  
*di Ulf Birbaumer*
- 172 Elenco dei partecipanti alla V edizione del Premio Europa  
per il Teatro

Robert Wilson o il teatro del tempo  
con una sezione dedicata a  
Compagnia della Fortezza - Carte Blanche  
Théâtre de Complicité





“Spesso la gente mi chiede di cosa tratta il mio teatro: generalmente rispondo che non lo so”.

A fronte di questa dichiarazione di Bob Wilson, così sintetica e disarmante, questo volume rappresenta uno strumento, raro e di notevole puntualità, per chi desidera conoscere Wilson e il suo modo di fare teatro.

Il grande artista e regista texano, ricevendo a Taormina il quinto Premio Europa per il Teatro, svoltosi dal 3 al 6 gennaio '96, ha offerto, nel corso di due giornate d'incontri a lui dedicati a cura di Franco Quadri, un panorama completo della sua attività, del suo metodo di lavoro, dei suoi interessi; ha raccontato, inoltre, quali siano state le spinte iniziali che lo hanno avvicinato alla scena.

L'immagine più comune del teatro di Wilson — quella minimalista e perfetta, costruita su un estremo rigore formale — è uscita notevolmente arricchita, e forse cambiata, dagli incontri taorminesi riportati in questo libro. In effetti il profilo del regista (attore e artista visivo) che si andava disegnando in quei giorni cominciava ad assumere man mano connotazioni più calde e umane, fino a svelare dei tratti che, all'origine del suo teatro, avevano spinto Wilson a iniziare una ricerca linguistica orientata verso la terapia di alcuni handicap, verso lo sviluppo di una capacità particolare di empatia e di espressione che avrebbe costituito, successivamente, l'embrione del suo modo di significare, concepire la regia e guidare il lavoro dell'attore. Un lavoro le cui sorprendenti radici — messe a nudo in un memorabile workshop durante il quale Wilson coinvolse il giovane attore autistico Christopher Knowles — sembrano più vicine al mondo della psicomotricità e della logopedia che a quello astratto e aereo di un teatro di forme, suoni, luci, corpi disciplinatissimi e professionali di attori-danzatori.

L'omaggio a Bob Wilson fu completato dalla proiezione di video che illustravano aspetti diversi del suo lavoro e dalla rappresentazione di *Persephone*, uno spettacolo con musiche di Philip Glass e Gioacchino Rossini, testi di Omero, Brad Gooch e Maita Di Niscemi. La performance

focalizzava un momento del complesso percorso che aveva portato Wilson a esplorare il mito di Persefone in luoghi e spazi scenici diversi.

La sezione “Ritorni” propose due spettacoli che avrebbero avuto una grande eco in Europa: l'*Amleto* di Eimuntas Nekrosius, proposto come work in progress in prima assoluta, e *Le lamentazioni di Geremia* di Anatolij Vasil'ev con le musiche di V.I. Martynov, ispirate alla tradizione ortodossa, eseguite dall'ensemble di antica musica sacra russa Sirin. Lo spettacolo venne rappresentato a Catania nella chiesa di S. Nicolò l'Arena.

La quinta edizione del Premio Europa fu anche un'occasione per incontrare due espressioni “di confine” del nuovo teatro europeo: gli italiani di Carte Blanche - Compagnia della Fortezza e i britannici del Théâtre de Complicité. Entrambi i gruppi — l'uno cresciuto nell'universo chiuso del penitenziario di Volterra, l'altro maturato nella pratica di un convinto nomadismo geografico e culturale — ebbero il terzo Premio Europa nuove realtà teatrali.

Se il Premio Europa nuove realtà teatrali evidenziava un fare teatro in modi e luoghi inconsueti (da una parte il carcere, dall'altra il lavoro teatrale maturato talvolta presso comunità lontane e isolate), il convegno *Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro*, curato da Georges Banu, integrava queste esperienze in una riflessione a più voci che andava dal teatro in un contesto di guerra a Sarajevo a quello delle periferie urbane fino a diversi esperimenti europei sviluppati in ambienti scolastici, ospedalieri e penitenziari.

Tutte queste testimonianze ed esperienze, insieme alle riflessioni sulla fondazione di un nuovo pubblico, sono state raccolte nel presente volume e contribuiscono ad arricchirlo.

Comitato Taormina Arte

Premessa al Convegno  
per la quinta edizione del Premio Europa per il Teatro  
Taormina, 3, 4, 5, 6 gennaio 1997

MARIO BOLOGNARI Come Sindaco di Taormina e componente del Comitato Taormina Arte saluto tutti gli ospiti convenuti per la quinta edizione del Premio Europa per il Teatro e ringrazio i componenti della Giuria, i premiati e i giornalisti. Prima di tutto vorrei esprimere profonda soddisfazione per l'esperienza accumulata nel corso delle precedenti edizioni, tutte caratterizzate da scelte di alto livello artistico e di grande spessore culturale. Il Premio Europa per il Teatro, che speriamo possa raggiungere una maggiore stabilità dopo una vita piuttosto travagliata, cerca di rappresentare un'Europa che riunisce nazioni grandi e piccole (non tutte istituzionalmente rappresentate), culture, lingue, religioni e storie diverse, tutte in grado di esprimere un'identità forte e originale ma tutte interdipendenti. L'autonomia non si caratterizza, dunque, come autosufficienza, ma come capacità di stabilire relazioni tra le diversità che fanno dell'Europa un grande paese. E poiché la pace nasce non solo dalla convivenza ma anche dall'interscambio tra queste diversità, la creazione del Premio Europa per il Teatro assume una particolare importanza. Il messaggio che il Premio Europa ha lanciato in questi anni — le precedenti edizioni lo hanno rivelato abbastanza chiaramente, questa ancora di più — è teso a valorizzare anche le forme d'identità non istituzionalmente rappresentate, le forme di cultura ancora oggi discriminate. È questo il caso dei carcerati. Non a caso quest'anno il Premio Europa nuove realtà teatrali è stato assegnato alla Compagnia della Fortezza, che purtroppo non potrà essere presente a quest'incontro.

Credo di dover dare appuntamento fin da ora per l'edizione 1998. Questa edizione è stata preparata in tempi molto brevi per la difficoltà, comune a tutto il mondo della cultura italiana, di raggiungere stabilità e continuità rispetto ai finanziamenti erogati dalla Pubblica Amministrazione. Ma per il '98 potremo programmare con tempi meno stretti e con maggior sicurezza il Premio Europa per il Teatro. Con questo impegno solenne auguro a tutti buon lavoro e passo la parola a Georges Banu, Presidente dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre.

GEORGES BANU Credo che sia stata un'ottima idea aprire quest'edizione del Premio Europa per il Teatro con la proiezione di *G.A. Story*, video realizzato da Bob Wilson su Giorgio Armani. In questo modo abbiamo evitato l'artificiosità dei discorsi d'apertura. Personalmente mi sono sentito lusingato, dato che a causa di un vecchio paio di occhiali Armani non ho potuto contrattare il prezzo di un walkman in Birmania (dove possedere degli occhiali Armani vuol dire essere ricchi). Anche il video che abbiamo visto trasmette un'impressione di ricchezza. Queste immagini mi hanno fatto pensare al vecchio proverbio secondo il quale il mondo è un teatro. Mi sembra che oggi Wilson suggerisca che la moda è un teatro. Su questo spostamento dal mondo al teatro potremmo interrogarci. Trovo molto coraggioso questo attaccarsi di Wilson ai segni della civiltà contemporanea, segni esaltanti e provocanti al tempo stesso. Non a caso l'ultima "sfilata" wilsoniana si è svolta alle Galeries Lafayette, poi è stata la volta di Armani. Si tratta di una nuova dimensione che solo Wilson, tra gli artisti di oggi, accetta di sperimentare.

Come ha detto il Sindaco, quest'anno più degli altri il Premio Europa testimonia la volontà della Giuria di dare un'immagine ampia, provocante ed eterogenea del teatro, dato che si passa dal connubio Wilson-Armani alla Compagnia della Fortezza, dalle *Lamentazioni di Geremia* di Anatolij Vasil'ev all'anteprima dell'*Amleto* di Eimuntas Nekrosius. Ed è un grande onore per l'Association Internationale de Critiques de Théâtre, essere pienamente coinvolta nelle attività di Taormina Arte e del Premio Europa. A completare il quadro abbiamo il convegno *Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro*, dedicato non tanto alle attuali strategie per toccare un grande pubblico ma a quella che potremmo chiamare la vocazione di prossimità del teatro. Credo che attraverso questi elementi — immagini rappresentative, contrastate e contraddittorie di quel che il teatro prova, e talvolta riesce, a fare — potremo ricostruire un mosaico abbastanza esauriente sulla situazione teatrale europea. È un gesto molto nobile da parte del Premio Europa e di Taormina Arte cominciare il 1997 salutandoci Bob Wilson, questo grande artista che ha segnato il teatro europeo. Vedremo anche, nella sezione "Ritorni", il lavoro di altri due grandi artisti, Vasil'ev e Nekrosius, e parleremo dei nuovi modi di fare teatro.

FRANCO QUADRI Alcune informazioni sul Premio Europa e sullo svolgimento di questa quinta edizione. Le edizioni precedenti non si sono svolte regolarmente per motivi economici e politici. Comunque il Premio Europa ha lottato per esistere e adesso sembra essersi assestato. È un premio molto ricco, che supera i cento milioni di lire. La sua storia è cominciata con il riconoscimento ad Ariane Mnouchkine ed è proseguita con Peter Brook, Giorgio Strehler e Heiner Müller. Oggi siamo qui con Bob Wilson. Da quattro edizioni, in occasione della premiazione, non ci si limita a consegnare il riconoscimento, ma si organizzano

delle vere e proprie giornate di studio sulla personalità premiata. Il debutto — con le giornate dedicate a Peter Brook divise in due sezioni, una riservata alle relazioni degli studiosi e l'altra alle testimonianze dei suoi collaboratori — era stato veramente esemplare. La sezione riservata alle testimonianze risultò particolarmente animata grazie al coordinamento di Micheline Rozan, imbeccata dallo stesso Brook. Lo stesso modello è stato ripetuto, con un po' di fantasia in meno, in occasione del Premio a Giorgio Strehler. L'ultima edizione, dedicata a Heiner Müller, è stata singolare e molto toccante. Müller era reduce da un'operazione ma volle venire a tutti i costi, e intorno a lui, anche se convocati in tempi abbastanza stretti, c'erano amici provenienti da tutte le parti. C'era anche Wilson, che oggi torna in veste di premiato. In quell'occasione ci fu una serie di contributi particolarmente emozionanti. Müller parlò pochissimo, alla fine: raccontò di come ogni volta che sentiva ripetere il suo nome avesse l'impressione che una badilata di terra fosse buttata sulla sua tomba; purtroppo, è stata un'impressione profetica. È quindi con grande emozione che ci ritroviamo qui a Taormina. Tra il riconoscimento a Müller — teso a sottolineare come il Premio Europa non sia riservato ai registi ma ai teatranti in generale — e quello che ora assegniamo a Wilson esiste una continuità data dal fatto che anche quest'ultimo non può essere definito soltanto un regista. Anche stavolta ci sarà una serie d'incontri informali. Abbiamo deciso di fare a meno delle relazioni e di puntare su interventi rapidi e personali, in cui ciascuno racconti come ha visto Wilson da spettatore o da collaboratore nel modo più spontaneo possibile. Oltre all'incontro, un momento importante è costituito dagli spettacoli: Wilson presenta *Persephone*, elaborazione di una scena di *T.S.E.* presentato a Gibellina, e un consistente numero di video.

C'è poi il Premio Europa nuove realtà teatrali, assegnato per la prima volta nel '90 ad Anatolij Vasil'ev e nel '94, con altri, a Eimuntas Nekrosius. Vasil'ev torna quest'anno per presentare nella Chiesa di San Nicolò l'Arena di Catania *Le lamentazioni di Geremia*, spettacolo che non è mai uscito prima d'ora dalla Russia, mentre Nekrosius, che l'altra volta aveva mostrato una prova di *Tre sorelle*, ora è qui con una prova di *Amleto*, che andrà in scena a maggio. Quest'anno il Premio Europa nuove realtà teatrali è stato assegnato al Théâtre de Complicité di Londra, che presenterà alcune scene di uno spettacolo già visto in Italia, e alla Compagnia della Fortezza di Volterra, che purtroppo non potrà presentare il suo spettacolo tratto da *I negri* di Jean Genet per disavventure burocratiche e giudiziarie. Avremo, però, il video di un lungo documentario girato per la televisione tedesca in cui sono mostrati momenti di prova e scene dello spettacolo. Avremo, soprattutto, la possibilità di discutere sulla situazione di questa compagnia, sul lavoro che svolge e sulle possibilità che ha di sopravvivere.



Compagnia della Fortezza - Carte Blanche  
Théâtre de Complicité  
Premio Europa nuove realtà teatrali





## Compagnia della Fortezza - Carte Blanche Incontro con Armando Punzo

FRANCO QUADRI Cerchiamo di tracciare con Armando Punzo la storia percorsa nell'arco di dieci anni dalla Compagnia della Fortezza per conto di Carte Blanche a Volterra. Come mettono in evidenza i titoli degli spettacoli allestiti, si tratta di un itinerario verso la sperimentazione cominciato con *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone.

ARMANDO PUNZO In tutto il nostro lavoro ricorrono tre parole: necessità, bisogno, impossibilità. Questo è diventato chiaro col passare del tempo; all'inizio, quando abbiamo cominciato a lavorare in carcere, l'unica cosa chiara era il nostro bisogno di realizzare uno spettacolo con tanti attori, e questo non era possibile fuori dal carcere. Insomma, non ho mai pensato di andare a lavorare all'interno del carcere per i detenuti, spinto dall'idea di doverli salvare da qualcosa. Inizialmente hanno partecipato al lavoro venticinque detenuti napoletani (anch'io sono napoletano). Loro non volevano affrontare temi seri o tristi. Dicevano: "La nostra vita è già abbastanza triste, facciamo qualcosa di comico". Volevano imitare Totò, raccontare barzellette, ecc. Abbiamo mediato e alla fine siamo arrivati alla *Gatta Cenerentola*. Questa è stata la nostra prima esperienza. A vedere lo spettacolo è venuto tanto pubblico che non era mai entrato nel carcere di Volterra. C'erano anche molte persone di Volterra che, pur abitando lì, non aveva mai messo piede nella Fortezza. Finito lo spettacolo è finito anche il nostro permesso di lavoro nell'istituto. Siamo potuti rientrare solo dopo quattro mesi e questo ha provocato una piccola tragedia con la compagnia. Così abbiamo scoperto che il teatro poteva anche far male a queste persone. Il teatro non era solo un'opportunità di libertà, qualcosa per divertirsi e passare il tempo, poteva diventare un bisogno e questo poteva creare dei problemi. I detenuti si sono sentiti traditi dal teatro, non da noi, ma dal teatro stesso, da quello che avevano provato. Quando parlavo di necessità, bisogno e impossibilità mi riferivo all'esigenza, presente nei carcerati, di esprimere certe cose. L'impossibilità di tornare in carcere, di potersi incontrare è stata la molla che ci ha fatto scegliere il *Masaniello* di Elvio Porta come

secondo spettacolo. La compagnia era ancora composta in maggioranza da napoletani. Il testo è stato messo in scena quasi integralmente, come *La Gatta Cenerentola*, ed è stato il primo vero successo della compagnia. Poi abbiamo lavorato su *'O rione San Michele*, un altro testo di Elvio Porta, e su *Il Corrente*, che Porta ha scritto appositamente per la nostra compagnia. Preparazione tutto l'anno, da settembre a luglio, e presentazione dello spettacolo all'interno del carcere durante il festival Volterra-Teatro.

FRANCO QUADRI Tutti questi testi avevano a che fare con un discorso sul potere, sul lavoro, sulla rivoluzione.

ARMANDO PUNZO Sì, questi sono i temi che hanno caratterizzato il nostro lavoro. È una scelta che deriva dalla scoperta che dentro il carcere esiste qualcosa che non si può esprimere. Lentamente abbiamo capito che la condizione dei detenuti rientra in una condizione generale che potremmo definire di marginalità o di diversità e riguarda anche altre categorie. Difficilmente i detenuti parlano di loro stessi in questi spettacoli. Certamente la loro storia e la presenza che hanno sono molto forti. Il pubblico sa che sono dei detenuti e questo segna lo spettacolo. Nonostante ciò abbiamo sempre cercato di allontanarci il più possibile dalla loro situazione scegliendo testi di grande impatto. Con *Masaniello*, e con gli altri testi di Elvio Porta che lo hanno seguito, abbiamo trovato un terreno su cui ci si poteva intendere nel lavoro quotidiano. Poi è venuto *Marat-Sade*, primo punto di svolta nel lavoro di questa compagnia. Il lavoro su *Marat-Sade* coincide con una maggiore presa di coscienza da parte nostra e dei detenuti delle responsabilità legate a quello che stavamo facendo, al fatto di stare insieme tutti i giorni dentro il carcere, al senso che questo poteva avere per l'esterno. Con il *Marat-Sade* arrivano anche i primi riconoscimenti importanti come il Premio Ubu.

FRANCO QUADRI C'è anche la visita di Gunilla Palmstierna Weiss, scenografa di Bergman e di Brook, oltre che vedova di Peter Weiss.

ARMANDO PUNZO Sì, è venuta a vedere lo spettacolo a Milano e ci ha raccontato che Weiss, quando aveva provato per la prima volta il testo in cucina con lei, aveva immaginato delle musiche dominate dalle percussioni, come quelle che, con Pasquale Catalano, noi abbiamo deciso di adottare: nelle musiche del nostro *Marat-Sade* la presenza delle percussioni è molto forte; è un riferimento al Sud, elemento che ha sempre caratterizzato il nostro lavoro. Molte delle persone che fanno parte della Compagnia della Fortezza, guarda caso, vengono dal Sud e questo ha lasciato un segno anche nella lettura del *Marat-Sade*. Gunilla ci ha detto che Weiss sarebbe stato sicuramente contento di questa scelta.

Dopo quest'esperienza abbiamo lavorato su *The Brig*, la pièce di Kenneth Brown resa famosa dal Living Theatre. Abbiamo iniziato a leggere il testo e, per la prima volta dopo sei anni di lavoro, ci siamo detti:

“Forse stavolta possiamo parlare direttamente del carcere”. Era un’ulteriore presa di coscienza della compagnia, che cominciava a confrontarsi con argomenti che non aveva mai toccato. Chiaramente, lavorando tutti i giorni all’interno del carcere, noi conosciamo da vicino le storie di molti detenuti, ma era la prima volta che questo lato privato, intimo, affiorava in uno spettacolo. La prima idea era quella di mettere in scena tutto il testo, poi, lentamente, nel corso di un anno di prove, sono cominciate a sparire alcune scene e alla fine è rimasta soltanto l’espressione “Sissignore”.

FRANCO QUADRI Ma i movimenti erano dettati dal testo.

ARMANDO PUNZO Sì, ma su questi s’innestava una parte drammaturgica costituita dai racconti dei detenuti. Per la prima volta si raccontavano in pubblico, mentre eseguivano una serie d’esercizi come se fossero in un campo punitivo americano. Si sottoponevano a delle prove vere e proprie su una passerella in pendenza che rendeva faticoso qualsiasi movimento. Durante queste azioni raccontavano al pubblico frammenti della loro vita esponendo le loro ragioni. Per una volta è stato possibile aprire questo mondo — un mondo straordinariamente ricco che mi ha permesso di capire molte cose — anche agli spettatori. Dopo *The Brig* siamo arrivati all’*Eneide* di Virgilio, rimasto sempre sotto forma di studio. Anche se non siamo mai riusciti a concluderlo, questo lavoro è stato molto importante per la compagnia. Prima ho lavorato per due mesi a Milano con un gruppo di giovani attori della Scuola d’Arte Drammatica Paolo Grassi, poi questi attori sono venuti a Volterra e hanno lavorato due mesi all’interno del carcere e così è nato lo studio sull’*Eneide*. L’aspetto del testo che ci toccava maggiormente era quello del viaggio. Giorgio Caproni in alcune sue poesie, riferendosi proprio all’*Eneide*, sostiene che andiamo incontro a un futuro che non conosciamo. Questa è la rotta che abbiamo seguito nella nostra lettura dell’*Eneide*. Infine, quest’estate abbiamo presentato *I negri* di Jean Genet. Anche in questo caso, un po’ com’era successo per il *Marat-Sade*, si tratta di un altro momento di svolta e, speriamo, di cambiamento per il futuro di questa compagnia.

FRANCO QUADRI Ma prima dei *Negri* è successo qualcosa...

ARMANDO PUNZO Sì, è successo che tre detenuti della Compagnia della Fortezza, mentre eravamo in tournée con il *Marat-Sade*, hanno messo a segno alcune rapine in banca. Chiaramente questa cosa è stata scoperta e il 15 agosto ’95 i componenti della compagnia sono stati tutti arrestati. Uno era scappato ma è stato catturato di lì a poco a Milano. Questo episodio ha confermato che questo lavoro è pericoloso e che c’è sempre la possibilità che qualche detenuto decida di tornare alla sua vecchia vita. Quelli che l’hanno fatto in quell’occasione hanno arrecato alla compagnia un danno enorme perché da allora è partita, sui

giornali e sulla televisione, una campagna che ci ha letteralmente massacrato, colpevolizzando non i singoli individui ma l'intera esperienza. Siamo diventati tutti organizzatori di rapine. Il teatro sembrava solo un pretesto. Allora la compagnia era composta da quaranta detenuti che, per il comportamento di tre di loro, sono stati criminalizzati in blocco. Quando abbiamo digerito questa storia e abbiamo ricominciato a pensare di preparare uno spettacolo, mi sono fermato su *I negri* di Genet, che avevo letto anni prima. Quando l'ho riletto ho pensato: "I negri sono loro, sono i detenuti". È un'idea banale ma è nata dal fatto che in quei giorni — nonostante fosse giusto accusare certi detenuti per un comportamento contrario alla logica del lavoro della compagnia — si era verificato contro di loro un accanimento che andava molto oltre i fatti. Quello che veniva fuori da questi attacchi era che i detenuti erano casi senza speranza: erano così e dovevano rimanere così. Sentivamo l'idea del tradimento, sia da parte delle tre persone incriminate che erano nella compagnia, sia da parte dell'opinione pubblica che si era accanita su quest'esperienza cercando di non farla più risorgere.

FRANCO QUADRI Bisogna tenere presente che dietro a queste polemiche ce ne sono anche altre più generali sul trattamento carcerario. L'esperienza di Volterra era importante perché aveva moltiplicato esperienze del genere negli altri carceri portando riconoscimenti ufficiali, visite di ministri e partecipazioni agli spettacoli che sottolineavano il valore di questo lavoro.

ARMANDO PUNZO È evidente che la compagnia è diventata un caso da sbandierare per chi è garantista, per chi è forcaiolo, per chi è contro la legge Gozzini, per chi è a favore della legge Gozzini... La legge Gozzini, per chi non lo sapesse, è quella che permette ai detenuti, dopo aver scontato più di un terzo della pena e aver superato una serie di prove, di ottenere dei permessi premio previsti all'interno di un programma per il reinserimento graduale all'esterno. Anche adesso, dopo le due evasioni che si sono verificate di recente, la polemica si è riaccesa e noi siamo tornati nell'occhio del ciclone. Tornando a *I negri* di Genet, vorrei soffermarmi sul senso della parola 'umiliazione'. Nel corso del lavoro ci siamo chiesti quale umiliazione aveva spinto Genet a scrivere sia questo che gli altri suoi testi. Poi, lentamente, è apparsa la figura di Lombroso, questo antropologo — se così si può definire — che classifica i criminali sulla base della misura del cranio, della mascella, delle mani, di quanti peli o capelli hanno. Il metodo di Lombroso si è poi innestato su *I negri* con un risultato fortemente autoironico. Uno dei detenuti ha cominciato a confrontare tutti i suoi compagni con le immagini di Lombroso e da questo è nata una parte dello spettacolo in cui i carcerati si prendono in giro tra loro.

FRANCO QUADRI Credo che a questo punto sia il caso di spiegare per

quale motivo la compagnia non è potuta venire qui a Taormina.

ARMANDO PUNZO Abbiamo presentato *I negri* nel teatro di Carte Blanche, a Volterra, fuori della Fortezza e il 15 dicembre due detenuti non sono rientrati in carcere. Chiaramente la stampa è ripartita in quarta, anche se stavolta ha dato informazioni molto più precise di quelle fornite a proposito delle rapine: se non altro, si sono rivolti direttamente a noi per sapere com'era andata. Comunque, il Ministero di Grazia e Giustizia ha bloccato tutte le attività all'interno del carcere. In genere, si ricorre a provvedimenti di questo tipo solo in caso di sommossa oppure di disordini gravissimi all'interno degli istituti di reclusione. Questa decisione è stata presa il 23 dicembre. Grazie a un forte interessamento da parte delle istituzioni politiche, della Regione Toscana e di personaggi del mondo della cultura, il blocco relativo alle attività lavorative, scolastiche e sportive che si svolgono all'interno del carcere è stato revocato, ma l'attività teatrale, nonostante l'interessamento del ministro Flick, è rimasta bloccata. Abbiamo ricevuto un fonogramma in cui veniva ribadito il blocco dell'attività all'interno del carcere e veniva indicato come responsabile dell'assenza della compagnia a Taormina il magistrato di sorveglianza, cioè quello che decide dei permessi premio.

FRANCO QUADRI Questo magistrato aveva dato il permesso di trasferita per dieci detenuti, ovviamente prima che intervenisse il blocco ma dopo che si era verificata l'evasione, non è vero?

ARMANDO PUNZO La questione dei permessi premio va chiarita una volta per tutte. Gli attori della Compagnia della Fortezza sarebbero venuti a Taormina con dei permessi che gli sono dovuti per legge: non gli viene regalato nulla, non escono grazie al teatro; non ricevono né sconti né agevolazioni. Ognuno di loro ha diritto a quarantacinque giorni di permesso all'anno di cui può usufruire come vuole. In genere questi permessi vengono utilizzati per Natale, per Pasqua, per un matrimonio o per visitare i propri cari; in questo caso sarebbero stati utilizzati per venire a Taormina. Quindi, le uscite della compagnia avvengono servendosi dei normali permessi di legge. Anche i due che sono evasi utilizzavano i loro permessi. Se fossero scappati a Natale, con un permesso per tornare a casa, nessuno lo avrebbe saputo e la compagnia sarebbe stata qui. La strumentalizzazione consiste nel fatto che la notizia viene deformata in modo di far pensare che il teatro sia per i detenuti una copertura per ottenere delle agevolazioni. Questo non è assolutamente vero e lo dimostra il fatto che la compagnia, pur essendo formata da trentacinque detenuti, quando fa spettacolo fuori dal carcere si presenta con una formazione di sole venti persone, perché le altre quindici non possono fruire di permessi per uscire. Spero di essere stato chiaro. Sta di fatto che il magistrato di sorveglianza — nonostante l'interessamento del ministro Flick e di Veltroni — ha dovuto revocare i permessi in quanto, in pre-

senza di un giudizio negativo sull'attività teatrale all'interno del carcere, è impossibile che i detenuti siano presenti a Taormina. Nel momento in cui questo giudizio negativo sarà tolto i detenuti potranno di nuovo uscire con questa compagnia a fare spettacolo.

FRANCO QUADRI Non hai specificato che nel fonogramma c'era una precisa presa di posizione contro il direttore del carcere e contro di te.

ARMANDO PUNZO Dopo la revoca del blocco su tutte le altre attività — un provvedimento veramente ridicolo dato che coloro che vi partecipavano non avevano mai recato danno a nessuno — è arrivata la conferma del blocco sull'attività teatrale per la sua pericolosità. Ora il fatto che quest'attività sia considerata particolarmente pericolosa va a toccare sia me che la dirigo sia il direttore del carcere che ha concesso il permesso di svolgerla. Inoltre, aver affibbiato al magistrato di sorveglianza la responsabilità dell'assenza della compagnia qui a Taormina è assolutamente ingiusto. Il magistrato di sorveglianza giudica quest'attività più che positivamente e ripete — ed è la legge Gozzini che lo dice — che si tratta di incidenti di percorso verificatisi in una percentuale talmente minima da giustificare il prosieguo dell'attività stessa. Sarebbe utopico pensare che, facendo questo genere di lavoro, non accada nessun incidente. Questo tipo di certezza non l'avremo mai: questo significa che, magari tra sei mesi, qualche detenuto potrebbe cercare di nuovo di evadere. La nostra preoccupazione è che se si non capisce questo saremo continuamente bloccati e criminalizzati. Vorremmo che si capisse che l'attività teatrale è separata dal discorso dei permessi premio. Tra l'altro, tutti i detenuti che prendevano parte allo spettacolo, a Natale si trovavano a casa. Non sono potuti venire qui ora, all'inizio di gennaio, ma a Natale sono andati tutti quanti a casa perché il Ministero di Grazia e Giustizia non può revocare i permessi se non per motivi gravi. Scherzando, dicevamo che durante questo Natale sicuramente, in qualche carcere, è scappato qualche detenuto ma non lo leggeremo da nessuna parte, e allora pensavamo di scrivere che in quel carcere andrebbe abolito il Natale.

FRANCO QUADRI Abbiamo i dati di quante evasioni si verificano ogni anno in occasione di permessi premio?

ARMANDO PUNZO Non posso essere preciso, ma si tratta di una percentuale davvero minima. Per quanto riguarda la compagnia, in cinquante uscite si sono verificati solo tre casi di evasione.

FRANCO QUADRI Bisogna anche tenere conto del fatto che i componenti della compagnia cambiano sempre.

ARMANDO PUNZO Abbiamo lavorato con circa trecento persone in questi dieci anni. È chiaro che qualcuno sta esagerando. E comunque la nostra attività rimane bloccata. Non solo non siamo riusciti a portare lo spettacolo a Taormina, ma — e questo è il problema più grave — non

possiamo rientrare a lavorare in carcere finché non verrà presa una decisione in proposito. Si tratta di difficoltà che chi sceglie una simile attività deve mettere in conto, ma sarebbe bello se la gente non soffiasse a sproposito sul fuoco.

FRANCO QUADRI Ci sono domande?

QUALCUNO DEL PUBBLICO Vorrei sapere qual è la durata media di detenzione dei carcerati con cui lavorate e se la loro condizione viene modificata dal fatto di appartenere alla compagnia. E, se sì, in che misura? Ancora una cosa: quante sono le persone esterne alla prigione che lavorano con i detenuti e qual è la relazione tra quelli che stanno dentro e quelli che vengono da fuori?

ARMANDO PUNZO Tutti i detenuti con cui lavoriamo scontano pene lunghe, a volte lunghissime. A Volterra arrivano solo persone che devono rimanere in carcere per molti anni. I detenuti che devono scontare pene brevi vanno in un altro tipo di carcere. Per quanto riguarda la loro condizione all'interno, i detenuti che fanno teatro ricevono lo stesso trattamento di tutti gli altri. Anche se fanno parte della Compagnia della Fortezza non godono né di sconti né di preferenze. Anzi, devono lavorare molto più degli altri perché l'impegno con il teatro non può andare a scapito di una serie di attività obbligatorie che vanno dal preparare da mangiare al fare le pulizie. Spesso devono fare i salti mortali per riuscire a conciliare tutto.

FRANCO QUADRI Il successo del *Marat-Sade* e la prospettiva delle tournée hanno fatto aumentare l'interesse dei detenuti per quest'attività?

ARMANDO PUNZO Sicuramente. All'inizio ci guardavano con diffidenza, come persone esterne. Lentamente è cresciuta una cultura... Adesso siamo arrivati ad avere una struttura simile a quella di una vera compagnia. I vecchi danno le regole ai nuovi arrivati, gli fanno vedere i personaggi che hanno creato... c'è una sorta di passaggio. All'inizio, invece, quando arrivava un nuovo detenuto spesso si verificavano incidenti. I nuovi arrivati pensavano di poter fare tutto quello che volevano, che non ci fossero regole da rispettare. Oggi chi arriva sa già a che cosa va incontro. In questo senso è cambiato qualcosa.

Per quanto riguarda il rapporto tra operatori esterni e detenuti, siamo dodici operatori impegnati con una trentina di carcerati. Escluso l'episodio dell'*Eneide*, in cui lavoravano anche i giovani attori della Scuola Paolo Grassi, abbiamo preferito non mescolare detenuti e attori esterni. Per far questo ci sarebbe bisogno di molto più tempo e di condizioni un po' più aperte. Occorrerebbe che i carcerati potessero lavorare con noi dalla mattina alla sera, senza doversi occupare d'altro. Quello che stiamo cercando di fare è di trasformare questo gruppo in una reale compagnia che abbia la possibilità di lavorare e di farsi vedere in giro sempre di più. Ma ciò non è ancora possibile perché i detenuti devono passare in cella



un certo numero di ore, mentre noi dobbiamo uscire e poi rientrare.

Questo progetto è finanziato con un contributo annuale di cento milioni. In tale cifra è compreso tutto: il nostro compenso per un anno di lavoro, l'allestimento dello spettacolo, ecc. Ciò significa che non abbiamo alle spalle una struttura economica tale da permettere a un gruppo di dodici persone di vivere solo di questo lavoro. La nostra esperienza non sarebbe possibile se le persone che lavorano con me non facessero altri lavori grazie ai quali possono poi rimanere a Volterra per qualche mese. Per i detenuti, quando facciamo spettacolo fuori dal carcere, c'è un compenso ridicolo, ma importante a livello simbolico.

FRANCO QUADRI A Pisa, in occasione della prima uscita in tournée, ho sentito un detenuto che diceva: "È la prima volta che mi guadagno dei soldi lavorando".

ARMANDO PUNZO Percepiscono un rimborso di cinquantamila lire al giorno. È un gesto simbolico di quello che potrebbe essere questa compagnia se riuscissimo a superare gli ostacoli che ci vengono messi davanti. Abbiamo richieste da parte di molti teatri che vorrebbero ospitare i nostri spettacoli, ma purtroppo non possiamo soddisfarle. Questo è uno dei limiti di questo lavoro.

QUALCUNO DEL PUBBLICO I detenuti che hanno finito di scontare la loro pena continuano a lavorare con la compagnia?

ARMANDO PUNZO No, questo non è possibile. I detenuti, una volta lasciata la prigione, non vogliono più avere contatti con l'istituzione carceraria. Solo quando abbiamo ripreso il *Marat-Sade* e *The Brig* alcuni che avevano delle parti importanti sono tornati a fare lo spettacolo.

FRANCO QUADRI Ma il protagonista non è tornato.

ARMANDO PUNZO Uno dei protagonisti non è mai tornato, è evaso durante un permesso.

QUALCUNO DEL PUBBLICO Lei ha esordito dicendo che il suo approccio a quest'esperienza è stato, come dire, di tipo utilitaristico. Lei voleva fare uno spettacolo con molte persone e pensava che il carcere le avrebbe fornito questa possibilità. Vorrei sapere com'è cambiato il suo rapporto con i detenuti in questi dieci anni. Un'altra domanda. Nei vostri spettacoli c'è un grande lavoro gestuale, fatto di azioni fisiche. Come avviene questo tipo di lavoro? È un lavoro laboratoriale che viene organizzato durante l'arco dell'anno? Come viene sviluppato?

ARMANDO PUNZO In realtà il mio approccio al carcere non è stato di tipo utilitaristico. Mi sono espresso in quei termini perché ogni volta che qualcuno si mette a lavorare con i detenuti o con persone appartenenti a un'altra fascia disagiata viene scambiato per uno che ha la vocazione dell'assistente sociale. Si rischia di essere fraintesi, perché è molto difficile far capire che si vuole fare il proprio lavoro fregandosene del posto in cui ci si trova. È chiaro che lavorare in carcere mi ha condizionato,

mi ha fatto addirittura crescere. Gran parte della mia formazione di regista è avvenuta con i detenuti. Da questo punto di vista quest'operazione è tanto mia quanto loro. Ma se lavori con lo spirito dell'assistente sociale non hai mai un risultato artistico e il detenuto non stabilisce mai una vera distanza tra la sua condizione e il lavoro che sta facendo. L'essere detenuto deve invece diventare irrilevante. Io non riesco a vedere le persone con cui lavoro solo come detenuti. Sarebbe una limitazione enorme. Non credo che la detenzione sia l'aspetto più importante nel nostro lavoro. Per questo cerchiamo di allontanarci dalla loro condizione e di andare oltre le nostre storie attuali.

Per quanto riguarda la seconda domanda, la preponderanza della componente gestuale è una scelta estetica, una scelta maturata nel corso del lavoro. Forse una parte della mia formazione mi porta a privilegiare alcuni aspetti rispetto ad altri. *The Brig* era quasi completamente basato sull'azione fisica, era il risultato dell'estremizzazione di questo discorso gestuale. Sicuramente c'era da parte mia la voglia di scoprire una gestualità nascosta nei detenuti, nei loro corpi, nel loro modo di essere, nel loro modo di parlare. Con *I negri* si è verificato un grande cambiamento: non ci sono grandi azioni, tutto è giocato quasi sull'immobilità. L'attenzione si sposta su altri livelli, su particolari minimi.

FRANCO QUADRI C'è soprattutto un contatto strettissimo con gli spettatori.

ARMANDO PUNZO Sì, in particolare una parte dello spettacolo vive di questo rapporto con il pubblico fatto di silenzi, di piccoli dettagli...

FRANCO QUADRI C'è stata anche una fase di "teatro-lavoro" in cui — soprattutto negli spettacoli di Porta — il montaggio e lo smontaggio della scena durante lo spettacolo era una parte importante nel lavoro degli attori.

ARMANDO PUNZO Dopo *La Gatta Cenerentola*, dal *Masaniello* in poi, è emersa un'energia repressa legata alla condizione di detenzione. Poi ho pensato che forse quell'energia non era solo dei detenuti ma di tutti noi che, per un motivo o per l'altro, ci trovavamo in certe condizioni. Così è venuto fuori quello che Franco chiama "teatro-lavoro". Per esempio, nel *Masaniello* gli attori costruivano e smontavano la scenografia in continuazione. Il luogo in cui facciamo spettacolo è un campo sportivo, profondo trentacinque metri, usato per giocare a calcio o a tennis, oppure per fare ginnastica. D'estate gli altri detenuti rinunciano a utilizzare questo campo per un mese e mezzo per permetterci di lavorare. Nel *Masaniello* gli attori partivano dal fondo e avanzavano verso gli spettatori smontando e rimontando la scenografia in continuazione mentre recitavano. Questo "teatro-lavoro" è diventato ancora più forte in *O rione San Michele*, dove la scenografia era una grande nave bianca. Il testo, che parla di una rivolta contadina nel Meridione, non ne prevedeva la

presenza, ma noi abbiamo costruito questa nave all'interno della quale stavano gli spettatori. Nel corso dello spettacolo gli attori smontavano lentamente la nave costruita mettendo insieme pezzi di una vecchia Lambretta, di una vasca da bagno e di altri oggetti che non erano legati all'ambiente carcerario.

FRANCO QUADRI La domanda riguardava anche i metodi utilizzati per arrivare al risultato finale. Tra l'altro ci sono stati anche alcuni teatranti, come Enzo Moscato, che hanno collaborato con voi. Mi sembra che nella preparazione del *Marat-Sade* abbiate utilizzato anche il video.

ARMANDO PUNZO Sì, il *Marat-Sade* ci è servito a fare un corso di formazione professionale. Poteva risolversi in una banalità, invece abbiamo messo i detenuti davanti a una telecamera e questo è stato di grande aiuto per costruire una parte dei personaggi del *Marat-Sade*. Questo tipo di lavoro sul video si è estremizzato nella preparazione di *The Brig*: i detenuti si sono messi davanti al video e hanno cominciato a raccontarsi trovando in questo modo diversi elementi per lo spettacolo. Per quanto riguarda i metodi utilizzati dal punto di vista gestuale posso fare un esempio concreto. Il lavoro sui *Negri* è partito dall'immagine di un gruppo di burattini appesi a un chiodo (ci sentivamo un po' così dopo tutto quello che era successo). Di quest'immagine è rimasta solo qualche traccia nello spettacolo. Lentamente passiamo attraverso non so quante fasi. Lo scenografo ha collezionato una notevole quantità di tentativi: si prova qualcosa e spesso di tutto quello che viene messo in campo rimane solo una piccola traccia. Poi, alla fine, si arriva allo spettacolo.

FRANCO QUADRI Ma proprio alla fine! Fino al giorno prima del debutto ti ho sentito dire: "Non abbiamo mai fatto una filata, non sappiamo se lo spettacolo c'è". Sembra che lo spettacolo nasca di colpo negli ultimi giorni.

ARMANDO PUNZO È vero. Questo fa impazzire i detenuti perché fino a due giorni prima del debutto non sanno mai — e sinceramente non lo so neanch'io — come sarà lo spettacolo. Certo, dopo un anno di lavoro so che c'è una soluzione ma finché non arriva il pubblico non so qual è. Forse questo dipende dal fatto che in carcere non siamo liberi di provare dalla mattina alla sera e quindi abbiamo bisogno di una grande tensione e di una grande partecipazione da parte di tutto il carcere. Comunque, la scelta del montaggio dello spettacolo avviene solo alla fine.

Un'ultima cosa prima di concludere. Mi auguro che tutto quello che ho raccontato sulla compagnia, compresi gli incidenti di percorso, serva a far chiarezza sulla nostra storia nella speranza di arrivare a essere sempre più una vera compagnia teatrale.

Théâtre de Complicité  
Incontro con la compagnia

MICHAEL BILLINGTON Il Théâtre de Complicité è una delle compagnie teatrali inglesi più brillanti e innovative emerse negli anni '80. Fra poco Paul Taylor vi fornirà un breve resoconto dell'evoluzione di questa compagnia e Simon McBurney, il suo direttore artistico, parlerà insieme ad altri membri del gruppo della propria opera, usando *The Three Lives of Lucie Cabrol* come esempio per dare un'idea del loro metodo di lavoro. Passo la parola a Simon McBurney.

SIMON MCBURNEY Purtroppo non potremo proporre un frammento di *The Three Lives of Lucie Cabrol* perché mancano alcuni attori, comunque ci sforzeremo di essere più gradevoli possibile. E cominciamo dalle presentazioni. Lilo Bauer, un'attrice svizzera che interpreta la protagonista e lavora con noi dall'88, Tim McMullan, anche lui nelle *Three Lives*, in compagnia dal '92-93, Mick Barnfather, una sicurezza dall'86 dopo un passato da lattaiolo, Hannes Flaschberger, dall'Austria, con Complicité dal '93 e Stefan Metz, svizzero di Basilea, con noi dall'87. Anche se la nostra base, fin dagli inizi nell'83, è a Londra, ci piace lavorare con attori di tutto il mondo. Se qualcuno vuole sapere il perché, non sono sicuro di riuscire a rispondere, ma posso provarci.

MICHAEL BILLINGTON Poiché abbiamo a disposizione Stefan e Hannes solo per poco, vorrei far loro una rapida domanda. Potreste dirci che cosa, dal vostro punto di vista di artisti, rende unico lavorare con il Théâtre de Complicité? Cos'è che rende speciale questa compagnia rispetto ad altre?

HANNES FLASCHBERGER Per prima cosa, lavorare con Complicité e Simon McBurney — che io chiamo il mio folle amico regista — è un inferno, ma può essere il paradiso. Un inferno perché agli inizi ho avuto molte difficoltà a capire e studiare il loro linguaggio. Non so quanti qui abbiano visto la nostra *Lucie Cabrol*, ma è stato un lavoro unico per intensità e fisicità e devo dire che nei tre anni di tournée ho rischiato la perdita parziale delle mie facoltà intellettive. Per spiegarmi potrei fare un paragone con quel teatro austriaco che io chiamo Haustheater [tea-

tro casalingo]. *Haustheater* è quando in Austria fumiamo un mucchio di sigarette, parliamo e discutiamo all'infinito. Con Simon è come trovarsi nel selvaggio West: spari e puoi colpire o meno il bersaglio; d'altra parte noi e lui scaviamo come archeologi sempre più in profondità finché troviamo la pepita e quindi il paradiso.

STEFAN METZ Credo che la ragione principale per cui ritorno a *Complicité* a ogni nuovo spettacolo è che non mi ficcano in un angolo del palco dove fare la mia cosetta, ma mi si permette di prendermi la libertà e la responsabilità di introdurre azioni e idee personali, e così avere l'opportunità di interagire con gli altri. Ecco il motivo fondamentale della mia scelta.

MICHAEL BILLINGTON Bene. Poiché non siamo sicuri di quanti tra il pubblico abbiano visto la compagnia al lavoro, credo che, prima di far parlare Simon e di una dimostrazione dei suoi metodi, sarebbe meglio sentire un'introduzione da parte di Paul Taylor per comprendere la peculiarità del *Théâtre de Complicité*. Paul Taylor è critico teatrale dell'"*Independent*", uno dei giornali inglesi più autorevoli.

PAUL TAYLOR Una volta si diceva che nel teatro inglese si poteva recitare solo dal collo in su. Per esempio, l'eminente Sir John Gielgud una volta fu descritto da un critico come detentore, e qui cito, "delle gambe più insignificanti che si possano immaginare". Con esuberante fisicità il *Théâtre de Complicité* si è lanciato a corpo morto contro la tradizione cerebrale imperniata sul testo. La compagnia può avere il quartier generale in Inghilterra, ma il suo cuore è sempre stato in Europa. I quattro giovani — due inglesi, una italiana e una canadese — che nell'83 hanno fondato la compagnia si sono formati in gestualità e mimo alla scuola di maestri continentali come Jacques Lecoq. Inizialmente, tuttavia, hanno applicato la loro inventiva miscela di mimo e slapstick espressionista a soggetti indubitabilmente britannici. In *Put It on Your Head*, per esempio ('83 circa), gli orrori sociali dell'inglese al mare furono evidenziati da attori in lotta con calze di nylon poco collaborative, e per mare un secchio d'acqua. La definizione che dà il dizionario di "complicità" — che credo sia "associazione in un'azione malvagia" — pareva azzeccata perché gli attori condividevano con il pubblico un gran senso di cattiveria; non sorprende che riuscissero ad attirare i giovani che normalmente avrebbero preferito un comico alternativo. In quei primi spettacoli tendevano ad accadere cose irriferribili in quanto a cibo e abiti. La capacità di stirarsi della lycra si spingeva molto oltre i limiti di una signora e in uno spettacolo una coppia, tremante di frustrazione sessuale perché incapace di sbarazzarsi della madre di lui, infliggeva a un piatto di dolci alla crema tutte le infamie erotiche che avrebbe desiderato impartirsi se solo avesse potuto sbarazzarsi della vecchia. Il risultato: un incrocio tra una pagina del *Kamasutra* e una battaglia a torte in faccia. In tutto

il loro primo lavoro il filo rosso è stata comunque la paura del fallimento, morte, sesso, denaro e inadeguatezza della comunicazione verbale.

Ancora paura in primo piano nell'eccellente versione della *Visita della vecchia signora* (1988), che marcò un passaggio significativo da pezzi a concezione integralmente autonoma a un lavoro collettivo su testi preesistenti. La raggelante favola di Dürrenmatt sul potere dell'avidità e dell'autoillusione si rivelò eccezionalmente adatta alle capacità della compagnia. Il dramma divenne una sorta di incubo collettivo in cui il talento dell'ensemble nell'utilizzo di un coro per amplificare l'emozione e fisicizzare i sottintesi raggiunse nuove vette di inventiva. Un eccellente esempio fu la scena in cui Simon McBurney, nella parte dell'uomo con una taglia sulla testa, tenta di abbandonare la corrotta città natale. I concittadini punteggiavano come statue soprannaturali l'intero binario della ferrovia costringendolo ad avventurarsi tremebondo tra loro, come chi cerca di farsi strada in un cimitero. Appena muoveva un passo, un paio di loro si scambiavano di posto come pedine in un gioco di cui solo lui ignorava le regole e l'intera scena costituiva un'immagine splendidamente disturbante di una comunità che gravava un'insostenibile pressione psicologica sulle spalle di un capro espiatorio sempre più isolato.

Il lavoro di gruppo è una delle virtù cardinali della compagnia e la grazia con cui vengono evocati i ritmi di una comunità è una meraviglia per gli occhi. In *The Three Lives of Lucie Cabrol*, per esempio, i rituali ciclici del lavoro contadino si rispecchiano nella ronda di funerali che passano in affido alla nuova generazione: come suggerisce meravigliosamente la madre dell'eroina quando, alla guida del proprio corteo funebre, si toglie la sottana fissandola alla vita della figlia, ritirandosi in fondo alla processione dove diventa un personaggio diverso. Il passaggio del suo spirito è concepito come un soffice alleggerimento sartoriale che diventa accettazione di un peso morale da parte della figlia.

A eccezione di un'incursione shakespeariana (*Racconto d'inverno*), il gruppo ha gravitato intorno a testi di autori europei relativamente oscuri come Bruno Schulz, ebreo polacco morto nell'Olocausto, e Daniel Charms, scrittore dell'assurdo morto in una prigione staliniana nel '42. Si dice saggio il bambino che conosce il proprio padre e credo che uno dei punti di forza della compagnia sia proprio la capacità di collocare e riconoscere precursori e anticipatori in negletti autori a prima vista estremamente refrattari a un adattamento scenico. Schulz e Charms sono stati ignari autori-Complicité ante litteram. Scelte del genere, a mio avviso, dimostrano un particolare tipo di consapevolezza politica, esplicitamente polemica. Una splendida battuta di *Lucie Cabrol* dice: "Giustizia sarà fatta quando i vivi sapranno ciò che hanno sofferto i morti". Alternando esperienze esistenziali all'opera di autori oppressi e

infine trucidati e infondendo in entrambi un nuovo soffio di vita si potrebbe affermare che pièce come *Street of Crocodiles* e *Out of a House Walked a Man* appartengono a quel genere di giustizia. Vorrei terminare leggendo una mia recensione di *Street of Crocodiles* — le mie impressioni a caldo — nella speranza di dare a quelli che non vi hanno assistito almeno un'idea di cosa significhi assistere a un loro spettacolo.

Il suono sinistro di una pattuglia di ronda si smorza progressivamente, mentre in una stanza desolata un uomo dallo sguardo vivo apre l'antico volume che ha appena dissotterrato e ne bacia le pagine, aspirandone il profumo con un sorriso rivolto ai ricordi. Poi, mentre un pezzo per violino di bruciante nostalgia gli ruba la scena, il passato comincia a riemergere dall'ibernazione in modi magici e bizzarri. D'un tratto il muro di mattoni sul fondo della scena diventa una strada notturna vista dall'alto, così che allo spettatore — nel mio caso, deliziato e a bocca aperta — pare di guardare dal cielo l'uomo che vi cammina al chiaro di luna. Nel frattempo alcune figure assortite nella lettura si schiudono da casse da imballaggio piene di libri e poi, minando ulteriormente qualsiasi senso dell'orientamento, rotolano per il suolo ancora prese dalla lettura, quasi il pensiero occupasse un piano divergente dal nostro. Alcuni di questi spiriti balzano sfrontatamente fuori da ricettacoli troppo piccoli per averli potuti contenere. Spettrale, meraviglioso e divertente quanto surreale, lo spettacolo del passato che si risveglia forma l'indimenticabile apertura di *The Street of Crocodiles* del Théâtre de Complicité — che ha debuttato al londinese Cottesloe Theatre. Il regista Simon McBurney ha descritto la pièce creata dalla compagnia come uno scambio con l'immaginazione di Bruno Schulz — lo scrittore ebreo polacco ucciso da un agente SS nel '42 i cui racconti sono alla base dell'allestimento. Per certi aspetti si tratta di opere che paiono improbabili candidati a un adattamento teatrale, considerata la scarsità di dialogo e d'intreccio e la prosa intensa, densamente poetica, che invece di far progredire lo spettatore continua a distrarre nella sua densa ricchezza. Ambientati nella cittadina di provincia di Drohobycz e nella casa-negozio di un commerciante di stoffe, i racconti sono dominati sul piano fantastico dalla figura visionaria del padre di Schulz, Jakub, l'eroe solitario che muove guerra alla noia primordiale e asfittica che strangola la città. Eccentrico individuo che perde sempre il registro e riempie la soffitta di strane uova, Jakub è anche un aspirante demiurgo, un creatore alternativo, convinto che non vi sia nulla di comparabile a ciò che è morto: l'assenza di vita è solo una maschera dietro la quale si celano forme di esistenza insospettate. La sua ostinata convinzione della fluidità della materia ha una controparte stilistica nella natura esuberante e metamorfica della mentalità visionaria di Schulz. È questo a conferire al suo mondo una teatralità vi-

vidamente sfruttata da McBurney e dal suo ensemble. Gambe di sedie sospese diventano le radici nascenti e bellicose della primavera. Lo Jakub dalle splendide movenze di Matthew Scurfield s'intrufola attraverso il piano di un banco scolastico vecchio stile in soffitta, dove trova posto un'uccelliera selvatica fatta di libri svolazzanti e ombrelli asmatici; una volta in sanatorio, scaccia in malo modo intrusi immaginari dal suo letto, mentre uno dei suoi vecchi registri alzato dietro la sua testa è una toccante controfigura di cuscino. Józef è interpretato da Cesar Seraciu, la cui sensibile recitazione contribuisce in gran misura al successo della serata, fornendo al pubblico un importante punto di contatto con la normalità, mentre lo spettacolo lo immerge in un mondo caotico i cui personaggi siedono a metà muro, cercano di tagliare il fumo di sigaro con le forbici, o si trascinano romanticamente l'uno contro l'altro nel tentativo di riunire le metà di piatti simbolicamente rotti. Spaziando dalla grassa farsa all'elegiaco pungente, lo spettacolo è interpretato complessivamente con energia tesa, fluente, degna di un balletto.

MICHAEL BILLINGTON Vorrei tornare su quanto Paul ha appena detto: la parola chiave mi è parsa "teatralità". Qualunque cosa faccia il Théâtre de Complicité ha una teatralità amplificata: mi piacerebbe chiedere a tutti voi, a cominciare da Simon, cosa vi ha fatto operare questa transizione da compagnia ad alta fisicità, quasi slapstick, che propone spettacoli di grande comicità — vincitrice di un Perrier Award for Comedy al Festival di Edimburgo — a un lavoro molto più basato sul testo, come nel fondamentale allestimento della *Visita della vecchia signora* di Dürrenmatt. Cosa è accaduto per innestare il cambiamento?

SIMON MCBURNEY Penso che la questione del passaggio dal cosiddetto teatro fisico a quello testuale sia interessante non solo in termini di evoluzione della compagnia ma anche per la nostra concezione del teatro, considerando il linguaggio critico spesso confuso. Alla base di ogni nostro spettacolo c'è sempre stato un testo, composto di frammenti di parole, oppure, usando una terminologia wilsoniana, un testo muto, spaziale, luministico o figurativo. Dunque ritengo l'idea che esista un'improvvisa svolta da un teatro non verbale a uno a fondamento testuale un po' pretestuosa, perché in un certo senso qualunque forma di teatro è un'interpretazione di un aspetto della vita. Ora, se si prende un dramma come *La visita della vecchia signora*, in un certo senso è esattamente la stessa cosa, l'azione è uguale, le prove pure. Crescendo senza televisione, ma con i libri, sono sempre partito dalla parola. Poi all'università ho studiato letteratura, e l'ho sempre amata, quindi la scrittura non è mai stata distante da quanto ho fatto in seguito. A dire il vero uno dei cosiddetti lavori a base non testuale partiva da una piccola tragedia di Puškin, *Festino in tempo di peste*; ecco l'ispirazione per *Anything for a Quiet Life*: leggere quella pièce e poi farne una riduzione per la scena.



Quando ero sui ventidue anni avevo un problema: adoravo il teatro, ci andavo appena potevo, e spesso mi capitava di addormentarmi. Mi chiedevo il perché, cosa mi teneva sveglio e cosa mi facesse dormire: ero deciso a scoprire la differenza. Lasciare l'Inghilterra fu parte della mia ricerca: pensai che sarebbe stato meglio accantonare tutta la mia eredità culturale e vedere se riuscivo ad andare alla radice del teatro, per ripartire da zero. Uno dei miei desideri era andare a Parigi, non solo per studiare con persone a cui ero stato vicino o di cui avevo ammirato il lavoro, come Peter Brook, ma anche per vivere in una città che all'epoca vantava una fittissima, continua presenza di spettacoli da tutto il mondo, a prescindere dalla lingua che vi veniva parlata, fatto all'epoca decisamente insolito a Londra. Un certo numero di produzioni straniere arrivava comunque da noi, ma tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli '80 non era assolutamente paragonabile alla quantità di teatro internazionale che si poteva vedere a Parigi. Dunque per identificare il catalizzatore del cambiamento bisogna volgere lo sguardo molto indietro.

L'altro fattore da te menzionato era la nozione di commedia: i nostri primi lavori erano comici, in qualche modo molto diversi dalla sequenza successiva, quando abbiamo cominciato a prendere in considerazione la tragedia. In ogni caso questo secondo periodo ha comportato un vero ritorno alla realtà teatrale, un po' più profonda di quei pezzi comici. Ma pure questo è un errore, perché si tende sempre — o almeno così è stato in passato — a considerare la tragedia profonda e seria e la commedia leggera, artificiale, disimpegnata. A me è sempre parso vero il contrario: nella nostra era la tragedia preserva l'illusione di un'umanità dignitosa, fulgida, mentre la commedia tende a rivelare l'assurda realtà: nella vita tutti detestiamo l'inevitabile derisione, quando d'improvviso qualcuno vede il re nudo. In tutti i testi che abbiamo scelto c'è questa mescolanza di comico e tragico: il realismo ai nostri giorni è possibile solo attraverso la commedia, quando emerge come un abisso oltre la nebbia e di colpo ce lo troviamo di fronte. Lo stesso per la scelta di *Racconto d'inverno* di Shakespeare, un testo chiamato anche *romance* — non so proprio perché — scritto dopo tutte le sue tragedie e commedie, con un'incredibile mescolanza di stili estremamente eterogenei, semplicemente giustapposti, qualcuno con più fortuna di altri. In Bruno Schulz c'è una straordinaria sensazione di nostalgia tragica sospesa su una prosa dove, al contempo, emergono istanti di ilarità. E l'opera di Daniel Charms, apparentemente solo una successione di gag da cinema muto, cela improvvise immersioni negli abissi.

In conclusione il passaggio da un teatro non verbale al cosiddetto teatro a base testuale è un po' un'illusione perché tutti gli elementi che abbiamo tentato di esplorare in quei primi anni li abbiamo proposti attraverso una serie di soggetti completamente diversi. C'è stata una ri-

cognizione di svariati argomenti, ma anche un flusso continuo di gusto per la comicità, un desiderio reale di divertire il pubblico e stabilire un contatto, il pensiero che il dramma non esiste come qualcosa di remoto ma solo nel presente, nella comunione attuale tra te laggiù e me quassù solo così si dà l'attimo del teatro.

MICHAEL BILLINGTON C'è qualcuno della compagnia che desidera commentare l'inconsistenza della separazione proposta in precedenza tra una prima fase comica e il successivo lavoro sul testo, o l'eliminazione della distinzione tra comico e tragico? Per gli attori il procedimento è sempre uguale?

LILIO BAUER Sono entrata nella compagnia nel periodo dei primi tentativi con i testi, dunque non conosco esattamente i loro precedenti: semplicemente avevo visto alcuni spettacoli senza capirli. Era la prima volta che mi trovavo in Inghilterra; Simon mi fissava in un modo... "Non hai capito gli spettacoli?" "Già, non li ho capiti." "Perché?". Appena arrivata, vidi *Please, Please, Please*, imperniato sul Natale inglese, che mi risultò incomprensibile: il Natale non poteva essere così, perché io venivo dalla Svizzera dove c'è la neve, un albero di Natale, le candele, la gente che canta prima di entrare in chiesa, col portale che resta chiuso fino alla celebrazione; in Inghilterra, invece, ecco un vero e proprio carnevale, un lavoro interamente imperniato sul conflitto, i rapporti che si deteriorano, il dilemma di una famiglia probabilmente altrettanto reale in Svizzera però ignorato il 25 dicembre. Non potevo credere che si trattasse veramente del Natale, ero molto incuriosita dalla compagnia e naturalmente volevo approfondire la conoscenza della cultura inglese perché qualcosa mi sfuggiva.

Quando entrai nel Théâtre de Complicité mi toccò un ruolo nella *Visita* di Dürrenmatt: fin da principio fisicità e testo si mescolarono. Forse era questa la componente che più mi affascinava, vista la comune formazione: nella scuola di Lecoq dovevamo trovare un linguaggio accessibile in tutto il mondo. Un esempio: in *Lucie Cabrol* io me ne stavo sempre accovacciata nella posizione di una vecchia signora (io, una giovane signora) come una gallina, e l'immagine era stata riportata sul manifesto dello spettacolo. Ma in Giappone usarono un poster completamente diverso, quello di *Racconto d'inverno* di Shakespeare, e diverse persone se ne meravigliarono. Subito chiesi: "Perché non usate la mia foto?". Risposero che per loro non era nulla di speciale, perché in Giappone o in India tutti stanno sempre accovacciati. Questa reazione fu molto importante: noi ci eravamo sforzati di trovare un linguaggio comune e mentre in Giappone vedermi rannicchiata aveva decisamente un senso, in Europa faceva pensare: "Quanto tempo si è allenata per riuscire a resistere tanto?". Ecco forse un modo per descrivere come si comincia a scoprire nella propria fisicità un personaggio.

SIMON MCBURNEY Credo che una delle parole cruciali a teatro sia “linguaggio”. Che cos’è veramente? Quale codice usiamo per saltare da un paese all’altro e afferrarne rituali come il Natale in Inghilterra — un incubo, visto che la percentuale di divorzi s’impenna e c’è più violenza domestica che in qualsiasi altro periodo dell’anno? Come capire che è un periodo di odio e disprezzo? Forse è molto difficile per chi parte da una sorta di immagine cartolinesca. Il problema è più vasto: ci troviamo a un convegno internazionale (nel significato letterale di “tra nazioni diverse”) e la traduzione ha grande spazio. Per il linguaggio è esattamente lo stesso: fin dall’inizio dei nostri viaggi — siamo stati in tutto il mondo, certe tournée si sono spinte fino in Sudamerica — ci siamo posti il problema di cosa si comunica a un pubblico non inglese (benché la compagnia non sia inglese, ha base a Londra), che senso abbia portare uno spettacolo a Londra, e poi magari a Trojio in Perù. Una questione molto importante perché riporta costantemente all’essenza del teatro: ci si chiede sempre cos’è essenziale, inviolabile, centrale e artisticamente peculiare, in un lavoro accessibile non solo a un pubblico londinese ma anche in Giappone. C’è da aggiungere che diverse nostre produzioni, come *Lucie Cabrol*, non funzionano veramente all’estero perché sono culturalmente peculiari di una comunità. Questo è un aspetto fondamentale del teatro, ma c’è dell’altro: poiché giriamo tutto il mondo e il confronto è continuo, ci resta veramente qualcosa? Oppure ce la spassiamo a viaggiare in jet per il globo, fermandoci solo il tempo necessario per fare il nostro spettacolino e poi ripartire sull’aereo per New York a guadagnarci un po’ di soldi?

MICHAEL BILLINGTON Credo che questa domanda possa costituire il filo rosso della discussione, non vi pare? Voglio dire: quale essenza cercate di afferrare? Prima di provare a rispondere potrebbe essere interessante far parlare ogni attore, come ha già fatto Lilo, sulla propria esperienza nella compagnia. Come vi siete fatti coinvolgere? Qual è la prima cosa che avete fatto? Tim.

TIM MCMULLAN Dunque, riguardo la divisione tra lavoro fisico e base testuale, io vidi la compagnia nell’85-86 in *A Minute too Late*, un lavoro sulla morte, restandone ipnotizzato: ecco una compagnia grandiosa, pensai. Credevo che Simon fosse sui sessantacinque anni; quando lo conobbi di persona la sorpresa fu grande. Ero stato educato nella tradizione degli attori morti dal collo in giù, quindi lavorare con loro era un’idea elettrizzante: cominciai proprio nel periodo dei primi testi.

MICHAEL BILLINGTON Dunque tu venivi dalla tradizione della scuola drammatica inglese a intensa esercitazione vocale, non è vero?

TIM MCMULLAN Sì. Quando conobbi Simon venivo da due o tre anni di scuola con piccole parti di contorno in drammi al National Theatre: un teatro a base prettamente testuale. Lavorare con Simon e la compa-

gnia fu completamente diverso... La trafila abituale per ottenere una parte consiste nel telefonare al proprio agente, poi lui ti richiama e si decide se vale la pena. Simon invece mi chiamò chiedendomi se volevo venire a recitare, il che mi ricordò un po' la mia infanzia, quando qualcuno bussava alla mia porta per sapere se volevo uscire a giocare. Assolutamente irresistibile.

MICHAEL BILLINGTON Dunque la giocosità è parte integrante della vostra filosofia?

SIMON MCBURNEY Una volta un mio maestro e amico disse: "Se un attore ha scordato come giocava da bambino, allora dovrebbe lasciar perdere". Sì, credo che il cuore del teatro sia l'invenzione naturale dell'attore, è lui il vero motore della scena, a differenza del cinema dove la supervisione del regista, che è una sorta di autore, è assolutamente cruciale. L'attore, nel bene e nel male, è totalmente responsabile di uno spettacolo.

MICHAEL BILLINGTON Posso chiedere a Mick di raccontarci la sua esperienza?

MICK BARNFATHER Quando entrai in compagnia, molto tempo fa, avevo una formazione da lattaio, ma anche postino, ecc. Era un periodo in cui si poteva cominciare un lavoro per poi lasciarlo e sceglierne un altro, il che oggi non è tanto facile, e la cosa non mi dispiaceva, anzi pensavo che fare il postino, per esempio, potesse essere divertente. Finché un giorno meditai che anche fare l'attore poteva essere divertente, e fu l'inizio di una vita incantata. Vidi il Théâtre de Complicité per caso, in *Put It on Your Head*, uno dei loro primi lavori, e non capii come si potesse essere tanto stupidi sulla scena e farla franca. Essendo stato discretamente stupido gran parte della mia vita senza mai riuscire a farla franca, la ritenni una sfida intelligente e praticabile. Ed eccomi qui oggi. Comunque anch'io mi son dovuto muovere al passo coi tempi, perché ora la compagnia affronta anche materiale drammatico; a dire il vero quando mi sforzo di essere tragico pare che diventi più buffo: in un certo senso ho la fortuna di rientrare sempre nel tono generale. Dunque, tornando a bomba: differenze o affinità tra il primo materiale e quello più recente. Ricordo di aver fatto *Please, Please, Please*, lo spettacolo che Lilo non capiva. Era uno spettacolo sull'amore, il sesso, la gelosia e la prima settimana ci sedemmo a parlare diffusamente delle nostre vite sessuali, di gelosia, ecc. Naturalmente c'era chi aveva molto da raccontare e chi non diceva un granché, comunque questa formulazione fu il tramite per il passaggio all'azione e al dramma la settimana successiva. Ovviamente per alcuni fu estremamente drammatico, per altri molto fastidioso. Partimmo da lì per arrivare alla famiglia, cercando sempre di mantenere la struttura complessiva dello spettacolo ma al contempo sperimentando in continuazione. Lo spettacolo successivo, *La visita del*

*la vecchia signora*, era un po' diverso perché possedeva già una struttura propria, ma il meccanismo delle prove era praticamente uguale: un continuo esplorare alla ricerca di qualcosa, forse un linguaggio comune.

MICHAEL BILLINGTON Si può dire che fosse trattato come un episodio di teatro fisico...

TIM MCMULLAN Confermo: si esplorava, cercando non la struttura, perché quella esisteva già, ma una realizzazione accessibile al pubblico. Il periodo delle prove serviva proprio a verificare lo spirito dell'attore e dell'ensemble, la giocosità degli attori, il linguaggio fisico in tutte le sue dinamiche. Credo che la caratteristica principale del lavoro con questa compagnia sia l'esplorazione e rivelazione di se stessi. Qui non si ripete semplicemente qualcosa detto da un altro senza aver voce in capitolo: si collabora.

MICHAEL BILLINGTON Mi auguro che sia emersa un'immagine collettiva della compagnia e della sua eventuale maturazione. Mi chiedo se, dopo questi discorsi abbastanza generali, si possa passare a una produzione in particolare, magari *The Three Lives of Lucie Cabrol*, visto che vi ci siete tutti ritrovati coinvolti in maniera decisiva. La questione che più mi piacerebbe affrontare è come un gruppo di attori riesca a rendere il tema del racconto di John Berger, cioè l'essenza ciclica della vita contadina, determinata dai ritmi della natura e delle stagioni. Voi siete cresciuti in città inglesi o comunque europee. Come fate a stabilire un contatto collettivo con un tema rurale?

SIMON MCBURNEY Quella di Lucie Cabrol è la storia di una contadina nata sulle montagne dell'Alta Savoia, e il racconto di John Berger si basa sulla vita di una donna realmente esistita, ricostruendone l'arco temporale dalla nascita nel 1900 lungo tutto il secolo. È intitolata *Le tre vite* perché la prima arriva fino alla sua espulsione dalla casa paterna nel mezzo della seconda guerra mondiale, la seconda riguarda la sua sopravvivenza una volta esclusa dal villaggio in una minuscola capanna su un versante della montagna, e la terza descrive la sua esistenza dopo la morte. Di conseguenza la natura ciclica della storia rispecchia anche la natura ciclica della vita stessa. Il nostro tentativo di ritrarre questa comunità pone inoltre il problema della scelta a monte da parte dell'autore: una trilogia intitolata *Into Their Labours* che contiene anche *Lucie Cabrol*. All'inizio degli anni '70 John Berger andò a vivere in una piccola comunità isolata: diversi di questi racconti sono semplicemente storie, incidenti biografici o autobiografici, fatti realmente accaduti nel paese. La storia di *The Three Lives of Lucie Cabrol* è dunque assolutamente radicata nella dura realtà. Uno degli ostacoli più ardui per noi fu la rappresentazione di questa realtà senza il ricorso a cliché o generalizzazioni, dato che, come hai detto tu, molti degli attori sono persone inurbate e per loro capire i ritmi di una cultura contadina è difficile. Quando de-

cisi di affrontare quel testo alcuni attori con cui avevo già lavorato in precedenza passarono dalla mia parte. Quattro su sette provengono da un retroterra contadino di montagna, anche se non di prima generazione. Lilo è nata in Svizzera e sua nonna era contadina. Hannes Flaschberger proviene dalle alte montagne di Corinzia ai confini con la Jugoslavia. I nonni di Helene Patarôt erano agricoltori vietnamiti e lei è cresciuta in una fattoria in Francia. La famiglia di Stefan Metz possiede tuttora una fattoria vecchio stile nell'alta Engadina in Svizzera. Questa era una componente assolutamente essenziale per fornire un ritratto veritiero della vita contadina e assicurare l'assenza di qualsiasi sentimentalismo nelle azioni sulla scena. Per quanto riguarda il modo in cui ci siamo arrivati, come diceva in precedenza Mick, la compagnia sperimenta continuamente, esplora, dunque bisognava indagare ogni aspetto del testo di Berger nelle azioni quotidiane dei contadini e ripeterle in continuazione. E una volta compresa la loro essenza, riuscire a riprodurla: volevamo rendere la fisicità, l'atto del lavoro, la fatica di uccidere un maiale, perché anche la scrittura di John in *Pig Earth* è estremamente essenziale ed economica, il linguaggio è molto semplice e diretto; di conseguenza la fisicità non è solo una risposta alla vita reale ma anche alle parole sulla pagina.

LILLO BAUER Naturalmente le ricerche furono complesse: bisognava innanzitutto trovare la voce e poi vivere sulla stessa terra degli animali. Per settimane e settimane, ci sforzammo di essere pecore, mucche: Hannes era la mucca migliore mentre Tim era il nostro maiale, un meraviglioso maiale. Era essenziale trovare la voce perché quando si viene da una comunità urbana c'è un diverso modo di parlare che in campagna. Abbiamo lavorato sulle nostre voci con una donna cieca di nome Frankie Armstrong. Lei ci chiedeva di lanciare un richiamo per riportare indietro le greggi o le mucche, e tutti si sforzavano di trovare le voci giuste e riprodurre i versi degli animali. Si richiamava il gregge facendo *bee bee*, o la mucca facendo *muu muu* e si cominciava a individuare il ritmo di una comunità montana. Inoltre scoprimmo che il grido in inglese era *come back!*, *come!*, ma non valeva dappertutto: il sud dell'Inghilterra è piatto come il suo linguaggio, ma quando usavo l'italiano dicevo *Vieni!*, ed ecco immediatamente le colline, almeno qui in Sicilia di sicuro. In Svizzera era lo stesso; dicendo *Komm!* usavo la bocca in modo completamente diverso. Insomma, per evocare i veri suoni delle montagne dovevamo parlare di volta in volta in lingue diverse dall'inglese.

SIMON MCBURNEY Credo che il problema sia sempre cogliere una certa verità dell'istante. Sulla scena molto spesso ci sforziamo di riprodurre la vita chiedendoci se quanto facciamo sia vitale o meno... Nel cuore del teatro vale un'unica domanda: è vivo oppure no? Persino la stilizzazione comporta la ricerca di un'essenza pulsante. Durante le prove incoraggiavi

gli attori a parlare nei loro dialetti contadini col pensiero di tornare al testo inglese di John Berger in un secondo tempo. In realtà non siamo tornati al testo originario ma lo abbiamo lasciato in diversi dialetti della Svizzera tedesca, in francese e, quando fu necessario rimpiazzare un'attrice, pure in svedese. È interessante sentir parlare Lilo di Frankie Armstrong, la cantante cieca che ci ha anche insegnato una canzone. Noi pensavamo alla realtà dello spettacolo e dei nostri viaggi internazionali e lei ci insegnò una canzone che sosteneva fosse in un dialetto macedone sconosciuto — una canzone contadina di montagna. Una volta imparata, la portammo in giro con lo spettacolo per tre anni; abbiamo finito quest'estate e come ultima data siamo andati proprio a Skopje, in Macedonia, pensando: “Be’, forse qualcuno conoscerà le parole della canzone, no? Dopotutto si tratta di uno sconosciuto dialetto macedone”. L’abbiamo cantata, ma alcuni spettatori ci hanno risposto: “No, no, questo non è macedone, mai sentito niente del genere”. Così ci siamo messi il cuore in pace: era impossibile rintracciarne le origini. L’ultimo giorno fummo invitati da un amico a Sutka, la più grossa comunità Rom non stanziale, alla periferia di Skopje, dov’è stato girato *Il tempo dei gitani* di Emir Kusturiča. Siamo stati presentati al capo della televisione Rom, un uomo assolutamente delizioso, e Lilo gli ha chiesto di getto: “Conosce le parole di questa canzone?”. Lui le ha completate in rumeno antico, a suo dire: non era uno sconosciuto dialetto macedone, ma gitano. E ha aggiunto: “Conosco la persona che l’ha scritta” (e noi che la credevamo una canzone tradizionale...), “è una donna, basta fare una telefonata”. E così, dopo tre anni di tournée, l’ultimo giorno di rappresentazione, siamo stati invitati a casa della più grande cantante gitana al mondo, una donna incredibile di nome Esmà. Mentre ce ne stavamo seduti, trepidanti, al pianoterra, con la nostra tazza di tè, suo marito ha detto con un’aria serissima: “Allora, vogliamo parlare dei diritti della canzone?”. Io ho cominciato a cambiare colore, poi lui ha fatto una risatina e abbiamo capito lo scherzo. Ed ecco Esmà, una vera e propria regina con indosso una maglietta con lustrini dappertutto, che si è seduta dicendo: “Ora vorrei che voi mi parlaste dello spettacolo”, e così è stato. Dopodiché ha proposto: “Bene, ora vorrei che saliste a prendere il tè”. Nonostante sia una grandissima stella internazionale, è ancora una donna gitana, dunque prepararci il tè era il minimo. Dopo, abbiamo detto: “Grazie, ora dobbiamo partire perché poi c’è lo spettacolo”, e lei: “Bene, prima che ve ne andiate, qui c’è una scuola di musicisti gitani e mi piacerebbe che due giovani suonassero per voi”. Quindi sono entrati a suonare la tromba e la fisarmonica in un modo che non avevo mai sentito prima: la tromba era come un uccello che sbatteva le ali. A un certo punto non ha più resistito, si è alzata e ha cominciato a cantare. Immaginatevi una cucina delle dimensioni di questa sala: la sua voce

la riempiva tutta. Tutti abbiamo cominciato a piangere perché il suo canto era la più perfetta stilizzazione di un essere umano che piange. Una volta terminato ci ha offerto un'altra tazza di tè, quindi ha cantato un'altra canzone e ancora una volta pareva che piangesse, abbiamo pianto di nuovo e poi ecco un'altra tazza di tè. Infine si è voltata di colpo verso di noi dicendo: "Ora mi piacerebbe che cantaste la mia canzone". A quel punto, tremanti, ci siamo alzati a cantare per lei, lei si è unita e alla fine ha detto: "Sì, così va bene".

LILLO BAUER Ha detto: "Anche così va bene".

SIMON MCBURNEY Sì, ha detto: "Va bene cantarla anche così". In quell'attimo sono emersi diversi elementi di cui abbiamo appena parlato: era la chiusura di una specie di cerchio, ma non solo. La pièce illustra il circolo di una vita, e in quel momento il cerchio del nostro tour si è completato. Poi abbiamo scoperto che le parole della canzone non erano assolutamente ciò che credevamo: parlava di un vecchio ubriaco e nello spettacolo era cantata come una canzone d'amore. La qualità della sua voce era esattamente ciò che intendeva Lilo raccontando gli sforzi per riuscire a dire qualcosa con la musicalità della voce aldilà del contenuto e trasportare il pubblico in una particolare comunità montana. Quella sera, alla fine dello spettacolo, abbiamo raccontato l'accaduto al pubblico macedone prima di cantare la canzone: diversi tra loro la conoscevano e si sono uniti a noi.

MICHAEL BILLINGTON Dunque la canzone parla di un vecchio ubriaco.

LILLO BAUER Sì, non mi è mai piaciuto tanto cantarla come l'ultima sera perché l'avevo sempre considerato il momento in cui cercavo di sedurre l'uomo che amavo e la cantavo di conseguenza. Tutt'a un tratto mi accorgo che significa "Vecchio zio, sei completamente ubriaco, ecco perché a casa tutti piangono". L'ultimo giorno ho cantato con enorme piacere: dopotutto si poteva sedurre qualcuno anche con una canzone da ubriaconi, no? E l'ultima fu la serata più bella, perché di colpo non solo lo spettacolo, ma soprattutto la canzone tornava al luogo cui apparteneva: una sensazione piacevolissima.

SIMON MCBURNEY Il premio che ci è stato conferito è intitolato alle nuove *realità* teatrali, una parola assolutamente cruciale. Il teatro per me si dà come momento reale e attuale. Quel momento esiste e poi sparisce per sempre, dunque cambia notte dopo notte. Ho visto allestimenti terribili, con le peggiori recensioni, veramente orribili, e la sera che c'ero andato io diventava meraviglioso perché per qualche ragione a noi del tutto ignota esisteva una realtà comune tra il pubblico e quanto avveniva sulla scena. Analogamente ho visto produzioni che qualcuno definiva meravigliose, e mi addormentavo perché non c'era realtà. Quel particolare momento esiste veramente, c'è qualcosa di nascosto, di misterioso, nel teatro, che può avvenire o meno da una sera all'altra.



MICHAEL BILLINGTON Simon, prima parlavi delle tournée internazionali, degli sforzi per catturare un'essenza a teatro usando un linguaggio molto simile a quello di Peter Brook a proposito dello spazio vuoto. Cosa avete scoperto come compagnia, portando in giro *Lucie Cabrol* in tutto il mondo? Che significato ha una storia culturalmente molto specifica di una particolare zona della Svizzera e della Francia presentata a un pubblico dell'America centrale o meridionale? Dopo duecentottanta repliche hai scoperto qualcosa dell'essenza del teatro?

SIMON MCBURNEY Si scopre sempre qualcosa di nuovo. Sera dopo sera si è convinti di aver trovato la risposta, poi non se ne è più tanto sicuri. Nel caso di *Lucie Cabrol* la questione si fa interessante, perché nonostante affronti una cultura estremamente specifica, l'esperienza contadina è comunque universale. Su questo pianeta esistono moltissimi contadini. È interessante confrontare un allestimento in un ambiente urbano con altri in paesi più vicini all'esperienza rurale e, naturalmente, il significato locale cambia in continuazione.

In Argentina, meta dell'emigrazione per il mio personaggio, la risonanza del mio monologo sulle peripezie di quel viaggio fu tale che mentre parlavo si levò un mormorio in tutto il pubblico, e questo divenne di colpo il centro di attenzione della pièce. Alla fine del dramma io costruisco una casa insieme alla comunità di morti con cui convivo. Uno dei morti mi rivolge la parola, io gli chiedo: "Chi sei?", lui mi risponde, e io: "Ti dirò una cosa; dopo la liberazione, alcuni nazisti vennero in Argentina: io li ho visti vivere del grasso delle pampas". Lui ribatte: "Fuggono solo per un momento". "Come puoi esserne tanto sicuro?" "Giustizia sarà fatta." "Quando?" "Quando i vivi conosceranno le sofferenze dei morti". Guarda caso era proprio il periodo dell'estradizione di Erik Priebke dall'Argentina in Italia. Ecco dunque quell'incredibile mormorio del pubblico, come in un'assemblea, cosicché dopo quella battuta ci fu una lunga pausa. Quindi in Argentina l'allestimento divenne straordinariamente pregnante, perché il loro dibattito politico è imperniato sul rapporto veramente schizofrenico tra la campagna e la città.

L'esperienza più dura, invece, ci toccò negli Stati Uniti. Nella pièce, quando parlo di mia madre prima di partire, pronuncio questa battuta: "L'America è la terra dei morti, diceva lei" e negli Stati Uniti ricevemmo reazioni assolutamente infuriate. "Cosa intendi con 'l'America è la terra dei morti'? A me pare che sia la terra dei vivi! L'Europa è il posto dei morti. È il passato, è sempre attaccata al passato. La terra del futuro è l'America", ecc. Negli Stati Uniti nessuno pensava che la parola America potesse applicarsi all'intero continente (America del Sud, Stati Uniti e Canada). La frase che pronunciavo era considerata un attacco frontale agli Stati Uniti. Di conseguenza un atteggiamento molto diffuso da parte della critica era: "Se si ignora l'approccio sinistrorso, resta un buon

pezzo di teatro”. Negli Stati Uniti c’era un’estrema attenzione all’intreccio, il piacere della storia, ma per quanto riguarda l’osservazione politica di John Berger sui morti... Io comincio la pièce con una frase che recita: “I morti circondano i vivi, i vivi formano il nucleo dei morti”. L’autore pone il problema politico della natura della morte nella nostra società, posizione completamente fraintesa negli Stati Uniti. In altri luoghi — penso alla Svezia, a Parigi, alla Svizzera e alla Spagna — l’attenzione, il realismo erano così potenti che persino a noi che la stavamo interpretando la pièce pareva completamente nuova. Ogni sera ci scambiavamo osservazioni e ogni giorno ricominciavamo a provare: certe scene venivano aggiunte o tolte, com’è nostra consuetudine in tournée. Se un pezzo non ci convince lo eliminiamo per poi riscriverlo: all’inizio le pièces che realizziamo sono piuttosto grezze, poi passano attraverso un processo di sviluppo; per quanto mi riguarda uno spettacolo non è definitivo fino all’ultima replica.

MICHAEL BILLINGTON Vorrei sollevare un punto cruciale finora tralasciato riguardo alla natura collettiva dell’approccio. Quanto è genuinamente democratica quest’esperienza? A che grado di democrazia può giungere il teatro? Tu hai parlato di “scambio di osservazioni”, ma in definitiva in che misura emerge la visione dello scrittore o quella di Simon? C’è qualcuno che desidera rispondere?

MICK BARNFATHER Mi piacerebbe lavorare con la compagnia anche in futuro, dunque dovrò usare un po’ di cautela. Nelle fasi iniziali di un allestimento ci sono certe indicazioni che vengono dal regista, il quale ha un’idea molto vaga di qualcosa che ha la consistenza della nebbia. Tutti ci spremiamo le meningi; il mio lavoro consiste nel suggerire più idee possibile, magari alzandomi a provare: nel migliore dei casi nel suo cervellino si smuove qualcosa che dice: “Ah, sì, sì, è interessante, non ci avevo pensato” e via in un’altra direzione. Le prove funzionano più o meno così: naturalmente al termine della giornata c’è un puzzle di più o meno novecento milioni di pezzi di cui è possibile incastrarne solo quarantaquattro; a questo punto il regista deve scegliere i pezzi e stabilire un filo conduttore. Quando abbiamo le idee un po’ più chiare, ci si può concedere il lusso di eliminare qualcosa che piace ma di cui non si è completamente soddisfatti, quindi in un certo senso si torna all’inizio, alle prove, per migliorare una parte e far progredire il tutto. Non mi azzarderei a definirlo un procedimento democratico, ma una collaborazione esiste: tutte le nostre idee si riuniscono perché partiamo dall’aspirazione comune di fare uno spettacolo che funzioni; c’è come uno spirito di squadra, ma alla fine della giornata è il regista che decide quali pezzi incastrare nel puzzle.

MICHAEL BILLINGTON Dunque è un sistema di collaborazione anche se non democratico, vero, Tim?

TIM MCMULLAN Sì, mi pare un bell'eufemismo. Una delle gioie del lavoro in compagnia è quest'atmosfera di collaborazione genuina: in Inghilterra, a ogni livello, si è abituati a spettacoli dove il primo giorno di prove ti mostrano un disegno del tuo costume e un bozzetto della scena, fissati una volta per sempre. Invece con il Théâtre de Complicité l'ideazione avanza col procedere della lavorazione. Per *The Three Lives of Lucie Cabrol* la stanza prove sembrava una discarica: era piena di secchi, assi, pezzi di impalcature, rastrelli, arnesi agricoli e noi non facevamo che giocare e cercare di trovare nuovi sistemi per utilizzarli. Era un modo di collaborazione produttiva: per parti di testo estremamente difficili da allestire ci dividevamo in gruppi e passavamo un'ora o due a raccogliere i nostri pezzi d'immondizia preferiti, spassandocela ma sforzandoci di trovare nuovi modi di rappresentazione. Poi ce li mostravamo a vicenda e ovviamente molto si perdeva per strada, ma di tanto in tanto qualcosa finiva per intrufolarsi nello spettacolo. Dunque per l'ultimo spettacolo a Skopje c'erano pochissimi pezzi decisi individualmente, ma non si trattava di un classico lavoro di regia. In quel senso si può parlare di vera collaborazione, ma per quanto riguarda i suggerimenti da dare a Simon, credo dipenda seriamente da quanto vi piace il cibo dell'ospedale.

LILLO BAUER Credo che si sia veramente detto tutto sul nostro modo di lavorare insieme. Qualcos'altro sull'improvvisazione? D'accordo. All'inizio ci sono pezzi che piacciono più di altri, probabilmente come in ogni spettacolo, e a volte sono le parti che si sviluppano di più. Per esempio, c'era un frammento dove io e Mick raccoglievamo frutti di bosco, che si è sviluppato sempre di più, prendendo sempre più spazio (*vide*), di conseguenza non c'è voto democratico che tenga. Di colpo Simon ha detto: "Sentite, non si riesce più a seguire il testo, dunque fermeremo bene a fermarci qui", mentre io e Mick c'eravamo affezionati. A quel punto sono sorte le difficoltà perché bisognava ricominciare daccapo le prove e rendere comprensibile quel dialogo così importante. Forse potremmo anche mostrarne un pezzetto, ma mancano degli attori.

MICHAEL BILLINGTON Se ho decifrato correttamente gli umori del pubblico, abbiamo parlato a lungo dei metodi di lavorazione del Théâtre de Complicité, ma penso che i presenti muoiano dalla voglia di vedere come funziona nella pratica.

SIMON MCBURNEY È veramente difficile proporre un frammento dello spettacolo perché, nonostante il gran parlare di recitazione liberata e così via, in realtà il lavoro è strutturato come qualunque pièce di Bob Wilson. Poi non tutta la compagnia è presente e la chimica di gruppo è incredibilmente importante per noi. Si è molto parlato della fisicità in contrapposizione al testo. Per quel che mi riguarda tutto il teatro è fisico, il semplice stare su un palco è già un testo, la posizione reciproca

di tutti noi si può “leggere”. Mi spiego meglio: osservate la postura di Paul Taylor, è già un testo, potremo cominciare a dedurre qualcosa di lui dal modo in cui tiene le mani, dalle sue reazioni. Da come qualcuno sta seduto, in avanti o indietro, sapremo immediatamente se vuole dirci qualcosa subliminalmente. Spesso sorge il problema del percorso dalla presunta vita reale a quella del teatro, che già di per sé è una stilizzazione, pur se reale, perché esiste nel presente. Questa è la definizione di teatro: il senso del presente. Si può vedere qualcuno per strada e cercare di riprodurne l’atteggiamento. Una riproduzione puramente mimetica può risultare superficiale; la ricerca comunque si dà in forme diversissime. Quando cerchiamo un personaggio con il metodo Stanislavskij cominciamo a scavare la sua interiorità, i suoi pensieri. Se proviamo a ricrearlo usando i precetti di Mejerchol’d, vedremo l’attore come uno strumento musicale. Ma non credo che esista veramente un gran conflitto tra i vari sistemi, tra Artaud o Michel St. Denis, Orson Welles o Marlon Brando; in realtà si punta tutti alla stessa cosa: la verità, la vita di quanto si trova su un palco.



Robert Wilson  
Premio Europa per il Teatro



Racconta il tuo Wilson



Racconta il tuo Wilson: è stato questo il tema di due giorni d'incontro, di conversazione, di bilancio che, nel segno della memoria, hanno riunito un eletto campionario della critica teatrale internazionale e una parte assai rappresentativa del vasto club dei wilsoniani, non intesi semplicemente come fan, ma quali collaboratori a tutti i livelli di un artista da un quarto di secolo cittadino del mondo: dal suo debutto europeo al Festival di Nancy nel '71, Wilson ha lavorato in molteplici campi e sempre al più alto grado, scovando talenti ogni volta nuovi nella sua fucina di giovani, ma anche attraendo nella propria orbita autentiche glorie non solo del teatro, ma dell'intero mondo delle arti plastiche o della musica e, come raramente avviene in questi ambienti, è riuscito a costruire di regola dei veri rapporti, anche umani, destinati a durare.

In ordine sparso sono accorsi a onorare un appello inviato, a causa delle circostanze, all'ultimo minuto, a dispetto del coincidere con le festività, artisti e teatranti, attori, drammaturghi, scenografi, costumisti, musicisti, critici illustri, organizzatori, produttori che hanno condiviso nel tempo il cammino del regista texano. A ciascuno è stato chiesto di fissare un momento nella loro memoria che li riconducesse nel modo più informale e diretto a un'esperienza condivisa — brani di spettacoli, fasi di ideazione o di preparazione, semplici incontri umani — per ricomporre un ritratto vivo di un creatore in movimento, mentre a Wilson, che già fu presente a Taormina all'ultimo *tribute* del Premio Europa per Heiner Müller già malato, suo collaboratore e amico, è stato chiesto tra i tanti ritorni al suo passato, un ricordo di chi lo ha aiutato a crescere ma non può essere qui di nuovo con lui, a festeggiare il suo riconoscimento.

Gli anni eroici secondo due artefici  
(Ann Wilson e Mel Andringa)

FRANCO QUADRI L'opera di Bob Wilson è sterminata sia per i differenti generi che ha attraversato sia per i diversi modi di fare teatro che la sua evoluzione ha conosciuto. In trent'anni Bob ha lavorato con un numero incredibile di importanti personalità cominciando con un periodo visionario di teatro d'immagine per orientarsi poi sempre di più verso la verbalizzazione, prima con testi suoi e poi con testi altrui. Partiamo dal periodo preverbale, o limitatamente verbale, anche se ci saranno spesso incontri e connessioni tra un periodo e l'altro. A questa tavola ci sono Ann Wilson e Mel Andringa, che hanno collaborato in particolare alla prima fase del lavoro di Wilson e intervengono subito. Ci sono poi Michel Chemin, che ha cominciato a lavorare con Wilson alla fine degli anni '70 in *Edison*, e due italiani, Valentina Valentini, che dirige la sezione video di Taormina Arte e che parlerà appunto della produzioni video del regista, e Franco Bertoni, architetto, che sta scrivendo un libro che riguarda soprattutto il design e le installazioni di Wilson. Cominciamo con Ann Wilson.

ANN WILSON Vorrei ringraziare di cuore Franco Quadri per l'occasione che ci vede qui riuniti; sono estremamente felice di poter parlare con Mel Andringa che vidi lavorare diciotto ore al giorno per organizzare i primi spettacoli a New York, Parigi, Amsterdam e Shiraz. Performer compresi, spesso sul palco c'erano oltre ottanta persone. Mel mi colpì perché riusciva a recitare la parte di ogni singolo attore, svolgendo al contempo un'enorme mole di lavoro dietro le quinte. Padroneggiava il ritmo, che nelle prove di pièce tanto lunghe deve mantenersi costante e uniforme.

È raro che una donna intervenga in queste tavole rotonde, partirò quindi da una citazione di Gertrude Stein: "Una rosa è una rosa è una rosa", perché i primi tempi la sua scrittura era importantissima per la comprensione testuale del lavoro di Bob. Ho sempre ritenuto *Dr. Faustus Lights the Lights* un paradigma per misurare l'atmosfera del lavoro sul e nel teatro di Robert Wilson. Io e Mel abbiamo una for-

mazione pittorica — la mia laurea è in storia dell'arte, la sua nel multimediale — e dunque eravamo naturalmente attratti da Wilson, che all'epoca era il solo a portare in scena l'arte visuale, benché New York contasse innumerevoli gruppi sperimentali a partire dal Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina fino all'Ontological-Hysteric Theatre di Richard Foreman, con il quale Mel aveva collaborato. Tuttavia nessuno era visuale come Bob: ai primi spettacoli alla Brooklyn Academy il pubblico era composto quasi integralmente da artisti visuali. Ricordo che Mimi Groom alla fine di questa prima fase profetizzò: "Ecco qualcosa che non rivedremo mai più". Per noi artisti visuali (come Paul Thek, ora scomparso) quella sorta di pittura in movimento era elettrizzante.

Diverse estati fa Bob portò me e un amico a visitare un fatiscante edificio della compagnia telefonica che sta ristrutturando all'estremità dei pochi campi di patate rimasti a Long Island, il Watermill Center. Nei suoi progetti ci sono una performance, uno spazio espositivo per la folta colonia estiva e la sede di un laboratorio teatrale sperimentale. Nella storia dell'edificio c'è una certa predisposizione alle comunicazioni governative e agli scambi di dialoghi telefonici. L'antica struttura lignea corrisponde a due o tre loft dei quartieri operai di Manhattan. Vista in prospettiva, contiene almeno tre scantinati di sei metri per trenta. Alcune estati fa me ne stavo in una di queste lunghe stanze sotterranee colme di vecchie sedie raccolte da Robert che, sistemate fianco a fianco, definivano diversi stili, periodi e culture: un piedistallo africano, sedie da cucina piccolo borghesi, diverse ere di poltrone da ufficio e molte riproduzioni d'epoca. Avevo appena tolto il gesso applicato dopo un'operazione per una seria frattura a una gamba — un incidente in montagna — e non desideravo altro che starmene seduta perché sentivo un dolore fortissimo. In questa impressionante raccolta c'era un'unica sedia comoda, ma Robert stava spiegando che sopra ci era morto un grandissimo attore. Oltre il sotterraneo, lungo il muro occidentale, era sistemata una fila delle sue sedie firmate: le sedie da collezione formavano di fatto un pubblico per le sue, in bella mostra. Non erano tronfi esemplari del design da esporre al Museum of Modern Art, come la Barcelona Chair di Mee, la Macintosh Windy Hill Hall Chair, o le Three Window Benches di Frank Lloyd Wright nella Taliesin West II di Phoenix, tutte, sia detto per inciso, disperatamente prive di ogni indizio di comodità umana, veri paradigmi di ideazione maschile, senza la minima compassione. Quelle di Bob Wilson erano, invece, esempi di ideazione teatrale d'autore, veri ideogrammi per i personaggi destinati a sedervi. Fece le presentazioni lì seduto e, con gesti che si riferivano alla forma della sedia, recitò la parte di un re. Lo scranno esibiva verticali alte, rigide, imponenti che si innalzavano sopra l'occupante, formando un piccolo presidio intorno al suo ruolo pubblico. Le spettatrici raccolte dalla vita e dal

tempo reali restavano appropriatamente in silenzio. Questa sedia-re aveva una struttura mascolina — alta, formalmente impassibile, senza una curva. Mi fece venire in mente un'enorme sedia che aveva disegnato a Shiraz per il centro di una piscina a specchio da giardino d'altri tempi. Aveva un tubo metallico alto, sottile, duro che si innalzava con in cima una coppa a cilindro mezzo aperta di trenta centimetri d'altezza a sostenere una possente fiammella a gas. Nel buio della notte l'imponente trono tirannico era squadrato, tutto spigoli. Era un riferimento alla storia e agli sviluppi futuri dell'Iran, ma accennava anche a un potere tirannico universale. Mascolino ma ambiguo.

Gli americani, quando parlano, di norma non mostrano sentimenti o emozioni. Gran parte della conversazione in pubblico contiene riferimenti alla misurazione: gli americani sono sempre lì a contare. Che distanza c'è fra uno stato e l'altro? Quanto ci hai messo da New York a Chicago? E per attraversare il tunnel? Quanti voti prenderanno quel candidato o quel programma? Gli americani credono nei sondaggi. Quanti sostenevano l'innocenza di O.J. Simpson? Erano bianchi o neri? Quanti hanno ritenuto nel giusto il governo quando a Waco, dov'è nato Bob, ha incenerito quei bambini insieme a Karash? Quanto fa quella macchina? Che memoria ha il tuo computer? Quanto è potente quel suono? La conversazione in pubblico si limita a misure e scale. Si tratta di accertamenti prevedibili, calcoli pragmaticamente esteriori e, quel ch'è meglio, conversazioni senza rischi: non c'è bisogno di esprimere opinioni o sentimenti, ci si limita a citare fatti e sondaggi conteggiati da altri fatti e sondaggi, senza mai tradire un'emozione o un pensiero genuini. Di conseguenza anche i miei diari, una registrazione particolareggiata e puntuale di oltre cinque anni di prove con Bob Wilson, non riportano alcuna emozione, ma gli interventi e le ripetizioni di Bob, che spiega punto per punto misure e scale. Sono un archivio di descrizioni di entrate in scena, misurazioni in scala, esatte proporzioni e tempi: solleva il quarto e quinto dito, rilassati all'indietro, sposta il braccio verso l'esterno fino all'altezza della spalla al mio dieci, solleva l'altro al mio trenta, questo sgabello dovrebbe essere largo venti centimetri e lungo quaranta, a sessanta centimetri da terra, questo bicchiere sta a trenta centimetri dal bordo del tavolo, dipingi questa foglia quattro tonalità più chiara, la testa deve voltarsi completamente verso sinistra e piegarsi verso il fondo sull'esatta diagonale della scena, più a sinistra, ancora. Dunque c'era continuamente questa sensazione di misurazione e di esattezza: come una nota di una scala al pianoforte ogni picco doveva essere assoluto. Erano accertamenti di persone, oggetti, spazio, luce, suono e tutto seguiva un esatto conteggio del trascorrere del tempo, come sculture che ruotassero su un palco, coefficienti pubblici e oggettivati di frasi e contrappunti metaforici. Il tempo cambia la visuale, controllando il flusso

dei modelli, le situazioni tematiche si rivelano nella misurazione dei cambi di passo. Più di vent'anni fa questi fogli sbiaditi erano un libro di distanze tra luoghi: un giornale di viaggio, nulla più.

I primi quattro anni con Bob avevamo vitto, alloggio e trasferimenti gratis, ma niente paghe o rimborsi: eravamo giovani e pronti alle sfide e a nuove conquiste. Il lavoro consisteva in prove, ideazione e recitazione dalle otto del mattino fino a mezzanotte. Se curavamo il design l'orario si protraeva spesso fino alle due o alle tre di notte. Usciti dal cataclisma degli anni '60, mettevamo in dubbio qualsiasi aspetto della struttura culturale. Eravamo tra coloro che scelsero di devolvere energie all'arte piuttosto che a un impegno superficiale. Intorno a noi premevano l'African Civil Rights e il Black Power Movement, emergevano questioni razziali, di classe e di politica dei sessi che non coinvolgevano ancora il nostro gruppo, ma ben presto avrebbe toccato le successive carriere di molti. Eravamo concentrati esclusivamente sullo spazio, regno della concezione teatrale wilsoniana. Col senno di poi, quell'ambiente esattamente delimitato e rigidamente strutturato consentiva un'enorme libertà ai talenti creativi e idee di ciascuno all'interno della propria sfera o capacità. Si trattava di una struttura a mosaico, cui ogni individuo contribuiva con un colore e una forma specifici e distinti. Funzionava per la peculiare opportunità della condivisione della cultura americana. Gli splendidi, spettacolari film degli anni '30 e '40 di Busby Berkeley, Judy Garland e Fred Astaire erano un riferimento comune e ci fornivano un punto di vista americano unificato. Eravamo abituati a una democrazia basata sul consenso.

I successivi lavori di Robert Wilson, quelli della maturità in Europa, furono più in linea con la tradizione del duca di Meiningen, l'autorità creativa individuale: qui si amalgamarono i suoi molteplici talenti di artista visuale, attore, scenografo e regista. Sfortunatamente in America questa combinazione di capacità particolari — studio dell'architettura d'interni e articolazione visiva dell'artista — non è pienamente compresa. Il teatro nell'America contemporanea è un plot televisivo con radici e appigli nell'atmosfera spesso violenta che fa da sfondo allo stato dell'Unione. I cittadini, limitati dalle restrizioni temporali delle famiglie a doppio reddito, non vanno a teatro, si rivolgono alla televisione e in misura sempre più massiccia a Internet. Il grande mutamento teatrale di Robert Wilson rispetto all'evoluzione della nostra conoscenza psicologica è senza dubbio il suo teatro dell'esilio. Bob è un regista rifugiato, che riunisce i temi della morte — l'Aids colpisce tanti artisti della scena — dell'esilio, e dell'inesorabilità del fato. Nelle sue opere più tarde ho la personalissima sensazione che dal giovane brillante di *Einstein on the Beach* fino ai cimenti nel teatro classico — *Hamlet a Monologue* e le tragedie greche — emerga un'arte più oscura, mortuaria. La pittrice Agnes Martin, or-

mai settantacinquenne, mi disse: “L’ho fatta finita con le tempeste, d’ora in poi la mia opera tratterà la felicità”; ci pensavo oggi nell’occasione di onorare la carriera di Bob Wilson: gli auguro tanta felicità.

Ora leggerò qualche estratto da un diario del ’72, tenuto tra New York e Shiraz.

Marzo 1972. Spring Street, New York. Ristrutturiamo tre piani di spazio per performance di Andy de Groat. Il nostro lavoro non è semplice teatro ma una sintesi delle personalità, esistenze e forme espressive di quattro anni di vita e lavoro in comune. Raymond Andrews, il ragazzo sordomuto quattordicenne, ha sviluppato un suono puro a partire dalle proprie sperimentazioni con la voce e l’iterazione di vibrazioni sonore. Cindy Lubar ha decifrato i suoni di Raymond mentre il ragazzo impara il nostro codice di conversazione. Alcuni di noi hanno seguito un corso di linguaggio gestuale e hanno appreso molto sulla comunicazione non verbale. Cindy Lubar sta elaborando un modello di linguaggio ritmico e di scrittura parlata e sonora — ventiquattr’ore di dialogo per il pezzo di Shiraz: ha diciannove anni. Mary Peer è una donna di settant’anni che sta sviluppando una forma di dialogo pianistico e movimento corporale: ha un distacco mentale che le permette, priva di ormezzi, di salpare nel privato. Il nostro lavoro a molteplici livelli oltrepassa le discipline; il mio, con linee piane di architettura, scrittura scultorea, disegno, pittura, installazione e performance, si dispiega all’interno di tutti gli altri. Da una settimana teniamo un seminario comprensivo di design, costruzione e pittura di tre piani a loft. Chris Miller, che ha una formazione da manovale, ha costruito sei schermi lignei squisitamente ripartiti per esporre un’opera del mio seminario d’arte visuale. Ho chiesto a Peter Houchard di fotografare le sequenze di danza concepite da Bob Wilson e Andy de Groat in una piattaforma lunga e sottile come punto di riferimento ritmico-musicale. Il poeta Edward Demby e i gruppi di bambini hanno scritto poesie che vanno ai lati con al centro il gruppo di dipinti. Paul Thek è molto colpito dall’idea dei gruppi di pittura. Lo spazio aperto oggi: libri spalancati sulle terrazze al piano più alto, performance di danza e programmi musicali nel seminario a pianoterra, pranzo servito in taverna. Il nuovo ingresso è incastonato nella vecchia porta di carico e scarico per camion, ora lignea e tanto piccola che la gente deve abbassarsi per entrare. Tutto il nostro lavoro a New York tende alla montagna. All’inizio non è mai chiaro ma ci prepariamo sempre, sforzandoci di intuire la forma durante la preparazione. Prima di iniziare ad abbattere i muri per ricostruire lo spazio seminariale ci siamo seduti in silenzio dalle sei alle nove, con la luce delle candele che cedeva all’alba. Prima del seminario, dalle sei di sera fino alle undici-mezzanotte, abbiamo sistemato libri, fotografie, un giorno anche alcuni vecchissimi

oggetti. Bob si era portato dalla Columbia Britannica una valigia piena di pietre nere con venature bianche. È ritornato con idee di luce artica, torri campanarie, il gruppo che costruiva insieme un muro. Io ero appena stata a Stoccolma dove Paul e una parte del nostro gruppo avevano costruito una piramide a grandezza naturale fatta di quotidiani in un'enorme sala piena di sabbia al museo Galliera — anzi no, era il Moderna Musette — accendendo candele in mezzo alla sabbia. Il suono dell'acqua che scorreva nel pozzo azzurrino: lo spazio più bello che ricordi. Abbiamo trascorso la fine dell'inverno a portar via gesso, abbattere muri, lavorare alla nuova cucina nel seminterrato. La domenica delle palme abbiamo potuto mangiare tutti un piatto di minestra, seduti, e correre intorno all'isolato nel primo sole di primavera. Correre, camminare a tempo, chiacchierare di dinosauri, dinosauri, dinosauri, muoversi, ballare, sistemare tronchi di betulla nel camino quadrato con antiche mappe del mondo sui muri, cielo e stelle sotto vetro con intorno una corda. Edward Demby ha rievocato Nijinskij, eseguendo da seduto una danza con i piedi che spuntavano da sotto la tovaglia. C'era il quadro di Paul Thek col vulcano, Sheryl Sutton ha pelato l'inevitabile cipolla e il piccolo Jesse, sette anni, ha intrecciato un cesto come una donna anziana, per il pavimento passavano fenicotteri di cartone, sulla piramide posavano orecchie d'elefante, Stefan Brecht ha letto dal balcone, Scotty Snyder parlava dello Iowa, Bob e Liz hanno eseguito una danza comica: una performance continua dalle sei alle nove di sera.

Roy Amont, Francia, per George Ashley e Paul Thek. Seminari nel vecchio monastero cistercense. Tutti scrivono testi. Mi sono occupata di George Ashley all'ospedale e ora sono di partenza per Castle Germany dove sistemerò la mia pila nell'assemblaggio navale dell'installazione Thek. Sono ritornata e ho trovato i padiglioni pronti per le performance. Inizio a lavorare a progetti per i palcoscenici. Costruisco una montagna a partire dai miti sul viaggio umano di Joseph Campbell. Un grande spettacolo all'aperto con temi mitologici da tutto il mondo. Elenchi di personaggi e situazioni. Io e Paul abbiamo conosciuto Joseph Beuys: ne è testimone quel dialogo estremamente essenziale: un grosso punto di svolta. È un catalizzatore, un essere elettrico, benché la sua natura più autentica sia il silenzio.

Shiraz, Iran, Ninon Karlweis. Primo giorno. La notte, trascorsa sulla montagna di Halftan. Scalata una vera parete di roccia nel tardo pomeriggio, crepuscolo su un deserto di montagna. Giunti infine a una rovina a forma di porticato in pietra friabile. C'era una balconata con dipinto un arco musulmano. Serge, SK, Jim New si sono seduti a godersi la vista della città mentre facevano capolino le prime stelle. Io e Ava ci siamo strappate le camicie, sistemandone i pezzi sui rami di un albero coperto di frammenti di stoffa, un grande e solitario albero rituale sul versante

della montagna. Siamo rimasti seduti per un po' là, nel crepuscolo, ad assaporare sensazioni e goderci la visuale, poi siamo saliti ancora al chiaro di luna. Tornati al porticato un uomo ha preparato il tè su un fuoco a carbone. SK mi ha passato del pane e un pomodoro, l'uomo ha preparato del grano con nocciole e riso. Era il custode del tempio. Ora soffiava un bel vento, tutto era estremamente limpido. Sono state accese alcune lampade a olio e una candela. Sul soffitto e sui muri c'erano iscrizioni arabe, alcune nere, certe cancellate, altre bianche. Il pavimento era in terracotta e abbiamo steso le coperte; un arco oscuro, nero come il tappeto, dava su un ingresso al muro posteriore del porticato. Abbiamo preso le candele e siamo entrati dalla porta che ha rivelato un'iscrizione su una piastrella azzurra dell'arco. Siamo scesi per la scalinata più antica che io abbia mai visto incontrando spessi lastroni di marmo che degradavano in una grotta di pietra grezza, piuttosto ripida, con all'interno due spianate circolari. Uno spazio chiuso portava al fondo, uno per volta tutti si sono piegati entrando in quel minuscolo spazio, l'aria pareva di ghiaccio, c'era una piattaforma rettangolare di marmo antico. Alla sua estremità una pietra ripida incisa di rosso, con al centro una forma intagliata a cerchio. Serge diceva che era un serpente, Helen suggeriva una chiave, io un fiore. Su tutta la superficie della pietra si sentivano incisioni. Pareva pelle illuminata da candele. Uno di noi stava per prendere un po' di terra e cera e modellare una palla da lasciare sul posto. Una volta tornati a sedere nel portico Jim ha detto che avrebbe voluto fare una pietra delle dimensioni di una palla da baseball, che si apriva rivelando al centro un mosaico: una buona analogia per un americano in Iran. La notte molto tardi sono uscita e ho visto alcune stelle cadenti, una delle quali molto grossa e luminosa. All'alba un bianco perlaceo con sfumature rosse e riflessi di lavanda sulla cima della montagna desertica. Ho dipinto la porta del custode; in quel momento Sheryl ci ha sorpreso comparso per dirci che stava arrivando Bob. È spuntata Cindy e siamo scesi nel giardino di cipressi dove un vecchio sedeva su una piattaforma rialzata con un sorriso all'oppio. I nostri sogni somigliavano a questo, prima di diventare performance.

MEL ANDRINGA Grazie Ann. Io terrò uno stile di presentazione molto diverso. In ogni caso, la mia formazione con Bob Wilson mi ha conferito la qualità personale della pazienza, di conseguenza ascoltare le lunghe osservazioni preliminari di Ann era proprio come sopportare la donna che parlava all'inizio di uno dei primi spettacoli di Bob, *The Life and Times of Sigmund Freud*. Nel prologo usciva una donna che proponeva una lunga e sconnessa discussione su quanto si sarebbe visto, con enorme costernazione del pubblico che si aspettava solo l'inizio dello spettacolo, mentre pareva che il sipario non dovesse sollevarsi mai e lei continuava imperterrita. Il motivo per cui Bob l'aveva premessa alla pièce era



frustrare la consueta, obbligatoria attesa del pubblico. Quando finalmente il sipario si alzava era come se qualcuno avesse aperto le porte verso l'esterno: sulla scena compariva una spiaggia infinita, con sabbia dappertutto fino in fondo al ciclorama e un cielo dipinto d'azzurro pallido, senza una nuvola. Una donna se ne stava seduta su una sedia nera, in proskenio c'era un tavolino, sullo sfondo a poco meno di un metro da terra veniva fatta lentamente ondeggiare da dietro le quinte una corda in modo da produrre un'onda in lontananza. In fondo passava qualcuno che correva in tuta da jogging, scalzo, poi su tutto calava un nugolo di tubi e il verso dei gabbiani. Punto. Dunque, prima l'attesa da parte del pubblico per l'inizio dello spettacolo dopo quel lungo discorso, poi l'inizio come un soffio d'aria fresca (la spiaggia, la sabbia...), quindi di colpo più nulla. Era ormai evidente che la frustrante, interminabile attesa non si sarebbe risolta in una pièce convenzionale. Bisognava superare diverse prove. Ecco perché, immagino, ora voi state sopportando me.

Quando cominciai a lavorare per Bob Wilson lui aveva ventinove anni e aveva già definito gli elementi estetici essenziali della sua opera, validi a tutt'oggi. Le influenze erano svariate, dal lavoro fatto al college, alla Baylor University in Texas e successivamente alla Pratt School di Brooklyn, allo studio di personalità come John Cage e altre figure eminenti dei primi anni '60. Bob aveva già presentato due opere fuori dalla media: la prima, *The King of Spain*, era una sorta di collage riepilogativo dei suoi lavori: in quei giorni i pezzi di teatro venivano assemblati in una vera e propria pièce. Quando *The King of Spain* finì le repliche praticamente per il solo pubblico di Soho (con una recensione positiva su "The Village Voice") passò alla Brooklyn Academy of Music in una produzione più ampia con il nuovo titolo *The Life and Times of Sigmund Freud* e due scene d'occasione: quella sulla spiaggia e più avanti una intitolata "La miniera". Se ne diedero due repliche alla Brooklyn Academy of Music e poi le altre due di cui ha riferito Ann con un pubblico non propriamente teatrale, composto in gran parte da artisti e ballerini.

Poi Bob ebbe l'occasione di andare alla University of Iowa, a Iowa City, per una nuova produzione intitolata *The Deafman Gance*. Io mi ero appena laureato in multimedia e, fortunatamente per me, ero l'unico studente del dipartimento artistico di Iowa con un briciolo di preparazione teatrale (avevo già avuto qualche esperienza di recitazione), per cui ricevetti un incarico da direttore di produzione. *The Deafman Gance* passò alla Brooklyn Academy of Music, quindi fu invitato al festival di Nancy: in quell'occasione Bob decise di presentare un allestimento più spettacolare di quella produzione di tre ore, e vi aggiunse come prologo tutto il proprio lavoro precedente. Nacque così *Deafman in Nancy* (in seguito parte integrante delle altre versioni), della durata di circa sette ore, che comprendeva integralmente *The Deafman Gance* e *The Life*

*and Times of Sigmund Freud*. Il processo di accumulazione progressiva continuò per altri quattro anni, fino ad arrivare alle dodici ore di *The Life and Times of Joseph Stalin*, che comprendevano un condensato di lavori precedenti come quello a Shiraz (che durava un'intera settimana, giorno e notte). In questa fase ebbi il compito di coordinatore di produzione e talvolta direttore di scena: una sorta di copione ambulante per un'opera visuale priva di un testo vero e proprio, che io tenevo a mente, aiutandomi con qualche appunto; quindi si costituì progressivamente una compagnia... Ma concedetemi di fare un passo indietro.

Prima di arrivare nello Iowa Bob aveva avuto diversi collaboratori, alcuni artisti e altri no, amici, studenti o handicappati: si era formata come una massa critica di una dozzina di persone dalle quali Bob dipendeva per il proprio lavoro e che aveva trasferito all'università: fu allora che cominciammo a riferirci al gruppo, compresi quelli dello Iowa, come alla Byrd Hoffmann School of Byrds. Byrd Hoffmann era un insegnante di danza che aveva aiutato Bob a vincere la balbuzie. Tra i nuovi fuggiti col circo c'ero anch'io; successivamente lo seguii a New York. Ai tempi della tournée europea la compagnia era formata da una base di circa trentacinque persone e nei quattro anni successivi chiunque si presentasse per rinunciare alla propria vita e unirsi al carrozzone fu bene accetto. Era un'atmosfera decisamente culturale: certi elementi iniziativi o di identità personale finivano facilmente nel lavoro. Le persone venivano scelte per il loro talento e capacità e in base a questo gli si dava carta bianca, mentre i non artisti ricevevano una formazione specifica. Certe sezioni della performance non venivano scritte per un personaggio ma per un individuo che diventava parte dello spettacolo, e se in seguito non era disponibile c'era sempre il problema di riadattare la pièce o far assumere quel ruolo a un altro. Comunque non si trattava di veri personaggi, ma di persone come Hope Conrad, Scotty Snyder o Mary Peer. Era come stare in un circo o in uno zoo, c'erano bambini, persone della terza età, capre e serpenti e io mi sentivo un po' come un domatore di leoni che faceva entrare e uscire il cieco e lo zoppo, gente in costume priva di preparazione teatrale. Conoscevo un po' di Ionesco, il teatro dell'assurdo, mentre il resto del gruppo, per la maggior parte, aveva magari un'educazione universitaria, ma non un interesse per il teatro: era lì per Bob, un pastore estremamente carismatico che spesso ideava e preparava le future visioni sceniche con l'aiuto di giovani come Raymond Andrews.

Nel '74 il gruppo di persone intorno a Bob aveva raggiunto una sorta di massa critica, un obbligo e una responsabilità che probabilmente non riusciva più a reggere. Il sottotitolo di *KA MOUNTAIN and GUARDENIA TERRACE*, "una storia su una famiglia con alcune persone che cambiano", rispondeva al vero: diverse persone, ormai autonome, erano

cambiate, come se in quei quattro anni una classe si fosse laureata. A quel punto Bob fece qualcosa che per diverse persone del gruppo fu sbalorditivo se non indelebile: decise di tenere audizioni per la sua pièce successiva, *A Letter for Queen Victoria*, riducendo così la compagnia a un gruppo di tredici o quattordici persone (lui compreso), gruppo successivamente ridotto all'osso con la scelta di compagnie in giro per l'Europa, il casting e quant'altro fa a tutt'oggi. Per i Byrds fu una delusione; io ebbi la possibilità di restare come direttore tecnico e artistico, comunque non si trattava più di un lavoro di accumulazione progressiva, ma prevedeva un testo scritto, quindi mi parve giusto evitarmi la fatica di fare da copione. Era l'occasione giusta per andarmene, e così fu, anche se mantengo tuttora i contatti non solo con Bob ma anche con la sua opera.

Nel recente *G.A. Story* potete riconoscere almeno in parte la descrizione di quello che ora io chiamo il primo atto di *The Deafman Glimpse*: una spiaggia con il cielo sullo sfondo, una donna seduta su una sedia, un bambino che gioca tra la sabbia, tutte componenti originarie del prologo di *The Life and Times of Sigmund Freud*, *The Deafman Glimpse* e le altre pièce del periodo. Ma per chi come me aveva il compito di inserire nuovi artisti in quella scena, in *G.A. Story* c'è una differenza incredibilmente drammatica. Benché Bob ripeta incessantemente alle modelle in costume da bagno: "Più interiorità, più interiorità", nelle performer che vediamo l'interiorità non esiste più. Hanno tutte la stessa età, lo stesso tipo di presenza attraente e insieme sinistra: l'unica cosa che potrebbero fare, forse, è il coro di mamme che attraversano il palco-spiaggia. Ma quello che mi ha veramente sorpreso è il fatto che guardano tutte verso il pubblico. L'unica regola tassativa per i performer nella sequenza della spiaggia era che non avrebbero mai dovuto infrangere il proscenio fissando il pubblico, il loro atteggiamento sarebbe sempre stato contenuto, concentrato e distante. Dopo che Sigmund Freud e sua nipote che hanno attraversato tutta la spiaggia, osservando le tartarughe giganti e i vari artisti — anzi, persone — che la popolano, la scena terminava con Sheryl Sutton in abito talar-pretesco. L'illuminazione diventava estremamente romantica, poi Sheryl, la cui sedia non era frontale rispetto al pubblico ma leggermente spostata di lato verso il suo centro d'attenzione (per l'intero spettacolo l'attrice non aveva battuto ciglio, neanche una strizzatina d'occhi, ma aveva fissato sempre un piccolo punto in tutto quello spazio con l'occhio inclinato di un certo grado), cominciava ad alzarsi con estrema lentezza. Si bloccava a metà, manteneva quella posizione per un tempo lunghissimo, poi continuava quasi impercettibilmente fino a ritrovarsi in piedi completamente diritta e faceva tre passi in diagonale verso il punto a cui aveva guardato tutto il tempo. Quindi si toccava gli occhi con una lentezza da consumata performer impossibile a

riprodursi qui, sollevava progressivamente le palpebre per fissare il pubblico e proprio in quell'attimo, per mascherare l'istante di contatto oculare, calava pian piano un pesante sipario. Paragonatelo, se vi va, con le modelle di Armani che guardano persino sopra le proprie spalle verso il pubblico per stabilire un contatto, e noterete una differenza di concezione. Con questo non voglio insinuare che si tratti di tradimento di un sogno o roba del genere: è materiale di Bob, ma per i Byrds avrebbe costituito uno choc vedere che ciò in cui avevano investito non solo un'azione scenica ma una vita intera veniva sfruttato a quel modo. Comunque sono estremamente felice di aver potuto vedere *G.A. Story* e di fungere da testimone di un periodo nell'opera di Wilson.

ANN WILSON Credo che *The Deafman Gance* alla Brooklyn Academy sia costato poco più di quarantamila dollari. Gli attrezzi scenici furono ricavati da spazzatura di Manhattan ridipinta, o forse era del legno fatto a pezzi per poi rimetterli insieme. Per trentacinque o quaranta persone non avevamo davvero molti soldi, dunque anch'io sottolineerei il contrasto con i lavori decisamente squisiti prodotti oggi su larga scala.

FRANCO QUADRI Grazie a Ann Wilson e a Mel Andringa per questi due interventi che ci hanno riportato al periodo eroico in cui il teatro di Wilson nasceva. La testimonianza di Ann, questo passare dall'ossessione delle misure al momento personalizzato in cui nasce lo spettacolo di Shiraz con la premessa americana e la collaborazione di tutti questi artisti, è stata emozionante come il racconto del passare da uno spettacolo all'altro di Mel. Vorrei soffermarmi su quello che Mel ha detto a proposito di *G.A. Story*. Anch'io mi ero accorto che la sequenza iniziale dello spettacolo era stata presa pari pari da *The Deafman Gance*: è stato abbastanza scioccante. L'effetto era quello di una scenografia con dei manichini che la percorrono.

Spiano il metodo dall'esterno  
(Franco Quadri)

FRANCO QUADRI Tornando ai primi anni, nel '72 a Parigi, in occasione di *Ouverture pour Ka Mountain and Guardenia Terrace*, mi capitò di uscire per un paio di giorni dai panni del critico per affrontare un seminario di due giorni con Bob. Ho ritrovato un pezzo scritto allora che forse può aiutarci a definire le basi di un discorso estetico nelle sue pratiche preparatorie (naturalmente secondo lo sguardo di uno che c'è stato solo due giorni e non anni come Ann e Mel).

Al seminario di Bob Wilson si accede in clandestinità. L'organizzazione misteriosa che ha raccolto le quote d'iscrizione rimane reticente fino all'ultimo, finanche sul luogo. "Lei è stato accettato al turno di sabato 24 e domenica 25", risponde la voce un po' spazientita del Centre du Développement du Potentiel Humain. "Le verrà comunicato per tempo a quale indirizzo e che ora dovrà trovarsi". Solo la vigilia, venerdì 23, una lettera impersonale specifica i termini della convocazione. Alcune disposizioni pratiche — siete pregati di portarvi qualcosa da mangiare, oppure, è esclusa qualsiasi possibilità di dormire sul posto — sono sigillate da una postilla inquietante: portate il vostro libro preferito o, se volete, dei fiori in un vaso, candele, incenso. Quel mattino alle nove, dentro il portone della scuola indicata, un centinaio di persone di entrambi i sessi e di diverse generazioni, provviste chi del *Piccolo principe* chi del suo Artaud, sono sedute sui gradini dell'andito in silenzio nell'aspettativa di un qualsiasi messaggio come K. alle porte del Castello o come invitati nel luogo inesplicabile di qualche famoso romanzo di Agatha Christie. L'attesa è lunga e studiata. Al momento previsto il signore in nero che da qualche interminabile minuto misurava la sua trince immobile, appiattito lungo la superficie della porta, inviterà a scendere al piano inferiore, un successivo grado verso l'ingresso nel mistero. Nell'enorme stanza rettangolare l'oscurità è quasi completa. A un'estremità c'è un rialzo lungo il muro, probabilmente lo spazio dove usualmente viene sistemato lo schermo, una specie di stretto palcoscenico,

un camminamento centrale sopraelevato che continua per tutta la lunghezza della parete e termina in due nicchie laterali. È l'unico spazio fievolvermente illuminato. Una fila ininterrotta di candele accese e di vasi di fiori lo divide dal resto del locale. Una ragazza bruna vestita in nero con i lunghi capelli neri lo percorre con infinita lentezza, snocciolando una disuguale litania di parole, forse in persiano. Sotto, al centro, una spessa lastra quadrata di vetro verticale da cui pende verso il suolo una rosa. Poco più in là, sempre al centro, una predella con un tavolo e una sedia dove a turno qualcuno degli stagiaires siederà a ripetere inesaurevolmente l'atto di portarsi alla bocca una tazza di tè. Sulla piattaforma, delle patate sparse su cui sono appoggiati tre piccolissimi dinosauri bianchi e rossi. All'altro estremo della stanza una fila di sedie per sedersi, l'uno dietro l'altro, a leggere. Dopo il primitivo disorientamento imposto dal cambio di vibrazione del nuovo ambiente, sarà presto chiaro che la donna in cammino, la piattaforma per il tè e la fila di sedie al capo opposto sono altrettante linee e sezioni di un palcoscenico-spettacolo che si compone, secondo i principi di Wilson, di zone orizzontali autonome per azioni sovrapposte e che lo spazio intermedio dovrà essere riempito nel corso delle due giornate. Questa è la funzione del seminario: rivelare una struttura, spiegarne le componenti e le motivazioni e, una volta resi consapevoli della propria presenza e delle relative potenzialità comportamentali, operarne il completamento. Capire l'interscambiabilità delle successive linee spaziali nel teatro del regista di *The Deafman Gance*, dove la somma delle stratificazioni visive e sonore intende riportare alla molteplicità di pensieri compresenti nella mente, più quadri da vedere contemporaneamente come un film a più sovrimpressioni o come un'immagine a sette facce. Afferrare il senso di un ritmo *altro* incredibilmente rallentato in cui si può entrare vivendolo. Nel teatro tradizionale lo spettatore non ha mai il tempo di pensare perché ogni movimento è ravvicinato. Qui ogni gesto riacquista grazie ai fasti dello slow motion il suo valore primario, diventa per se stesso espressivo, costituisce da solo la trama e anche il tempo è assunto nei suoi valori naturali. Riuscire infine a entrarci e trovarvi un posto. Per questo, come per ogni tipo d'iniziazione, risulta millimetricamente calcolato nelle sue apparenti aberrazioni il dosaggio delle emozioni che prepara l'ingresso di Wilson. Gli esercizi, le figure e le composizioni che verranno eseguite sotto la sua guida obbediscono tutte all'esigenza di liberare il proprio corpo. Scomporre ogni più piccolo movimento in impulsi, dargli sviluppo, raccogliergli l'energia. Si sfruttano le reazioni provocate da onde sonore. Musiche o soltanto suoni, parole, rumori per svolgere in libertà i movimenti voluti. È l'esercizio più elementare ricorrente. Ugualmente utile la disinibizione del gesto come l'abitudine ad adeguarsi ai ritmi e alle posizioni imposte da un altro leader fino ad apprendere un linguaggio fisico di

spirali, una danza armonizzatrice di rotazioni su se stessi della cui pratica Wilson si è spesso giovato nel suo lavoro di rieducatore. La disponibilità alla ricezione, la capacità d'ascolto come l'imitazione e lo stabilire una relazione con lo spazio acuiscono gli impulsi. La ragazza che se ne sta seduta a prendere una tazza di tè infinite volte con infinitesimali distensioni del suo atto diventa una figura emblematica nella sua ricerca di condensare in quel gesto il rapporto con l'odore, il tessuto, il suono dello spazio circostante. Il suo gesto, come quello della madre che, in un film, centinaia di volte, mentre raccoglie il bambino urlante dalla culla inavvertitamente lo respinge, è oggetto di una successiva analisi. Il problema è quello della naturalità, riproporre il gesto tipico frantumato in ritmi estenuanti, acquistandone la completa coscienza ma senza toglierli immediatezza. *Is she acting, are we acting classically, are we a classical act?*: torna il ritornello che costellava le lunghe ore di *Ouverture* come un gioco di suoni e propone invece la sua validità di controllo, di campanello d'allarme. Alla consapevolezza del movimento meccanico della tazza condotta alla bocca, si contrappone la costruzione di un esercizio artificiale che raccoglie in sette tempi una serie di progressioni in avanti verso il basso, a movimenti rigidi con l'eccezione di uno tondo. Lo si può apprendere in un pomeriggio e frammischiare al camminare diverse formule di sedersi e di sdraiarsi, anche in avanti in abbraccio con la terra. Il passo a quattro zampe dell'animale è un ritmico atteggiamento di seminazione. Qui, sfruttando la facilità di compiere atti non naturali, si applica una tecnica che permette uno sviluppo consona al corpo e contemporaneamente un'esecuzione meccanica che lasci libero il pensiero. È il primo accenno a vitalizzare lo spazio ambientale quando entro le tre linee date e immutabili una serie di stagiaires ritma questa marcia danzata e geometrica, mentre nello stadio spaziale successivo altri accompagnano la musica e si liberano girando irresistibilmente su se stessi con le braccia che si arrotondano a loro volta e si liberano parallele nei movimenti dettati da Andy de Groat. L'adesione totale agli impulsi favorisce l'insorgere di quello stato di dormiveglia conscio che Wilson richiede a chi fa il suo teatro, dov'è importante l'abbandono ma anche che chi viene visto e agisce non smetta di essere spettatore degli altri in azione intorno a lui. Questa duplicità di atteggiamento torna anche in termini auditivi: la raccomandazione costante è d'imparare a parlare e ascoltare a un tempo. Più volte la comunità si scinde in circoli in cui a turno ognuno dei componenti di volta in volta leggerà o parlerà per due interi minuti, stabilendo un intrecciarsi fonico da un gruppo all'altro ma abituandosi altresì a lasciare anche alla parola via libera. Il senso immediato si perde a vantaggio dei legami ritmici, dei rapporti con un suono a sé stante. Bisogna decodificare la parola come nel teatro Dada. Gli stagiaires hanno percorso in fase ravvicinata lo stesso training che Wilson fa

subire agli attori dei suoi spettacoli, meditati intimamente per mesi ma montati spesso senza prove dopo che una serie di questo tipo di esercizi ha condotto i partecipanti alla massima liberazione di energia. Ognuna delle due giornate, in effetti, ha sortito il montaggio di uno spettacolo. La prima sera ne sono stati autori gli allievi che — suddivisi in dieci gruppi, ciascuno in un'area d'azione pari all'intera lunghezza della stanza per un metro e mezzo di larghezza — hanno inscenato contemporaneamente entro la cornice wilsoniana nove pièce liberamente preparate in quarantacinque minuti. Le ultime tre ore della domenica sono invece state dedicate a rappresentare il sesto atto del nuovo spettacolo in sette atti che Wilson sta elaborando in questo periodo. Aldiquà delle due linee perpetue, per tre ore è durato il lungo viaggio di un vecchio attraverso la stanza su tre precise linee diritte. Al capo opposto della ragazza che cammina stava seduta a un tavolo di lato una maestra di scuola incaricata di non smettere mai di parlare, mentre sui due margini della stanza quarantacinque persone per parte sono distese a dormire. Tre volte nel corso dell'avanzata del vecchio una voce griderà al ladro e tre volte i dormienti si alzeranno, tutti tranne uno, accenderanno ciascuno la propria candela e si metteranno in simbolica ricerca, distendendosi ogni volta per quarantacinque minuti in due lunghe processioni in fila indiana, in cerchio, lentissime. Nient'altro, salvo piccole varianti. Quando il vecchio ha pressoché concluso il suo viaggio, vicino alla piattaforma del tè esce una donna che, con una scopa, insistentemente si attarda in immaginarie pulizie. La ragazza beve il tè, l'altra ragazza sullo sfondo continua la sua marcia estenuante. Tutti ora dormono, la maestra grida un'ultima volta "al ladro" e il vecchio arrivato all'estremo lato della stanza si libera di tutti i vestiti. E allora, attorcigliato al suo corpo, si rivela un serpente. Ma un terzo spettacolo non meno inesplicabile ed emozionante, totalmente a soggetto, ha avuto luogo nella seconda mattinata. Gli stagiaires erano stati pregati di scendere piano nel salone, cercando di immedesimarsi fino dal loro arrivo in un ritmo differente da quello che avevano lasciato per strada. Penetrati nella grande stanza, per più di due ore Wilson li ha lasciati liberi di fronte a se stessi. Superate le prime resistenze, quando muoversi diveniva una necessità fisica, gli occhi chiusi, immersi nell'ascolto del proprio corpo, comunicando con le altre monadi grazie alla comunanza del ritmo ridotto a tempi impercettibili, hanno vissuto queste due ore come un'impensata liberazione. Qualcuno rimaneva in piedi lungamente immobile, altri spostavano lentissimi solo un braccio, un dito, una mano che giaceva per terra o cercava la purezza di impossibili rotazioni. I più — immersi in un'inarrivabile, lentissima marcia divergente — arrivavano a rendere consapevole il movimento più elementare, l'atto di chi cammina, combattuti tra il perseguimento del movimento continuo e la verifica dell'impossibilità —



tardivo omaggio a Zenone di Elea — di sottrarsi a un infinito catalogo d'infiniti frammenti d'istantanea immobilità. Qualche urto, un lievissimo contatto e, aprendo gli occhi alla ricerca di comunicazione anche visiva, ci si ritrova calati in un allucinante paesaggio mutevolmente paralizzato, inseriti in un tableau vivant, in una minacciosa sequenza della notte dei morti viventi. Poi d'un tratto fu la luce e, col ritorno di un'altra dimensione della realtà a una diversa dimensione del tempo, un senso di vergogna improvviso e violento.

Un attore e un drammaturgo,  
due concezioni a confronto  
(Philippe Chemin e Maita Di Niscemi)

FRANCO QUADRI A questo punto cedo la parola a Philippe Chemin che, più o meno in quegli anni, cominciava prima a vedere e poi a partecipare al teatro di Bob Wilson a Parigi.

PHILIPPE CHEMIN Bob dice che nel suo teatro la forma è stilizzata ma i sentimenti sono veri. I suoi spettacoli, come ha sottolineato Mel Andringa, nascevano all'inizio dall'esperienza di una comunità che viveva insieme da quattro anni. Ann Wilson diceva prima che negli anni '60 Bob faceva un teatro poetico d'élite in un periodo molto travagliato e politicizzato. Io credo che il teatro di Bob sia sempre stato politico, anche se non direttamente. Non a caso il pubblico europeo lo ha scoperto con *The Deafman Glance*, un lavoro ispirato da un giovane nero che aveva spaccato una vetrina e che sarebbe stato arrestato se Bob non fosse intervenuto. Questo testimonia che il suo teatro era profondamente ancorato alla realtà del suo tempo. Quanto al fatto che il teatro di Bob, così strutturato, non parta obbligatoriamente da un testo letterario, anche se spesso c'è un testo, credo che questo fosse un vecchio sogno europeo che non si era mai concretizzato prima di Bob, ma il pubblico europeo era pronto per una forma di teatro che non fosse letteratura applicata.

Ho cominciato a lavorare con Bob come attore fin dal '74, seguendo dei corsi di teatro e partecipando ad alcuni film. Nel '79 ho preso parte a quella grande avventura che è stata *Death Destruction & Detroit* a Berlino. Bob aveva fatto audizioni a una parte degli attori della compagnia di Peter Stein e poi aveva tenuto solo Otto Sander, Christine Oesterlein, Gerd Wameling, Sabine Andreas. Ha portato anche dei ragazzi giovanissimi, una vecchia signora che era stata cantante in due cabaret negli anni '30, un vecchio molto gagà che ballava (si chiamava Günther Ehler). Mentre coinvolgeva queste persone lavorava anche con una compagnia molto strutturata e professionale che lo intrigava. Abbiamo provato per quattro mesi in un parcheggio a Chopineaux. Il lavoro di Bob con Otto Sander era simile a quello che ha fatto con Sheryl Sutton dal punto di vista del ritmo. Sheryl — ho recitato con lei nel *Martirio di San*

*Sebastiano* — ha qualcosa di unico nel ritmo corporale e credo che Bob si sia ispirato molto a lei per il suo lavoro. Anche Otto Sander ha un lato da vecchio professionista di teatro e penso che il lavoro che ha fatto con Bob sia ammirevole. Credo che Bob abbia preso il meglio di tutti.

In effetti io sono arrivato in un periodo di transizione. *Einstein on the Beach* era finito e Bob cominciava a preparare *I Was Sitting On My Patio*. Il nostro incontro è stato casuale: ero con un attore tedesco che Bob doveva incontrare a Roma per *Death Destruction & Detroit*. Io avevo appena fatto un film con Delphine Seyrig e lui doveva lavorare con lei sulla *Voce umana* di Cocteau, così mi ha fatto un sacco di domande su Delphine Seyrig: conosceva i suoi film degli anni '50 ed era molto intrigato da quello che lei rappresentava. Mi ha detto che voleva fare delle prove prima di andare in scena al Théâtre de la Porte Saint Martin con *I Was Sitting On My Patio*. Non sono andato alle prove, non ho osato, ma sono andato alla prima ed è stato un vero choc. Conoscevo già il suo teatro ed è vero che non c'era mai la dimensione emozionale, non per forza melodrammatica ma una forma di emozione vera, la tragedia di una persona che viene verso di voi e vi fa un sacco di domande. Bob recitava da solo per quarantacinque minuti. In breve, era la storia di un uomo in una biblioteca che si racconta; alla fine la biblioteca si apre su uno spazio infinito. Portava una veste da camera nera di satin e aveva quel profilo da bell'uomo, molto bello, così slanciato. Lucinda Childs faceva la seconda parte. Lo spettacolo mi ha provocato un sacco di emozioni e di riflessioni. Bob mi aveva raccontato che scriveva i testi mettendo insieme stralci di frasi prese dalla televisione. In effetti l'impressione era quella di uno zapping verbale. Per me *I Was Sitting On My Patio* era la tragedia di un uomo che ormai non è altro che una specie di televisione ambulante. Poi mi ha raccontato che aveva avuto l'idea di questa pièce quando era andato a trovare suo padre a Waco, in Texas: parlava con suo padre e intanto suo padre continuava a fissare lo schermo e a fare zapping invece di guardare lui. La mia cultura era molto più televisiva e cinematografica che teatrale, ma quando ho visto *I Was Sitting On My Patio* il teatro ha assunto un'improvvisa carica emozionale: era come se lo schermo si fosse aperto rivelando un essere umano che poteva toccarmi. Questo fa una certa impressione in un mondo completamente invaso dagli schermi. Tutto nella pièce permetteva una libertà infinita, si poteva attraversare un mucchio di cose della propria vita e di quella del personaggio che era in scena. Quando ho cominciato a lavorare con Bob — per *Video 50* — ho avuto la stessa impressione: tutto diventava possibile. Io ero abituato dal cinema a rispettare i segni sul pavimento, gli sguardi molto precisi, ecc. Ero pronto per una regia come la sua, al limite della maniacalità, dove tutto è calcolato al millimetro o quasi. Avevo l'impressione che non ci fossero mai a priori. Quello che

era stupefacente è che per lui c'era un rapporto concreto sia con l'attore che con la scenografia o con le luci: in effetti tutto era possibile, bastava vedere se funzionava dal punto di vista ritmico o emotivo. Quello che conservo nel profondo è che in teatro si può provare tutto. Non siamo obbligati a gridare, non siamo obbligati a portare da qualche parte questo o quell'abito, ci sono possibilità infinite. Penso che tutto questo faccia parte delle esperienze vissute negli anni '60 con i componenti della Byrd Hoffmann School of Byrds che gli hanno aperto spazi infiniti e che oggi utilizza per fini forse un po' diversi.

Poco fa Franco Quadri stava descrivendo gli stagiaires di un seminario tenuto a Parigi come figure che eseguivano dei movimenti precisi. Trovo che sia molto caricaturale parlare di Bob in questo modo. Oltre a infondere un grande rigore gestuale e corporale in questa forma stilizzata, Bob è una delle poche persone che conosco che lasciano agli attori totale libertà di pensiero. Bob non ti mette addosso una psicologia, non ti dice che cosa devi pensare, non costruisce un personaggio in modo astratto ma ispirandosi concretamente a chi ha davanti. Impone tecnica e rigore, ma mai un'idea d'interpretazione preconstituita. L'interpretazione viene dopo, prima di tutto si lavora perché l'attore si liberi umanamente nello spazio privilegiato della scena. È forse una delle poche occasioni in cui oggi un attore ha la possibilità di lasciar affiorare emozioni molto intime. Aldilà delle immagini magnifiche, quello che più mi colpisce nel teatro di Bob è la forza di certi attori, un gesto o uno sguardo, qualcosa di estremamente personale attraverso cui ritrovo il personaggio interpretato. Ma Bob non parla mai del personaggio, parla della personalità dell'attore: credo che sia una specie di metodo al contrario. Lo stesso vale per i suoi laboratori, per il lavoro con gli allievi. In tutte le produzioni di Bob a cui ho partecipato si parte sempre dal movimento dell'attore: è questo che gli dà l'ispirazione per sviluppare i costumi o le scene. C'è un rapporto estremamente concreto con gli attori. All'inizio viene richiesto un grande rigore corporeo, una grande concentrazione, senso del ritmo e una tensione costante, priva di fratture. Già in questo l'attore ha uno spazio infinito. Per esempio, quando abbiamo montato *Il flauto magico* a Parigi (io facevo l'assistente), per alcune settimane ho visto Bob lavorare con alcuni ballerini e figuranti senza spiegare quel che voleva davvero. Dava indicazioni molto precise sui gesti e sulle posizioni, ma non dava indicazioni psicologiche né faceva riferimento alla storia: tutto si svolgeva a livello di totale rigore tecnico corporeo. Si provava la scena dei preti all'inizio del secondo atto. Quello che è stupefacente è che senza aver ricevuto indicazioni sul ruolo che stavano recitando — un ruolo muto ma un vero ruolo, molto complicato — i ragazzi hanno dato vita a qualcosa di profondamente interiore. Una sera, mentre provavamo Bob mi ha detto: "Guarda quel che trasmette Gérard, è

sconvolgente come poco a poco ha riportato tutto a sé: mi emoziona molto, mi commuove”. Poco a poco ho visto questi preti diventare dei veri personaggi anche se per settimane nessuno aveva detto agli attori che avrebbero dovuto impersonare dei preti, o come avrebbe dovuto essere un prete nel *Flauto magico*. La stessa cosa è successa con *Amleto*. Bob ha costruito con rigore tutta la coreografia e poi s'è dato lui stesso, ha cercato di trovare Amleto dando completamente se stesso. Nello spettacolo, infatti, ci sono dei momenti davvero unici in cui si sente che non ha paura d'inoltrarsi su un versante impudico. In generale quello che mi commuove nel lavoro di un artista, quello che mi tocca, è il lato impudico; è la capacità dell'artista di mostrare certe emozioni senza nascondersi dietro un personaggio (cosa che personalmente detesto di più). Quello che ho scoperto di veramente rivoluzionario con Bob, dietro tutto quel rigore tecnico, è l'emozione.

FRANCO QUADRI Nel tuo caso c'è un passaggio di generazione in generazione: tuo figlio recentemente ha lavorato con Bob.

PHILIPPE CHEMIN Ho fatto recitare mio figlio Charles da quando aveva cinque anni. Quando Bob l'ha visto ne è rimasto molto impressionato e l'ha preso per *Une femme douce*, dove Charles era davvero stupefacente. Sono famiglie che continuano, e questo prova che il lavoro di Bob apre sempre nuovi orizzonti costituendo una fonte d'ispirazione per molti altri.

FRANCO QUADRI Storia di famiglie che cambiano, come recitava il sottotitolo dello spettacolo di Shiraz. E ha preso tanti volti e tante nazionalità nei suoi tre decenni di vita la Byrd Hoffmann School of Byrds. Darei la parola a Maita Di Niscemi, americana d'origine siciliana che collabora in maniera fondamentale al lavoro di Bob fin dagli anni '70 sul versante drammaturgico.

MAITA DI NISCEMI Ho conosciuto Bob nel '76 durante una tempesta di neve. Ho cominciato a lavorare con lui per *Death Destruction & Detroit* e poi ho lavorato su tutto l'insieme di *CIVIL warS*. Ogni esperienza è stata diversa. A Rotterdam ci è venuto a trovare Heiner Müller per progettare la sezione di Colonia. Era un personaggio abbastanza bizzarro: fumava gli stessi sigari di Brecht, era sempre vestito di nero, si lavava poco ed era sempre accompagnato da una damigella diciottenne triste con lunghi capelli biondi. Allora stavamo lavorando sulla sezione olandese, di cui ho curato la drammaturgia. Müller voleva andare in Sicilia e mi chiamava di notte dalla Germania perché voleva vedere la mia casa con la damigella. Allora ho chiamato i miei in Sicilia e Müller è andato là con la damigella. Poi li ho rivisti a Cambridge e ho chiesto alla ragazza come si era trovata in Sicilia, ma era un'altra. Sembrava la gemella della damigella. Ma questo è un ricordo di Müller. I ricordi legati a Bob sono tanti. Forse potrei rispondere a qualche domanda.

FRANCO QUADRI Potresti parlare del lavoro sui testi e sui personaggi storici.

MAITA DI NISCEMI Per i personaggi storici potrei fare un esempio legato a *Edison*. In quello spettacolo Philippe Chemin interpretava La Fayette. Cosa c'entra La Fayette con Edison? Tutto è cominciato perché Bob mi ha detto: "Maita, sai come si scrive La Fayette?". Così siamo arrivati a una specie di incontro spirituale attraverso l'amicizia massonica di La Fayette per Washington e l'indipendenza ed Edison, prototipo dell'uomo che pensa solo a se stesso. Si comincia con il desiderio di far comparire un personaggio storico e si finisce con la necessità. È quello che è successo per la sezione di *CIVIL warS* presentata a Roma. Giocchino Lanza Tomasi, che è mio cugino e allora era direttore artistico dell'Opera, mi ha detto: "Maita, in questo momento il Lazio è amministrato dai comunisti, quindi ci vuole Garibaldi a tutti i costi". E così abbiamo inserito la figura di Garibaldi.

FRANCO QUADRI In questo c'è un carattere un po' surreale che rimanda alla scrittura di Bob.

MAITA DI NISCEMI Quando abbiamo presentato *CIVIL warS* a Roma, c'erano i repubblicani al potere negli Stati Uniti e Ronald Reagan era il Presidente. Clayburn Pell, un nostro caro amico democratico ha scritto una lettera a Maxwell Rabb, ambasciatore americano a Roma. Mia sorella è arrivata alla prima con questa lettera in mano ma non ci è servita a niente. Gli americani ci hanno ignorato per tutte le sei settimane che siamo stati a lavorare a Roma. Allora quando ho incontrato Rabb gli ho detto: "Ambasciatore, siamo surrealisti non sovversivi". In un certo senso siamo davvero tutti surrealisti. Bob e io riusciamo a lavorare insieme perché pensiamo entrambi secondo la tecnica del collage. Naturalmente ci vogliono studio e preparazione: bisogna conoscere più o meno tutto riguardo a quello di cui si parla. Poi, però, bisogna scegliere: quest'aspetto, questa manifestazione, questo gesto, ecc. A quel punto si comincia a lavorare in piedi. Una volta a Rotterdam Bob mi ha detto: "Maita, ho bisogno di due minuti e mezzo su Mata Hari". Così mi sono messa a studiare tutto su Mata Hari e ho scritto una scena in cui lei saltava fuori da una montagna di fieno con dei cimbali sulle dita. A Bob è piaciuta, ma mi ha detto: "Questo dura solo un minuto e quaranta". Allora ho cercato di allungarla. È così che si scrive. Anche per *Persephone* ho dovuto riscrivere l'ultima scena in un giorno perché il pubblico non capiva niente.

FRANCO QUADRI Questa collaborazione è sempre proseguita tranquillamente?

MAITA DI NISCEMI Mai. Le collaborazioni artistiche non sono mai tranquille: ci sono sempre urla, grida e salti.

FRANCO QUADRI Questo lo davo per scontato. Volevo sapere se da

quando Bob lavora su testi letterari è cambiato qualcosa nel lavoro di creazione?

MAITA DI NISCEMI No. Il fatto è che io lavoro con Bob quando lui ne sente il bisogno. Per esempio, quando ha fatto *Amleto*, ha cominciato a lavorare a Houston con un ottimo drammaturgo tedesco, poi mi ha chiesto di venire a vedere le ultime prove per sapere cosa ne pensavo, e così è stato. Credevo che il drammaturgo mi volesse strozzare, ma è andato tutto bene. Insomma, Bob chiede e io gli dico quello che penso, poi lui segue o meno i miei suggerimenti. Ma il fatto che lavori sui grandi testi è meraviglioso. Credo che il suo *Pelléas et Mélisande* sarà straordinario.

Scrivere teatro, quasi una performance  
(Robert Wilson e Chris Knowles)

FRANCO QUADRI Bob, ti va di parlarci della tua scrittura? Philippe Chemin ha ricordato *I Was Sitting On My Patio*, sostenendo tra l'altro che la tua scrittura assomiglia al linguaggio della televisione: frasi ripetute come una sorta di zapping continuo. Tu che ne pensi?

ROBERT WILSON I miei primi lavori erano silenzi strutturati. Ava French definì *The Deafman Gance* "opera silenziosa" e io pensai che per certi versi si trattava di una buona definizione. Di solito dico che per me la cosa più importante a teatro è il modo di ascoltare: è questo che ci aiuta a vedere e a sentire. Noi ascoltiamo dentro e fuori: tra lo schermo visivo-acustico interiore e quello esteriore si crea un equilibrio. La prima pièce con un testo parlato di una certa importanza fu scritta in collaborazione con Christopher Knowles. Chris venne a vivere da me piuttosto giovane e la prima notte disse: "Sono il rosso pianeta secondario oltre i jet, sono la follia nel cielo. Ricordo tutta la mia vita". Avevo conosciuto Chris tramite un mio vecchio insegnante che mi aveva dato una sua audiocassetta; io l'avevo ascoltata più volte, cominciando a impararla. Mi pare che facesse più o meno... Come faceva, Chris?

CHRISTOPHER KNOWLES Come faceva? Ti dirò. Fa così.

Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.

Emily likes the tv.

Emily likes the tv because she watches the tv.

Emily likes the tv.

Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.

Emily likes the tv.

Emily likes the tv because she.

Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.

Emily likes the tv.

Emily likes the tv because she watches the tv.

Emily likes the tv.



Emily likes the tv.  
Emily likes it. Emily likes it.  
Emily likes.  
Emily likes.  
Emily. Emily. Emily. Em. Em. Em. Em... ..Em. Em. Em. Emily. Emily.  
Emily likes it.  
Emily likes the.  
Emily likes the t.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv because.  
Emily likes the tv because she watches the tv.  
Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv because she watches the tv.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv.  
Emily likes it.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv because she watches the tv.  
Emily likes it.  
Emily likes it.  
Em... ..Em.  
Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv because she watches the tv.  
Emily likes the tv.  
Emily likes the tv because she watches the tv because she likes it.

Realizzai un nastro che poi fu dato a Bob dal suo insegnante alla Pratt School in New Arts e dopo che Bob l'ebbe ascoltato per mesi e imparato e trascritto, telefonò al suo vecchio insegnante per sapere chi aveva realizzato la cassetta. E quello gli disse il giovane Christopher Knowles, che ero io. Io avevo realizzato la cassetta. Fu in quell'occasione che Bob volle incontrarmi, ecco come ci siamo conosciuti a New York.

ROBERT WILSON Così Chris e io cominciammo a scrivere *A Letter for Queen Victoria*; in quel periodo sua madre diede un'occhiata a un mio taccuino e al testo in lavorazione e disse: "Oh, è molto simile agli scritti e

al lavoro di Chris". In qualche modo sembravamo sulla stessa lunghezza d'onda. Abbiamo fatto insieme *A Letter for Queen Victoria* e qualche altro testo; forse potremmo proporvene uno.

QUALCUNO DEL PUBBLICO Perché non fate *Sundance Kid*?

CHRISTOPHER KNOWLES Oh sì, *Sundance Kid*. Quando andai a vivere con Bob Wilson diventammo amici e collaboratori e quindi...

ROBERT WILSON Quindi *Sundance Kid*

CHRISTOPHER KNOWLES ...lui parlava di *Sundance Kid*.

So the *Sundance Kid*

ROBERT WILSON so the *Sundance Kid*

CHRISTOPHER KNOWLES so the *Sundance Kid* is beautiful

ROBERT WILSON the *Sundance Kid*

CHRISTOPHER KNOWLES so the *Sundance Kid* is very beautiful

ROBERT WILSON so the *Sundance Kid*

CHRISTOPHER KNOWLES so the *Sundance Kid* is very, very beautiful

ROBERT WILSON so the *Sundance Kid*

CHRISTOPHER KNOWLES so the *Sundance Kid*

ROBERT WILSON could

CHRISTOPHER KNOWLES could do the dancing

ROBERT WILSON yes so

CHRISTOPHER KNOWLES do the dancing around a little bit

ROBERT WILSON so the *Sundance Kid*

CHRISTOPHER KNOWLES so the *Sundance Kid* is beautiful

ROBERT WILSON is

CHRISTOPHER KNOWLES beautiful

ROBERT WILSON very

CHRISTOPHER KNOWLES beautiful

ROBERT WILSON very

CHRISTOPHER KNOWLES very

ROBERT WILSON very

CHRISTOPHER KNOWLES beautiful

ROBERT WILSON very, very, very, very, very

CHRISTOPHER KNOWLES so the *Sundance Kid* is very, very, very, very beautiful

WILSON-KNOWLES very, very, very

CHRISTOPHER KNOWLES beautiful

ROBERT WILSON A because

CHRISTOPHER KNOWLES well because B

ROBERT WILSON because

CHRISTOPHER KNOWLES because

ROBERT WILSON A because

CHRISTOPHER KNOWLES because A, because B, because the *Sundance Kid* is

ROBERT WILSON beautiful  
CHRISTOPHER KNOWLES very, very, very, very  
WILSON-KNOWLES beautiful  
CHRISTOPHER KNOWLES beautiful, beautiful the stories about the  
Sundance Kid

ROBERT WILSON up  
CHRISTOPHER KNOWLES up  
ROBERT WILSON up, up in  
CHRISTOPHER KNOWLES up in the sky is the airplane  
ROBERT WILSON up in the air  
CHRISTOPHER KNOWLES oh up in the air, the Sundance kid up in the  
air, so the Sundance Kid is very, very, very, very, very, very  
WILSON-KNOWLES very, very, very, very, A, very, very, very, B, very,  
very

ROBERT WILSON because  
CHRISTOPHER KNOWLES because  
ROBERT WILSON because houses  
WILSON-KNOWLES houses  
CHRISTOPHER KNOWLES trees  
ROBERT WILSON houses of trees  
CHRISTOPHER KNOWLES playgrounds  
ROBERT WILSON playgrounds  
CHRISTOPHER KNOWLES yeah  
ROBERT WILSON yeah something like that  
CHRISTOPHER KNOWLES something like that  
ROBERT WILSON A  
CHRISTOPHER KNOWLES because B  
ROBERT WILSON because  
CHRISTOPHER KNOWLES because the Sundance Kid is beautiful  
ROBERT WILSON is very  
CHRISTOPHER KNOWLES because the Sundance Kid is very beautiful  
WILSON-KNOWLES beautiful  
CHRISTOPHER KNOWLES so the Sundance Kid is very, very, very  
WILSON-KNOWLES very, very, very, very, very, very, very, very, A, B,  
beautiful

CHRISTOPHER KNOWLES beautiful  
ROBERT WILSON because  
CHRISTOPHER KNOWLES because  
ROBERT WILSON A  
CHRISTOPHER KNOWLES because B  
ROBERT WILSON because  
CHRISTOPHER KNOWLES because the Sundance Kid is because  
ROBERT WILSON very, very

CHRISTOPHER KNOWLES because the Sundance Kid is  
ROBERT WILSON very, very, very, very, very, very, very  
CHRISTOPHER KNOWLES because the Sundance Kid is  
WILSON-KNOWLES very, very, very, very, very, very, very, very, A, B,  
beautiful

CHRISTOPHER KNOWLES because B  
ROBERT WILSON because  
CHRISTOPHER KNOWLES because the Sundance Kid  
ROBERT WILSON is  
CHRISTOPHER KNOWLES is  
ROBERT WILSON brown  
CHRISTOPHER KNOWLES light brown  
ROBERT WILSON a kind  
CHRISTOPHER KNOWLES a kind of yellow  
ROBERT WILSON a kind of yellow brown  
CHRISTOPHER KNOWLES something like that  
ROBERT WILSON a kind of yellow  
CHRISTOPHER KNOWLES a brown a kind of yellow

*(Applausi)*

ROBERT WILSON Quello che mi affascinava è che spesso Chris pronunciava testi come “berretto berretto berretto berretto berretto” e una volta trascritti ci si trovava la geometria, il modello visuale con cui erano costruiti. Modelli: 2424246 64646424 o simili. Quanto pareva casuale nella sua costruzione era in realtà estremamente accurato. Non l’ho mai analizzato razionalmente ma mi pareva che nel modo di pronunciare le parole esistesse una possibilità di visualizzazione dei modelli e del testo. Erano una sorta di poesia concreta, che richiedeva un trattamento molto diverso dai successivi lavori con Heiner Müller, per esempio. Quei testi erano un po’ come il tempo atmosferico in una stanza: dovevano essere pronunciati con una certa trasparenza perché non era necessario pensarci più di tanto, semplicemente costituivano un’esperienza. Erano costruiti come la musica, come Mozart in termini di suono, schemi, geometria e matematica: un surplus di significato, non certo oggetti di profonda riflessione.

Successivamente cominciai a usare le parole, anche di altri autori (Maita e Heiner) in maniera diversa, ma credo che dagli iniziali silenzi strutturati, passando per la poesia concreta di Christopher, il mio approccio non sia realmente cambiato. Per ottenere una sorta di libertà dovevo pronunciare il testo come se non capissi quanto stavo dicendo: credo che i migliori attori siano quelli capaci di pronunciare un testo come se si trattasse di una lingua a loro ignota. La motivazione del

lavoro artistico è la risposta alle domande: “Che sto dicendo? Che sto facendo?”. Se sappiamo ciò che diciamo o facciamo, non c’è bisogno di dirlo o farlo. I testi che ho usato in questi ultimi anni a teatro, Virginia Woolf, Marguerite Duras, Cechov, Shakespeare, Ibsen, sono stati presentati in un modo un po’ formale, con una certa distanza. Noi attori o registi proponiamo idee; ciò non significa che siamo privi di opinioni o sensazioni su quanto diciamo o facciamo, ma non c’è bisogno d’insistere perché altri abbiano la stessa idea. Si può suggerire qualcosa, ma crederci troppo è pericoloso: meglio mantenere una certa distanza. Nell’84 conobbi Gregory Luganos subito dopo le Olimpiadi in cui aveva vinto tutte quelle medaglie d’oro nei tuffi. Gli domandai come facesse. Rispose: “Prima di tuffarmi mi chiudo in una stanza, non voglio vedere nessuno e mi piace starmene tranquillo. Tecnicamente anticipo tutti i movimenti. So quanti scalini devo salire fino al trampolino e che comincerò col piede sinistro. Voglio finire la rincorsa con il peso equamente distribuito. Devo percorrere ventidue passi per arrivare alla fine del trampolino e non voglio aggiustare il peso all’ultimo istante. Mentre mi tuffo nell’aria ho la sensazione di andare su invece che giù. Vedo tutto questo nella mia mente prima del tuffo, poi esco dalla stanza, devo compiere l’atto di tuffarmi e mi sforzo di dimenticare perché quello è il momento dell’azione”. “Pare proprio il modo di lavorare di un buon attore”, commentai io. Si prepara un testo o un movimento, ma quando lo si esegue davanti al pubblico diventa qualcosa di diverso. I migliori attori sono quelli che recitano innanzitutto per se stessi. Ma noi facciamo teatro per il pubblico, è questa la ragione per cui lavoriamo, disegniamo costumi, luci, scene e scriviamo drammi: stabilire un dialogo con gli spettatori. Anche se si dice la stessa cosa o si eseguono i medesimi movimenti tutte le sere, ogni secondo sarà diverso. Si tratta sempre di una sorta d’improvvisazione, per cui è bene tenere a mente una domanda: “Che cos’è questo?”, senza risposte certe. Quindi in un certo senso quando faccio Amleto è un po’ come parlare con Chris in uno dei nostri dialoghi.

Un designer del cielo  
(Odile Quirot e Germano Celant)

FRANCO QUADRI A proposito di scrittura, la parola a Odile Quirot che voleva mettere l'accento sul modo di scrivere di Bob per il teatro.

ODILE QUIROT Mi sembra che i migliori omaggi resi a Bob Wilson vengano dagli scrittori. C'è questa leggendaria lettera postuma di Louis Aragon ad André Breton in cui si parla di stupore assoluto riguardo a *The Deafman Glance*. Poi c'è l'incontro con Heiner Müller, Müller che dice: "Bob lascia in pace i testi e, quando i testi sono buoni, questo fa bene ai testi". In Francia è appena uscito un libro di Eugène Ionesco intitolato *Tra sogno e realtà* in cui c'è un testo molto bello su Wilson. Ionesco dichiara che non si possono più scrivere romanzi, non si può più scrivere nulla. Claude Bonnefoy gli chiede: "Come pensa debba essere il teatro dell'arte scientifica?". Ecco la risposta di Ionesco.

L'avvenimento è l'apparizione di Bob Wilson. Wilson supera i puri formalismi, l'arte per l'arte, il teatro per il teatro. Va aldilà del teatro puramente ideologico, ha una visione del mondo non soltanto metafisica, ma anche cosmologica. Un nuovo sentimento sembra svilupparsi dopo la scoperta dello spazio, che si potrebbe chiamare cosmitudine. Mi sembra che alcune opere recenti illustrino questa nuova dimensione della nostra mente: *2001: odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, e *The Deafman Glance* e *Einstein on the Beach*. Non so se Bob Wilson ha fatto matematica o fisica superiore, ma ha una sensibilità matematica, se così si può dire, e una sensibilità cosmologica.

Mi sembra un omaggio molto bello. Mi viene in mente una frase che diceva: "Lo sguardo del sordo non è caduto nelle orecchie di un sordo. In Francia Georges Lavaudant ha montato uno spettacolo che è una sorta di visita guidata attraverso le gallerie della letteratura mondiale: Kafka, Borges, ecc., facendoci sentire quei testi in modo differente. L'altro uomo di teatro che in Francia presta un'attenzione particolare alla letteratura è Claude Régy, che punta a un teatro che saprebbe separare i suoi

elementi per far meglio capire le loro interferenze. Régy ha lavorato su testi di Marguerite Duras, Wallace Stevens e Jessica Kaplan, arrivando al punto di far dire un testo a un attore seduto sul proscenio mentre in scena si assiste a un lavoro esclusivamente visuale, immagini e suoni. Credo che questa possa essere una traccia di riflessione. Anche Wilson si è avvicinato ai testi: Gertrude Stein, Marguerite Duras, Virginia Woolf... Wilson ci ha fatto sentire questi testi in modo diverso. Credo che abbia una grande passione per Paul Cézanne; del resto non si può più guardare il monte Sainte Victoire allo stesso modo dopo che lui l'ha dipinto. Paradossalmente è con Bob Wilson — l'uomo del teatro-immagine — che abbiamo scoperto o riscoperto certi testi di oggi e di ieri.

GERMANO CELANT    Mentre Bob parlava cercavo di trovare delle immagini che potevamo condividere sin dall'inizio e mi è venuto in mente il suo rapporto con l'Arizona. Perché l'Arizona? Sono andato recentemente su una mesa dell'Arizona dove c'era un lavoro di Jim Tourel che consisteva nel dare forma a un vulcano, una forma perfetta a un vulcano. Jim sta disegnando un cerchio perfetto in questo vulcano spento. Mettendosi sul fondo di questo vulcano si vede questa cupola di cielo naturale. Naturalmente bisogna essere soli al centro di questo vulcano, prepararsi a sentire in questa dimensione di solitudine. Mi sembra che l'intervento di Bob abbia portato in primo piano questa dimensione di sentirsi, di partecipare all'utopia di dare una dimensione al cielo, di far sì che il cielo diventi una cupola come quella di Michelangelo. Mi sembra che quest'idea del tempo, questa lentezza di Bob siano molto intense, portatrici di una dimensione d'infinito, di quest'idea che è sempre possibile disegnare il cielo. In tutti gli spettacoli di Bob c'è questo azzurro, questo fondale che continua, questa dimensione sempre presente. Per questo mi ricordano l'Arizona: per la presenza di un design del cielo, un design che ha questa dimensione quasi infinita. Io vengo dal territorio dell'arte. Quando ho conosciuto Bob, nel '72, mi rifacevo all'idea del *combine theatre*, all'idea di un tempo che continua ancora adesso con una lentezza quasi da mesa verde, all'idea di una dimensione in cui non esistono confini. Siamo andati a vedere queste distanze enormi dell'Arizona. Per cento chilometri si vede lo stesso piano di luce, lo stesso piano di terra. In questo momento vedo il teatro di Bob come una grande mesa che continua ad arricchirsi di personaggi in duetto o da soli. Una volta mi sono trovato a Firenze a vedere — unico spettatore — Bob e Chris che provavano *A Letter for Queen Victoria*. Il teatro era vuoto e loro dialogavano in modo estremamente intenso, continuo, da circa un'ora. Ero completamente solo nel buio. A un certo punto Chris si è stancato e ha smesso di parlare. Bob ha continuato da solo, una voce solitaria senza controparte. Nuovamente una dimensione di

solitudine, di deserto, la dimensione di un'assolutezza quasi mistica di chi continua a suonare, a cantare tramite la parola, tramite il suono sviluppando un'operazione visiva e teatrale allo stesso tempo. Anche il brano di Ionesco citato da Odile Quirot, mi ha fatto venire in mente l'Arizona per i riferimenti all'astronomia e alla cosmologia. L'Arizona è famosa perché c'è il più grande studio di astronomia del mondo, ci sono i maggiori scienziati che studiano le stelle e così via. Questo senso di una grande distesa associato al teatro di Bob, che vive tramite una serie di gesti e di combinazioni di elementi, mi porta a questa dimensione molto mistica ma naturalistica allo stesso tempo.

Potrei parlare dei rapporti di Bob col minimalismo, con la pop art, ecc., ma questo sarebbe un discorso teorico. Credo che sia più importante vedere questa grande distesa di luce in cui ogni tanto compaiono degli attori che parlano e non parlano, che stanno seduti, che non si muovono. Naturalmente c'è anche l'idea della sabbia, del silenzio, della California, tutta una serie di elementi di cui si potrebbe parlare per ore e ore. Ma vorrei solo vedere questa distesa, questa grande mesa del teatro di Wilson come un fatto di religiosità naturale. La sorpresa continua: non c'è mai teatro ma un grande senso sacrale.



Ubiquità d'arti e di luoghi

(Dario Ventimiglia, Valentina Valentini, Franco Bertoni, Roberto Andò, Franco Laera)

FRANCO QUADRI Vorrei passare al Wilson artista e al suo intervento alla Biennale di Venezia cedendo la parola prima a Dario Ventimiglia, testimone diretto e commissionatore per conto della Biennale dell'installazione di Bob, poi ai due operatori d'altre arti già presentati all'inizio e a Roberto Andò che ha realizzato un intervento filmato su Wilson.

DARIO VENTIMIGLIA Il mio lavoro alla Biennale mi consente d'incontrare artisti della più diversa estrazione. Dagli anni '70 ho avuto rapporti di lavoro intensi — anche se io sto dall'altra parte, da quella di chi organizza — con persone come Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Meredith Monk, Carmelo Bene, Robert Wilson, Luca Ronconi e molti altri. Il rapporto con Wilson è stato molto intenso. La presenza di Wilson a Venezia va dal '76 fino al '95, e speriamo che quella del '95 non sia l'ultima presenza alla Biennale. Nel '76, quando Wilson portò *Einstein on the Beach* alla Fenice, alla direzione del settore teatro, che era abbinato alla musica, c'era Luca Ronconi. Nell'85, quando Wilson ha portato una sezione di *CIVIL warS* al Teatro Malibran, alla direzione del settore teatro c'era Franco Quadri, e anche questa è una coincidenza curiosa. Dall'85 il Teatro Malibran non funziona più. *CIVIL warS* è stato l'ultimo evento in quello che era considerato il secondo teatro veneziano dopo La Fenice. Dopo alcuni tentennamenti e ambiguità, il Comune l'ha acquistato. Adesso si stanno facendo i lavori di ristrutturazione. Si doveva aprire nel '95, poi nel '96, speriamo che sia pronto almeno per il 2000. Venezia manca completamente di teatri, l'unico rimasto aperto è il Goldoni, dove nel '92 riempie questo vuoto di eventi teatrali portando *Dr. Faustus Lights the Lights*. Così Wilson attraversa il terzo luogo teatrale importante veneziano, il Goldoni, concludendo emblematicamente il suo percorso. Forse l'anno che Wilson ricorda meglio — l'anno che credo gli abbia lasciato il ricordo più bello e la voglia di continuare ad avere un legame con Venezia — è il '93, anno in cui realizza per la Biennale quell'installazione meravigliosa che è *Memory Loss*: una distesa di argilla desolante che si

sgretola sotto i segni del tempo (è evidente il collegamento con Venezia, in cui i segni del passato sono sempre presenti) con un mezzo busto di cera (è un autoritratto) e alcuni oggetti kantoriani. Con *Memory Loss* Wilson vince il Leone d'Oro come miglior scultore alla Biennale del '93. Nel '95, anno del suo centenario, la Biennale finalmente si riappropria del Festival del Teatro. La mia stima e il mio affetto nei confronti di Bob Wilson sono tali che in quell'occasione ho proposto la sua candidatura a direttore del settore del teatro per l'anno del centenario ma non è stato possibile perché Wilson è cittadino americano e il regolamento prevede che solo i cittadini della Comunità Europea possano essere candidati. Nel '95 presenta il monologo tratto da *Amleto*. Lo spettacolo comincia con circa un'ora e mezza di ritardo ma nessuno abbandona il teatro. Con *Amleto*, probabilmente lo spettacolo più bello di quella parentesi festivaliera del '95, si chiudono per il momento i rapporti tra Wilson e la Biennale. Comunque grazie a Wilson, grazie.

FRANCO QUADRI All'inizio dell'incontro Chemin aveva ricordato *Videò 50*, girato da Wilson nel '79 per il Centre Pompidou. Ora mi sembra il momento di tornare più diffusamente sul lavoro di Wilson per il video e passerei la parola a Valentina Valentini.

VALENTINA VALENTINI Il dispositivo dominante nella produzione artistica di Wilson — nelle performance come nei video, nelle mostre come nelle installazioni — è un dispositivo visivo. Prima di esaminare brevemente le opere video, vorrei sottolineare la natura cromatica della dimensione poetica ed estetica del lavoro di Wilson. Una frase che Wilson ripete spesso dice: "Io dipingo con la luce, il colore aiuta la percezione, il colore aiuta a vedere e ad ascoltare". Il cromatismo, la natura cromatica della scena di Wilson — che si svolge, appunto, per visioni, per quadri — fa emergere la qualità onirica delle sue opere e, connessa a questa qualità onirica, la loro impenetrabilità legata al regime notturno dell'immaginario (mi riferisco soprattutto alle opere realizzate fino ai primi anni '80). Il cromatismo è il simbolo di questo regime notturno dell'immaginario che caratterizza profondamente l'estetica di Wilson almeno fino all'introduzione di testi letterari che strutturano in modo molto più preciso la sua produzione teatrale. Questo regime notturno si coniuga in immagini, in visioni mitiche e oniriche. Questo regime cromatico imprime ai lavori di Wilson il ritmo della ripetizione, l'iteratività, il procedere per simmetria e per similitudine, il realismo sensoriale affidato al colore e alla luce. La dominanza del dispositivo visivo è evidente non solo nelle opere video o nelle installazioni ma anche negli spettacoli, che risultano organizzati visivamente secondo certe tecniche elettroniche. Negli spettacoli di Wilson c'è sempre questo rapporto tra primo piano e sfondo, quest'esaltazione di dettagli focalizzati metaforicamente attraverso un zoom ravvicinato. La figura e lo sfondo vengono messi in risalto contem-

poraneamente. In alcune installazioni, come quella realizzata nel '91 al Centre Pompidou, assistiamo alla disseminazione di personaggi e oggetti prelevati dagli spettacoli, in sintonia con la composizione per quadri a cui accennavo, riassociati e ricomposti nello spazio. La disseminazione e la frammentazione richiedono allo spettatore una sorta di montaggio virtuale: è come se lo spettatore avesse in mano un telecomando con il quale può saltare da un'immagine all'altra e ricomporre nel paesaggio in cui sono disseminati un'unità ideale di questo mondo poetico, teatrale, visuale, plastico e video.

Le opere video di Wilson sono opere autonome e non trasposizioni dei suoi spettacoli teatrali. Mi riferisco in particolare a *Video 50* del '78, a *Station* dell'81, a *The Deafman Glance* (anch'esso dell'81) e a *La mort de Molière* del '94. Queste opere sono accomunate da un unico mondo poetico; in particolare sembrano essere un'epitome, una sintesi di tutti i temi presenti nella produzione teatrale di Wilson fino ai primi anni '80. Uno degli aspetti più interessanti è quello della trattazione del mito. Wilson sostiene la necessità non di raccontare storie nuove ma di attingere al mito, a storie risapute, per svuotarle e reinventarle completamente. Questo processo di svuotamento e reinvenzione dei personaggi mitici avviene grazie quindi a un mescolamento di elementi presi dalla cultura alta e dalla cultura bassa. Ecco tutti i riferimenti di Wilson da un lato alle avanguardie storiche — ricordiamo il bellissimo saggio di Aragon su *The Deafman Glance* — e dall'altro al mondo dei fumetti, della televisione, delle soap opera. Attingere al mito permette di lavorare sulle variazioni, sui raddoppiamenti dei personaggi e quindi sullo stravolgimento, sulla reinvenzione del mito stesso. *Video 50*, per esempio, si compone di cento frammenti di trenta secondi ciascuno: il modello è il video-clip, un modello popolare che, però, viene rovesciato attraverso il meccanismo dell'iterazione, della lentezza del ritmo, dell'ironia e dell'impenetrabilità. Il ritmo della narrazione di quest'opera, come della suggestiva *Station*, è scandito da scene in cui troviamo una familiarità, una quotidianità, una domesticità perturbata. Più recentemente Wilson non usa più il dispositivo elettronico per comporre con la luce o col colore, ma per proiettare sul monitor immagini storicamente identificabili e quindi leggibili alla luce delle conoscenze storico-teatrali dello spettatore.

FRANCO QUADRI Proseguiamo nell'itinerario più lontano dal teatro con Franco Bertoni.

FRANCO BERTONI Sono un architetto forse un po' stanco del proprio lavoro e sicuramente annoiato dalla monotonia dell'architettura contemporanea. Nel mondo dell'architettura — un mondo chiuso e talvolta arrogante — penetra anche Bob Wilson. Sono pochi i contatti tra l'architettura e gli altri mondi artistici: scultura, pittura, arti minori, ecc. Tra i

pochi esempi che mi vengono in mente c'è quello di Mario Botta che chiama Enzo Cucchi a decorare una chiesa, ma, in ogni caso, non si tratta di un lavoro progettato insieme. Comunque l'architettura sta eludendo uno dei grandi temi che, a mio parere, domineranno i prossimi anni: quello dell'immaterialità. André Malraux aveva previsto un terzo millennio mistico, probabilmente il terzo millennio sarà immateriale. Credo che l'architettura sia diventata una sorta di arte minore e, in quanto tale, debba essere rinsanguata da contributi di artisti esterni. Credo anche che l'architettura oggi sia in ritardo rispetto ad altre discipline artistiche. Del resto, è già successo: quando in pittura c'era già l'impressionismo gli architetti continuavano a progettare case tardogotiche o neoromaniche. Sono passati almeno vent'anni prima che questa discrepanza si sia rimposta. Oggi l'architettura si trova di nuovo in un impasse del genere. Per questo ho provato a proporre a degli editori dei libri sull'architettura che avessero come protagonisti dei non architetti. Il primo è stato su Philippe Stark, un designer francese che fa anche l'architetto. Non ha mai studiato architettura e sta firmando le architetture più avanzate che si possano immaginare. Il secondo libro, che sarà pubblicato tra poco, è dedicato a Robert Wilson.

Wilson ha dato e sta dando, anche a settori non immediatamente disciplinari come il teatro e l'installazione, dei contributi importantissimi. Più noto è il suo contributo al mondo del design. Tutti conosciamo l'enorme quantità di oggetti che Wilson ha progettato, realizzato e disseminato sulle sue scene. Alcuni di essi sono anche stati messi in produzione da varie ditte di arredamento. Ma il contributo più importante di Wilson al mondo dell'architettura è in questa pagina che ha aperto sul senso del vuoto. Uno dei massimi rappresentanti della scuola psicanalista inglese ha affermato già molti anni fa che l'incapacità di tollerare gli spazi vuoti limita la quantità degli spazi disponibili. Credo che Wilson abbia insegnato agli architetti a pensare che l'architettura non si fa necessariamente con la materia ma anche con quello che normalmente in architettura non viene mai considerato, con quello che non c'è: il vuoto. A questo proposito mi piace citare un aneddoto raccontato da Pina Bausch a proposito del teatro di Wilson. Alla fine di uno spettacolo di Wilson due spettatori commentano quanto hanno visto e uno dei due dice: "Bello quel momento in cui un cavallo bianco attraversa la scena", e l'altro risponde: "Guarda che non è passato nessun cavallo bianco". Pina Bausch conclude dicendo che questo è il teatro che preferisce: un teatro in cui ognuno può vedere quello che vuole, anche quello che non c'è. Il vuoto di Wilson è pienezza. Nel mondo dei bambini, ma anche nella cultura orientale, il senso del vuoto non esiste. In un disegno orientale il vuoto serve per far apprezzare il pieno, i tre quarti della superficie del foglio che non vengono toccati sono comunque essenziali

per la percezione di quello che viene raffigurato. Allo stesso modo, per i bambini il disegno non è composto solo dalla parte decorata ma da tutta la superficie. Il vuoto, la parte non lavorata, ha un'importanza fondamentale. Il vuoto è un elemento attivo che serve per apprezzare il pieno. I colpi di spugna che Wilson ha dato nella sua opera di pulizia sono fondamentali. Ha avuto il coraggio di azzerare, di puntare a situazioni minime, di ricominciare a guardare tutto con un occhio diverso. Credo che l'abbia potuto fare perché ha uno sguardo innocente, lo sguardo di un bambino ancora libero dai condizionamenti dell'età, della cultura, della politica e dell'ambiente sociale. Wilson c'insegna a guardare il mondo con questo sguardo innocente. Lavorando a questo libro non ho potuto non pensare alla mia esperienza privata. Quand'ero molto piccolo ho rischiato di morire per un'intossicazione. Morale: dieci o quindici giorni di digiuno, cure mediche e poi tutto si è risolto per il meglio. Il primo cibo che ho ingerito è stata dell'acqua di cottura del riso. È stato — me lo ricordo ancora oggi, Wilson me l'ha fatto ricordare — uno dei cibi più saporiti e piacevoli che abbia mai mangiato. Ridurre l'abbondanza — visiva, figurativa o alimentare che sia — che ci opprime, liberarsi dall'ossessione e dalla noia dell'opulenza può essere notevolmente salutare.

Dopo una serie di contatti ho avuto un incontro con Wilson a Parigi, dove stava facendo le prove del monologo tratto da *Amleto*. Ci siamo visti in un ristorante vicino all'ingresso dell'Opéra Bastille. C'erano l'editore italiano, l'editore tedesco, un agente di Wilson, Wilson stesso e io. La scena è wilsoniana. La piazza era piena di passanti frettolosi e di camerieri indaffarati. Ci siamo seduti intorno a un tavolo rotondo. L'editore tedesco, che oltre al tedesco parlava solo un po' d'inglese, doveva pubblicare assolutamente il libro entro certi tempi. L'editore italiano, che parla anche il tedesco e il francese ma non capisce l'inglese, voleva fare assolutamente in quell'occasione un'intervista a Wilson per il libro. Io, oltre all'italiano, parlo un po' d'inglese e capisco il francese. Fortunatamente l'agente di Wilson sapeva almeno cinque lingue. Wilson parlava e capiva esclusivamente l'americano. Lingue e interessi diversi hanno cominciato a triangolarsi intorno a questa tavola rotonda come in una folle partita di biliardo dove tutti lanciano palle che corrono tutte da tutte le parti senza capire niente. La partita è durata due ore, due lunghe ore, durante le quali siamo riusciti a mangiare a malapena una mezza insalata. Solo Wilson ha mangiato una bella bistecca alta tre dita con i funghi, si è bevuto una birra e non ha mai parlato. L'unica cosa che ripeteva ogni quarto d'ora era: "Ma quanti miei spettacoli avete visto?". Silenzio, colpo di spugna, tutto si è regolarizzato, tutti hanno capito che la situazione non poteva andare. Così sono tornato a casa e ho affidato il libro a Franco Quadri limitandomi a occuparmi dei rapporti tra

Wilson e l'architettura, il design. Wilson ha capito che il libro era parziale, che la monografia doveva essere più ampia, presentare tutto il suo lavoro. Gli editori hanno capito che non era il momento di aver fretta, che le rotative potevano aspettare. Sono bastati pochi gesti per risolvere l'enorme confusione che si era creata.

Credo che uno degli scopi dell'architettura del futuro sia di scomparire in nome di questa de-materializzazione che dobbiamo affrontare. Credo che Wilson abbia dato in questo senso dei contributi indiretti ma fondamentali. Sono felice che Wilson stia lavorando anche nel campo dell'architettura per questa salutare opera di disintossicazione.

ROBERTO ANDÒ Non posso parlare di Bob che in nome dell'amicizia e della devozione. L'amicizia è qualcosa che interviene attraverso l'occasione. La devozione, invece, è qualcosa che riserviamo ad artisti particolari, artisti rari, perché non ha nulla a che fare con l'ammirazione. A partire da questa mescolanza di sentimenti ho fatto un tentativo di ritratto biografico che partiva dalla suggestione della straordinaria installazione di Venezia, *Memory Loss*, tentando di ricucire un personaggio che ha conquistato un'ubiquità che gli ha consentito ieri di essere a Hong Kong, a Parigi e la sera a Taormina. Quest'ubiquità, questo essere un po' in fuga dal mondo lavorando furiosamente nel mondo, è qualcosa di cui si trova traccia anche nel periodo che circonda le opere che si vedono in questo film. Invece che *Memory Loss* avrebbe potuto intitolarsi *Stanze*. Una prima stanza è proprio quella veneziana, una stanza che sembra annotare una frase di Pascal: "Tutta l'infelicità dell'uomo deriva da una sola ragione: che non sa stare da solo nella sua stanza". C'è un piccolo busto in cera che forse somiglia all'autore, forse no. C'è questo pavimento d'argilla crepata, c'è una finestra in fondo, c'è un oggetto sospeso, c'è una finestra illuminata, c'è un interferire di voci che vanno e vengono, guaiti, sevizie della memoria. L'altra stanza è la casa di Bob, occasione di un viaggio a New York insieme a Franco Laera, che è da alcuni anni complice produttivo di questo artista. Questa casa è in fondo l'ubiquità riportata in un interno perché Bob va in giro nel mondo e colleziona oggetti che porta a casa e ordina come se fossero su un palcoscenico, in modo estremamente formalizzato. Poi ci sono le sue celebri sedie, alcune fotografie di persone che gli sono care, ceramiche e vetri straordinari; c'è il ricordo di questo giro attraverso i suoi penati tra i quali una foto della madre di Maita Di Niscemi, incontrata nel primo viaggio palermitano come si incontra un sogno. L'ultima stanza è quella di Gibellina, dove Wilson ha messo in biografia Eliot (la biografia è un po' un metodo di scrittura di Bob: si parte da un segmento biografico per distruggerlo e devastarlo con uno zapping verbale). Gibellina, luogo desolato e fortemente risonante, diventa *The Waste Land*. In questa stanza — che si riempie ancora una volta di sabbia — la memoria di

un paesaggio come quello siciliano, le crepe del pavimento di Venezia ma anche l'Arizona di cui parlava Celant si ricongiungono. Il film è stato un'occasione per frequentare un artista straordinariamente duraturo. Duraturo perché Wilson, come ha mostrato poco fa col suo modo di parlare di sé e del suo lavoro artistico, si è completamente affrancato da qualunque tipo di predica in un secolo che di prediche è vissuto. Proprio per la sua cultura, per la sua provenienza da un luogo così remoto, si è affrancato da qualunque pericolo ideologico e ha posto un'unica morale nel linguaggio. Questo carattere amorale del suo muoversi nel mondo è quello che lo fa resistere, è quello che ce lo restituisce così risonante nel tempo e così vicino, così alto nel panorama di quello che oggi si può fare con la regia. Wilson si muove in campi assolutamente diversi probabilmente facendo un'unica cosa, magari facendo musica, come ci ha fatto vedere nel suo lavoro con Chris. L'unica notazione teorica che mi consento riguarda la connessione tra una visione che solidarizza con certi fenomeni del minimalismo e il riacciuffare dall'Arizona un rapporto col silenzio che costituisce il grande ceppo dell'arte contemporanea. Dopo questo ritratto filmato su Wilson mi è capitato di fare un ritratto filmato su Webern. In una nota del suo diario ho trovato questa frase: "Vivere è difendere una forma". Questo mi sembra il punto d'incontro tra un grande musicista del silenzio come Webern e un formalizzatore del silenzio come Wilson.

FRANCO QUADRI Grazie per quest'intervento molto poetico che coglie questa coesistenza di elementi. La citazione di *T.S.E.* a Gibellina mi ha particolarmente colpito perché in quell'occasione ho avuto la sensazione che molte cose tornassero. C'era un amore per Eliot che finalmente si realizzava, ma tornava anche una poesia di Chris, tornava un'atmosfera, un tipo di creatività che faceva pensare agli anni '70. C'era soprattutto un senso di freschezza che resiste nonostante il continuo disperdersi di Bob in tanti progetti e in tanti ruoli diversi. L'ubiquità si trasferisce poi nelle sue opere: multipli teatrali, spettacoli seriali come *Orlando* o *La maladie de la mort* allestiti prima in Germania e poi in Francia, opere che, messe insieme, costituiscono un'opera unica e infinita come nel caso, incompiuto, di *CIVIL WarS*. Ma di queste avventure, dei montaggi in contemporanea, può parlarci Franco Laera, ultimo spericolato produttore e artefice di coproduzioni wilsoniane e anche di operazioni misteriose, come quella in svolgimento a Hong Kong, da dove appunto ci ha fatto arrivare Bob...

FRANCO LAERA Accetto la sfida perché vorrei smitizzare un po' quest'aspetto di Bob. Ann Wilson ha sottolineato la tendenza — sintomo non solo di una mentalità americana ma anche di un metodo, o forse un trucco, di lavoro — a fare continuamente riferimento ai numeri, alle misure, a qualcosa di assolutamente astratto che rimanda a un aspetto

quasi disumano del lavoro. È un aspetto che sicuramente a ha che fare con la musica ma che è legato soprattutto a una dimensione di precisione, di rigore. Quello che m'interessa, però, è svelare un altro aspetto di Bob. Se Bob ha fatto in Sicilia *T.S.E.*, una delle cose più belle di questi ultimi vent'anni, l'ha creato al di fuori di ogni logica di progettazione e di preparazione, di calendari e impegni programmati, solo perché ha accettato una sfida. Un giorno gli ho detto: "Vorrei che tu venissi in Sicilia, voglio mostrarti un luogo". Non c'era nessun progetto, nessuna idea, nessun calendario, niente. In un certo senso Bob ha creduto un po' a me e un po' a Roberto Andò, che era l'altro complice. È venuto per passare due giorni non programmati: abbiamo girato per Gibellina, abbiamo visto le colline del Belice e il *Grande Cretto* di Burri. Bob ha accettato una sfida che si inseriva all'interno di un vecchissimo sogno. Da tanto tempo voleva lavorare su *The Waste Land* ma per una ragione di diritti d'autore — una storia strana con la vedova di Eliot — non aveva mai avuto questa possibilità. Dopo la visita a Gibellina, però, non poteva svilupparsi che quel tipo di lavoro. Bob mi ha chiesto di cercare di avere i diritti per mettere in scena il testo ma non è stato possibile ottenerli. Allora ha detto: "Non c'è problema: ci rifaremo a Eliot senza usare *The Waste Land*. Questo per dire che, anche se la sua attività è preparata, organizzata e studiata scientificamente, il caso e il gioco rivestono comunque un ruolo determinante nella vita di Wilson, sono una componente fondamentale nella sua esistenza. Anche *Memory Loss* è nata così. Sappiamo benissimo che cos'è una Biennale d'arte e quanto sia difficile rompere determinati schemi. Ancora una volta si trattava di accettare una sfida. Anche in quel caso non c'era nessun piano, nessuna idea. Eppure, nella sua vita così organizzata, Bob ha trovato un giorno di tempo per venire a Venezia, dove, guidati da Dario Ventimiglia, abbiamo visitato vari luoghi in cerca di qualcosa di speciale. Non volevamo prendere un lavoro di Bob e piazzarlo in mezzo ad altri, volevamo ideare realmente qualcosa di diverso. Quello che ho cercato di fare, sia con il progetto di Gibellina che con quello di Venezia, è stato riportare Bob verso le sue origini. Così abbiamo scartato i luoghi abituali della Biennale e alla fine abbiamo trovato questo straordinario granaio alle Zitelle in cui Bob ha realizzato *Memory Loss*. Forse non è un caso che anche a Gibellina si trattasse di un granaio. Il caso a volte gioca strani scherzi.

FRANCO QUADRI E Hong Kong?

FRANCO LAERA Ah! Questo è un mistero e deve rimanere un mistero.



Il gioco, la verità, la magia  
(Colette Godard, Robert Wilson, Christopher Knowles)

FRANCO QUADRI Ci sono moltissimi aspetti che corrispondono ad altrettanti fili da seguire per cercare di sintetizzare una personalità che sfugge a un metro unico e a qualsiasi catalogazione. Vorrei sentire in proposito Colette Godard.

COLETTE GODARD Wilson è stato un fenomeno splendido e del tutto inatteso negli anni '70. La prima volta che l'ho visto è stato nel '71 al Festival di Nancy. C'era al massimo una dozzina di persone che aveva sentito parlare di lui. Non lo conosceva nessuno. Il Festival di Nancy all'epoca era dedicato al teatro militante, agit-prop, ecc., quindi l'arrivo di *The Deafman Gance* fu del tutto inaspettato e sorprendente. Credo che ne siano rimasti tutti affascinati. Affascinati per lo splendore delle immagini e per quel modo di disfare il tempo, per così dire, di renderlo immobile, privo di ritmo. C'era un lato magico e ludico, qualcosa che riattivava il mondo dell'infanzia. Questi due aspetti sono sempre rimasti nel lavoro di Bob Wilson, perlomeno in tutto quel che ho visto, sia in teatro sia all'opera o nella mostra che ha fatto alle Galeries Lafayette sulla moda. C'è qualcosa che rimanda al gioco, una specie d'ironia che s'insinua nelle immagini più poetiche. Credo che Wilson ascolti e osservi con una certa distanza, giochi con quel che sente e vede, ed è proprio questo gioco che porta nel suo teatro. Mi sembra che ci sia molto humour negli spettacoli di Wilson. Non si tratta di derisione, né di farsa, naturalmente, ma di una specie di umorismo imperturbabile, flemmatico, per così dire, che di tanto in tanto appare come una specie di brezza tra le immagini più splendide e ieratiche. Questo non si verifica solo nel teatro, ma in tutte le cose che fa. Credo che per questo sia nato l'aggettivo 'wilsoniano', riferito indifferentemente al teatro, alla musica o a qualunque altro ambito. Nella mostra sulla moda alle Galeries Lafayette, per esempio, Wilson ha preso dei sottilissimi tronchi d'albero e li ha vestiti come se fossero delle modelle: l'ho trovato molto divertente, per niente aggressivo. Credo che da *The Deafman Gance* il suo universo non sia cambiato ma soltanto allargato. Oggi Wilson utilizza molti più

elementi tecnologici — luci, suoni, ecc. — ma il gioco e la magia rimangono. Per questo ci sono un sacco di persone che sono figli suoi.

FRANCO QUADRI L'ironia è sicuramente una costante del lavoro di Wilson. Lo testimoniano anche questi duetti con Chris. L'anima del gioco è sempre presente come la derivazione da Gertrude Stein, il collegarsi a certi momenti dadaisti. Ma soprattutto c'è il gusto di Bob di divertirsi quando parla dei suoi spettacoli, di essere molto poco wilsoniano quando interviene come interprete nei suoi spettacoli. Nel suo *Amleto* in particolare ho l'impressione che ci sia una grossa immedesimazione e un aspetto biografico, personale. Vorrei girare la domanda a lui.

ROBERT WILSON La risposta è affermativa: è qualcosa di estremamente personale e inatteso. Diverse persone hanno definito il mio un teatro di immagini: spesso mi si considera non interessato alle parole o al testo. Per sfida ho deciso di provare a imparare l'*Amleto* di Shakespeare e di rappresentarlo in prima persona. Sono rimasto sorpreso da quel che è successo nella lavorazione. Mi ci sono voluti quasi tre anni di assemblaggio, studio e allestimento, ma alla fine si trattava di qualcosa di molto personale che nessun altro avrebbe potuto realizzare in quella forma: la sua ragione di esistere era il modo in cui lo facevo, riuscendo a vederci molte cose. Nei miei primi lavori c'erano i silenzi strutturati, con più di un pensiero a John Cage, che aveva detto: "Non esiste nulla come il silenzio". A volte quando stiamo veramente in silenzio siamo più consapevoli del suono di quando facciamo un gran baccano. Ogni volta che cominciamo a parlare, in un certo senso si tratta solo di una continuazione di un suono preesistente. Forse una delle cose più difficili è mantenere tale continuum, una linea continua senza inizio né fine.

Preparando *Hamlet a Monologue* riuscivo a vedere la mia vita. Paesaggio del Texas. Mia madre, che stava morendo di cancro, in coma. Rantolava, erano tre mesi che non parlava, e cinque giorni prima di morire aprì gli occhi per chiedere: "Sono già morta?". Mia sorella Suzanne. Nei primi anni '80 a Colonia mi occupai di un bambino di nome Stefan e un giorno gli chiesi: "Stefan, che ne pensi di questo lavoro? Ti piace?". "Mmm. Mmm". "Stefan, che ne pensi di questo lavoro? Ti piace?". "Mmm. Mmm". "Dài, Stefan, cosa ne pensi?". "Mmm". "Dài, di qualcosa". "Sai una cosa, Bob? È un po' lento". Alcuni anni più tardi mi trovai a dirigere una pièce a Boston; avevo un costumista giapponese a cui chiesi: "Yoshi, che ne pensi di questa pièce? Ti piace?". "Mmm. Mmm". "Dài, Yoshi, di qualcosa". "Mmm. Mmm". "Dài, Yoshi, di qualcosa". "Sai una cosa, Bob? È un po' lenta". Io e mia sorella Suzanne, che non vedevo da anni, avevamo vite separate; lei non aveva mai assistito a un mio lavoro. Viveva in Texas, e alla fine degli anni '80 mi decisi a chiamarla: "Suzanne, sono tuo fratello Bob, faccio uno spettacolo a New York, mi piacerebbe invitarti a vederlo". "Oh sarebbe molto

bello, mi farebbe davvero piacere”. “Bene. Ti spedirò un biglietto, tu verrai dal Texas, ci incontreremo all’aeroporto domenica mattina, vedremo lo spettacolo domenica pomeriggio, poi ti riaccompagnerò all’aeroporto e tu tornerai in Texas perché io parto per l’Europa”. “Oh sarà bellissimo, ci vediamo domenica”. Dunque c’incontrammo all’aeroporto e dopo aver pranzato insieme lei andò a vedere la mia pièce. Al termine le chiesi: “Dimmi, Suzanne, che ne pensi dello spettacolo? Ti è piaciuto?”. “Oh certo, era veramente misterioso, le luci erano splendide e mi sono proprio divertita”. “Dimmi una cosa, Suzanne, se non avessi saputo che è stato tuo fratello a scriverlo, dirigerlo e disegnarlo, avresti riconosciuto la mia mano?”. “Certo!”. “Come avresti fatto?”. “È così lento!”. Quando feci *Hamlet a Monologue* mi venne in mente mia sorella Suzanne. La battuta più difficile da pronunciare:

Dubita che di fuoco sian le stelle,  
che si muova il sole,  
che la verità sia una storiella  
ma giammai del mio amore.  
cara Ofelia (...).

Pensai anche a Chris. C’è un bellissimo brano che ha scritto per T.S.E. a Gibellina: *I feel the earth move*. Potresti farlo?

CHRISTOPHER KNOWLES Sì.

I feel the earth move.  
I feel the earth move under my feet.  
I feel tumbling down.  
Tumble A.  
I feel the thing moving a lot.  
It could get some of those men to do this one.  
I feel everything now.  
It could be some movements of tribes.  
It is.  
It could get some intimate like that.  
It could get some of those men to do.  
It could get some of.  
Leaks of looks.  
It could get us free.  
It could.  
It could get some.  
I feel the earth move under my feet.  
I feel it tumbling down.  
Tumble A.

Ecco un'altra poesia che ho scritto per T.S.E. e ho memorizzato:  
*Mandy.*

I remember all my life. Raining down as cold I am. Shadows on the hills.  
Faces through windows. Crying in the night. It was just another.  
It was a fool, it was a fool, it could be alright now perhaps.  
I can't be making myself of your bat.  
Oh Mandy you gave me and you gave that keeps shaking I need it.  
I remember all my life. Raining down as cold I am. Shadows on the hills.  
Faces through windows. Crying in the night. It was just another.  
It was a fool, it was a fool, it could be alright now perhaps.  
I can't be making myself of your bat.  
Oh Mandy you gave me and you gave that keeps shaking I need it.  
Yesterday I was gone to make it.  
Oh Mandy you gave me you gave that keeps shaking I need it.  
Oh Mandy you gave me and you gave that keeps shaking I need it it it.  
Ohhhhhhhhhhh

Una cosa del genere. Vi ringrazio.

Tre punti di vista  
(Tatiana Boutrova, Jeremy Kingston, Georges Banu)

FRANCO QUADRI Torniamo ai commenti, alle opinioni, alla geografia: Tatiana Boutrova ci offre un'opinione russa sul lavoro di Wilson.

TATIANA BOUTROVA Senza dubbio Robert Wilson è una celebrità di portata europea o meglio internazionale. Da più di due decenni viene lodato come un guru del teatro postmoderno. Negli anni '70 questo regista-creatore si è imposto con allestimenti quali *The Deafman Gance*, *KA MOUNTAIN* e *I Was Sitting On My Patio*, stabilendo immediatamente propri principi e regole di estetica e imponendo una visione peculiare del senso della bellezza. In quel periodo suscitò una notevole risonanza l'intero arco della sua produzione sui misteriosi personaggi della storia: *The Life and Times of Joseph Stalin*, *The Life and Times of Sigmund Freud*, *A Letter for Queen Victoria*, *Einstein on the Beach*. Gli anni '80 portarono a Wilson nuovi successi e la rivelazione delle sue messinscene di teatro musicale: *Alceste* di Christoph Willibald Gluck, *Salome* di Richard Strauss, *Parsifal* di Richard Wagner, *Il martirio di San Sebastiano* di Claude Debussy su testo poetico di Gabriele D'Annunzio. Il suo sforzo di interpretare i classici del teatro drammatico attirò un'attenzione puntuale sul suo *Parsifal* e sull'adattamento tratto da *Alceste* di Euripide. Oggetto di particolare interesse fu la sua collaborazione con un altro gigante del teatro del Novecento, Heiner Müller, per *Hamletmaschine* e *Quartetto*. La vera rivelazione del decennio scorso fu naturalmente la sua opera multietnica *CIVIL warS*, divisa in diverse sezioni. Tuttavia non si attenuarono le controversie sulla trilogia *DD&D*.

In Russia, nonostante tanto clamore, il suo nome è familiare solo a una ristretta cerchia di devoti. Benché si annoverino tra di loro esperti in campi estremamente diversi, azzarderei che i primi a far ricerche su Robert Wilson siano stati psicologi, psichiatri e professori. La spiegazione di questo fatto tanto misterioso è semplice: la sua via al dramma è passata attraverso la psicoterapia. È noto che all'età di diciassette anni Robert Wilson fu curato per disturbi fonetico-motori da Byrd Hoffmann; da paziente divenne poi terapeuta. All'università cominciò a lavo-

rare come educatore in giardini d'infanzia e centri di riabilitazione per disabili. Si occupava di bambini che soffrivano di disordini al sistema nervoso centrale: infermi di mente, casi di paralisi agli arti, bimbi sordi e muti. Nei quattro anni di lavoro con loro guadagnò un'esperienza in-calcolabile, e sotto certi aspetti unica, di comunicazione ludica. Su questa base nel '69 organizzò il suo teatro-laboratorio, la Byrd Hoffmann School of Byrds. Già il primo risultato di quest'esperienza, la performance *The Deafman Glance*, basata sullo studio della mentalità di un adolescente sordomuto, superò qualsiasi attesa: il nome di Wilson divenne noto nel mondo scientifico e al contempo entrò nella storia del teatro contemporaneo. Oltre l'universo per noi esotico delle gerarchie scientifiche, il nome di Wilson è familiare ai critici d'arte russi e in questo non c'è nulla di strano poiché ha ricevuto una formazione artistica alla University of Texas, a Parigi e al Pratt Institute di Brooklyn. Fu in questo campo che Wilson ebbe il suo debutto artistico come scenografo (1963) e scultore (1967): la sua scelta di interessi era stata corretta, e gli fruttò la reputazione di maestro. Benché i suoi principali successi siano legati alla regia, non ha mai trascurato la pratica di scultore, architetto, designer, artista grafico e scenografo. Le numerose mostre della sua opera a New York, Boston, Parigi, Milano, Bonn, Berlino e Colonia costituiscono la prova di interessi tuttora coltivati. Wilson ha anche organizzato diverse creazioni-performance come la serie dei suoi spettacoli *Solo Performance Dialogue*. I critici d'arte russi finora non hanno avuto l'opportunità di familiarizzare coi suoi lavori, benché abbiano ricevuto informazioni di prima mano dallo stesso artista che nell'89 ha partecipato a un convegno in occasione della mostra di Ercherd Uca a Mosca. Per diversi anni critici cinematografici e cinefili russi hanno sentito solo voci sulla sua arte: i primi film cominciarono a circolare nei tardi anni '60; successivamente Wilson girò una versione di *The Forest*. Qualcosa di lui è noto anche ai nostri musicologi, attratti dalla sua collaborazione con il compositore Philip Glass, il musicista rock e sceneggiatore David Byrne e la *primadonna* Jessye Norman. Per quanto possa sembrare strano, in Russia Wilson è meno noto agli esperti di teatro, per non parlare del pubblico curioso e ansioso di novità: sono disponibili solo due o tre pubblicazioni a stampa, tra cui la mia. Mi auguro che questa situazione cambi in un futuro non troppo distante. Insomma, anche in mezzo al nulla, nella gelida Russia, c'è gente che ha sentito parlare dell'unicità di Robert Wilson. L'attuale avanguardia teatrale in Usa e in Europa risale agli anni '60, ma differisce profondamente dal movimento che gli diede inizio, la cui crisi era inevitabile. Alcuni registi, Wilson, Richard Foreman, Charles Ludlam e Lee Breuer tra gli altri, rifiutarono di seguire l'estetica dell'arte radicale giovanile. Considerati i tempi, anche i loro esperimenti furono chiamati rivoluzionari: in realtà si allontanarono re-

cisamente dal movimento di protesta e dalla controcultura a base essenzialmente sociale e politica. L'avanguardia di oggi non è l'ultimo dei Moicani dei radicali anni '60, ma una tappa completamente nuova di sviluppo del teatro sperimentale lungo la corrente che, con qualche approssimazione, si può definire "estetica dell'estremo". Sullo sfondo di fenomeni artistici del Novecento come il surrealismo, il teatro della crudeltà, il teatro dell'assurdo e il teatro radicale, l'avanguardia odierna propone la sensibilità particolare di un milieu intellettuale particolarmente acuto, apparso come reazione ai periodici momenti di crisi economica e agli scossoni sociali: da qui la non accettazione, talvolta inconsapevole, della bassa realtà con i suoi valori morali ed etici, il razionalismo e il pragmatismo tradizionale, la cultura dominante e l'arte commerciale. In campo artistico tali reazioni si sono manifestate come interruzioni di continuità rispetto alle tradizionali forme espressive.

A dispetto della diversità di tendenze portate in vita dallo scontento per la cultura ufficiale o tradizionale, si possono notare due principi apparentemente divergenti. Il primo, di norma, si è manifestato nei momenti di passività sociale e indifferenza al crollo degli ideali di un tempo sostituiti da nuovi. La temperie critica in questo periodo si esprime in forme di estremo individualismo, escapismo o grottesco, e il risultato è una farsa tragica. L'artista mostra di essere ferito, offeso dalla grettezza della realtà, o riproduce amaramente una natura umana e un ordine sociale trionfanti nel mondo ma ferocemente contraddittori. Ecco quindi le ricerche estetiche di Mejerchol'd tra il '14 e il '17 con i tragici contorcimenti e fratture della maschera di Pierrot e la sua appassionata ricerca della bellezza e di sensazioni colme di poesia; Jarry, che pur smascherando un periodo dominato dai petits bourgeois non riuscì a riconoscere che la realtà che portò al nazismo avrebbe superato persino le sue fantasie più cupe; Artaud, che tentò di provare che alla base del mondo stava la crudeltà; Sartre, con il suo tentativo di separare l'esistenza dell'individuo dalla vita sociale; Beckett, che vide intorno a sé l'insensatezza dell'assurdo. In questa sede non è possibile nominare tutti i nomi e le tendenze, ne ho scelti solo alcuni, e non è mia intenzione mettere in imbarazzo Wilson inserendolo di forza nel contesto teatrale del Novecento. Tutte queste tendenze si potrebbero caratterizzare come manifestazioni di tragica impotenza della coscienza individuale di fronte a una realtà ostile. Un altro principio dell'arte estrema che si afferma con forza nei momenti di attivismo sociale trova espressione nel desiderio dell'individuo di mescolarsi agli altri. Esistono quindi due sistemi polari nel mondo del teatro e in quello dell'arte. Non voglio dilungarmi a sottolineare qualcosa in particolare, ma solo tentare di collocare Wilson con la sua particolare concezione dell'arte, e probabilmente di un'umanità nuova, nel panorama artistico di questo secolo.

JEREMY KINGSTON Ho trovato estremamente stimolante il dialogo eseguito da Bob Wilson e Christopher Knowles. Mi è parso un monologo diviso, disperso. Poi ho cercato di immaginare stampato su una pagina quel che aveva detto Christopher Knowles e benché Bob abbia parlato di precisi modelli geometrici, a me sono sfuggiti. Vorrei proseguire con un'osservazione forse scortese: quando qualcuno descriveva pièce di Bob Wilson che io non avevo visto, sono arrivato alla conclusione che più resoconti ascoltavo, meno riuscivo ad afferrare l'indubbia qualità apprezzata dai presenti. Naturalmente questo rientra nel problema di espressione di una forma d'arte con un'altra, e disgraziatamente è proprio quanto mi accingo a fare leggendo ciò che scrissi alla mia prima esperienza di un allestimento di Bob Wilson, nell'88. A Chicago ogni due anni si tiene un festival internazionale e io ero l'inviato di "The Times". Era la mia prima volta in quella città e l'impressione fu incredibile. Lo spettacolo era *The Knee Plays*, un collage di "siparietti" per *CIVIL warS*.

L'unico gruppo teatrale americano che opera in quest'area è la compagnia riunita per allestire *The Knee Plays* di Robert Wilson e David Byrne, un lavoro di una bellezza travolgente, ineguale nelle sue immagini — un uccello, un albero, uno stivale e un libro — magico per la ricchezza che ne fa sprigionare. Wilson ha prestato il fianco al bastone critico lo scorso inverno con l'allestimento londinese di *Hamletmaschine*, ma *The Knee Plays* vibra di eccitazione nell'alternarsi di danza, narrazione, spiritual e jazz (la banda di ottoni di Byrne), cambi di scena squisitamente gradualmente e persino la costruzione di una nave. Le tredici scene erano state originariamente concepite come estratti da eseguire negli intervalli dell'opera multimediale in dodici ore *CIVIL warS*. Non posso dire se la tensione cumulativa sopravvivrà a interruzioni tanto frequenti, ma la percezione in forma di pièce evoca la condivisione di un lungo sogno dove la storia diviene mito. Le fonti teatrali principali sono giapponesi: burattinai drappeggiati di bianco agitano le ali di un gigantesco uccello di bambù, movimenti ripetuti assorbono con estrema lentezza i cambiamenti. In uno dei tanti episodi esilaranti — per quanto possa suonare banale sulla pagina — uno spigoloso albero proiettato sul cielo azzurro che fa da sfondo ondeggia di lato e si spezza nei suoi quadrati costitutivi che poi galleggiano sopra il palco per il resto della scena come amebe geometriche. Difficile indovinare come una produzione tanto particolare influenzerà le compagnie di Chicago, ma nessuno ci ha mai rimesso ad assistere all'opera di un maestro.

Mi auguro che il pezzo possa trasmettere almeno in parte il mio entusiasmo a chi non ha visto lo spettacolo.



GEORGES BANU Visto che siamo qui per raccontare “il nostro Bob”, potrei parlare delle diverse esperienze che ho avuto come spettatore degli spettacoli di Wilson, dello choc che ho subito assistendo a quel capolavoro assoluto d’interpretazione che è *Madama Butterfly*, della delusione che ho provato di fronte a un *Flauto magico* in cui, al contrario, ho avuto la sensazione che l’approccio wilsoniano fosse troppo volontaristico. Potrei raccontare il mio piccolo itinerario wilsoniano tra delusioni e seduzioni. Vorrei invece parlare di alcuni momenti particolarmente forti, momenti che l’impudicizia ci consente di rendere pubblici in questo contesto. Il mio primo incontro fisico con Wilson è capitato per caso l’anno scorso qui a Taormina. Abbiamo parlato di Peter Sellars. Con l’ironia di cui parlava Colette Godard, Wilson ha detto: “Sellars è davvero ottimo, ma c’è un problema: ha troppe idee”. Questa frase mi è rimasta in testa come una specie di diagnosi fatta da un artista sull’opera di un altro artista. E sappiamo benissimo che quando un artista ama un altro artista, ne è forse il critico migliore. Quella diagnosi, con la quale concordavo, mi ha fatto riflettere anche sul teatro di Wilson, sull’idea che uno spettacolo deve partire da un’unica idea forte che poi si sviluppa e si modula. Quella frase mi ha permesso di capire perché gli spettacoli di Wilson non mi sono mai sembrati eterogenei. Mi sembrano molto vari ma mai eterogenei, proprio perché c’è quest’idea unica. Nel video su Armani Wilson dice esplicitamente: “Ci vuole una linea unica come in Mozart, questa linea può variare, può modificarsi, ma ci vuole una linea unica”. Quest’idea della linea unica esplica la solidità delle sue architetture così complesse, dei suoi silenzi architettonici, di quell’insieme di opere così potenti sia per l’unità dell’universo proposto che per la loro organizzazione intorno a un motivo centrale. Il secondo momento molto forte legato a Bob Wilson è stato a Barcellona. Ci eravamo rivisti a Parigi, e in quell’occasione Bob aveva rifiutato decisamente qualsiasi discorso sul suo spettacolo. Sembrava che Wilson fosse muto, che facesse parte di quegli artisti — un po’ come il Doganiere Rousseau — che rifiutano qualsiasi discorso articolato sul proprio lavoro. Poi, a Barcellona, Wilson ha parlato per due ore del Texas, dei suoi incontri con Heiner Müller, di sua madre. Improvvisamente ho avuto la sensazione che esista una frattura tra un Wilson muto, quello che respinge ogni discorso sulla sua opera, e l’altro Wilson, quello che riconosce implicitamente e pubblicamente l’implicazione biografica del suo teatro. Lui stesso l’ha confermato in modo sconvolgente parlando della scena sull’amore di Ofelia e sull’amore-odio che prova per sua sorella Suzanne. Credo che sia molto interessante vedere i segreti biografici dissimulati da Wilson, mai esposti con impudicizia, ma sempre presenti. Se a Barcellona ho avuto la fortuna di assistere a questa straordinaria frattura tra un Wilson muto e quello perfino prolioso, ho vissuto con grande emozione,

con vero panico, l'idea di incontrarmi con lui in un dibattito pubblico al Conservatoire di Parigi dove abbiamo organizzato un incontro sulla parola e i canti per il teatro. Mi sono detto: "Mi ritroverò nella ridicola situazione di quello che fa delle domande a cui non viene data risposta". Invece, Wilson è stato eccezionalmente generoso. Ho personalmente trascritto quei discorsi e mi sono sentito un po' come il personaggio di Borges, Pierre Menard, che credeva di avere riscritto *Don Chisciotte* perché lo aveva ricopiato.

A partire da questo, vorrei dire qualche parola sui testi di Bob Wilson, testi estremamente poetici che forniscono delle chiavi per interpretare la sua opera. Leggerò un frammento in cui Wilson dice:

I primi due modi di comunicazione sono gli occhi e la voce. A Bali ho visto una danzatrice di tredici anni che conosceva trecentosettanta modi di muovere gli occhi. Mi dispiace che nelle scuole non ci sia un insegnamento del linguaggio del corpo. Nessun cantante ha imparato a muoversi correttamente in scena, a sentire il peso dei piedi, a controllare il corpo o anche solo ad alzare una mano. È assurdo che non esista un linguaggio del corpo. Se si sta in un certo modo e si canta, si sentirà il modo in cui si sta dalla voce. I giapponesi pensano che gli dèi stiano in scena, è per questo che il contatto tra il corpo, il piede e la scena è essenziale. A Parigi andavo tutte le sere a sentire il recital di Marlene Dietrich. Durante una cena un giornalista le aveva chiesto perché fosse così fredda e lei gli rispose: 'Lei non ha sentito la mia voce'. Aveva una grande economia di movimenti. Una sera mi ha detto: 'La difficoltà è accordare la voce col volto, è una cosa importante'. Mi disturba sempre che a teatro quel che si vede c'è solo per illustrare o per assecondare quel che si sente. Posso dire: ti ucciderò, in molti modi. E forse il sorriso è il più spaventoso. Non è affatto arbitrario, può essere molto deliberato e molto coerente. Nel mio teatro ho cercato di creare dei gesti, non siamo obbligati a vederli, ma c'è un linguaggio dei gesti, una coreografia. È sempre un gesto ad aiutare a sentire o ad ascoltare un testo. Si dice spesso che il mio lavoro è troppo meccanico o freddo. Di *Dr. Faustus Lights the Lights*, fatto con degli studenti a Berlino, tutta la stampa tedesca ha detto che non c'erano emozioni. Non capisco. Quando i tedeschi recitano urlando e gesticolando, mi impongono le loro emozioni. Forse l'emozione non sta nel grido ma nella pronuncia lenta della sentenza di morte.

Gertrude Stein o il ritorno alla sorgente  
*Dr. Faustus Lights the Lights*  
(Nele Hertling, Robert Wilson)

NELE HERTLING Ricordo ancora quando Bob mi disse: “Quando mi proporrete un buon progetto, io verrò a realizzarlo”. Parlammo di Gertrude Stein e di *Dr. Faustus Lights the Lights* e lui spiegò che occorre-  
vano studenti con un certo tipo di formazione. Era l’88, prima della caduta  
del Muro, ma noi sapevamo che gli unici studenti adatti erano quelli  
della Scuola d’Arte Drammatica di Berlino est, la allora già famosa  
Ernst Busch Schule. Quindi dicemmo: “D’accordo, un giorno, chis-  
sà”, ma naturalmente, persino alla fine dell’88, il solo pensiero di utiliz-  
zare quella scuola era inconcepibile. Quando poi, con sorpresa generale,  
il Muro crollò, la prima idea che ci venne in mente fu di tornare da Bob  
offrendogli quel progetto. Lo ricordo ancora come un’avventura: la  
Ernst Busch Schule si trova nella parte più remota di Berlino est; io so-  
no nata a Berlino ma quel settore ci era rimasto precluso per troppo  
tempo, dunque non riuscivo assolutamente a ricordare la strada, era  
un vero e proprio viaggio. Ci andammo appena possibile e parlammo  
all’allora direttore proponendogli un lavoro dei suoi studenti con Bob  
Wilson: era esterrefatto, non riusciva a immaginarsi niente del genere,  
ma dopo qualche discussione accettò. Allora iniziò la solita procedura:  
convocammo i ragazzi per l’audizione e ricordammo a Bob la sua pro-  
messa: “Quando mi proporrete un buon progetto, io verrò a realizzar-  
lo”, e così accadde. Quella che vi racconto oggi è forse una piccola sto-  
ria, ma per me ha costituito la scoperta di un Bob particolarissimo che  
tuttora ricordo con enorme affetto. Avevamo convocato nella sala prove  
trenta o quaranta studenti che se ne stavano seduti senza avere idea di  
quanto sarebbe accaduto: l’audizione verbale, Bob Wilson, la sua ope-  
ra, tutto era completamente esotico e ignoto. Naturalmente, come suo  
solito, Bob arrivò il giorno stesso da molto lontano. Avevamo invitato  
gli studenti per una certa ora, ma dopo due ore Bob non era ancora  
arrivato. I ragazzi erano sconvolti: venivano da una scuola dove la pri-  
ma parola era ‘disciplina’, erano molto ben educati e concepivano il la-  
voro e il futuro in maniera estremamente realistica, quindi aspettare un

artista che non conoscevano era assolutamente inaudito, tanto che alcuni fecero per andarsene. Allora cominciammo a spiegare chi fosse Bob, ma i ragazzi restavano refrattari al progetto ancor prima di saperne qualcosa. Finalmente lui arrivò e, visto che quasi nessuno parlava o capiva l'inglese, dovemmo introdurre qualche interprete. Bob cominciò a parlare lentamente. Ricordo ancora le facce di quei ragazzi: non capivano nulla, erano sempre più sconvolti, ignoravano cosa si aspettasse da loro quel tizio. Ci volle del tempo, ma la diffidenza verso la sua persona e il progetto, la paura di fraintendere ciò che si voleva da loro, restano per me il seminario più meraviglioso a cui abbia assistito. Bob parlò con i ragazzi, cercò di spiegare chi era, cosa aveva fatto e perché, e naturalmente, per quanto oggi suoni incredibile, dovette cominciare da zero. Fu quasi una conferenza su se stesso e sul suo lavoro, con diversi momenti di humour. Gli studenti risero, anche Bob si divertì parecchio, e col passare dei giorni questi ragazzi si aprirono, afferrarono il progetto, appresero rapidamente, con un po' d'aiuto da parte nostra, i primi rudimenti d'inglese. Decidemmo che *Dr. Faustus Lights the Lights* sarebbe stato recitato in quella lingua, cosa inizialmente inconcepibile perché per loro il testo originale era totalmente oscuro. Ma lo impararono, un po' alla volta lo capirono e credo che quell'allestimento cambiò l'intero gruppo di persone coinvolte in modo indelebile, e qui penso ovviamente ai risultati.

Com'è consuetudine a Berlino, la prima non fu considerata dalla stampa degna di grande attenzione: il pubblico la adorò come al solito, la stampa si oppose come al solito. A questo proposito vorrei raccontarvi un aneddoto che mi è appena tornato in mente: quest'anno ho fatto qualcosa di poco ortodosso, ho ritagliato da un giornale la reazione alla prima per poi spedirla all'autore. Recitava così: "Fortunatamente si tratta di uno dei tanti progetti che saranno dimenticati una volta lasciato il palco e questo fortunatamente avverrà nel giro di un paio di giorni". *Dr. Faustus Lights the Lights* ha girato tutto il mondo — da Venezia a Parigi, da Hong Kong a Montréal fino a Gerusalemme — per due anni. Credo che nessuno l'abbia scordato, anzi molti chiedono perché non si riprende. Quei giovani vissero un periodo di incanto e di scoperta del mondo attraverso Bob, perché lui sviluppò un rapporto personale con ciascuno di loro. Una cosa inconcepibile: un artista famoso che instaurava un contatto tanto personale con loro. Conosceva tutti i loro problemi intimi, potevano andare da lui a parlare di qualsiasi cosa, e la scoperta del mondo esterno costituì un enorme choc: era completamente diverso da quello in cui erano cresciuti.

Per me quello fu *il* progetto, progetto di cui sono grato a Bob perché era pieno di sentimento. Prima ricordavo che per la stampa tedesca i lavori di Bob mancano di emozione. Ma *Dr. Faustus Lights the Lights*,

per me, è un progetto ad alta emotività, non perché ho visto quello che passava da Bob agli studenti e viceversa, ma per le fortissime sensazioni che passano sulla scena. Gioia e tenerezza sono sparse a piene mani, il pubblico è completamente a proprio agio, adora *Dr. Faustus* come qualcosa di assolutamente godibile ed è palpabile l'emozione dei ragazzi — che, naturalmente, non hanno mai sentito parlare di recitazione anodina e uniscono alla propria formazione i nuovi moduli recitativi appresi nella pratica con Bob. Ora sono passati diversi anni ma il rapporto con i ragazzi è rimasto. Questo legame emotivo è tipico di chi ha lavorato con Bob. Credo che al giorno d'oggi bisognerebbe rivalutare questa qualità di lavoro, perché riuscire a raggiungere un pubblico a livello tanto umano è molto più importante di tante discussioni estetiche o storiciste.

ROBERT WILSON Un aspetto importante in *Dr. Faustus Lights the Lights* era che la seconda lingua per la maggior parte di questi ragazzi era il russo mentre, come ha detto Nele, non conoscevano l'inglese. Era estremamente interessante sentire un attore esprimersi in una lingua che non comprendeva. Prima ho detto che un grande attore parla come se non capisse ciò che sta dicendo. Quando i ragazzi recitavano si avvertiva uno spazio mentale particolare che mi costringeva ad ascoltare in una maniera ignota a teatro, e questo m'incuriosiva molto.

Uno di quei famosi critici tedeschi con cui, qualche mese dopo la prima berlinese, mi ritrovai a una tavola rotonda aveva scritto che la pièce era gelida, priva di emozione. In particolare l'aveva infastidito il ragazzo ventunenne che interpretava il Dottor Faustus. Al termine della pièce il protagonista dice: “Cane. Ragazzo. Io vi ucciderò” e gli ci vogliono una decina di minuti per camminare verso il ragazzo, prendergli la mano, compiere un certo gesto, poi andare dal cane, fare un altro gesto, infine dirigersi verso il pubblico e dire: “Sono morti. Il ragazzo e il cane sono morti. Andrò all'inferno”. Quel critico sosteneva che mancava l'emozione e capisco il suo giudizio, ma (*grida*) “Vi ucciderò, ragazzo e cane, io vi ucciderò. Andrò all'inferno”, questa era la sua idea di emotività. Abbiamo opinioni diverse.

Il volto della danza  
(Luchinda Childs, Germano Celant)

FRANCO QUADRI Si è parlato dell'enorme libertà che Wilson dà all'attore nello stesso momento in cui gli prescrive itinerari di movimento molto precisi. Ora Nele ci ha raccontato di come Bob sia riuscito a istruire e a introdurre in una nuova lingua i ragazzi della Ernst Busch Schule. Finora, però, non si è parlato granché del lavoro sulla danza. La presenza di Lucinda Childs mi fa pensare all'enorme lavoro che lei ha compiuto con Bob su diversi terreni, dai tempi in cui debuttava con lui in *A Letter for Queen Victoria*, ballava nel primo *Einstein on the Beach* al secondo *Einstein on the Beach* di cui lei stessa ha composto le coreografie, da *I Was Sitting On My Patio*, in cui confrontava i suoi gesti con quelli che Bob aveva già eseguito nella prima parte, fino a *La maladie de la mort* di Marguerite Duras. Vorrei sentire da una maestra del teatro-danza come Lucinda qual è stato il suo rapporto di lavoro e di evoluzione nell'interpretazione in tutti questi anni accanto a Bob.

LUCINDA CHILDS Il mio lavoro con Bob Wilson iniziò vent'anni fa: prima ero una ballerina della Judson Dance Company di New York, a stretto contatto con diversi artisti-coreografi, ballerini, artisti visuali, tra i quali Yvonne Rainer, una figura molto importante per me. Insieme scoprimmo un bisogno di operare individualmente su diverse idee sperimentali. Talvolta, invece, lavoravamo collettivamente su spunti ricavati da John Cage. Una delle sperimentazioni più importanti era l'idea di uscire dal processo decisionale in gioco durante la preparazione, costruzione o improvvisazione di un pezzo. Fu così che venni in contatto con il lavoro di Robert Wilson, il che naturalmente comportò per me un enorme processo di transizione. Fino allora diversi miei lavori non erano mai stati rappresentati in uno spazio teatrale, ma in quelli che all'epoca definivamo spazi alternativi: una strada, una chiesa, una galleria, un museo, un attico. Era una sfida che c'interessava per l'idea di lavorare al di fuori delle convenzioni tradizionali associate allora al teatro. Alcuni miei compagni rimasero sorpresi alla novità: "Ora vuoi lavorare con Robert Wilson, nel teatro tradizionale". Risposi che un'idea del genere era assurda,

se si conosceva minimamente l'opera di Wilson, perché dal primo istante in cui ci si entrava (nel mio caso si trattava di *A Letter for Queen Victoria*), quello spazio veniva sottoposto a ogni genere di mutazione. Come performer ci si confrontava con uno spazio in continua, illimitata evoluzione e trasformazione in termini visivi, luministici, gestuali e sonori. Il bello della prima volta che si assisteva a questo tipo di teatro era la sensazione che tutto mirasse a conferire magia a ogni istante. L'impressione e l'ispirazione conseguenti erano così forti che fui naturalmente molto lusingata quando Wilson mi chiese di partecipare a *Einstein on the Beach*. Allora lavoravo ancora con la compagnia di balletto su certe idee coreografiche minimali, ma cominciare a lavorare con Bob fu un enorme cambiamento. Aver seguito Bob per vent'anni fino a *La maladie de la mort* di Marguerite Duras è stato soprattutto un grande piacere.

FRANCO QUADRI A proposito della danza vorrei che Germano Celant ci desse un inquadramento rispetto a quello che succedeva in quel periodo degli anni '70 quando cominciò la collaborazione tra Lucinda Childs e Bob Wilson.

GERMANO CELANT Credo che il periodo dal '64 agli anni '70 sia molto importante per capire Bob e tutte le connessioni con Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton. Prima Bob parlava di attori che parlano un linguaggio che non conoscono: anche la danza a quell'epoca cercava d'imporsi *a task*, un compito, che non era quello tradizionale di muoversi sulla scena. Ricordo la performance di Trisha Brown *Walking On the Walls*, una performance antigravitazionale legata all'idea di una danza senza peso. La danza si poneva compiti impossibili come danzare con una sedia o con un materasso. Quello che univa la danza, la musica e il teatro — che ritroviamo tutti in *Einstein on the Beach* — è proprio questa dimensione impossibile di un percorso che non s'incontra. Ricordo *Run in Paradise* di Yvonne Rainer, in cui tre danzatori danzavano su tre linee parallele senza mai incontrarsi, e *Einstein on the Beach*, in cui la scenografia, la musica di Phil Glass e la stessa Lucinda Childs scorrono parallelamente creando un insieme non programmato anche se coreografato in maniera visivamente forte. C'era quest'idea d'incontrarsi sulla scena e d'improvvisare senza conoscere gli altri. Naturalmente era un'idea di John Cage e di Merce Cunningham: ridurre al minimo la gestualità per ricomporla in una maniera completamente diversa. Ricordo *Accumulation* di Trisha Brown, le performance di Lucinda Childs, di tutti questi personaggi che entravano in scena ed eseguivano dei gesti in semplice accumulazione e proliferazione. Per questo il teatro di Bob mi rimanda al deserto. La scena del Judson Group era un deserto, non c'era scena, era una chiesa, era — come diceva Lucinda — una palestra. In questo deserto — e mi viene in mente *Memory Loss* — un minimo gesto, una testa che emerge, che si muove, è già un grande evento teatrale.

Per questo parlavo della luce del deserto: il Texas è un planetario. Per me le opere di Wilson sono un grande planetario in cui un piccolo gesto diventa l'universo. In questo senso trovo una grande analogia tra il teatro di Bob e la danza e la musica — penso a Terry Riley — accomunati dalla frammentazione e dall'orizzontalità. Rivedo Walter De Maria camminare da solo per ore e prendere dei piccoli oggetti proprio come Bob prende dei piccoli oggetti nelle case terremotate di Gibellina: c'è la stessa attitudine a un gesto minimo che diventa un gesto eroico, una grande opera. Quest'attitudine unisce un'intera generazione di artisti, compresi quelli visivi come Bob Whitman, altro grosso personaggio poco conosciuto in Italia. L'elemento comune è questo gesto, semplice e minimo ma allo stesso tempo assoluto, che trasforma il naturalismo in metafisica.



Recitare la letteratura  
(Frederic Ferney, Philippe Chemin, Robert Wilson,  
Miranda Richardson)

FRANCO QUADRI Passiamo a un'epoca più vicina, al momento in cui Bob elabora un altro tipo di recitazione e si avvicina a testi letterari. Penso a *Une femme douce*, ispirato a Dostoevskij e a *Orlando* da Virginia Woolf nelle diverse versioni. Passo la parola a Frederic Ferney.

FREDERIC FERNEY Solo alcuni ricordi da spettatore. Ho visto una decina di spettacoli di Bob Wilson ma ho scelto di parlare di *Une femme douce* e di *Orlando* perché, essendo tratti da opere letterarie che già conoscevo, mi hanno rivelato con particolare chiarezza la singolarità (nel senso di solitudine), l'ironia e l'umiltà, l'orgogliosa umiltà dell'approccio di Bob Wilson. Per *Orlando* l'adattamento è di Darryl Pickney e di Bob Wilson, le luci sono di Heinrich Brunke e di Bob Wilson, la scenografia è di Bob Wilson. Non so se Wilson sia ossessivo, non sono uno psicologo, ma certo non lascia niente al caso. Forse un artista è qualcuno che non lascia niente al caso. Tutto sembra essere premeditato, presentato, in bilico tra il sogno e la grazia, senza gravità, senza peso. La funzione della luce non è illuminare: la luce taglia la prosa, distacca le parole, le rende sottilmente udibili in tutte le loro sfumature. La scenografia è astratta, geometrica. Bob — mi sembra — odia lo sfumato, usa il nero e il bianco un po' come Kazimir Malevic. Non si tratta di riprodurre: il suprematismo libera l'artista dal compito di riprodurre il mondo, di imitarlo. Non si tratta di illustrare o di trasporre qualcosa, soprattutto niente personaggi in senso psicologico. Wilson rifiuta ogni pastiche della realtà, e ogni riproduzione nell'arte è un pastiche della realtà. Allora che cosa rimane di *Orlando*? Rimane il tempo: il tempo che passa e che non è umano, il tempo che è artista e che diviene donna. Non c'è niente di sacro o di tragico: questo è un teatro senza eroi, senza dèi, senza idoli. E se a volte una serie di rettangoli di luce colorata possono dare l'illusione di una città ai confini della notte, sarebbe un errore vederci una metafora della malinconia urbana. Nel teatro di Wilson la forma rimanda solo a se stessa: non significa niente, perché non c'è niente da significare. Confini di luci sono confini di luci sono confini di luci: "Una rosa

è una rosa è una rosa”. Quando Wilson pianta un albero sul palco, non è un albero, non è neanche un simbolo né un incidente. È solo qualcosa che avviene, che prende corpo. Isabelle Huppert a Parigi, sola in scena, serviva il testo né più né meno che la luce, o almeno così sembrava. Il gioco dell’attrice, la recitazione sembrava essere iscritta in una convenzione formale molto stretta, molto disegnata, dove niente era lasciato al caso. Lei accettava docilmente le costrizioni e poi recuperava piano con dei ricordi molto personali. Isabelle diventava donna, fata, farfalla, lucciola; disegnava il suo volto da statua grottesca su una pagina bianca, si inarcava, dondolava con la sua faccia elisabettiana e i suoi tirabaci alla Jane Austen. A un certo punto avanzava col suo ebbro passo danzante e offriva al pubblico un volto di biancore miracoloso, miracolato, lavato da qualsiasi sospetto.

In *Un femme douce*, del racconto di Dostoevskij non rimane niente se non la carne, l’odio e lo sgomento di un uomo sporto sul suo abisso; niente se non la crudeltà santificata in prova morale, il furore metafisico della sua domanda, sempre aperta, con o senza Dio. Senza pensare a illustrare il romanzo, Wilson ne restituisce l’essenza, il clima di enigma attorno a un fatto brutale, ossessionante e incomprensibile. Non racconta la storia, medita sulla trama, la traspone in luccichii, in sfaccettature sonore. L’uso contiguo di tre lingue — inglese, francese e tedesco — non fa che accrescere l’impressione di un puzzle in cui il tempo si dilata secondo un schema sapiente. Gli attori sono tre Pierrot dalle tempie pallide — Bob Wilson stesso, Thomas Lehmann e Charles Chemin — e una donna muta, Marianna Kavallieratos. I quattro attori sono i figuranti illusori o i narratori episodici di un dramma passionale che mimano e cui sottraggono ogni verosimiglianza psicologica. Per loro si tratta non di un carnet di personaggi ma di frammenti di istinto, di finzione, di pulsioni, di scosse. Il compito della luce non è di rischiarare, ma piuttosto di rendere sensibili certi momenti, certe sequenze: traduce in onde d’intensità. Il suono che palpita s’insinua in carezze vibranti, in echi tangibili dell’India o del Giappone. Non assembla nessuna funzione descrittiva o narrativa, si accontenta di legare con un filo di seta ciò che ogni istante contiene di più fuggitivo. Il suono suscita un rumore di veglia e di sogno, uno zapping ininterrotto della coscienza che si diffonde. Come sempre, Bob Wilson è onnipresente, governa ogni raggio di luce, ogni gesto, ogni istante. Come attore si mostra a volte draconiano e a volte morbido, fremente in una sensualità di puritano o zasp, zen anglosassone protestante, se mi concedete il neologismo. Talora si rimane furtivamente irritati dal manierismo, dall’astrazione, dallo chic cerimonioso e glaciale di questa decostruzione, mentre gli attori esitano come insetti, come grossi scarabei agitati nella loro postura e nel loro turbamento tra teatro Nô e burlesque. Resta la chimerica bellezza di un’arte che non

significa nulla, perché non c'è niente da capire nella grazia, salvo che è il contrario della pesantezza. E quando un'arte trapassa la parete della scenografia non è né un avvenimento, né un simbolo, conta solo lo spazio che separa e che delimita. Ma che separa e che delimita cosa? Forse parte del vuoto e anche il tempo, perché non c'è spettacolo se non quando il tempo è spezzato. Il tempo si accorda alla natura, ma una natura promossa a puro concetto, pura icona. In breve, Bob Wilson sta al teatro classico come Malevic o Mondrian stanno alla pittura figurativa. Il suo rifiuto del realismo o del naturalismo, di tutto ciò che non potrebbe essere altro che pastiche o parodia della realtà, ha il valore di una domanda, di una ricerca, di un'esigenza. Qui la bellezza non viene dal senso o dall'euforia dell'interpretazione a cui potrebbe dedicarsi il regista, che sembra estraneo a ciò che ci mostra. Si ha un bel dire, la bellezza aumenta là dove si rinuncia all'orgoglio.

FRANCO QUADRI Abbiamo detto che forse solo in *Amleto* Bob ha raccontato una storia, nel senso più emotivo e soggettivo del termine. Credo che il partito preso di astrazione che sta alla base del suo teatro — fin dall'inizio informale e lontano da qualsiasi riproduzione diretta della realtà — sia diventato quasi un'ossessione di fronte a dei racconti che hanno una storia. La storia negli spettacoli di Bob, in genere, è fatta di cambiamenti di luce. In *Un femme douce*, il fatto che la storia chiusa di Dostoevskij sia inscatolata in una casa che noi vediamo nella sua totalità, con quattro attori che superano il concetto di personaggi, diventa un fatto programmatico ricco d'emozione: la trama non è più la trama che siamo abituati a leggere, è un discorso puramente metafisico e mentale. Di fronte a *Orlando* — che purtroppo non ho visto nella versione di Edimburgo con Miranda Richardson — mi ha colpito il fatto che il personaggio risultava molto più femminile nella versione con un'attrice abbastanza maschile come Jutta Lampe che non in quella francese con Isabelle Huppert, attrice di grande femminilità che risultava invece molto più androgina. Questo rivelava un'interpretazione molto personalizzata. Di fronte a due spettacoli che seguivano lo stesso disegno, era evidente una grandissima diversità interpretativa. Questa è un'altra prova della libertà estrema che Bob lascia agli attori nonostante gli indichi dei percorsi precisi. Su questo vorrei sentire sia Bob che Miranda Richardson.

PHILIPPE CHEMIN Volevo rispondere a Ferney in relazione alla dichiarazione rilasciata da Isabelle Huppert sul fatto che nel lavoro con Bob si è considerata nient'altro che un elemento, come la luce.

FREDERIC FERNEY Non mi riferivo a una dichiarazione di Isabelle Huppert.

PHILIPPE CHEMIN Ma lei ha rilasciato una dichiarazione in proposito.

FREDERIC FERNEY Non sapevo che l'avesse detto.

PHILIPPE CHEMIN Lei ha rilasciato una dichiarazione in cui affermava

che aveva cercato di entrare nel lavoro formale di Bob e di far parte del suo universo, proprio come la luce o una scenografia. Questo mi ha colpito profondamente perché, all'interno di questo rigore formale, ho sempre sentito invece la possibilità di esprimere un'umanità e un'interiorità che non trovano spazio nel teatro tradizionale. Quello di Bob mi sembra un teatro più vicino al cinema di Alain Resnais o di Robert Bresson, un teatro in cui, all'interno di un estremo rigore formale, si ha la possibilità di esprimere emozioni e sentimenti.

FREDERIC FERNEY Quando ci si rende conto dell'importanza della luce negli spettacoli di Wilson, dire che l'attore ha la stessa importanza della luce non significa certo sminuirlo. La mia affermazione non era negativa: al contrario, quel che ho trovato interessante in *Orlando* è proprio il fatto che all'interno di una convenzione formale molto rigida c'è uno spazio minimo ma allo stesso tempo enorme in cui l'attrice ha la possibilità di esprimersi totalmente. È proprio la costrizione a rendere possibile l'espressione. Non volevo affatto minimizzare il lavoro di Wilson sugli attori.

PHILIPPE CHEMIN Ma Isabelle Huppert ha detto che voleva stare al gioco, equipararsi a un qualsiasi altro elemento e mettersi un po' da parte come attrice.

FREDERIC FERNEY Quando l'ho vista a Parigi — e l'ho vista ben due volte — non avrebbe avuto quel viso quando è venuta a ringraziare il pubblico se non fosse stata felice in scena.

PHILIPPE CHEMIN Forse la sua felicità consiste nel sentirsi ridotta allo stato di un elemento. Accanto a Malevic e a Mondrian, ricorderei Giacometti e la sua attenzione al materiale umano. Il teatro di Bob è astratto ma umano.

FREDERIC FERNEY Considero Malevic un pittore totalmente emozionale. L'astrazione, per me, è il contrario della figurazione, non dell'emozione.

PHILIPPE CHEMIN Prima lei ha detto che nell'allestimento di *Un femme douce* non è rimasto niente del testo di Dostoevskij.

FREDERIC FERNEY Sì niente, niente salvo la carne.

PHILIPPE CHEMIN Ho amato molto quell'adattamento perché restituiva perfettamente il ritmo ossessivo della scrittura di Dostoevskij. Il fatto che lo stesso testo venisse ripetuto a diversi intervalli di tempo in tre lingue sottolineava con grande efficacia la ripetitività del ritmo che si sperimenta durante la lettura. C'è una frase di Heiner Müller che può aiutare a capire come interpretare un testo del genere. Müller sosteneva che i suoi testi non sono mai stati realizzati bene perché vengono usati come un'informazione, una comunicazione, mentre l'essenziale — e qui torna quanto diceva Odile Quirot a proposito del testo cosmico — è lasciarli circolare nello spazio, anche se non si riesce a capire tutto. Se-

condo Müller è tutta questione di ritmo. L'importante, secondo lui, è la forma, i contenuti sono casuali. Forse la cosa più interessante, come ha detto prima Bob, è dar voce a qualcosa che non si capisce. Nella tradizione europea si cerca sempre di mettere degli interruttori per capire tutto subito. È molto cartesiano questo tentativo di ridurre tutto a una spiegazione razionale. Bob ha sempre cercato di fare il contrario.

GEORGES BANU A proposito dell'interpretazione di Isabelle Huppert, vorrei chiedere a Bob Wilson se è vero che ha mostrato a Isabelle Huppert i video di un famoso attore giapponese onnagata e le ha detto: "Ecco cosa voglio da te". Se è vero, mi sembra un modo molto sottile di dare indicazioni a un'attrice. Vorrei sapere anche se dà agli attori indicazioni uniche per ogni ruolo, ovvero quelle che si potrebbero definire indicazioni a lungo termine.

ROBERT WILSON Per *Orlando* ho mostrato alle attrici *Dancing Box Suites*, un film della metà degli anni '80 in cui Rudolf Nurejev mostra dei passi, un modello per l'andatura del giovane Orlando. Speravo che ne restasse qualcosa nella nuca di Isabelle Huppert e di Miranda Richardson. Non dovevano copiarlo, era solo un'indicazione di regia. Per la parte in cui Orlando va come ambasciatore a Istanbul/Costantinopoli ho usato come riferimento un video di un noto attore kabuki per il modo di muovere i tessuti e l'attitudine mentale degli orientali. Per la parte che segue la trasformazione di Orlando da ragazzo in donna, ho mostrato alle attrici alcune videocassette di Marlene Dietrich. A Isabelle ho fatto vedere anche alcuni nastri della Garbo, poiché trovavo che avessero una struttura facciale simile. Ma il riferimento era soprattutto alla Dietrich per la bocca, i gesti, le mani, lo spazio tra le dita, e in particolare l'uso degli occhi. Ho usato una registrazione dei suoi ultimi spettacoli al London Palladium nel '72: in quel teatro enorme i suoi occhi emanavano un fascino straordinario. Li usava come una cinepresa in un primo piano, si capiva subito quanto avesse attinto alla tecnica cinematografica; ma come faceva a rendere tanto efficaci sulla scena movimenti infinitesimali come un battere di ciglia? Quello spazio dietro la sua nuca, il modo in cui cambiava la distanza da qui a lì, e soprattutto il senso dei tempi, rivelavano una grande intelligenza. Feci proiettare anche un film giapponese, ma serviva perlopiù da suggerimento per lo sfondo. Qual era la seconda domanda?

GEORGES BANU Volevo sapere se lei dà all'attore un'indicazione globale per l'insieme del ruolo o se lavora scena per scena.

ROBERT WILSON Probabilmente sarebbe meglio far intervenire Miranda. Non ho mai parlato con un attore del contenuto, non intervengo mai a questo livello. Di solito faccio osservazioni tecniche: questo potrebbe essere più interiore o esteriore, lo spazio dietro la tua nuca o di fronte a te dovrebbe essere più potente, cose del genere. Io fornisco

una sorta di struttura, uno scheletro, ma non interferisco nel modo in cui viene riempito. Emozioni, sentimenti, idee, pensieri: questa parte sta all'individuo. Ecco perché se qualcuno ha visto tutte e tre le versioni di *Orlando* ha notato delle diversità, benché le tre signore eseguano essenzialmente le stesse cose; il modo in cui s'inseriscono nella struttura è assolutamente personale. È come per un architetto che disegna un edificio: lo si può riempire, occuparne gli spazi in tanti modi. Parigi è una bellissima città perché ha un piano regolatore grandioso, all'interno del quale la gente può costruire, inserirsi in maniera individuale. Io fornisco lo scheletro, poi la carne e la pelle spettano all'individuo. Sono andato a vedere la trentesima replica dell'*Orlando* fatto da Isabelle e mi è parso che fosse troppo rivolto al pubblico. Le ho detto: "Preferirei che lo facessi più per te. Lascia che il pubblico venga a te. Non devi essere tu ad andare da loro". La sera successiva sono tornato a vederla e, in qualche modo, era completamente diversa, e con lei il pubblico: si riusciva a penetrare lo spazio, mi era più facile entrarci perché non mi pareva che pretendesse la mia attenzione. Non credo che si possa eseguire l'intera pièce in un modo solo: sono come onde, si entra e si esce, dentro e fuori. Comunque la maggior parte del teatro per i miei gusti è troppo esteriore. Ecco un esempio di suggerimento di regia. Mi sembra davvero giunto il momento di far parlare Miranda.

QUALCUNO DEL PUBBLICO Ha chiesto alle attrici di guardare altri video?

ROBERT WILSON Era facoltativo. Se volevano, potevano farlo: significava imparare una sorta di coreografia valida non solo nel mio, ma in tutto il teatro. Martha Graham scrive nella prima riga della sua autobiografia: "Tutto il teatro è danza". Noi impariamo dalla pratica. Anche per me tutto il teatro è danza, è una coreografia continua. Se si studia *Giselle* o *Il lago dei cigni*, si apprende un particolare movimento. Più siamo meccanici, più siamo liberi. Non ci si ferma mai, si continua sempre a imparare. Una volta ero in Giappone con Suzushi Hanayagi una coreografa giapponese mia collaboratrice. Suzushi, che ha più di sessant'anni, era appena stata a lezione dalla sua insegnante novantatreenne e mi disse: "Guarda le mie mani, sono rosse perché la mia insegnante mi ha colpito col ventaglio per correggermi i gesti". Da quando aveva due anni va dalla stessa insegnante per imparare un ruolo di teatro Nô che non interpreterà mai perché è una donna e quel tipo di teatro è recitato solo da uomini. Sta ancora studiando un ruolo, un gesto che deve arrivare in un punto preciso e non oltre, e la sua insegnante dice sempre: "No, così non va bene". Si può cominciare a suonare Mozart a due anni e a ottantadue lo si suona ancora senza averlo imparato veramente, ma forse a ottantadue anni c'è qualcosa di diverso: è questo che intendo quando dico che più si è meccanici più si diventa liberi. Per *Orlando* ho studiato una sorta di coreografia, modificata talvolta per Miranda o per Isabelle,

perché un gesto è più bello su un corpo che su un altro. Questo è ciò che si mostra e di cui si discute: la linea, lo spazio, lo studio coreografico. Del contenuto è raro che io parli.

MIRANDA RICHARDSON Spesso penso che quanto faccio sia incredibilmente impuro, dato che sono una neofita rispetto al lavoro di Bob. Il primo contatto, nel bel mezzo di un frustrante lavoro in Germania, è stato travolgente: *The Black Rider*. Credo di capire Isabelle quando aspira a far parte del suo universo: gran parte di quello che mi circonda è pressappochismo generalizzato. Adoro la frase “tutto il teatro è danza”, vorrei che fosse così. Comincio a pensare che la norma sia ormai quella di considerare il teatro una sorta di pseudocinema, come se la nostra soglia di attenzione si sfaldasse al minimo cenno di contrarietà e avessimo bisogno di un'inquadratura sempre diversa fatta su misura per noi. Bob talvolta, mentre lavoravamo, usava una terminologia cinematografica perché mi era più familiare considerare le cose in termini di montaggio, di cambiamenti di tempo e d'inquadratura, ma in generale c'è una pessima tendenza a una scrittura e a una recitazione che sembrano rifarsi al peggior cinema, come se non fosse possibile concentrarsi su nulla a lungo. Ciò che ho amato dell'allestimento di Bob è che non avevo idea di come fossi arrivata e quanto fossi rimasta in quello spazio: alla fine volevo solo starci e basta, da spettatrice o da attrice. Bob è molto generoso con gli attori, non cerca d'imporre a ogni costo una storia o un'interiorità. Forse ogni attore che lavora con lui avverte che il suo è il sistema più umano. In *Orlando* c'è una vita interiore ed esteriore del personaggio tracciata senza barriere tranne la fantasia della scrittrice e l'immaginazione individuale. È l'opposto del teatro estremamente paternalistico verso il pubblico, della televisione e del cinema che vanno per la maggiore; di conseguenza è stato estremamente gratificante. Avevo visto sia Jutta Lampe che Isabelle Huppert ma questo non mi ha paralizzato: è stato come un nuovo inizio. Ho esordito dicendo che quanto faccio è estremamente impuro. Desideravo moltissimo una disciplina diversa e lavorando con Bob mi è sembrato di avvicinarmi quanto più possibile a quella di una ballerina o di un musicista. Ho uno spartito e l'interpretazione sta a me: un'interpretazione di Mozart può essere considerata migliore di un'altra ma restano tutte valide. È veramente liberatorio. Sulla scena c'è un momento di felicità totale in cui il tempo e lo spazio diventano assolutamente elastici, non so più da quanto mi trovo lì o quanto tempo sia necessario per recitare una parola o una frase. Nelle anteprime c'erano occasioni in cui me la spassavo un po' troppo, non bisogna essere autoindulgenti. Una volta provata quell'emozione — e sottolineo che il nostro lavoro è tutto imperniato sull'emozione e anche sull'humour — ci si può abbandonare e dimenticarla, non c'è bisogno di dimostrazioni.

ROBERT WILSON La tua espressione è ciò che tu provi. Martha Graham diceva di aver visto Eleonora Duse in una pièce leggere una lettera: il foglio le cadeva di mano e lei continuava a leggere seduta, senza muoversi. Lì, su quella sedia, c'era ogni espressione possibile. Non so se sono chiaro ma penso sia la differenza tra: (*grida*) "Vi ucciderò" e il ragazzo che sussurra: "Vi ucciderò". Tutto qui. Ho chiesto a Suzushi perché la sua insegnante l'aveva picchiata sulle mani e lei mi ha risposto che il gesto, l'emozione, il sentimento non erano sufficientemente profondi, bisognava interiorizzarli in un teatro estremamente formale, con le facce coperte di biacca come maschere.

FRANCO QUADRI Bob, hai detto di essere una specie di coreografo ma non credo che questa sia la definizione esatta per il tuo lavoro con gli attori. All'inizio di quest'incontro abbiamo parlato delle prime esperienze con attori in qualche modo "di famiglia", persone che facevano parte di un clan. Hai avuto esperienze diversissime: da Sheryl Sutton a Lucinda Childs, da Raymond Andrews a Christopher Knowles, da Madeleine Renaud a Marianne Hotte fino alle cantanti d'opera come Jessye Norman e Montserrat Caballé o alle tre interpreti di *Orlando*. Com'è cambiato il tuo modo di lavorare con gli attori?

ROBERT WILSON Un regista non può mai sostituirsi all'attore: il nostro unico compito è aiutarlo. Se un attore si sente a proprio agio con se stesso allora può stabilire un dialogo con il pubblico: quando il lavoro non funziona spesso dipende dalle mie restrizioni registiche che impediscono all'attore di trovare un'identità nel ruolo. Ma non credo che ci sia molta differenza a lavorare con Christopher Knowles o Jessye Norman. Per strano che sembri, io do lo stesso tipo di indicazioni di regia a entrambi. Dico: "Chris, alza la testa. Guarda dritto davanti a te..." Cos'è quel biscotto?

CHRISTOPHER KNOWLES È un biscotto ricoperto di cioccolato. Non so chi me l'ha dato, ma dovrebbe bastarmi fino al buffet freddo.

ROBERT WILSON La cosa più bella che ho sentito in vita mia l'ha detta Christopher. Aveva quindici anni e recitavamo in Persia, in Iran, in una casa del Seicento. Tutte le sere ripetevamo la stessa performance, sempre uguale a eccezione degli ultimi dieci minuti, occupati da un'improvvisazione sempre diversa. Una sera Chris ripeté la parola 'registratore' per dieci minuti: fu bellissimo. Era come un satiro. La modulazione estremamente delicata e il colore della sua voce, la gioia, quella linea continua... Io cominciai a piangere, mentre il pubblico gemeva in tutt'altro senso, chiedendosi: "Oh mio Dio, per quanto andrà avanti quel ragazzo?". Tossivano, si sentivano veramente a disagio. Quando la performance finì, Chris si voltò verso di me e disse: "Bob, che importa, se la tua mente è in pace". Sono caduto a terra. Te lo ricordi? Com'era il biscotto?



CHRISTOPHER KNOWLES Buonissimo, grazie. Sì, me lo ricordo benissimo; ripetevo: “registratore, registratore, registratore...”. Era una performance a Shiraz, in Iran. Mi sono scordato il nome del luogo. Bob se lo ricorderà, sicuramente. Dunque, avevo quindici anni, era il '74, agosto, facemmo il pezzo... Che altro? Ricordo che con noi recitò anche una ragazza... Che altro?

ROBERT WILSON Ti ricordi: “Che importa, se la tua mente...”

CHRISTOPHER KNOWLES Oh sì, precisamente, dissi a Bob: “Che importa, se la tua mente è in pace” e lui cadde... Non so che cosa aggiungere.

*T.S.E.*: da Gibellina a Watermill, la nostalgia del passato  
(Gigi Giacobbe, Barbara Villiger Heilig, Franco Quadri)

FRANCO QUADRI Torniamo alle ultime esperienze di Bob. Si è già parlato di *T.S.E.* non solo perché è stata un'esperienza siciliana ma perché ha destato una particolare emozione. Gigi Giacobbe mi ha chiesto di dare una sua testimonianza su questo spettacolo creato a Gibellina.

GIGI GIACOBBE Roberto Andò ha già accennato al fatto che *T.S.E.* ha, se vogliamo, un'origine veneziana, dato che *Memory Loss* può essere indicato come un primo momento dello spettacolo che poi è stato realizzato a Gibellina. Wilson era venuto in Sicilia un anno prima dello spettacolo e aveva avuto una visione abbastanza desolante, tant'è vero che aveva pensato di mettere in scena *La terra desolata* di Eliot. Poi sono sorte le difficoltà con i diritti d'autore e scavando nell'anima di Eliot è nato *T.S.E.* come la materializzazione di un sogno. Quando arrivai a Gibellina c'era un'atmosfera abbastanza arroventata. Pochi giorni prima dello spettacolo era crollata la Chiesa Madre progettata da Ludovico Quaroni. La stampa di destra aveva cominciato a lanciare accuse e a dire che il patrimonio pubblico era stato dilapidato. Prima dello spettacolo intervennero Achille Bonito Oliva, Roberto Andò e anche Wilson. Dopo lo spettacolo ci fu una fiaccolata fino alla Chiesa Madre. Vedere uno spettacolo di Wilson è sempre emozionante. Ricordo che prima di entrare nel granaio in cui si svolgeva lo spettacolo ogni spettatore riceveva uno sgabello e così andava a cercarsi un posto in questo bellissimo spazio dalle forme un po' gotiche. C'era una dozzina di figure nere: sembravano dei lupi di mare e muovevano le mani come robot. Lentamente prendeva corpo lo spettacolo: Eliot che scrive *La terra desolata* ricoverato in una casa di cura a Losanna, Eliot da bambino e da adulto in una scena che si moltiplicava sotto le arcate del granaio. Ed ecco la famiglia Eliot, il cane di Eliot con una sorta di museruola bianca con lunghe orecchie. Figure come in un gioco di specchi triplicato sotto le arcate. L'impressione era che Wilson fosse penetrato nella testa di Eliot come un laser permettendoci di vedere non solo il momento in cui aveva creato *La terra desolata* ma anche tutto il contesto in cui aveva vissuto. Ri-

cordo la scena di un cocktail party con Virginia Woolf ed Ezra Pound, le donne con vestiti inizio secolo e gli uomini in abito scuro: nessuno parlava, tutto era affidato al gesto. C'era sabbia dappertutto. C'erano anche degli squarci visionari: Persefone, angeli rossi e neri con grandi e lunghe spade e all'uscita, nell'atrio del granaio tante teste di gesso di bambino. Forse l'anima di Wilson era proprio in quegli emisferi cerebrali.

FRANCO QUADRI In questo episodio di Gibellina c'era anche l'anima di Watermill, dove erano state provate alcune scene di *T.S.E. Watermill* è il nuovo laboratorio, che Wilson ha montato in questi ultimi tempi, di cui Barbara Villiger Heilig ci dà una testimonianza diretta.

BARBARA VILLIGER HEILIG Ho cominciato a seguire il lavoro di Wilson come critico teatrale a partire dagli anni '90 cercando di recuperare la sua opera precedente tramite lo studio di materiali d'archivio e di libri, tra i quali l'eccellente *The Theatre of Visions* di Stefan Brecht. Leggendo i saggi critici mi sono resa conto di un fenomeno bizzarro che torna come un leitmotiv in gran parte di questi studi: in ogni momento della sua carriera Bob Wilson è stato accusato di non essere all'altezza di quanto aveva fatto in passato. Dato che i lavori di Wilson continuano ad affascinarmi, ho smesso di coltivare la sensazione di essere nata troppo tardi e ho deciso di concentrarmi sulle sue produzioni attuali. Il teatro è un'arte a carattere eminentemente effimero. La prima volta che ho parlato personalmente con Wilson è stato due anni fa qui a Taormina, dopo il suo intervento su Heiner Müller. Allora gli chiesi del suo *Amleto*, che stava preparando in un posto chiamato Watermill. Wilson mi rispose con una risata enigmatica dicendo che *Amleto* era un incubo. Più tardi, nel programma di *Un femme douce*, lessi che il Watermill Center era una specie di laboratorio o factory per artisti interessati a collaborare con Wilson. Tra l'altro la scenografia riprendeva un po' la struttura della sala di prova a Watermill. Così ho chiesto a Wilson di visitare il luogo per vedere come si svolgevano concretamente i lavori e poterne render conto in un articolo. Sono capitata al Watermill Center, questa vecchia fabbrica arredata incantevolmente con le sedie di cui ha già parlato Ann Wilson, in mezzo alla natura paradisiaca di Long Island. Sono capitata lì in un periodo di attività febbrile: pochi giorni prima del debutto di *Persephone*, spettacolo previsto in occasione dell'annuale *found raising* o *benefit event*. Davanti al piccolo teatro di Easthampton ho conosciuto il fotografo del giornale locale che mi confessava candidamente di dover fotografare un certo Bob Wilson ma di non avere la minima idea di chi fosse. A questo proposito vorrei sottolineare che il fatto che Wilson lavori così spesso in Europa e sia forse più noto al pubblico europeo che a quello americano non dipende solo da ragioni artistiche ma anche da ragioni economiche. I teatri e i festival in Germania, Francia, Inghilterra, Italia, Austria e Svizzera sono infrastrutture funzionanti

grazie ai soldi pubblici. Istituzioni del genere non esistono negli Stati Uniti, dove la cultura dipende in grandissima parte da donatori privati e mecenati. Watermill significa — come mi ha detto Wilson in un'intervista — la possibilità di lavorare al di fuori del contesto tradizionale dei teatri stabili europei. Watermill dovrebbe essere uno spazio aperto alla creazione libera, a esperimenti e a nuove forme. Il finanziamento del centro è privato: trovare i fondi fa dunque parte dei compiti prosaici dell'artista. E Wilson riesce sempre, o quasi sempre, a trovare i mezzi necessari alla realizzazione materiale delle sue visioni. In relazione a questa fabbricazione di un universo onirico, la permanenza a Watermill mi ha aiutata a capire come nasce la perfezione che viene sempre associata all'opera wilsoniana. Ma il miracolo che fa sì che tutti gli ingredienti — idee, fantasia, ispirazione, tecnica, materiali, ecc. — producano un'opera d'arte rimane inesplicabile. L'arte non consiste, come ripete Wilson stesso, in risposte ma ha il compito di porre domande.

FRANCO QUADRI C'era una volta un grande attore di cinema che dirigeva anche i suoi film, si chiamava Charlie Chaplin. Aveva creato un personaggio, un omino chiamato Charlot. A un certo punto abolì quest'omino e tutti i critici cominciarono a insorgere. Da allora, a ogni nuovo film di Chaplin tutti dicevano che il precedente era migliore. E questo è successo fino alla fine della sua carriera. C'è stato un primo Wilson che tutti abbiamo cominciato presto a rimpiangere. Già quando debuttava *Einstein on the Beach* si diceva: "Ah! non è più così lento...", oppure: "Ah! è troppo grandioso...". Credo che la nostalgia per il Wilson di ieri sia molto significativa e, in qualche modo, molto giusta, ma bisogna stare attenti a non innamorarsi della propria memoria. Il lavoro di un artista deve andare avanti, ottenere nuovi risultati e aprire prospettive impreviste. In questo senso il lavoro di Wilson, accusato di essere sempre uguale a se stesso, appare invece assai mutevole dagli inizi ai giorni nostri.

Heiner / Bob  
(Robert Wilson)

QUALCUNO DEL PUBBLICO Per tutto il tempo di quest'incontro una sedia è rimasta vuota. È come se in questo teatro aleggiasse una figura fantasma, quella di Heiner Müller. Mi piace immaginare che questa sedia sia rimasta vuota per lui; credo non ci manchi mai abbastanza. Wilson ha lavorato a lungo con Müller e quello che vorrei sapere è come due grandi personalità del genere abbiano potuto lavorare insieme.

ROBERT WILSON Una volta — ero all'università di Harvard con Heiner Müller — qualcuno ha chiesto: "Signor Müller, qual è la differenza tra lei e il signor Wilson?". Lui ha risposto: "Oh, è semplicissimo, Bob preferisce la vodka, io lo scotch". Al nostro primo incontro lui mi ha detto: "Lei deve conoscere molto bene Bertolt Brecht". E io: "No, non ne so nulla". Lui ha insistito: "È proprio curioso che diverse cose che lei propone in teatro siano simili alle idee di Brecht e tuttavia tanto diverse". Col tempo scoprimmo di condividere molte idee su un teatro non interpretativo. Quando Heiner ricevette il Premio Europa, restammo alzati tutta la notte e mi disse che secondo lui io ero il regista più indicato per la sua opera. Prima di allestire *Hamletmaschine* con gli studenti della New York University andai a trovarlo e gli chiesi se mi poteva dare qualche suggerimento. "L'unica cosa che posso dirti è che non dovrebbe durare più di un'ora". Ne durava due e mezzo, dunque quando venne a vederlo ero un po' in ansia. Heiner mi disse: "Sono sorpreso di vedere tutto quello spazio intorno al testo". Era molto contento che ci fosse dell'humour, una componente spesso trascurata negli allestimenti europei della sua opera. Semplicemente, io ero del Texas e lui della Germania est. Curioso come questi due universi si siano incontrati; nella nostra prima conversazione approfondita gli dissi che per me le sue opere non erano affatto politiche: fra cinquecento anni se *Hamletmaschine* sopravviverà probabilmente la gente non saprà più nulla della sommossa in Ungheria del '56, ma il testo verrà valutato da un punto di vista filosofico.

Lavorare con il contrappunto  
(Robert Wilson)

QUALCUNO DEL PUBBLICO Può parlarci dei suoi progetti?

ROBERT WILSON Quando fecero la stessa domanda a Gertrude Stein, “Signorina Stein, cosa farà adesso?”, lei rispose: “Penso che berrò un bicchier d’acqua”. Il grande evento che mi attendo — e sono certo che non accadrà perché lo desidero troppo — è questo: circa sei o sette anni fa realizzai *The Black Rider* con musica di Tom Waits, alcuni anni dopo misi in scena un altro lavoro con Tom intitolato *Alice*, da *Alice nel paese delle meraviglie*, e nel giugno scorso ne ho allestito uno con Lou Reed, *Time Rocker*. Fin dall’inizio ho detto che era mia intenzione realizzarne una trilogia, e ora mi piacerebbe metterli tutti insieme. Sono circa otto ore di materiale e molti mi chiedono: “Be’, che cos’hanno in comune?”. Non riescono a immaginarsi queste tre opere insieme perché sono tutte diverse. Persino il drammaturgo Wolfgang Vincent non riesce a immaginarle insieme. Qual è il rapporto tra loro? Be’, il rapporto è che non ce l’hanno, un rapporto: io ho sempre lavorato così, con il contrappunto. Una cosa può aiutare a udire o vederne un’altra: su un comò barocco si può posare un candelabro barocco oppure si può togliere il candelabro e appoggiarci un computer, ma forse è più facile vedere insieme il computer e il comò che i due oggetti barocchi.

*The Black Rider* è nell’intimo e nella recitazione uno spettacolo espressionista tedesco, pieno di viola, giallo mostarda, verde acido. È un’opera narrativa: racconta una storia, per quanto mi è possibile. Ha una struttura tipo musical di Broadway, la cui formula è “comincia forte, finirai alla grande”. Comincia come un circo, con la sfilata del cast al completo di fronte al pubblico, ha un numero d’apertura e chiusura: “Entrate insieme al Cavaliere Nero/ Ve la spasserete come ai vecchi tempi/ Abbandonatevi alla ragnatela del ragno nero/ Berrò il vostro sangue come vino/ Orsù entrate/ voi non peccate/ se la pelle vi levate / e ballate in giro sulle ossa” dice il diavolo. Splendido numero di apertura per uno spettacolo. E ha un gran finale con tutti gli attori che sfilano di nuovo di fronte al pubblico.

*Alice* è molto diverso: è tutto sfumature azzurre e grigie, è più delicato. Certe sere funziona, altre no: è più difficile da allestire. Quando si entra in teatro la pièce è già cominciata, tranquilla come il suo primo numero — Frank Sinatra alle tre del mattino con un bicchiere di scotch in mano — e finisce tranquilla com'era iniziata. Ricorda i colori e i riflessi di un vetro.

Invece *Time Rocker* è molto rumoroso e anche piuttosto aggressivo: trentaquattro scene, una ogni quattro minuti, senza un vero filo narrativo. È musica rock, dunque ha una natura completamente diversa.

Il mio sogno è realizzare il primo atto di *The Black Rider*, *Alice* e *Time Rocker*, il secondo di *Time Rocker*, *Alice* e *The Black Rider* in un'unica serata. *The Black Rider* farà da cornice all'evento, poi *Alice* farà da cornice a *Time Rocker*, la pièce più tranquilla e fragile con al proprio centro la densa e rumorosa *Time Rocker*. Sono tutte storie d'amore — con i due personaggi principali interpretati dagli stessi attori — ma estremamente diverse: ecco un sistema per far evolvere del materiale già strutturato. È un contrappunto molto difficile da realizzare, ma quando viene eseguito nella maniera giusta si arriva allo spazio da cui probabilmente era affascinato Heiner, perché si propongono un'immagine e un testo spesso senza alcun rapporto se non di dualismo e parallelismo, e quando funziona riescono a rafforzarsi a vicenda. Possono essere indipendenti, forti, stare in piedi da soli, ma insieme creano qualcosa di particolare nella testa del pubblico, qualcosa di diverso per tutti. *Time Rocker* sarà presentato a Parigi da martedì prossimo, dopodiché farò *Pelléas et Mélisande* di Debussy con l'Opéra: mi piace lavorare su cose diverse allo stesso tempo, e non potrebbero esserci due cose più diverse di *Time Rocker* con Lou Reed, un fragoroso musical rock, e Debussy. Non so se avrò successo con *Pelléas* ma la concepisco come un'opera quasi immobile... l'ho vista in anni recenti e non mi è mai sembrata azzeccata: è difficile allestire questo testo, mi pare molto antico.

Sto creando anche una nuova opera con Philip Glass, intitolata *Monsters of Grace*, che non prevede attori sulla scena, solo oggetti e luci e un film in 3D. Il titolo me l'ha dato Christopher. Stavo studiando *Amleto*, il momento in cui il principe vede lo Spettro del padre e dice: "Angels and ministers of grace, defend us!" e Chris ha detto "Monsters of grace? Angels and ministers of grace" e io: "Ah ah Chris, questo è il titolo della nuova opera". Sto per realizzare un radiodramma di Bertolt Brecht per il Berliner Ensemble, *Il volo di Lindberg*, mai allestito per la scena prima d'ora. Nel '98 farò *La morte di Danton* per il Festival di Salisburgo. Penso a una nuova pièce per il Lincoln Center, una coproduzione con *Death Destruction & Detroit 3* per il '99 che paragona la fine del primo millennio con quella di questo. Per il 2000, tra le altre cose, sto lavorando con David Bowie per il Festival di Salisburgo. Con Nele sto

elaborando un progetto per la Ernst Busch Schule, un altro lavoro di Gertrude Stein intitolato *Saints and Singing* con musica di Hans Peter Kuhn e gli studenti del secondo anno. Sono abituato a lavorare su una pièce per gradi dunque ho fatto un seminario con gli studenti allora al primo anno: debutterà quest'autunno e spero che possa arrivare anche in Italia.





Premiazione



RENZO TIAN Prima di procedere alla premiazione vorrei sottolineare che il senso del Premio Europa per il Teatro è quello di cogliere, individuare e portare all'attenzione del pubblico tutto quello che fermenta e cresce in questo ambito. In tal senso è molto importante che si sia consolidato all'interno del Premio Europa il settore relativo alle nuove realtà teatrali. Così il Premio assume una funzione d'esplorazione, di ricerca a trecentosessanta gradi. A questo proposito ci auguriamo che nella prossima edizione i metodi di questa ricerca siano ulteriormente perfezionati in modo che le scelte siano veramente il frutto di un'analisi capace d'individuare le realtà più autenticamente innovative nel teatro europeo, un teatro che, oggi più che mai, ha bisogno di ricambi, di energie nuove, di capacità di elaborare nuovi linguaggi. La missione — in questo caso possiamo usare questa parola — che il Premio si assegna è proprio quella di una ricerca a tutto campo, di un'esplorazione che ci porti a contatto con le realtà emergenti di cui non siamo a conoscenza. Unità europea vuol dire anche questo: cercare di conoscere tutto quello che esiste in campo teatrale a questo proposito. Il consolidamento del Premio ha significato anche la ricerca e l'istituzione di legami con alcuni partner, organismi associati che concorrono a lavorare nella stessa direzione. Tra poco ascolteremo i rappresentanti di due di questi organismi: l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, qui rappresentata dal suo presidente Georges Banu e l'Istituto Internacional del Teatro del Mediterraneo, qui rappresentato da Petar Selem che sostituisce José Monleon, assente per motivi di salute. A questi si aggiunge un partner di grandissimo rilievo e prestigio: il Festival d'Avignon, uno dei maggiori festival internazionali, la cui storia rappresenta da sola un capitolo del nostro teatro contemporaneo, qui rappresentato dal suo direttore Bernard Faivre D'Arcier. Ricordo che la Giuria del Premio Europa è composta da Petar Selem, che quest'anno la presiede, Georges Banu, Michael Billington, Colette Godard, José Monleon, Tatiana Proskournikova, Franco Quadri e dal sottoscritto. Vorrei che Georges Banu, dicesse qualcosa

sulla partecipazione dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre a quest'edizione del Premio Europa.

GEORGES BANU Credo che proprio il senso d'urgenza che ha caratterizzato la preparazione del Premio Europa per il Teatro abbia permesso agli organizzatori e a certi partner di lavorare insieme al meglio. Quest'anno più che mai ho la sensazione che l'Association Internationale des Critiques de Théâtre abbia trovato il suo posto all'interno del Premio Europa, dato che il dovere di un critico è non solo di riconoscere i valori già consolidati che hanno aperto nuove strade — valori "esemplari" che fanno sì che il teatro esista sul piano mentale e immaginario, come testimoniano i premi a Peter Brook e Giorgio Strehler — ma anche di scoprire nuovi valori, le "eccezioni" — per riprendere una parola usata da Hans-Thiès Lehmann — capaci di far progredire il teatro. Da questo punto di vista l'Association Internationale des Critiques de Théâtre può contribuire ancora più di quanto abbia fatto nelle edizioni precedenti, fornendo informazioni in proposito. Siamo felici di questa collaborazione insieme istituzionale e amichevole che ci auguriamo possa proseguire nelle prossime edizioni. Ieri sera, per caso, ho trovato una cartolina che ho portato qui per un amico: riproduce un quadro di William Blake, intitolato *L'Europa*, in cui si vede un angelo, un angelo guerriero che guarda la terra dall'alto del cielo e ha in mano un compasso, come se volesse misurare l'Europa. Preparando questo piccolo intervento mi dicevo che il Premio Europa è forse uno dei momenti che possono servire alla definizione dei contorni, ancora incerti e imprecisi, di quest'Europa che dobbiamo difendere prima di tutto per quanto riguarda la cultura.

RENZO TIAN Adesso la parola passa a Petar Selem, rappresentante dell'Istituto Internacional del Teatro del Mediterraneo.

PETAR SELEM Mi dispiace molto che il nostro caro amico e presidente dell'Istituto José Monleon non possa essere qui, ma credo di esprimere il suo pensiero dicendo che proprio qui a Taormina, in questo Premio Europa, gli scopi dell'Istituto Internacional del Teatro del Mediterraneo trovano un compimento ideale, dato che le idee dell'Istituto sono le stesse che Renzo Tian ha menzionato a proposito di questo Premio. Dunque una collaborazione sotto il segno della convivenza delle culture, e di uno scambio da realizzare sotto la luce mediterranea che abbiamo trovato qui a Taormina. Per questo sono convinto che la collaborazione fra l'Istituto e il Premio Europa diretto da Taormina Arte sarà in futuro sempre più stretta e intensa.

RENZO TIAN Prima di passare all'annuncio e alla motivazione dei premi, vorrei anch'io fare un ringraziamento a Taormina Arte che ha reso possibile la ripresa di questo Premio che ha assunto una fisionomia così particolare e importante, alla città che lo ha seguito fin dalla prima

edizione con grande interesse e con calore e al lavoro appassionato che Alessandro Martinez ha dedicato al Premio durante questi anni.

Cominciamo dal Premio Europa nuove realtà teatrali, che da quest'anno cercherà di arrivare alla presentazione degli spettacoli più interessanti emersi da questa ricerca nell'anno successivo a quello in cui vengono premiati. Quest'anno dunque il Premio Europa nuove realtà teatrali va a due compagnie che, per diversi motivi, hanno lasciato un segno nelle ultime stagioni teatrali: la Compagnia della Fortezza e il Théâtre de Complicité. Ecco la motivazione della Giuria per la Compagnia della Fortezza.

*Da nove anni la Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo persegue, superando con fatica e coerenza le più varie difficoltà e insidie, l'idea di un teatro che è riscatto e liberazione, affermazione della dignità che ogni uomo può e deve rivendicare.*

*Da Masaniello a Marat-Sade, da The Brig al recente I negri l'esperienza iniziata e laboriosamente consolidata all'interno del carcere di Volterra è divenuta un evento che ha suscitato interesse e partecipazione a livello italiano e internazionale. Introducendo l'immaginario teatrale all'interno dell'istituzione carceraria, è stato realizzato un percorso grazie al quale un inedito dialogo e una nuova forma di comunicazione si sono stabiliti tra gli attori-carcerati e gli spettatori raccolti all'interno e all'esterno del carcere.*

*Nei Negri di Genet gli attori-detenuiti, mettendo in scena se stessi e arricchendo il testo di Genet con i loro personali contributi che inseriscono nel quadro del dramma, ammoniscono la società che li guarda e danno vita a un spettacolo ironico e feroce, di un'evidenza forte e nuova. Il dramma di Genet è stato integrato dal libero apporto degli interpreti in un gioco di invenzioni e finzioni che fa rivivere la classica struttura del teatro nel teatro.*

*Dal progetto è nata un'inedita cerimonia sacra e dissacratoria, dove la provocazione è l'estrema risposta a una condizione di disagio, in cui lo spettatore percepisce con bruciante evidenza la propria condizione di bianco libero e innocente. In questa cerimonia colpisce la capacità di reinventare il linguaggio esaltando le possibilità e l'espressività degli attori, ma anche l'audacia con cui si colgono e si portano alle estreme conseguenze gli spunti offerti dal testo di Genet per cui agli "esclusi" non rimane che il teatro per comunicare.*

Prego Armando Punzo di venire a ricevere il Premio.

ARMANDO PUNZO Grazie. Sono emozionatissimo. Avere qui la compagnia con la possibilità di vedere lo spettacolo sarebbe stato molto diverso ma questo Premio è comunque una festa e una spinta per andare avanti. Mi auguro che ci riusciremo, ne sono sicuro. Ringrazio la Giuria, che ha avuto quest'attenzione così importante per noi, ringrazio la città di Taor-

mina e spero che potremo ritornare. Ancora grazie a tutti.

RENZO TIAN Il Premio Europa per le nuove realtà teatrali è stato assegnato ex aequo al Théâtre de Complicité. Michael Billington legge la motivazione.

MICHAEL BILLINGTON *Il Théâtre de Complicité, fondato nell'83, è una delle compagnie teatrali britanniche più originali e piene d'inventiva. Fu creata da quattro giovani il cui obiettivo era quello di portare nel teatro britannico prevalentemente testuale le discipline fisiche che avevano appreso alla Scuola di Mimo Jacques Lecoq a Parigi. Ma negli ultimi tredici anni la compagnia non ha solo acquisito rinomanza internazionale, è anche cresciuta organicamente. Oggi unisce una sapiente arte mimica alla esplorazione di testi letterari complessi. Ha forgiato uno suo proprio stile brillante e irripetibile che le fa ben meritare il Premio Europa nuove realtà teatrali. I membri fondatori erano Simon McBurney, Marcello Magni, Fiona Gordon che avevano tutti studiato a Parigi e Annabel Arden che era stata compagna di corso di Simon all'Università di Cambridge. La prima produzione, Put It on Your Head, ambientata in una località balneare inglese e pervasa da un'oscura comicità, riscosse un'attenzione modesta. Poi seguirono una serie di spettacoli che trattavano di argomenti come il nostro atteggiamento rispetto alla morte, al cibo, al Natale, alla vita d'ufficio. Gradualmente Complicité si costruì un suo seguito per la sua ottica originale, la commedia tinta di grottesco e la mimica straordinaria. Ma per sfondare dovette attendere l'88 quando presentò per ben quindici settimane di fila il suo lavoro all'Almeida Theatre di Londra, includendo per la prima volta la sua messinscena di un testo teatrale già esistente: una sua versione della Visita della vecchia signora di Friedrich Dürrenmatt che conteneva un'interpretazione d'eccezione di Kathryn Hunter nella parte di una riccona vendicativa e che usava il mimo per ricreare l'atmosfera di una piccola squallida città europea. Peter Brook, che assistette allo spettacolo, lo giudicò superiore alla versione che ne aveva fatta lui alla fine degli anni '50. Da allora Complicité è diventata una delle compagnie più ricercate nel circuito internazionale e ha messo in scena vari adattamenti di testi letterari, tra cui Street of Crocodiles di Bruno Schulz, The Three Lives of Lucie Cabrol di John Berger, e Foe di J.M. Coetzee. L'ampliamento della sua gamma interpretativa e della sua varietà stilistica non è avvenuto a scapito dell'istinto alla sperimentazione e della disciplina fisica. Soprattutto Complicité mostra una straordinaria abilità nel ricreare intere comunità come per esempio una piccola città polacca in Street of Crocodiles e un villaggio di contadini nelle Hautes-Alpes in Lucie Cabrol. Complicité sta al momento lavorando a una coproduzione del Cerchio di gesso del Caucaso di Brecht con il British National Theatre. Resta tuttavia una delle compagnie più audaci e autenticamente sperimentali che lavorino in Europa oggi.*

Sono lietissimo di consegnare alla compagnia il Premio Europa nuove realtà teatrali. Invito Simon McBurney, direttore artistico di Complicité a salire sul palco a ricevere il premio a nome dell'intera compagnia.

SIMON MCBURNEY Grazie mille per questo premio. Vorrei ringraziare il Comitato Taormina Arte e la Giuria per due semplici motivi. Innanzitutto è assolutamente delizioso essere definiti una "nuova realtà", dato che tendiamo a considerare il nostro lavoro decisamente vecchiotto. Questo per sottolineare ciò di cui parlava Michael: alla base di quanto facciamo sta la convinzione che il teatro sia un evento di gruppo. In secondo luogo vorrei ringraziare il comitato per la presenza di soldi. So che suonerà un po' sgarbato ringraziare per il denaro ma c'è un'altra ragione: ci sono già tanti premi teatrali simbolici — ne abbiamo ricevuti uno o due — ma mi pare che la loro ragion d'essere riguardi il passato, come se questo dovesse replicarsi uguale in futuro. L'idea di dare denaro senza un'etichetta sopra, tranne quella del Premio stesso, significa guardare dritto al futuro, ed è proprio per questa differenza, per me essenziale, che vorrei ringraziare il Comitato. Ancora grazie a nome della compagnia.

RENZO TIAN I due Premi Europa nuove realtà teatrali sono stati consegnati, come avete potuto vedere, da Anatoli Vasil'ev, al quale rivolgiamo un applauso. Vasil'ev è stato il primo uomo di teatro a ricevere questo Premio e adesso fa da padrino a tutti coloro che lo ricevono.

Ma è venuto il momento di consegnare il Premio Europa per il Teatro. Passo la parola al presidente della Giuria Petar Selem che farà l'annuncio del Premio e poi a Franco Quadri che ne leggerà la motivazione.

PETAR SELEM La quinta edizione del Premio Europa per il Teatro di 60.000 Ecu, istituito da Taormina Arte con il patrocinio dell'Unione Europea è stato assegnato all'unanimità a Robert Wilson.

FRANCO QUADRI *La Giuria della quinta edizione ha assegnato all'unanimità il Premio Europa per il Teatro a Robert Wilson riconoscendo nella sua opera trentennale l'intento di una personale reinvenzione dell'arte scenica, di cui ha rimesso in questione la dimensione temporale e ritracciato quelle spaziali, mentre rifiutava una mera riproduzione del reale a profitto di una visione astratta o informale del teatro e ne ridefiniva anche i ruoli con un intervento ogniqualvolta possibile globale nella creazione dei propri spettacoli in cui ha assunto le funzioni di autore, regista, attore, scenografo, magico light designer. Architetto per formazione, l'artista ha perseguito un linguaggio interdisciplinare che non ha ignorato le arti visive nel coltivare l'importanza dell'immagine e ricorrendo al supporto non occasionale della musica, s'è accostato alla danza e ha cercato allo stesso tempo nella parola valori di pura sonorità, in un'ideale tensione verso una forma di teatro totale.*

*Se è stato detto che le sue opere possono venire considerate per la loro*



*coerenza espressiva parti di un'unica opera in continua elaborazione che ne costituisca la sintesi, Wilson è venuto confrontandosi allo stesso tempo con diversi generi, avvicinandoli grazie alla conformità del linguaggio: s'è provato in spettacoli di testi classici e di novità scritte appositamente; e per questo ha stimolato scrittori dell'importanza di Heiner Müller, col quale ha stabilito un particolare sodalizio, o di William Burroughs; s'è dedicato quindi a inscenare opere letterarie non teatrali spesso adattate in forma di monologo con l'interpretazione di grandi attori, qualcuno addirittura storico come Madeleine Renaud e Marianne Hoppe; s'è cimentato nella regia lirica e di balletto; ha creato musical sui generis con la collaborazione di illustri personalità emergenti, ha promosso performance in particolare con Christopher Knowles, ha diretto per la moda spettacoli-sfilata, per non dire della sua attività di designer e di artista visivo, manifestata tramite pitture, sculture, installazioni, opere grafiche, mostre, ottenendo anche il maggior premio della Biennale di Venezia.*

*Ma non si fa del nuovo senza mutare le concezioni organizzative e a questo campo va ascritto un impulso determinante dell'artista alla coproduzione tra i festival già dagli anni '70, la creazione di spettacoli-prototipi traducibili in diversi paesi con nuovi cast, e anche l'ideazione di opere seriali da completare a distanza di tempo e di sedi produttive. Gli si deve un abbraccio tra i teatri di differenti paesi, lingue, stili, tradizioni. Anche coinvolgendo squadre sempre più larghe e internazionali di collaboratori, Wilson non ha comunque mai rinunciato a imprimere personalmente in una produzione ogni giorno più vasta l'impronta diretta della sua presenza perfezionista. E gli va riconosciuta la destinazione dei proventi di un immane lavoro al centro di Watermill, palestra di sperimentazione e di formazione giovanile, che lo ha riportato ai suoi inizi di insegnante e lo ha aiutato a conservare, nel contatto permanente con i giovani, le risorse di un'instinguibile freschezza.*

RENZO TIAN    Consegna il Premio Europa per il Teatro a Robert Wilson il Sindaco di Messina, Franco Providenti.

ROBERT WILSON    Ringrazio il Sindaco e tutta la giuria. In quanto americano sono lieto di ricevere il Premio Europa. Una volta mi trovavo nello studio di Martha Graham, allora novantacinquenne, ad assistere alla prova del suo ultimo balletto e un intervistatore del "New York Times" le chiese: "Ci dica, signorina Graham, che cosa significa per lei realizzare un balletto?". Lei, senza esitare, rispose: "Disegnare la mappa del mio cuore". Vi ringrazio moltissimo.

Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro



Fare e vedere teatro: un'azione indivisibile  
di *Georges Banu*

È possibile cercare un nuovo pubblico attraverso nuovi modi di fare teatro (e non attraverso i media, come sbrigativamente si tende a fare)? Certamente oggi il teatro ha uno statuto d'arte minore: ha perso non soltanto spettatori ma anche la centralità simbolica di una pratica che tra il Sette e l'Ottocento si è trovata ambigualmente situata tra piacere e arte. Dato che il teatro oggi è una pratica minoritaria, il compito della gente di teatro dovrebbe essere quello di definirsi in relazione alla minoranza che il teatro rappresenta nella società contemporanea; una minoranza attiva, o piuttosto una minoranza retroattiva, visto che il teatro oggi — e questo forse è un difetto, una mancanza — si occupa soprattutto della memoria, della riabilitazione del passato, il passato dell'arte o quello degli esseri umani, piuttosto che proiettarsi verso una prospettiva utopica. Molti responsabili culturali credono — più degli artisti — che il teatro possa salvarsi come pratica minoritaria capace di ottenere un'eco maggioritaria. Che cosa vuol dire? Vuol dire che spesso si pensa di poter raggiungere nuovo pubblico ricorrendo ai media, alla televisione, a forme di pubblicità sempre più attive. Credo che in questo modo possano crearsi molti malintesi. Tra il teatro e i grandi media, chiamati a fare da cassa di risonanza, esiste una frattura irrisolta, e a mio parere irrisolvibile, in quanto oggi la ragion d'essere del teatro è quella d'essere un'arte di vicinanza. I media possono apportare più spettatori ma non arrivano a toccare un pubblico nuovo, quindi non si può parlare di qualità ma solo di quantità del pubblico. Certo, in qualche misura, i media consentono al teatro di esistere, almeno su un piano simbolico. Antoine Vitez sosteneva che quel che conta è sapere che da qualche parte si fa teatro, che questa pratica che ha perso la forza simbolica di una volta continua a esistere, come succede ai vecchi culti o alle pratiche culturali che sopravvivono anche se i partecipanti sono meno numerosi di prima. Allora sembra più interessante — in relazione alla necessità di raggiungere un nuovo pubblico — prendere in considerazione situazioni, significative più in termini qualitativi che quantitativi, che non sono fondate aprio-

risticamente sulla classica relazione spettatori-attori. Non si tratta di contrapporre una pratica a un'altra, ma di identificare quei momenti in cui il teatro può produrre un'effervescenza; momenti in cui, grazie a una pratica completamente differente da quella classica, l'ambiente teatrale, per usare le parole di Emile Durkheim, diventa effervescente. Secondo Durkheim un ambiente effervescente è necessariamente creativo. Andando oltre possiamo affermare che l'effervescenza, la creatività, non riguardano soltanto un'esperienza estetica, ma soprattutto un'esperienza comunitaria basata sul dono, sulla condivisione e sull'interscambiabilità delle posizioni (a volte si è attori, a volte spettatori). Questo succede soprattutto in ambienti non teatrali. Negli anni '60 e '70 il rinnovamento del teatro è partito dall'abbandono della sala all'italiana a favore di luoghi non teatrali. La gente di teatro ha sentito il bisogno di mettersi a lavorare in fabbriche in disuso, in spazi abbandonati, rifiuti della società dei consumi. Forse sto costruendo una falsa simmetria, ma mi sembra che negli anni '80 e '90 l'interesse si sia spostato dagli spazi non teatrali alle persone che fanno teatro in modo non professionale, magari insieme a dei professionisti ma in modo diverso da quello abituale. Esperienze di questo tipo esistono da molto tempo.

In *Memorie da una casa di morti* di Dostoevskij, il narratore, che in questo caso coincide con l'autore dato che si tratta di un romanzo autobiografico, mostra lo straordinario potere di deflagrazione del teatro in prigione. Dostoevskij parla più delle reazioni degli spettatori che di quanto accade sulla piccola scena improvvisata. Dunque, l'attenzione risulta spostata dall'azione teatrale alla ricezione dell'azione teatrale stessa. Viene così in primo piano l'effetto specchio che si crea tra i detenuti in sala e quelli che recitano. In questo effetto-specchio tra attori e spettatori riuniti dallo stesso evento, Dostoevskij riconosce la forza del teatro. Un altro esempio riguarda l'allestimento di *Aspettando Godot* di Beckett realizzato in una prigione americana. Qui l'attesa diventa un fatto fisico più che metafisico. Ed è proprio la posizione particolare dello spettatore a permettergli di cogliere il senso profondo dell'opera, superando i codici abituali del teatro di Beckett, del tutto impercettibili per il pubblico corrente. Rinchiuso in prigione, lo spettatore comprende finalmente la forza straordinaria dell'attesa. Il terzo esempio è legato a una rappresentazione della *Tragédie de Carmen* di Peter Brook in carcere. La scena in cui don José viene arrestato per la prima volta dopo il litigio con il tenente Zuniga assumeva in quel contesto un valore ben preciso. L'unico documento che Brook mi ha chiesto di pubblicare all'interno di un libro che stavo preparando su di lui è stata una lettera che aveva ricevuto da un carcerato che aveva visto *La tragédie de Carmen*. "È stata l'unica volta in cui ho capito fino a che punto uno spettacolo può diventare un fatto biografico", mi ha detto Brook. Quel che è certo è che il

teatro realizzato in queste situazioni si rivolge a un pubblico che ha una particolare percezione dello spettacolo. Da questo punto di vista il lavoro di Peter Brook rappresenta un vero e proprio snodo, in quanto, da quando si è stabilito alle Bouffes du Nord, si è confrontato spesso con ambienti non teatrali. Il teatro, secondo Brook, deve mettersi alla prova in questi ambienti per poter continuare a essere percepito come un avvenimento della vita da migliaia di persone estremamente eterogenee che si definiscono sempre a partire dal loro rapporto con la “finzione teatrale”.

Come può, dunque, il teatro raggiungere un nuovo pubblico, produrre nuove reazioni? Attraverso quali pratiche? E quali sono le possibilità di mutamento all'interno di ambienti rigidamente strutturati come i carceri o gli ospedali? Quali sono i rischi che corrono questi tentativi? E a quali criteri possiamo rifarci? Quand'è che un'esperienza può essere giudicata veramente importante? Come può essere percepita da chi vi è direttamente implicato? E come da chi non vi è coinvolto?

*Il teatro degli oppressi* di Augusto Boal si apre con questa frase: “La parola spettatore, che parola oscena!”. Credo che quest'oscenità sia alla radice di un gran malinteso. L'idea di uno spettatore limitato alla passività risulta datata e spogliata del dinamismo sociale di cui parla Boal. Le pratiche più interessanti sono quelle in cui c'è una connessione permanente tra fare e ricevere, tra l'azione e l'atto di ricevere l'azione stessa. Non si tratta di rimanere su una posizione ma di passare da una all'altra. Questa mobilità si rivela essenziale e molto feconda, perché, in fondo, per agire bisogna prima guardare e poi agire. Come prepararsi, dunque, come recitare e come guardare?

Credo che il teatro abbia bisogno di un riferimento concreto. Stéfane Verru, che ha messo in scena Beckett con un gruppo di malati mentali, raccontava che uno dei problemi principali che si ponevano nel lavoro era quello degli applausi. Per gli attori-malati gli applausi erano il riconoscimento del fatto che stavano dentro una finzione e questo gli procurava un grande piacere. Rimanevano in scena, anche se avrebbero dovuto uscirne, per sentire gli applausi, per gustare il riconoscimento della loro passeggera liberazione. Quegli attori avevano bisogno degli spettatori. L'azione in sé non era sufficiente. Quello che è interessante è proprio questa necessità del pubblico. Quello che conta in questo teatro è la vicinanza, è il fatto di rimanere a fianco di quelle persone, di essere coinvolti in quegli ambienti. Oltre alla vicinanza, quello che rende davvero esemplari queste pratiche è la durata. Queste esperienze hanno un senso solo se durano nel tempo. Oggi, nell'epoca dei media, si cerca di soddisfare i desideri nel più breve tempo possibile mentre le pratiche tese verso un nuovo modo di far teatro tentano di sfuggire a questa folle precipitazione che agita la nostra società. Per ottenere qualche risultato nel

reperimento di un nuovo pubblico i due elementi essenziali sembrano, dunque, la vicinanza e la durata.

Vorrei ricordare una storia che mi ha sempre commosso. All'inizio di un libro sulla storia del teatro Ariane Mnouchkine ha scritto una bellissima prefazione in cui racconta che in un campo di concentramento, una donna conservava i pezzi di pane che le venivano dati ogni giorno dimagrendo a vista d'occhio, tanto che i suoi compagni si preoccupavano per la sua salute e non capivano perché la donna non mangiasse il pane. Ma un giorno la donna invita i suoi compagni nella sua baracca per una rappresentazione teatrale fatta con statuine scolpite con il pane messo da parte per dar corpo alla sua visione teatrale, una visione che le era indispensabile per sopravvivere in quel campo. Credo che un teatro in cerca di un pubblico nuovo debba confrontarsi soprattutto con la questione indiscutibile e radicale della necessità del teatro.

La riflessione sulle avventure teatrali non istituzionali, soprattutto in Francia ma un po' dappertutto, è ancora balbettante. Io stesso interven-  
go in maniera balbettante, forse un po' sconvolta, perché la realtà che  
viviamo oggi in questi ambiti è una realtà balbettante e sconvolta, non  
incoerente ma sfuggente a una razionalità che potremmo definire uni-  
versitaria. Il mio punto di vista è ambivalente, in equilibrio instabile  
tra il pedagogo, il formatore, il teorico, e il praticante di molte avventu-  
re. Non c'è sintesi tra queste posizioni. Quando si cerca di parlare della  
difficile realtà umana non esistono due posti distinti, quello dell'avven-  
tura artistica e quello del discorso teorico: i pericoli, le difficoltà sono le  
stesse.

Cominciamo dalla questione dei luoghi. Ci sono, a priori, luoghi tea-  
trali e luoghi non teatrali? Credo che la domanda da porsi sia in realtà  
molto più semplice e più difficile. Ci sono oggi degli spazi nel sociale  
dove si può continuare a respirare? Da questo punto di vista la questione  
del teatro diventa del tutto secondaria, anche se occupa una funzione  
centrale per sua stessa natura. Capita che gli spazi dove si può respirare  
— continuare a respirare o ricominciare a respirare — siano diversi da  
quelli messi a fuoco dall'attualità. Non è una posizione esclusiva, è una  
constatazione, uno stato di fatto. L'importante è non ricostruire una se-  
parazione di spazi o di ambienti, ma riconoscere dove succede qualcosa  
di significativo e cercare di farlo durare. Le situazioni in cui ci troviamo  
a lavorare sono spesso effervescenti nel senso più schietto e concreto del  
termine. Sono situazioni in cui c'è una materia viva e quest'effervescen-  
za, a volte difficile, a volte dolorosa, a volte violenta, è l'effervescenza  
della vita, è quello di cui abbiamo bisogno per fare teatro.

Il gruppo con cui lavoro da qualche anno si chiama Théâtre du Fil.  
Non è il solo, né in Francia né in Europa, ad aver scelto questo tipo di  
avventura, anche se è uno dei pochi che può vantare un'esperienza di  
circa vent'anni, condotta con ostinazione e continuità, in questo lavo-  
ro. L'anno scorso ho raccolto un certo numero di testimonianze per



una pubblicazione dedicata a queste avventure teatrali fuori dai sentieri battuti. Alcuni le chiamerebbero avventure teatrali contro l'esclusione, per usare un'espressione purtroppo molto di moda oggi in Francia. Il titolo che abbiamo scelto è *I teatri dell'altro*, proprio i teatri dell'altro e non i teatri degli altri. Voglio dire che non si tratta di definire un nuovo popolo come si potrebbero definire nuovi luoghi, nuove istanze o nuovi ambienti, ma di riconoscere che ci sono delle pratiche o degli spazi in cui si mettono in gioco l'alterità, la diversità sociale, psicologica o simbolica, in cui si affronta il lavoro permanente e rischioso del confronto con l'alterità a tutti i livelli. Mi sembra più corretto parlare in questi termini piuttosto che dire che lavoriamo con i giovani dei quartieri caldi della periferia, con i detenuti, ecc. Il punto fondamentale in queste esperienze non è la specificità della popolazione con cui si lavora ma l'incontro di due fragilità, la nostra e quella delle persone con cui si entra in contatto. È da quest'incontro tra due fragilità che può nascere qualcosa. Questa posizione è opposta a quella medica — o, come si direbbe in francese, socioculturale — che vorrebbe utilizzare lo strumento teatro a beneficio di tutte le cause perse e far intervenire i nuovi teatranti come assistenti sociali in situazioni in cui non c'è più niente da fare. Ma non si tratta di questo. Si tratta solo di riconoscere che certe situazioni — caratterizzate da forti incontri umani — sono quelle di cui abbiamo bisogno tanto noi quanto quelli che incontriamo. Ed è la qualità di quest'incontro che può originare un atto teatrale ricco di senso e di forza. Da un po' di tempo in Francia stanno prendendo campo delle mode estremamente perverse. I programmi politici di ogni parte sostengono l'utilità o la pertinenza dell'intervento artistico nella lotta contro le fratture sociali. È un fenomeno ingenuo, se teniamo conto delle condizioni reali. Bisogna ricordarsi che ci sono compagnie che lavorano da molto tempo non tanto nell'anonimato o nella segretezza, ma piuttosto con discrezione e riservatezza. Si tratta, dunque, di un lavoro che esiste da molto tempo anche se solo di recente si è cominciato a puntare i fari dell'attualità su certe esperienze considerate esemplari.

Il Théâtre du Fil, come altre formazioni, ha l'occasione di entrare in quartieri della regione parigina che la polizia non si arrischia più a frequentare e in alcuni stabilimenti penitenziari. In queste situazioni proponiamo ad alcuni gruppi di persone un periodo di lavoro teatrale. Si tratta solo di una proposta; la proposta di condividere una pratica. Le persone che accettano di partecipare con noi a quest'esperienza sono corresponsabili di quello che verrà prodotto (cerchiamo in modo quasi sistematico di arrivare a costruire qualcosa che possa essere mostrato al pubblico). La funzione dello spettatore, dello sguardo esterno, è molto importante. Bisogna evitare di costruire un universo chiuso in cui le supposte virtù terapeutiche del lavoro teatrale sarebbero sufficienti a garan-

tire la realizzazione di un processo escludendo il momento dell'incontro con l'altro rappresentato dal pubblico. Se si tratta di un lavoro nei quartieri, l'incontro può aver luogo ai piedi di un palazzo. Se si tratta di un lavoro in prigione, l'incontro può aver luogo nella cappella della prigione. Se si tratta di un lavoro con giovani in difficoltà, l'incontro può avvenire nei grandi spazi di un tribunale, ma anche in un parcheggio o in un lussuoso teatro municipale. Tutti i luoghi, tutti gli spazi sociali possono essere sfruttati a questo fine, anche quelli ufficiali. Quando si lavora con giovani che, oltre ad aver litigato con la scuola, non hanno mai messo piede in un teatro, può essere molto interessante mostrare il risultato ottenuto con loro nel teatro ufficiale della città istituendo un itinerario tra il quartiere — il luogo in cui si vive, si lavora e si cerca di costruire qualcosa — e lo spazio pubblico, lo spazio dell'istituzione, in cui è fondamentale che le cose cambino. Quello che è importante in questo lavoro è, quindi, la mescolanza di popoli, gruppi, competenze e statuti. Abbiamo bisogno di musicisti professionisti: bene, li chiamiamo. Abbiamo bisogno di un rapper: bene, lo chiamiamo. Abbiamo bisogno di lavorare sull'esperienza di quelli che sono coinvolti in questo progetto: bene, cerchiamo di suscitare. Abbiamo assolutamente bisogno di lavorare con dei non professionisti: bene, lavoriamo con dei non professionisti. Bisogna ricreare una comunità a partire dalla mescolanza tra competenze del tutto distinte e differenti. La competenza dell'artista — così com'è stata definita dalla tradizione degli ultimi tre secoli — non basta più. Forse c'è bisogno di accompagnarla con una competenza medica, sociale, educativa, pedagogica o magari filosofica. Questo tentativo di mescolanza e di accumulo di competenze è quello che garantisce il vero incontro delle nostre debolezze e delle nostre incompetenze. In un lavoro di creazione si condividono rischi e incompetenze. Spesso non sappiamo che cosa faremo. Ci siamo trovati a lavorare in prigione con i detenuti che ci chiedevano: "Che cosa faremo? Questo è teatro?". La risposta era: "Se la parola teatro vi serve, usatela, ma non so quello che faremo insieme. Cercheremo d'inventarlo, di trovare una formula. Se non troveremo un nome per quello che facciamo non importa". Ci si pone in una situazione collettiva d'invenzione e di ricerca di un possibile teatro per cui non abbiamo né programma né manifesto né tecnologia prefabbricata. Termini come integrazione, apertura, socializzazione o reinserimento, possono essere usati a condizione di farlo con grande pudore. Il pudore è necessario in rapporto alla difficoltà umana, ma è necessaria anche una grandissima diffidenza nei confronti della volgarità del recupero mediatico e politico così frequente in Francia. Bisogna porsi in termini molto critici. D'altro canto, uno dei nostri interventi nelle prigioni è stato realizzato nell'ambito degli interventi del Ministero della Sanità, ed è curioso che proprio la sanità sia il cavallo di Troia che

consente di far entrare la proposta artistica nelle prigioni. Cito questo esempio per sottolineare come certi lavoratori della sanità siano più aperti e intelligenti di certi operatori culturali. In questo lavoro esiste una grande varietà di possibili esperienze. Il Théâtre du Fil propone esperienze sia lunghe che molto brevi. Per esempio, un'esperienza di una settimana con un gruppo che non necessariamente ha scelto di lavorare con noi, al quale lunedì viene detto che presenterà qualcosa a un pubblico di invitati esterni il venerdì pomeriggio. Questa situazione improvvisata è molto interessante perché si lavora contro il tempo con persone che hanno completamente perso la nozione del tempo. Trovarsi in uno stato che restituisce un'urgenza terribile all'attività di ogni singolo momento spezza completamente la modalità ripetitiva della vita carceraria.

La questione della giustizia è al centro dell'ultima creazione del Théâtre du Fil, intitolata *Palais*. Lo spettacolo è stato creato con una ventina di giovani attori, alcuni dei quali provenienti da luoghi per così dire svantaggiati dal punto di vista sociale e culturale. Volevamo presentare questo spettacolo nei tribunali. La prima parte avrebbe dovuto svolgersi in un grande atrio come quello dei palazzi di giustizia e la seconda in una sala delle udienze. Questo stesso spettacolo è stato presentato nelle prigioni, nelle piazze e anche in spazi teatrali. Recentemente abbiamo lavorato anche con una ventina di giovani con notevoli problemi di delinquenza che fanno parte di un'associazione per il reinserimento. Si tratta di situazioni in cui tutto viene negoziato e rimesso continuamente in discussione. La negoziazione parte sempre da una proposta dei partecipanti: "Vogliamo parlare delle nostre difficoltà, dei quartieri in cui viviamo, della prigione, ecc.". La nostra proposta, di solito, è di tipo opposto: "Non abbiamo molta voglia di parlare di queste cose, vorremmo farvi conoscere qualcosa sulla poesia degli indiani dell'America del nord". Tutto il lavoro viene costruito sull'incontro, sulla distanza, sulla non comunicazione tra due universi totalmente sconosciuti. Comunque, ogni situazione di lavoro è peculiare.

Queste esperienze definite "i teatri dell'altro" possono portare un contributo a questioni di carattere sociale, ma è importante che i partner istituzionali capiscano che, per quanto forti e creatrici possano essere, non colmeranno mai i guasti creati dalle odierne contraddizioni sociali nei nostri paesi. Non vogliamo occupare uno spazio che non è il nostro. La fragilità delle situazioni reali — situazioni di esclusione, miseria, precarietà, intossicazione, prigionia — incontra, al di fuori di certe condizioni, la fragilità del nostro stesso approccio. Solo in questi termini possiamo nominare quest'incontro nella sua dignità e riconoscere il piccolissimo margine di manovra che ci lascia. Credo che oggi sia fondamentale mantenere degli spazi minoritari. Contro la grande ondata mag-

gioritaria, mediatica e consensuale, bisogna conservare esperienze condivise solo da un piccolo numero di persone. E a partire da quest'immensa ricchezza costituita da un gran numero di esperienze minoritarie che si può ricostituire un forte legame sociale. Inoltre queste realtà minoritarie rimettono in discussione alcune questioni fondamentali della pratica teatrale, e questo è senz'altro un elemento positivo.

Un lavoro a tre: teatro-università-ospedale  
*di Hans-Thiès Lehmann*

Non è mia intenzione parlare di una struttura di ricerca, ma di un'esperienza individuale, spero di qualche interesse. Parlo in prima persona, nel doppio ruolo di professore dell'istituto che ha promosso un progetto e di partecipante al progetto stesso a livello drammaturgico.

La crisi dell'istituzione teatrale professionistica è evidente, almeno in Germania, ma probabilmente anche in altri paesi europei. Le ristrettezze economiche rivelano come sempre una crisi strutturale e artistica con aspetti e sviluppi molteplici. Indubbiamente la radice più profonda di questa crisi sta nella trasformazione dei comportamenti del pubblico all'interno della società mediatica: il teatro non può, e non dovrebbe, sperare di competere con la rapidità di chi detiene il potere dell'illusione. Le potenzialità e le attrattive specifiche della scena si definiscono piuttosto per opposizione: né i grandi testi drammatici, fruibili anche nella lettura o al cinema, né l'attualità — le reazioni immediate alle notizie del giorno prima — possono costituire il nocciolo duro del teatro. Il palcoscenico non nasconde, ma esibisce il processo di fabbricazione delle immagini: con questo termine non intendo semplicemente elementi visuali, ma le configurazioni emotive, mentali e fisiche che si producono in spettatori e attori della pratica drammaturgica. Il teatro non è una macchina di illusioni che riproduce la realtà, ma vuole evidenziare le meraviglie e gli scacchi della produzione visiva. In questo senso, il teatro può essere importante per il pubblico del giorno d'oggi, al contempo divertito, intaccato e in fondo annoiato a morte dalle illusioni dei media? Se un'analisi di questo tipo risulta almeno parzialmente veritiera, è inevitabile concludere che il teatro è praticabile e fruibile come processo di ricerca su condizioni, strutture, problemi, piaceri e inibizioni sociali della propria produzione e non come prodotto finale. Siamo troppo abituati a considerarlo performance, oggetto estetico, centro unico ed esclusivo della realtà drammatica. Tutti gli altri aspetti — prove, improvvisazioni, conflitti istituzionali, pratica del lavoro di gruppo, conseguenze comportamentali sociopersonali, aggregazioni in vista di un certo

fine — sono normalmente considerati presupposti o circostanze inevitabili. L'era dell'illusione televisiva e cinematografica ci impone invece una nuova riflessione sull'aggregazione del processo di produzione delle immagini drammatiche, e di chiederci come la cornice di un evento teatrale contribuisca a una definizione "altra" dell'essenza scenica.

Questo è il problema: trovare nuovi sistemi per attrarre ogni genere di istituzioni e di persone nella pratica teatrale, integrare il piacere dello spettatore con un coinvolgimento che non esiga una partecipazione diretta. È importante che già le semplici e fondamentali richieste di buon teatro riescano a minare una pletora di abitudini sociali, come il tempo. Quando Bertolt Brecht ricevette reclami dai funzionari della Ddr, che trovavano il suo allestimento di *Schweyk nella seconda guerra mondiale* troppo lungo per operai che dovevano alzarsi presto la mattina per andare in fabbrica, rispose: "Effettivamente su questo punto avete ragione, il problema esiste davvero; se la serata dura troppo non resta che cambiare l'orario di lavoro". Il tempo è l'ostacolo invisibile che si frappone tra il teatro e la realizzazione di una dimensione genuinamente utopica. Il teatro richiede tempo per lavorare in gruppo e riunirsi seriamente mutando abitudini comunicative. Anche nel progetto a cui ho preso parte — dedicato a persone con handicap mentali — questa è una componente essenziale. È un'idea che non si situa nella continuità di una programmazione regolare, in quanto l'occasione di ricerca sulla prassi, sulle aspirazioni e sull'apprendimento viene di fatto negata dalle strutture sociali. Bisogna superare le inibizioni dell'articolazione temporale nella società: il teatro è sempre disponibile a mettere in dubbio meccanismi consolidati. Nuovo pubblico significa necessariamente persone che si riuniscono e usano il proprio tempo per fare teatro. Poiché questo può suonare un po' scoraggiante, considerate le difficoltà che sperimentiamo quotidianamente, preferisco parlare di eccezione. Il teatro per me è avere una possibilità, è una sorta di eccezione, più o meno regolare magari, ma che rimane tale.

Nel '92 ebbi diversi incontri proficui con Christof Nielson, un regista tedesco d'opera che di tanto in tanto si dedica alla pratica parateatrale. Avevamo già collaborato perché invito regolarmente registi a lavorare con gli studenti del mio istituto su temi specifici: lui aveva già realizzato un progetto su Kleist e ora voleva affrontare Sigmund Freud. Decise di partire da *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, non con l'intento di presentare, chiarire o commentare le teorie freudiane, ma per comunicare in qualche modo il gesto della scrittura, il coraggioso tentativo di immergersi negli abissi dell'inconscio, la pericolosa e soprannaturale avventura di scrivere. Ben presto ci si avvide che il progetto comportava una prassi estetica priva di controllo sugli esiti: serviva un'apertura, chi faceva teatro doveva poter fronteggiare l'imprevisto.

Da quest'idea alla successiva, lavorare con persone mentalmente handicappate, c'era solo un passo. In origine non c'era l'aspirazione a un lavoro sociale. Il nostro punto di partenza era la scena; di conseguenza ci volle tempo per esaminare le istituzioni dove avremmo trovato i nostri futuri attori, stabilire i contatti, andare a trovarli, accertare chi fosse realmente motivato, ecc. Questo ha richiesto alcuni mesi. Intanto avevamo iniziato un seminario su Freud da cui molti studenti si ritirarono una volta appreso che avrebbero provato a recitare con persone portatrici di handicap. Restarono solo ragazze, circostanza con cui dovemmo fare i conti per integrarla nel progetto. Il periodo di prove vero e proprio — nove settimane tra marzo, aprile e maggio del '93 — prevedeva un testo assolutamente non teatrale, studentesse non professioniste che partecipavano alla discussione e alla pratica drammaturgica, undici persone portatrici di handicap, un attore professionista e, a uno stadio ormai avanzato, la decisione di Christof Nielson di recitare in prima persona il ruolo di regista in scena: per lui ora non era possibile un lavoro a tempo pieno dietro il sipario senza presentarsi in questo ruolo con tutti i rischi del caso. Alla fine si rivelò un'esperienza estremamente teatrale in cui gli ostacoli alla produzione di immagini — i limiti di capacità, pazienza, memoria, lo sfaldarsi dei concetti temporali, una prassi che comportava cura dei disabili, problemi logistici, ristorazione, aiuto nelle piccole cose e così via — erano pane quotidiano.

La performance si svolse nell'edificio tradizionale del Theater am Turm di Francoforte, un'istituzione esemplare del teatro di ricerca che si è dovuta trasferire in seguito all'idiozia della politica culturale della città di Francoforte. Il palazzo è stato venduto dal Comune a una compagnia privata intenzionata a trasformarlo in teatro musicale. Si tratta dell'edificio che ha visto gli esordi di Peter Hungeng e Klaus Fienmann, i primi lavori di Rainer Werner Fassbinder, i festival sperimentali e un'impressionante serie di sperimentazioni sotto la direzione di Tom Stomberg. Prima dello sgombero a noi toccò il dubbio onore dell'ultimo allestimento, ma per molti spettatori la memoria della storia teatrale del luogo giocò un ruolo importante nell'apprezzamento della performance.

Si cominciava facendo entrare gli spettatori da un ingresso laterale: il pubblico stava dove una volta c'era il palco e aveva il tempo di sbirciare l'enorme distesa oscura della scena. Tutte le porte che davano sull'esterno erano aperte, si sentivano i rumori della strada, clacson strombazzanti e così via. Seguiva una scena muta tra il regista e l'unico attore professionista, poi il teatro si riempiva di voci incorporate dall'alto: gli studenti in galleria cominciavano a recitare, invisibili, frammenti del testo poetico. Solo allora, con cautela, entrava in sala di fronte al pubblico il variopinto gruppo degli handicappati, con una peculiare presenza fisica, og-

getto di fascinazione comica e al contempo un po' intimidatoria per il disagio morale che causava la loro presenza.

Poi il gruppo sfilava sulla scena e la performance diventava un teatro della prossimità, della vicinanza, perché gli handicappati recitavano storielle come se fossero piccole scene proprio di fronte al pubblico. C'erano solo due o tre metri di spazio, non si poteva evitare un confronto fisico con gli attori. L'accento era sull'esecuzione delle barzellette, non sul loro contenuto: avevamo deciso di presentarne poche raccontate più volte da più persone, così l'attenzione si spostava, ogni volta, sull'esecuzione, sull'attrattiva specifica, sul fascino personale di chi svolgeva l'azione. Naturalmente, sia nel corso delle prove che durante la performance, ci eravamo posti tutti la questione morale: come possiamo fare questo, usarli come esseri umani e insieme elementi estetici. È molto interessante notare come il problema cambiò progressivamente fino a ribaltarsi: mentre all'inizio ci chiedevamo (e ci chiedevano) in continuazione: "Come potete comportarvi così e fare buon teatro con loro?", alla fine il dilemma era: "Come facciamo a dirgli di smettere dopo questa esperienza?". A dire il vero un certo contatto con questo gruppo di persone è ancora vivo e anche quest'anno riprenderemo lo spettacolo, ma è interessante riflettere su questo mutamento di prospettiva. Le scene assumevano un aspetto sempre più caotico, con il regista che perdeva il controllo, indicazioni disattese, eventi apparentemente imprevedibili: il risultato finale era una sorta di giocosa follia. Non temevamo neppure le storielle sugli handicappati, tipo: un cieco e uno zoppo s'incontrano; il cieco chiede: "Come va?" e lo zoppo risponde: "Come vedi".

La performance nella sua versione finale — che in realtà non esisteva, perché era un'azione in continuo divenire — durava circa un'ora riscuotendo, dettaglio non trascurabile, un successo francamente inatteso: lo avevamo considerato un lavoro intimo più che un prodotto di alta fruibilità. Ovviamente avevamo diffuso la notizia a tutte le istituzioni interessate, e a certe performance erano presenti nutriti gruppi di handicappati, ma anche il grande pubblico e i critici reagirono bene, favorevolmente impressionati da uno sforzo tanto inconsueto. La produzione fu invitata in diverse città, probabilmente perché in questo tipo di lavoro teatrale non professionale e moralmente delicato affiorava alla superficie qualcosa dell'essenza del teatro. Analizzando le multiformi reazioni ricavate dagli spettatori normali o dalla lettura delle recensioni, si possono ricavare alcuni spunti teorici.

Innanzitutto la questione istituzionale: nuovi spettatori non s'inventano né si creano. In primo luogo il grande pubblico non esiste più, ci sono solo individui o gruppi con predilezioni, gusti e situazioni comuni che nutrono un interesse peculiare per il teatro. L'unico elemento per la creazione di un nuovo pubblico può essere il riferimento incrociato



tra questi gruppi. Gli spettatori del Theater am Turm sono abituati (e si aspettano) immagini più formalistiche, magari disturbanti ma perfette. Il pubblico di handicappati, invece, non è interessato a una struttura artistica complessa ma a vedere la propria condizione riflessa dalla recitazione di altri come loro. Dunque tutti i rimandi incrociati tra gruppi diversi costituiscono un aspetto del nuovo pubblico.

In secondo luogo, la collaborazione tra professionisti e non professionisti costituisce un elemento importante per questi rimandi incrociati. In vista di un superamento di un'eventuale, pericolosa deformazione, bisogna riaprire le barriere tra idee professionali e non professionali e tra università, scuole, istituzioni cliniche e sociali e il teatro.

Terzo, l'ideologia del prodotto e la trascuratezza di produzione e pratica teatrale portano a una sorta di isolamento in cui il teatro perde il proprio fascino di esperienza unica come attività sociale dove il contatto con la maggior parte degli handicappati continua e continuerà in futuro. Ciò attrarrà persone che altrimenti direbbero: "Vogliamo realizzare esclusivamente una prassi politica e sociale". In questo caso, dunque, il teatro può infrangere seppur parzialmente le barriere tra prassi culturale e politica.

Sarebbe errato e illusorio andare alla ricerca di un sistema miracoloso per attirare nuovi spettatori, che vanno e vengono secondo le circostanze e le persone, per costellazioni peculiari di fattori diversi. Quindi ciò che possiamo attenderci in teatro non sono nuove norme, sistemi, ordini, politiche, ma solo la speranza di molte eccezioni.

Esperienze belghe in ambiente carcerario  
*di Philippe Du Moulain*

Il movimento di Théâtre Action, di cui faccio parte, riunisce una quindicina di compagnie sovvenzionate che lavorano in ambienti socialmente e culturalmente svantaggiati. Si tratta di compagnie che svolgono attività sia di tipo partecipativo — laboratori con non attori, ecc. — sia di tipo autonomo (gli spettacoli prodotti sono perlopiù frutto di un lavoro creativo collettivo).

Dopo diciassette anni di lavoro in questo ambito ho formato una mia compagnia, Le Théâtre du Public. Nel '78 ho incontrato per la prima volta Augusto Boal e da quel momento ho sempre lavorato seguendo le tecniche del teatro degli oppressi e più specificamente quella del teatro-forum. Nel teatro-forum il lavoro parte sempre da racconti d'oppressione. Gli attori pongono una domanda al pubblico e cercano, insieme agli spettatori, di trovare eventuali soluzioni al problema posto. Quindi nel teatro-forum ci sono sempre due tempi. Un primo tempo in cui si mette in scena la storia di qualcuno che lotta, invano, per ottenere qualcosa. Un secondo tempo in cui si permette al pubblico d'interrompere lo spettacolo in qualsiasi momento, di salire in scena e prendere il posto di un personaggio per mostrare quel che avrebbe dovuto fare per migliorare la situazione. C'è poi un personaggio mediatore — quello del jolly — che controlla che non si vada fuori tema, che si rimanga nell'ambito della domanda posta. Il jolly ha anche la funzione di dare fiducia agli spettatori, di aiutarli a lasciare la poltrona e a salire sulla scena. Questo lavoro l'abbiamo fatto in ambienti diversi, a volte molto duri, tra disoccupazione e tossicodipendenza, spesso in Africa e in Palestina, soprattutto a Gaza. Poi, all'inizio degli anni '90, un'associazione che lavorava sul problema del reinserimento mi ha proposto di operare in ambito carcerario. Allora, dato che il teatro degli oppressi implica il fatto di diventare attore della propria vita e di cercare di eliminare l'oppressione, mi sono chiesto perché avrei dovuto cacciarmi in una prigione. In un primo momento ho cercato di verificare come reagivano i carcerati al teatro-forum. Queste prime esperienze in prigione — un po' come suc-

cede per le prime esperienze amorose — non sono forse le più significative, ma sicuramente le più coinvolgenti. La prima volta che abbiamo fatto uno spettacolo sulla prevenzione contro l'Aids — la storia di una coppia in cui lei propone di usare il preservativo e lui rifiuta — eravamo in un carcere femminile. La prima cosa che ricordo è che ci siamo trovati a cambiarci in tre in una cella che fungeva da camerino e che stavamo piuttosto stretti. La seconda immagine che mi viene in mente è quella di un corridoio della prigione in cui passano delle guardiane, picchiano alle porte delle celle, le porte si aprono e ne escono tante donne vestite di blu. Erano le detenute che uscivano per vedere lo spettacolo. È stata una bella esperienza: le carcerate hanno partecipato e sono rimaste a parlare con noi dopo lo spettacolo. Ci siamo chiesti se era giusto portare in carcere uno spettacolo basato su una storia d'amore, cosa di cui le detenute sono forzatamente private. Ma loro ci hanno detto che era molto importante sapere che fuori esistevano persone che avevano voglia di entrare in prigione per comunicare con loro. La prima volta che abbiamo recitato in una prigione maschile c'era nel gruppo un'attrice molto bella. Il cortile interno della prigione è l'unico posto da cui i detenuti possono guardare verso il mondo esterno e quando siamo entrati i detenuti hanno visto una bella donna che scendeva da una macchina e la bella donna ha sentito tutte le battutacce che si possono immaginare in casi del genere. La rappresentazione si svolgeva all'interno di un cerchio formato dagli spettatori. Una parte del cerchio era composta dai direttori, dagli psicologi e dagli assistenti sociali del carcere, che stavano lì, un po' come i giurati delle gare di pattinaggio artistico, per dare il punteggio ai detenuti. A un certo punto, è intervenuta una direttrice (a volte ci vuole del tempo prima che gli spettatori intervengano, ma non fa nulla, bisogna essere pazienti; è come per la tecnica: prima o poi arriva). La direttrice ha detto: "Parlate, è per voi che abbiamo organizzato questa rappresentazione". Allora, visto che facevo il jolly, mi sono arrabbiato con la direttrice e ho detto: "Mi lasci fare il mio lavoro, la rappresentazione viene fatta per i detenuti, se vuol andare via vada via, se vuole partecipare partecipi come tutti gli altri". Questo ha sbloccato la situazione e i detenuti hanno cominciato a intervenire. Mi ricordo in particolare di uno che ha detto alla nostra bella attrice: "Sai, voglio proteggermi dall'Aids, poco tempo fa uno dei miei amici è stato trasferito nella prigione di Saint Gil". Saint Gil è una prigione di Bruxelles in cui finiscono i detenuti malati terminali di Aids. Quando siamo ripartiti i detenuti non hanno fatto più battutacce ma hanno salutato l'attrice chiamandola con il nome del personaggio che interpretava. Questi sono i primi due incontri che ho avuto dentro le carceri. Poi ho deciso di lavorare con i detenuti e di costruire uno spettacolo insieme a loro. Ho lavorato quattro mesi con una dozzina di detenuti. Molti erano finiti

dentro per problemi legati alla tossicodipendenza. In Belgio — come nella maggior parte dei paesi europei — le prigioni sono sovraffollate e il sessanta per cento dei detenuti si trova lì per fatti legati alla droga. Prima di tutto ho spiegato ai carcerati che tipo di teatro avremmo fatto, cioè il teatro-forum. Saremmo partiti dalle forme di oppressione che avevano vissuto per poi confrontarci con il tema del reinserimento e avremmo recitato davanti agli altri detenuti all'interno della prigione. Ho posto subito delle condizioni. Volevo uscire dalla pedagogia dello scacco, volevo cominciare una cosa e finirla. Quello che ho proposto ai carcerati è stato: facciamo teatro per evadere. Ho imposto delle regole molto rigide. Ho specificato che non avrei portato niente fuori dalla prigione e che non avrei introdotto niente da fuori. Fin dall'inizio mi sono reso conto che era impossibile potersi sbarazzare dell'esterno. Quando mi ritrovavo nella cappella del carcere con i detenuti non riuscivo a cominciare subito a lavorare. In breve tempo abbiamo instaurato un *modus vivendi* per cui io gli raccontavo la mia settimana e loro mi raccontavano la loro. Tuffarsi direttamente nel lavoro teatrale era impossibile. Si trattava di costruire insieme un percorso in cui tutto doveva essere negoziabile. All'inizio ho dovuto superare una serie di prove. Prima di tutto mi hanno testato per vedere se avevo paura di loro. Sbattevano la porta della cappella in cui lavoravamo per vedere come reagivo al fatto di trovarmi chiuso con loro in una stanza. Sono stato sottoposto a un sacco di prove del genere, poi si è instaurato un clima di fiducia. Durante il lavoro abbiamo avuto due momenti di crisi. Un giorno un detenuto non è venuto, era stato messo in punizione in cella di rigore, e gli altri erano molto agitati per questo. Hanno cominciato a parlare dei loro problemi all'interno della prigione, di quanto venivano oppressi. Allora gli ho chiesto se volevano fare lo spettacolo sui problemi che avevano dentro al carcere piuttosto che sul tema del reinserimento. “Ma ricordatevi che, una volta finito lo spettacolo, io tornerò fuori mentre voi sarete ancora qui. Se è questo che volete, io sono pronto a farlo”, gli ho detto. Era sempre tutto da negoziare. Comunque, alla fine, siamo tornati alla storia su cui stavamo lavorando.

La mia impressione è che nelle prigioni tutto sia organizzato in modo che le persone finiscano per tornarci. Molti dei detenuti con cui lavoravo non erano al loro primo soggiorno in prigione e avevano voglia di lavorare sul problema del reinserimento, su quello che succede quando si esce. Nel teatro degli oppressi si parte sempre da una persona che si mette in gioco. Questa persona racconta una storia che diventa la storia del gruppo e che viene presentata al pubblico sotto forma di domanda. In questo caso si trattava di un pubblico direttamente coinvolto visto che lo spettacolo veniva rappresentato davanti agli altri carcerati. Abbiamo cominciato a lavorare sulla storia di un tipo — naturalmente era la

storia di uno di loro — che aveva trovato lavoro in un cantiere. Il padrone sapeva del suo passato in carcere, i colleghi no. Qualcuno ruba del materiale dal cantiere. La polizia, con discrezione esemplare, piomba nel cantiere e interroga il nostro protagonista, immediatamente sospettato anche se non è responsabile del furto. Così i suoi colleghi vengono a sapere che è stato in carcere. Ma la cosa più importante è che il nostro eroe — messo in carcere una prima volta per questioni di tossicodipendenza — ricasca nella tossicodipendenza e finisce di nuovo in prigione.

Il secondo momento di crisi che abbiamo vissuto è stato davvero importante. Un giorno, mentre stavamo liberando la cappella dalle panche per cominciare a lavorare arriva un guardiano nuovo che chiede se abbiamo un permesso scritto del direttore per sgombrare lo spazio. Ho sempre cercato di avere rapporti molto cortesi con i guardiani dato che spesso sono loro ad avere il potere all'interno della prigione. Quindi ho cercato di spiegargli che anche se non avevamo un permesso scritto dovevamo fare spazio per poter lavorare. Il guardiano ha continuato a chiedermi se avevamo un permesso scritto, allora mi sono messo a gridare. In carcere, quando qualcuno si mette a gridare è come se improvvisamente il cuore della prigione smettesse di battere: tutto rimane sospeso. È arrivato un sacco di gente, compreso il direttore, e tutto si è risolto. Di colpo tutti i detenuti sono stati solidali con me. Così sono diventato una persona importante all'interno del carcere. Questo ha avuto un gran peso nel lavoro.

Dopo quattro mesi siamo arrivati al momento dello spettacolo. In prigione un raggruppamento che supera le dieci persone può essere pericoloso. Il direttore ha fatto di tutto perché ci fossero meno detenuti possibile alla rappresentazione: ha messo dei premi, ha aperto delle sale da gioco, ha promosso altre attività culturali in contemporanea. Comunque, circa cento prigionieri si sono iscritti per vedere lo spettacolo. Il direttore si è preoccupato, ma alla fine lo spettacolo si è svolto senza problemi. Quello che lo spaventava era la partecipazione del pubblico. In carcere non c'è un pubblico passivo, c'è un contatto diretto con gli attori, s'improvvisa, e questo può creare problemi. Il tema dello spettacolo era il reinserimento dell'ex detenuto nel mondo del lavoro. Le domande a cui abbiamo cercato di rispondere erano: che cosa bisogna fare quando si esce dalla prigione e si cerca di trovare lavoro? Bisogna dire al padrone che si è stati in prigione? Che cosa bisogna dire ai colleghi quando c'è qualche problema? Nessuno di noi aveva una risposta ma abbiamo usato il teatro come un laboratorio per capire cosa potremo fare quando ci confronteremo con questo tipo di problemi. Il risultato è stato molto caloroso dal punto di vista umano. I detenuti sono rimasti più a lungo di quanto l'amministrazione penitenziaria gli aveva concesso per discutere con me e con i loro compagni.

Mi sono chiesto spesso a chi serva il mio lavoro in carcere. A volte ho avuto paura di avere le stessa funzione della droga. La droga circola sempre nelle prigioni, perché quando la gente la consuma rimane più calma. Per questo l'amministrazione penitenziaria chiude un occhio su questa faccenda. Allora — mi sono detto — forse funziono più o meno come una droga. La risposta mi è venuta dai detenuti. Secondo loro l'importante era il fatto che fossi stato riconosciuto all'interno della prigione. Per una volta ho avuto l'impressione di essere qualcuno, di non essermi limitato a pensare, ma di aver avuto la possibilità di agire. Certamente bisogna misurare con umiltà l'impatto di questo lavoro sulla popolazione carceraria, ma credo che possa contribuire a creare un legame con l'esterno in vista di un possibile reinserimento dei detenuti. Ogni volta che mi sono rivolto all'amministrazione penitenziaria ho ribadito che quello che m'interessa sono le parole dei detenuti e non quelle che qualcun altro vorrebbe mettergli in bocca.

Il teatro dei ragazzi e per i ragazzi: un'esperienza siciliana  
di Ezio Donato

Da circa dieci anni mi occupo, come docente universitario, di studiare e fare teatro con i ragazzi. Qui nasce subito un problema: quello del teatro fatto per i ragazzi e del teatro fatto dai ragazzi. Questa opposizione pone in evidenza il tema del nuovo pubblico e della relazione tra fare e vedere teatro. Per quanto riguarda la presenza dei ragazzi a teatro la questione è molto antica, addirittura remota. Nel teatro greco di Milo è stata trovata una pietra, probabilmente collocata tra i gradoni della cavea, con l'iscrizione "posto riservato ai bambini". Questo significa che la tragedia veniva vista anche dai bambini. Un frammento di Ate-neo di Naucrati c'informa che nel V secolo a.C., proprio negli anni in cui diventano scrittori di successo Esculapio e Sofocle, un certo Callia d'Atene scrive e rappresenta una *Tragedia grammaticale* — il titolo è proprio questo — nel cui prologo compaiono le lettere dell'alfabeto come personaggi. Questo testimonia quanto i greci fossero coscienti del valore non solo sociale, civile e politico, ma anche psicopedagogico e didattico del teatro. Se consideriamo quanto pubblico partecipava agli spettacoli nella Grecia antica, il teatro risulta un vero e proprio strumento di alfabetizzazione di massa. Tutta la storia del teatro per e dei ragazzi, recentemente ricostruita in un volume di Paolo Beneventi intitolato *Teatro ragazzi*, è appunto la storia affascinante, divertente, a volte tragica per il modo in cui venivano usati i ragazzi, di questa relazione fra vedere e fare teatro con i ragazzi. Mi sembra, però, che il teatro dei ragazzi abbia subito lo stesso fenomeno che si è verificato nel campo della letteratura per l'infanzia: non si sa bene chi debba occuparsene. Generalmente, gli studiosi di teatro guardano con una certa sufficienza, almeno in Italia, questo mondo variegato e complesso, considerato di pertinenza degli studiosi di didattica o di psicopedagogia. I pedagogisti, a loro volta, s'interessano poco del teatro, considerato poco più di una qualsiasi attività ricreativa. Questo spiega la scarsità di riflessioni puntuali sull'argomento.

In quanto attore e ricercatore di scienze pedagogiche — sono arriva-

to all'università dal teatro: facevo l'attore professionista poi mi sono ritrovato a fare una ricerca all'università e ci sono rimasto — vivo una doppia identità senza sapere quale sia la mia patria. Sulla base di alcune ricerche svolte nell'ambito dell'istituto di scienze pedagogiche e psicologiche della Facoltà di Lettere dell'Università di Catania ho cominciato a maturare la convinzione che sarebbe stato interessante far incontrare i bambini con il teatro. Quello che m'interessava era lavorare non tanto con le tecniche dell'animazione quanto attraverso un confronto con i grandi classici. A questo proposito mi viene in mente una frase di Grotowski, che, arrivato in Italia per un convegno — siamo a Venezia negli anni '70 — chiese a un giovane attore che faceva animazione: "Che cos'è quest'animazione?". Dopo aver ascoltato la risposta del giovane animatore Grotowski disse: "Ah, ho capito, è quello che fanno le baby-sitter!". Con un atteggiamento assolutamente antipedagogico — dato che il lavoro sull'improvvisazione in un ambito vicino allo psicodramma risultava senz'altro più accattivante dal punto di vista pedagogico — ho cominciato a servirmi di teatranti professionisti per mettere in contatto il mondo dell'infanzia, mondo recluso per definizione, mondo di chi non ha diritto di parola, con quello dei classici. Fin dall'inizio è stato evidente che un grande classico — debitamente utilizzato da un teatrante — poteva essere per i bambini uno straordinario elemento catalizzatore, una sorta di alimento per la loro vita. Dopo aver condotto esperienze di questo tipo nelle scuole, da qualche anno sono riuscito a convincere il Teatro Stabile di Catania a impegnarsi in un progetto di teatro-ragazzi articolato sul doppio binario del teatro fatto per i ragazzi e del teatro fatto dai ragazzi. I risultati sono sorprendenti prima di tutto dal punto di vista numerico. Certo non è la quantità che fa la qualità, pure bisogna fare i conti anche con i numeri. La fiaba realizzata dallo Stabile l'anno scorso per i ragazzi ha avuto diciottomila spettatori paganti. Questo significa che da parte del pubblico giovane c'è una gran fame di teatro, in particolare di storie rappresentate a teatro. Da che cosa nasce questa fame? Potremmo dire che per il bambino il teatro è, come per l'attore, una necessità. Il bambino ha una personalità identica a quella dell'attore, o meglio, l'attore ha una personalità identica a quella del bambino, caratterizzata da una sorta di immaturità creativa. Fino a una certa età i bambini sono fisiologicamente un po' caratteriali: è per questo che li guardiamo a vista, li osserviamo e ne discutiamo quasi fossero dei mostri, specchi delle nostre mancanze, delle nostre deficienze. Da questo punto di vista il bambino è assimilabile anche al carcerato, al diverso, all'altro. Il bambino, il ragazzo, l'adolescente, ogni persona, soprattutto nella fase evolutiva, ha tre modi di entrare in rapporto con la realtà, tre modi (come si dice anche in psicologia usando un termine teatrale) di rappresentarsi la realtà, di avere delle rappresentazioni della realtà.



Fin dall'infanzia riusciamo a elaborare la realtà, a farla nostra, grazie a un teatrino interiore attraverso il quale ci rapportiamo con il mondo esterno. Quando un bambino compie un gesto per la seconda volta, questo cessa di essere un gesto nuovo per essere riconosciuto come parte di una rappresentazione interiore della realtà. Questa forma di rappresentazione della realtà che tutti noi operiamo per impossessarci del mondo si verifica secondo tre linee direttrici: l'esperienza diretta (tocco un microfono e prendo la scossa), l'esperienza indiretta (vedo una persona che tocca un microfono e prende la scossa) e l'esperienza simbolica (una persona mi dice di non toccare il microfono perché c'è una dispersione di corrente e potrei prendere la scossa). Nel terzo caso, quello dell'esperienza simbolica, ci si serve di simboli, in questo caso del linguaggio. Chi riceve il messaggio traduce quelle parole in un'esperienza possibile (quella di prendere la scossa). Il teatro dove si colloca? Il teatro è una forma distillata della realtà, non solo antropologica ma anche zoologica dato che fino all'apprendimento di tipo simbolico gli esseri umani condividono con gli animali l'apprendimento di tipo diretto e indiretto. Forse l'etologia, tra non molto tempo, ci dirà che anche gli animali possiedono una forma di simbolizzazione. Se osserviamo gli animali, soprattutto quelli più vicini a noi nella scala evolutiva, ci accorgiamo che anche loro fanno teatro. Soprattutto i mammiferi carnivori predatori, attraversano un momento — il cosiddetto periodo delle cure parentali — in cui hanno bisogno che un adulto della stessa specie o di una specie affine simuli la predazione animando un vero e proprio teatro. Quando osservo i gatti che ci sono nel mio giardino giocare alla predazione con i loro cuccioli con pezzettini di carta o con trucioli di legno, mi chiedo sempre: "Perché lo fanno se sanno di avere il cibo?". Sono gatti domestici da generazioni, ma lo fanno per istinto. In quella specie l'apprendimento, il passaggio all'età adulta, può avvenire solo attraverso giochi di simulazione, attraverso una rappresentazione. Da questo punto di vista le basi del teatro sembrano addirittura di tipo zoologico, radicate come sono nella nostra stessa natura. Di conseguenza l'educabilità dell'uomo sembra il fondamento di qualsiasi forma di teatro. Tant'è vero che i giochi di simulazione tipo "facciamo che io sono l'orco", "facciamo che io sono il papà e tu la mamma", "facciamo che io sono il dottore", sono presenti in tutte le culture, anche in quelle in cui il teatro non si è sviluppato o non è ancora nato. La necessità dei bambini di far teatro nasce da questa condizione naturale.

Ma torniamo alle esperienze realizzate al Teatro Stabile di Catania. Per quanto riguarda la parte interattiva ho messo alcuni attori professionisti, che guardano sempre con sospetto al mondo dei bambini, a contatto con i bambini stessi. Nella prima esperienza abbiamo messo in scena una leggenda popolare siciliana, quella di Cola Pesce, uomo anfibio

che regge la Sicilia. La storia, rappresentata con tutte le caratteristiche del vero teatro, si blocca quando dovrebbe apparire Cola Pesce. Il protagonista si rifiuta di apparire perché in scena non ci sono bambini. Allora gli attori invitano alcuni bambini a salire in scena per fare in modo che lo spettacolo continui. Alla fine del primo tempo, dato che lo spettacolo è organizzato in maniera tradizionale, si chiude il sipario. I bambini che erano saliti in scena restano intrappolati dentro mentre gli altri non sanno cos'è successo. Nell'intervallo succede un gran trambusto. I bambini chiedono alla maestra, qualcuno si dispera perché è rimasto separato dal fratello o da un amico. Quando ricompaiono, i bambini rimasti in scena vengono assaliti dai loro compagni che vogliono sapere cos'è successo nell'intervallo, che cosa hanno visto sul palcoscenico, ecc. Così i bambini interagiscono tra di loro.

Quest'anno metteremo in scena un testo di Luigi Capuana, autore conosciutissimo per aver scritto molte fiabe per ragazzi. Nel 1894, prima ancora che nasca il teatro di Pirandello, che porrà in maniera molto forte la questione del rapporto tra scena e pubblico, Capuana scrive un racconto per ragazzi che a un certo punto si trasforma in un copione teatrale. Noi lo metteremo in scena. La storia è quella di un principe che sospetta di non essere nato da quelli che considera i suoi genitori. La regina, troppo vecchia per avere un figlio, ha covato un uovo che le era stato dato da una contadina e da questo uovo è nato il principe. Per conoscere la verità, il principe scenderà in platea a chiedere ai bambini. Tra il pubblico ci saranno bambini adottati, bambini che vivono in orfanotrofio, bambini con storie particolari. L'attore che interpreta il principe cercherà di coniugare la fiaba con le storie dei bambini che incontra in sala. Credo che esperienze del genere meritino attenzione sia dal punto di vista psicopedagogico, sia da quello degli studi teatrali.

Sono stato uno dei primi membri della Cambridge University Light Entertainment School. Non occorre grandi capacità per essere ammessi, lasciavano entrare chiunque fosse disposto a salire sulla scena. Lo scopo era portare il teatro alla gente che di solito non lo frequentava.

Il primo spettacolo — una sorta di cabaret — fu concepito per un ospedale per infermi di mente. Nei miei tre anni da studente la nostra organizzazione frequentava diverse volte l'anno prigioni, ospedali, istituzioni per malati, infermi di mente e bambini, al fine di svagarli. Non eravamo animati da uno spirito missionario, non facevamo Shakespeare ma robetta decisamente sciocca, eppure attraverso quelle esperienze capii ciò che il teatro può fare per persone in situazioni particolarmente difficili. Non era tutto rose e fiori, ho anche ricordi imbarazzanti, tipo salire sul palcoscenico in un ospedale per malati di mente dopo un numero di cabaret particolarmente idiota dicendo: "Bene, signori e signore, ora vedremo di continuare con qualcosa di più sano", battuta non particolarmente felice.

Alcuni nostri spettacoli sono stati rappresentati in prigione, a Lincoln o Chelmsford. Ricordo in particolare uno spettacolo a Wormwood Scrubs [i boschi dell'umiliazione], nome decisamente inusuale e sinistro di un carcere fuori Londra in cui si trovano detenuti in carcerazione preventiva o con lunghe pene da scontare. Nutro compassione per quel mio collega che nel carcere si mise a cantare una canzone intitolata "Dove ti trovi?", scelta non felicissima, visto che sapevano tutti anche troppo bene dove si trovavano. Alla fine, parlando a uno dei detenuti che ci serviva il tè, domandai: "Chiamate un sacco di gente come noi, non è vero?". Lui rispose: "Sì, ma voi siete privilegiati, non recitate per i ragazzini, ma per gli ergastolani, persone che staranno qui per sempre, quindi ascoltare una canzone intitolata 'Dove ti trovi?' è per loro particolarmente toccante". A distanza di tanti anni, resta la stupefacente attenzione di questi spettatori letteralmente in cattività. Recitavamo malissimo, da dilettanti, ma per loro eravamo un soffio d'aria pura dal mondo ester-

no. Davamo tutti noi stessi, e l'accoglienza e le reazioni ricevute erano davvero stupefacenti. Si è tentati di parlare di pubblico 'impazzito' (certi erano matti sul serio) e di reazioni incredibili.

Mi ritirai a completare gli studi, finii per diventare un editore e qualche anno dopo conobbi una donna di grande valore, di nome Sue Jennings, che propugnava l'idea del dramma terapeutico, una forma di teatro per aiutare chi si trova in situazioni uguali a quelle che avevo scoperto da studente (detenuti, malati di mente, lungodegenti). Le chiesi di scrivere un libro, intitolato *Remedial Drama*, che ha segnato l'inizio del movimento per la *drammoterapia* in Inghilterra. Un paio d'anni dopo ebbi l'impudenza di prendere il suo libro come base per una serie di seminari con un gruppo di giovani delinquenti, la cui vera punizione fu trascorrere le loro serate insieme a me in giochi di ruolo, seminari e *acting out*. Non pretendo di aver offerto grandi intuizioni terapeutiche, con ogni probabilità non ho impedito a giovani criminali di rimanere tali, ma per due ore la settimana una mezza dozzina di ragazzi e io ci siamo trovati in una stanza a recitare, a mettere in pratica esercizi, a esplorare le rispettive personalità e formazioni. Formavamo un gruppo in cui ognuno era alla pari. L'aspetto più gratificante è l'aver conosciuto persone che inizialmente parlavano a monosillabi, con rancore, ignorando il motivo della loro presenza lì (a parte la consapevolezza della punizione) e alla fine riuscivano a dire molto più di quanto fosse nelle loro intenzioni attraverso il potere terapeutico del teatro. Considero il teatro una componente educativa più importante di qualsiasi altro sistema didattico per l'opportunità che offre alle persone di esprimersi autonomamente. È uno strumento che può essere usato politicamente, come avviene nel *form theatre* di Boyles, o in senso terapeutico, come avviene nello psicodramma di Moreno. Tra questi due estremi c'è un'intera gamma di sistemi per raggiungere persone con esigenze particolari. Il piccolo scossone dato da *Remedial Drama* ha originato un ampio movimento per il dramma terapeutico con attuali ramificazioni internazionali. Purtroppo in Gran Bretagna non ha veramente attecchito: si produce molta teoria, ma non sufficiente pratica.

Tornando al carcere, oltre al lavoro seminariale con detenuti ed emarginati, bisogna considerare l'introduzione di varie novità. All'inizio degli anni '90 c'è stato un periodo miracoloso al Broadmoor Secure Hospital, un luogo di detenzione per persone che hanno commesso crimini efferati a causa del loro stato mentale. A Broadmoor, tra l'89 e il '91, sono stati rappresentati diversi spettacoli di alcune delle nostre principali compagnie teatrali. Tutto è cominciato con un suggerimento quasi casuale a Mark Rylance che recitava *Amleto* a Stratford con la Royal Shakespeare Company. Un terapeuta di Broadmoor gli chiese: "Perché non porta *Amleto* da noi?". Così la Royal Shakespeare Company venne a

recitare *Amleto* per un pubblico di persone estremamente disturbate. Sul palcoscenico imperavano omicidi e delirio, soggetti ben noti a quel pubblico. Alla fine dello spettacolo uno degli spettatori si presentò a Mark Rilants/*Amleto*, dicendogli: “Eri proprio matto, io posso dirlo a ragione perché sono un po’ picchiato”. Da questo si può avere un’idea del successo dello spettacolo. Negli anni successivi l’effetto sui ricoverati è stato incredibile. La Royal Shakespeare Company tornò a Broadmoor con il diversissimo, ma altrettanto disturbante, *Romeo e Giulietta*, e all’inizio del ’91 arrivò il National Theatre con il *Re Lear* di Deborah Warner, studio definitivo sulla follia recitato davanti a un gruppo di criminali infermi di mente. Il peso della responsabilità gravava enormemente sugli attori, che non eseguirono un allestimento integrale. Solo alcuni indossavano costumi e la scena era nuda, eppure il risultato sui pazienti fu enorme. Seguirono seminari dove potevano esprimere sensazioni su quanto avevano visto in rapporto a esperienze e difficoltà personali, con esiti notevoli.

Quello che mi rattrista è che si tratta di piccole azioni occasionali, ovvero la norma per quel che riguarda il teatro all’interno del sistema penale e ospedaliero inglese; di tanto in tanto spunta un’idea grandiosa, per poi dileguarsi nel nulla: le autorità si spaventano ed eliminano la possibilità di sviluppi ulteriori. Broadmoor ha una compagnia drammatica di pazienti dal ’39, vanta quindi una lunga tradizione teatrale. Le nostre prigioni hanno sempre usato il dramma come sistema educativo e nella prassi d’igiene mentale con risultati apprezzabili, ma i nostri attuali direttori carcerari sostengono che le prigioni esistono per punire, non per educare, certamente non per divertire. I fondi previsti per l’educazione sono stati ridotti a tal punto che i detenuti non possono quasi più affrontare esami o migliorarsi per uscire con una qualifica pur bassa, come un diploma. Le prigioni traboccano talmente di detenuti che i secondini non sono in grado di portarli fuori tutti per la libera socializzazione necessaria a provare un testo o imparare qualcosa. Broadmoor, nonostante l’esperienza di compagnie di rilevanza nazionale che vi hanno introdotto teatro della più alta qualità aprendo nuovi orizzonti ai pazienti, è uno dei pochi istituti per malattie mentali in Inghilterra a non contare nel proprio staff un drammoterapeuta. Questo è molto triste.

Probabilmente è proprio in Sicilia che troviamo il primo esempio di drammoterapia. Nella guerra del Peloponneso, Atene giunse al tracollo con l’allestimento di quell’aborto di spedizione per sottomettere la Sicilia e reimpossessarsi della colonia di Siracusa (415-413 a.C.). Moltissimi prigionieri ateniesi furono destinati a lavorare nelle miniere siracusane e solo quelli in grado di ricordare frammenti di Euripide e recitarli ai loro secondini furono lasciati liberi: dunque il teatro ha sempre avuto un valore terapeutico nelle situazioni detentive.

Argos: un festival integrato al tessuto sociale della regione  
di Helene Varopoulou

La problematica relativa al pubblico è vasta e complessa. Durante il nostro secolo è stata affrontata consapevolmente e minuziosamente da artisti, teorici e professionisti della cultura con l'aiuto delle scienze umane fino alle più recenti teorie della comunicazione, con ricerche, programmi, manifesti, azioni e visioni nel nome dell'arte, delle istituzioni culturali, della prassi politica e sociale e anche del pubblico. Davanti a una situazione simile — ipertrofica ma impoverita — si vorrebbero mettere alla prova pratiche concrete e partire all'avventura per guardare da vicino la questione del nuovo pubblico. Alcune idee di base: scoprire e valorizzare luoghi nuovi e inediti; proporre creazioni a cui partecipano amatori o non professionisti attirati dall'esperienza stessa, per esempio dalla logica o dalla tematica dello spettacolo; fare ricerca teatrale a partire dai dati socioculturali della regione in cui si opera; rilevare l'unicità e la specificità di un'azione teatrale, il suo carattere di avvenimento legato a circostanze precise.

Su queste quattro idee di base è nato il festival di Argos, creato non senza spirito di rischio e di provocazione in una città agricola del Peloponneso che, nonostante il suo passato e la sua fama, non è che un deserto culturale per ciò che riguarda le forme d'arte contemporanea. A partire da un progetto drammaturgico concepito intorno a un tema, il festival di Argos sta definendo il programma per la sua quarta edizione, sempre in cerca di un pubblico nuovo, non ampio e turistico come quello del festival del dramma antico che si svolge nel vicino teatro di Epidaurò, ma libero dai condizionamenti provenienti dalle pratiche teatrali abituali (mi riferisco soprattutto agli spettacoli estivi in tournée nei monumenti antichi e all'aria aperta).

Ad Argos si cerca di far scoprire al pubblico l'inatteso, il diverso, lo scomodo. Si tratta di portare un numero ristretto di persone a prendere parte a un processo creativo. Qualche esempio. Il regista Joseph Szeiler nel '95 ha realizzato ad Argos con un gruppo di attori professionisti e non professionisti una mise en espace dell'*Iliade* durata ventiquattr'ore

all'interno di un progetto teatrale dedicato a testi antichi. Alcuni giovani, donne e uomini, provenienti da diverse parti della Grecia, hanno partecipato a questo work in progress, intitolato *Leggendo Omero, leggendo Achille*, dedicato a una ricerca sulla voce, sul linguaggio (greco antico, greco moderno e tedesco), sul verso, sulla scrittura e sui cori, per scoprire i diversi modi di dire, di scrivere e di inscrivere i testi nel paesaggio. Sia le prove che gli spettacoli mettevano in risalto questo legame con il luogo ricorrendo a differenti procedimenti, tra i quali salire sulla collina di Argos in momenti particolari come l'alba o il tramonto per legare l'espressione teatrale a quell'ora fugace o riprodurre estratti dall'*Oresteia* e dall'*Iliade* su vecchi manifesti pubblicitari giganteschi all'entrata della città e sull'autostrada che porta ad Argos. Nel corso della notte, durante il periodo del festival, gli abitanti di Argos aspettavano la parola di Achille e di Omero. In tutta la città venivano diffusi versi in varie lingue dagli altoparlanti che si usano nelle feste nazionali, per le parate o le cerimonie ufficiali. I nomi degli eroi omerici morti a Troia campeggiavano poi su un enorme schermo bianco piazzato al centro della piazza. Queste sono alcune azioni comprese nel progetto. I membri del collettivo di Szeiler salivano sulle colline da strade diverse. Affrontavano la vista superba sulla valle dell'Argolide e recitavano Omero mettendosi all'ascolto delle voci e degli echi della terra di Argos. In un'immensa caserma — una costruzione militare dell'Ottocento posta al centro della città — avevano trovato spazio installazioni, pitture, performance, video e azioni teatrali legati alla *Cassandra* di Christa Wolf: un insieme interdisciplinare a cui avevano partecipato molti artisti — scultori, attori e cantanti — uniti dal tema della guerra di Troia e della guerra contro Tebe. Lo spettatore seguiva un itinerario prefissato passando da un'azione all'altra.

Per il festival del '95 — la cui parola d'ordine era *genius loci* — avevamo previsto l'animazione di due bellissime case neoclassiche. La prima, una villa abbandonata, ospitava uno spettacolo basato sul poema drammatico di Yannis Ritsos *La casa morta*. Il testo era recitato dagli attori di un gruppo di Salonico mescolati tra gli spettatori come visitatori in un peristilio intimista. L'edificio, con il suo giardino selvaggio, era letteralmente il doppio della casa in rovina di Elettra evocata da Ritsos nel suo poema. Nella seconda casa, sistemata come un museo immaginario, i visitatori camminavano da una stanza all'altra passando davanti agli affreschi tra riproduzioni di oggetti incorporati nella scenografia dei veri muri diroccati: una passeggiata davanti al palinsesto della cultura neoclassica. Alcuni oggetti erano dedicati a Giorgio De Chirico, altri commentati da una sorta di scenografia costituita dall'architettura stessa. Un anno dopo, lo stesso pittore scenografo è intervenuto su scala più grande, quella della città, in vista della teatralizzazione del luogo. Il pro-

getto, che coinvolgeva gli spazi della caserma, era dedicato al Rinascimento, alle ville italiane e a De Chirico. Ogni sera, durante il festival, la caserma appariva tutta rossa grazie a un particolare impianto di illuminazione.

Nel '97 era stato chiesto a tutti gli artisti di lavorare intorno alla casa della metamorfosi. Trasformazione della funzione, a volte della struttura del fabbricato, intervento su luoghi pubblici, messinscena dei paesaggi. Il teatro si è mostrato come il filo conduttore del festival fin dall'inizio. In una vecchia fabbrica di tessuti alcuni artisti e attori avevano preparato un'ambientazione e un'azione teatrale sulla figura di Medea. Qui l'attrice Sofia Micopoulou, diretta da Theodoros Terzopoulos, ha recitato *Medea Material* di Heiner Müller. Nella stessa fabbrica si svolgevano un prologo tratto dal poema *Argonauta* di Ghiorgos Seferis e la performance di Michel Mathieu che completavano questo progetto su Medea. Tra le esperienze in cui la presenza di non professionisti ha giocato un ruolo decisivo c'è quella relativa a una scuola abbandonata. Questa scuola, situata in mezzo ai campi, è stata interamente dipinta da un gruppo di allievi scenografi di Atene. Una compagnia di Salonicco ha presentato nel cortile della scuola uno spettacolo ispirato alle favole di Esopo e ad alcuni racconti dell'estremo Oriente. Questo spettacolo è stato la conclusione di un lungo percorso — una sfilata di animali e di personaggi leggendari attraverso i piccoli paesi — che restituiva la scuola alla comunità come luogo di creazione rivolto ai bambini. Tre artisti e una ballerina hanno partecipato alla radicale trasformazione del mercato pubblico di Argos, dove ci sono le macellerie. Abbiamo lavorato molto, con l'aiuto dei macellai, per trasformare questo mercato sanguinario in un luogo che potesse ospitare happening e installazioni. Alcuni giovani di Argos hanno partecipato con le loro moto a uno degli happening in programma nel mercato. La gente ha mangiato per tutta la notte la frutta esposta. Una delle idee principali era quella di svelare il fascino discreto della natura intorno alla città, di paesaggi per lo più ignorati dalla gente tutta presa dalla quotidianità e dalla schiacciante cultura dei media. Per esempio, abbiamo utilizzato un boschetto — molto apprezzato dagli ecologisti in quanto ospita alcune specie di uccelli rari — per un'azione teatrale sulla figura di Ió, ispirata al *Prometeo incatenato*. L'attrice navigava su una piccola barca lungo il fiume che attraversa il boschetto mentre gli spettatori seguivano l'azione passeggiando sulle sponde del fiume. Il percorso terminava davanti a una fabbrica dove c'erano un'installazione video e un concerto; poi si tornava ad Argos, luogo metafisico tra il tempo di Oreste e il presente.

Come reagisce il pubblico a proposte di questo genere? A lungo escluso da esperienze di teatro e d'arte contemporanee, il pubblico locale può rimanere stupito, turbato nelle sue abitudini teatrali e culturali.



Ma nuovo pubblico significa nuovi approcci al fatto teatrale, nuove esperienze, nuove disponibilità; significa passare dallo stato passivo dello spettatore abituale alla posizione attiva dello spettatore che partecipa in modi diversi al progetto. Il pubblico viene sensibilizzato da elementi che, in un modo o nell'altro, si legano alla sua vita, alle sue rappresentazioni collettive, ai suoi interessi. Il teatro funziona come stimolo ma anche come strumento di scoperta di una realtà complessa dove l'eredità dei grandi testi letterari si articola senza gerarchie prestabilite con le forme d'espressione di culture minoritarie vive; l'architettura della città, il suo passato storico, si coniugano ad aspetti del presente e del quotidiano, il privato incontra il pubblico, l'ecologia e le questioni ambientali. Forse bisogna dimenticare per un po' le tesi sul teatro popolare e i pregiudizi del teatro per le masse per ridefinire la nozione di pubblico a partire da esperienze concrete.

Sarajevo: il teatro durante la guerra  
*di Darko Lukic*

A Sarajevo, nel corso di quasi quattro anni di guerra, si sono verificate diverse esperienze volte a creare un nuovo pubblico. Purtroppo, in quel periodo non era possibile portare il teatro in carcere dato che non si poteva uscire da quel carcere globale che era la città. Non era possibile stabilire contatti con malati mentali o criminali perché erano diventati quasi tutti generali. Il Teatro Nazionale d'Arte Drammatica di Sarajevo — di cui ero direttore — contava, prima della guerra, una sessantina di persone tra attori, drammaturghi, scrittori e artisti vari e una quarantina di tecnici. Un paio di settimane dopo l'inizio del conflitto ho chiesto alla mia segretaria chi se n'era andato e chi era rimasto. Restavano solo quindici persone, in gran parte tecnici. La distruzione non è solo materiale, non riguarda solo l'abbattimento delle case o del Teatro Nazionale di Sarajevo (ora completamente rinnovato) ma anche il fatto che tuttora non ci sono attori in numero sufficiente. Dal punto di vista teatrale, il danno prodotto dalla guerra in relazione alla perdita di attori e artisti è assai più grave della distruzione di qualche muro.

Tutti conoscono la situazione di Sarajevo, ma l'informazione relativa allo stato del teatro in tempo di guerra rimane scarsa. Anche se è cominciato non senza preavviso, il conflitto ha costituito un grosso choc: quasi tutti gli artisti — in particolare le persone più sensibili — sono fuggiti. Durante il primo mese di guerra era ancora possibile entrare e uscire da Sarajevo, ma chi usciva non tornava più. Poi, per almeno due anni e mezzo, la città è rimasta sotto assedio: non si poteva né entrare né uscire se non con il permesso speciale delle truppe delle Nazioni Unite; l'unica possibilità di comunicazione era garantita dagli aerei dell'Onu. All'inizio non funzionava nulla. Probabilmente è difficile concepire un paese che vive per otto mesi senza parlamento né governo, senza polizia né esercito, senza economia né trasporti, privo di telefono e di qualsiasi altra forma di comunicazione, vivo solo sulle carte delle Nazioni Unite come pio desiderio della Comunità Europea e dell'Onu. Non c'era che distruzione. Naturalmente era paralizzato anche il teatro.

Durante i primi giorni di guerra i bombardamenti sono stati talmente estesi e violenti da costringerci a rimanere nei rifugi anche per due giorni. Dopo due o tre mesi passati a far niente mi sono trovato in un rifugio con un attore e un musicista. Ognuno aveva con sé le cose più care, e naturalmente il musicista aveva il suo violino. Dopo sei o sette ore di conversazione sulla guerra le persone che si trovavano nel rifugio erano esauste e ammutolite. Così ho proposto all'attore e al musicista di fare qualcosa per passare il tempo: quello è stato il primo spettacolo non ufficiale in tempo di guerra. L'attore cominciò recitando una lirica di un poeta croato che inizia con le parole: "Non temere, non sei solo". In quel momento accadde qualcosa: le persone smisero di parlare della guerra e cominciarono a percepire il vero potere dell'arte. Quando fu possibile uscire, l'attore andò in un altro rifugio dove si trovavano attori e cantanti di diversi teatri di Sarajevo e gli raccontò quello che era successo. Così nacque l'idea di costituire un vero teatro in un grosso rifugio e nel '92 si formò, da quello che restava di cinque teatri diversi, il Teatro di guerra di Sarajevo. All'inizio il lavoro si sviluppò, un po' come in un seminario, attraverso la narrazione di esperienze di guerra ora comiche ora tragiche ora grottesche. Da questi racconti nascevano spettacoli scritti, diretti e interpretati di getto in vari rifugi della città.

Dopo il primo anno di guerra la situazione si è normalizzata. Non era migliorata, ma la gente si era abituata a convivere, camminava per strada, iniziavano a riaffiorare segni di vita. Proprio in quel momento il Teatro da Camera di Sarajevo, un teatro sperimentale particolarmente noto, si trovava in una posizione decisamente felice. Intimamente underground, allestiva spettacoli professionali, mostre, reading di poesia e concerti perché il luogo in cui operava era estremamente sicuro. In quei giorni uno dei miei migliori amici, un attore di Sarajevo, è stato colpito da una bomba mentre andava a una prova. Così ha perso entrambe le gambe: ora recita con una protesi. Per noi fu uno choc. Anche se ogni giorno sentivamo di un vicino o di un familiare ucciso o ferito, quello era il primo caso di morte o ferimento a teatro. Ne rimanemmo talmente sconvolti da pensare di smettere di "giocare al rifugio". Andare alle prove e invitare gente a vedere gli spettacoli sembrava troppo pericoloso. Molti, però, replicarono che se ci fossimo fermati e avessimo continuato a vivere come topi nelle case o nei rifugi, vivere o lavorare in teatro non avrebbe avuto più senso. Allora proponemmo *Hair*, il famoso musical di Broadway che inneggia all'amore contro il militarismo, la guerra e l'esercito. La generazione che lo allestì era composta di giovani, ma qualche sessantottino del primo *Hair* contribuì alla messinscena. Fu un grosso successo. Visto che in quel periodo l'energia elettrica andava e veniva, per non rischiare di rimanere senza luce usammo solo candele. Ma dato che tutta la città veniva illuminata in questo modo qualche spettatore

cominciò a chiedere dopo lo spettacolo se poteva portare via una candela per usarla a casa; all'inizio rispondevamo di sì, poi fummo costretti a dire di no. Un giorno, prima di iniziare, pregammo gli spettatori di non portare via le candele, altrimenti non avremmo più avuto luce per lo spettacolo: alla fine della serata mancavano solo due candele su ottanta.

Creammo veramente una sorta di pubblico nuovo: c'era un mucchio di gente che non aveva mai fatto teatro o non c'era mai andata. Naturalmente la maggior parte dei professionisti era lontana, dunque c'erano molti dilettanti. Erano benvenuti perché mancava personale, ma al contempo temevamo di perdere spirito critico e professionalità. Così cominciammo a proporre dei seminari per i dilettanti in modo da poterli mescolare ai professionisti. Anche il pubblico era nuovo ogni giorno. Dato che mancava l'elettricità non c'erano né cinema né televisione mentre la radio funzionava esclusivamente a pile, quindi l'unica cosa che si poteva fare la sera a Sarajevo era andare a teatro. Così si verificò una sorta di espansione, un'esplosione della vita teatrale in una situazione estremamente paradossale. Nonostante gli edifici distrutti e l'assenza di attori professionisti e di artisti, nonostante la fuga della maggior parte del pubblico teatrale d'anteguerra (il cosiddetto pubblico borghese), un nuovo pubblico chiedeva pressantemente sempre nuovi allestimenti.

L'università era quasi totalmente paralizzata; decidemmo di ricominciare lavorando a una scuola per attori. Fece domanda d'iscrizione una cinquantina di giovani. Naturalmente era possibile tenerne solo una decina dato che a Sarajevo erano rimasti solo cinque insegnanti. In ogni caso riportammo in vita un'accademia teatrale. Qualche giorno fa un giovane attore molto promettente mi ha detto: "Ho cominciato a studiare recitazione a Sarajevo all'inizio della guerra e ora ho quasi completato i miei studi, ma non vedo mai — né in video né dal vivo — spettacoli provenienti da posti che non siano Sarajevo, a causa dell'assedio. Quando potrò uscire e partecipare a seminari e festival, misurarmi con qualcosa'altro?". C'è un'intera generazione che non ha alcuna nozione di metodo, eccetto l'osservazione reciproca, decisamente insufficiente senza l'ausilio di esperienze concrete oltre ai libri e a qualche video. Così tutti coloro che lavoravano in teatro prima della guerra raccolsero tutta la documentazione possibile: videocassette con Laurence Olivier, allestimenti importanti dei testi di Molière, Shakespeare e altri classici (in tutto circa centotrenta nastri destinati alla scuola di teatro e all'accademia). Ora che la città è aperta speriamo di ristabilire il Festival d'Inverno, un appuntamento internazionale che ospita compagnie provenienti da tutto il mondo, mentre la scuola e l'accademia sono di nuovo aperte a docenti e assistenti stranieri. Spero che tutto torni alla normalità, anche se, dopo tante esperienze e cambiamenti, non sono certo di sapere che cos'è "la normale vita teatrale".

Fare teatro nelle periferie della città moderna  
*di Sylvain George*

Spesso dietro la questione di un pubblico nuovo non c'è affatto quella di un teatro teso all'ascolto del mondo d'oggi, un teatro in cui trovi posto la parola dei dimenticati, in cui si sviluppi la lotta contro l'oscurantismo e il sacrificio della gioventù. Molte esperienze — che si svolgano in carcere o in periferia — mettono al primo posto una dimensione fondamentale per il teatro e più in generale per l'arte, una dimensione generosa, insurrezionale, rivoluzionaria: la dimensione sacrificale del gioco. Uno gioco-sacrificio, un "profumo d'ebbrezza", come direbbe Walter Benjamin, che tende a valorizzare diverse tradizioni teatrali, sociali e ludiche con la volontà di uscire da un ordine di cose opprimente ed esclusivo, di dar voce al grido stupito della vita.

Quello che viene espresso, attraverso pratiche diverse, è la presa di coscienza di un evento che trova il suo ultimo prolungamento in questa fine secolo: la profonda mutazione del rapporto tra l'uomo e il mondo e tra l'uomo e se stesso derivata da un drastico cambiamento di prospettiva. Nel '58 Pierre Francastel, durante un corso sull'oggetto filmico e l'oggetto plastico, scriveva: "Tra qualche centinaio d'anni si parlerà del Novecento come oggi parliamo del Medioevo e del Rinascimento". Dalla fine dell'Ottocento stiamo abbandonando il sistema prospettico detto "dello spazio reale", quello scoperto dagli artisti del Quattrocento, a favore di una prospettiva "del tempo reale". Per la prima volta la Storia si gioca in un tempo unico, il tempo mondiale. Finora la Storia si è sviluppata in tempi locali, regionali, nazionali. Adesso la mondializzazione e la virtualizzazione instaurano un tempo universale che prefigura un nuovo tipo di tirannia. Se la Storia è così ricca è perché essa è locale, perché ci sono tempi locali che hanno dominato ciò che non esisteva se non in astronomia: il tempo universale. Domani la nostra Storia si giocherà in questo tempo universale che è l'istantaneità. Da una parte il tempo reale vince sullo spazio reale, svalORIZZANDO le distanze e l'espansione a profitto della durata, una durata infinitesimale. Dall'altra, il tempo universale del multimediale, del cyberspazio, domina i tempi

locali dell'attività immediata delle città, dei quartieri. Una tale destrutturazione del rapporto col mondo non sarà priva di effetti sulle relazioni tra le persone. Le conseguenze di questa mutazione possiamo vederle tutti i giorni: sviluppo prodigioso della tecnologia e — sottinteso — fine dello spettro comunista, trionfo del capitalismo ed emergenza di un nuovo tipo di totalitarismo che succede al regime totalitario a partito unico, quello dei regimi globali, apostolo della sola strada possibile; una politica cara a Taylor — “the win best way” — che, completamente dedicata alla conquista di nuovi mercati, provoca in tutto il mondo veri disastri sociali, la marginalizzazione di milioni di persone e il sacrificio dei giovani nell'indifferenza e nel disprezzo più completi. In nome della modernizzazione, del realismo, della responsabilità e della ragione, gli Stati si piegano al diktat dei mercati finanziari e riducono il deficit finanziario, combattono l'inflazione, si interrogano su questo nuovo concetto rappresentato dalla flessibilità del lavoro, perseguono una politica monetaria restrittiva, privatizzano. L'Europa ha oggi venti milioni di disoccupati e trentotto milioni di poveri. L'egemonia del mercato spezza i legami di solidarietà e fa a pezzi la coesione sociale. Da questa dittatura dello spirito e dei corpi — questa colonia penale, come direbbe Franz Kafka — a cui i cantori dell'ultraliberismo vogliono sottomettere gli individui, derivano varie problematiche che hanno dato luogo a un'abbondante letteratura: turbamenti della percezione del reale, disorientamento, sdoppiamento della realtà sensibile tra il sogno e il virtuale, paura del domani e dello sconosciuto, crisi d'identità, rifiuto dell'altro, stigmatizzazione di alcuni popoli per mezzo della rappresentazione riduttiva che i media propinano a un pubblico talvolta fragile, fenomeni di tribalizzazione, creazione d'identità collettive fittizie, individuazione di capri espiatori. In situazioni estreme, come nell'ex Jugoslavia o in Ruanda, assistiamo a un ritorno alla barbarie, a pratiche di stampo nazista, a un processo di disumanizzazione che riduce l'altro a un sotto-uomo. I nazisti sostenevano che gli ebrei erano dei bacilli. Oggi, in Francia, possiamo assistere al disprezzo del governo per i rifugiati di Saint-Ambroise, sentiamo parlare di preferenze nazionali, di diritti del sangue, ecc.

Questo cambiamento di prospettiva, come sottolinea Pierre Francastel, era già visibile all'inizio del secolo nei lavori di alcuni eretici. Da ottant'anni gli artisti, come i matematici e i fisici, hanno contestato il valore del sistema prospettico sotto l'influenza di una conoscenza sempre più estesa delle arti non occidentali e della fotografia mettendo in discussione i fondamenti di tutte le rappresentazioni dello spazio. Solo in epoca più recente i critici sono riusciti a penetrare i disegni di questi artisti e a farli comprendere. Segnati dalla morte di Dio, gli artisti ripiegano su se stessi esprimendo attraverso il loro lavoro la ricerca di un universo mentale, di un luogo liberato dal panorama della modernità

e del nichilismo che essa veicola. Gli artisti chiedono aiuto all'altro. Paul Gauguin vagabonda a Tahiti, Pablo Picasso scopre l'arte negra. Negli anni '30 Claude Lévi-Strauss e Michel Leiris, nutriti dalla lettura e dagli insegnamenti di Proust, Freud e del surrealismo, fuggono dal loro carnaio natale, dall'intellettualismo e dal positivismo dominante. Possiamo dire insieme a Freud che non necessariamente il progresso tecnico si accompagna al miglioramento dei costumi. L'opera d'arte diventa un atto autenticamente rivoluzionario che permette di cambiare la vita, non rifiutando la tecnica, ma cercando di usarla senza perdere di vista l'uomo. È una lotta per una realtà umana nuova e significativa, sostiene Laszlo Moholy-Nagy, una presa di posizione attiva. L'opera d'arte diventa il luogo in cui si realizza questa continua *mise en abime*, questo ritorno dell'uomo verso il suo intimo con un conseguente affrancamento dal quotidiano, dalle contingenze della realtà. Luogo in cui si dà vita all'esperienza di un sacrificio, quello di un uomo che, attraverso il linguaggio plastico o scritto, parte alla ricerca di se stesso e della sua definizione. Ricerca di un tempo perduto, di una memoria e di un'intimità sbefeggiate, di un essere effimero di carne, marmo e sangue: il primo cadavere, il primo uomo. Una ricerca mai conclusa che prende corpo in un teatro segreto tra la vita e la morte, come direbbe Tadeusz Kantor.

Oggi, come in ogni epoca, per tutti quelli che lo creano — spettatori, attori, drammaturghi e registi — la questione si pone in quanto rappresentazione del reale. Il problema è come decifrare e tradurre il reale in modo attivo senza limitarsi a utilizzare la memoria evocatrice dei testi. Può oggi il teatro esprimere politicamente e moralmente le caratteristiche di una realtà e di un pensiero dominati da una visione del tempo storico di origine positivista? La necessità di spiritualità che porta con sé il teatro non può essere privata della dimensione umana. Utilizzare il tempo in una prospettiva puramente evolutiva, come fa il capitale, vuol dire ridurre questa dimensione e la condizione esperienziale dell'uomo a un solo tipo di rappresentazione del mondo. Le leggi non sono soltanto nozioni oggettivanti, sono il patto di trasgressione dei loro stessi interdetti che permette attraverso questa violenza critica di aprire l'avvenire ad alcune possibilità, assicurando la perennità di tale eredità prima, conquistata e poi delegata al ciclo critico della trasmissione. Quando Dio ordina ad Abramo il sacrificio di suo figlio Isacco per provare la sua fede, è lo stesso Isacco a insistere con il padre perché lo leghi per paura di dibattersi troppo. Le lacrime del padre cadono negli occhi del figlio, allora Dio manda un agnello al posto di Isacco per provare con questa rinuncia che l'assassinio non deve compiersi e che la vita dell'uomo comporta l'orizzonte del superamento. Nella sua opera di separazione da se stesso, nel suo confrontarsi con l'abisso, l'uomo si è dato un oltre, un limite, un interdetto, una legge. Gli artisti di ieri e di oggi

hanno ritrovato la filiazione attraverso il significato della trasmissione. Hanno denunciato con molteplici parole, e continuano a denunciare, l'onnipotenza della tecnoscienza, la violenza, la disumanità di una società che raccomanda il parricidio come ideologia.



Melodramma nel gulag  
di Tatiana Proskournikova

Il tema di un nuovo pubblico e di un'altra necessità di teatro è il tema della generosità del teatro nelle circostanze più difficili dell'esistenza. Mi sono sempre chiesta se certe esperienze in carcere o in ospedale, con tutta l'ammirazione e il rispetto per queste pratiche, siano da considerare teatro nel vero senso della parola, cioè in relazione al pubblico. La domanda nasce, insomma, dalla considerazione che il pubblico dovrebbe essere composto dalle persone che formano la società e non da quelle che ne sono ai margini.

Purtroppo il mio paese ha sempre dato degli esempi orribili. Per vent'anni, nel periodo stalinista, ci sono state compagnie formate da attori professionisti rinchiusi nei campi di concentramento. Facevano teatro lì per un pubblico che si trovava nelle loro stesse condizioni. Questo è raccontato in un libro appena uscito in Russia, e già introvabile, intitolato *I teatri del gulag*. Così ho scoperto che certi grandi attori che amo molto nel '57 erano rinchiusi nei campi di concentramento. Per quanto riguarda il repertorio, la censura nei campi staliniani era ancora più rigida di quella esercitata oggi nelle prigioni italiane. Non solo la censura, ma anche la necessità di recitare la vita normale e non quella in cui vivevano spingeva le compagnie dei gulag verso il melodramma. I testi più rappresentati erano quelli di Ostrovskij. Uno di questi drammi — *Gli innocenti colpevoli*, conosciuto in tutto il mondo grazie a un bellissimo allestimento di Piotr Fomenko — racconta la storia di una grande attrice che, tornando nella sua città natale dopo vent'anni, ritrova il figlio che aveva abbandonato. Un soggetto davvero drammatico che dava sia a chi recitava sia a chi assisteva la sensazione che si parlasse della loro esistenza e della loro situazione. Quando si recita Genet o *Marat-Sade* nelle prigioni si può verificare una coesione straordinaria tra la situazione scenica e quella reale, ma quello che trovo più interessante è vedere come dei carcerati possano misurarsi con situazioni diverse dalla loro, situazioni che li obbligano a essere più attori. Sarebbe interessante sapere se e quante persone uscite di prigione sono tornate a teatro, per

quanti di loro il teatro è diventato una necessità interiore. Tornando alla questione del pubblico, fin dall'antichità gli spettacoli buoni hanno avuto il loro pubblico a differenza di quelli brutti. Oggi è diverso. Negli ultimi vent'anni il teatro occidentale, soprattutto quello francese, ha instillato nel pubblico il complesso di non capire quel che vuole l'artista. E all'artista è venuto il complesso che il pubblico non riuscirà a capirlo. Inoltre, le interviste e le presentazioni pubblicate prima dello spettacolo, il programma di sala, ecc., raccolgono le idee del regista, ma spesso di quelle idee non c'è traccia nello spettacolo. Così, il pubblico che non trova sulla scena quel che il regista aveva dichiarato sulla carta si sente idiota. In Francia molti non vanno più a teatro perché sono stanchi di trovarsi in questa situazione. Ecco le conseguenze del narcisismo dominante nel teatro degli ultimi vent'anni. Compito del teatro — che venga fatto in prigione o su un palcoscenico — è rivelare l'uomo a se stesso e aiutarlo a vivere questa tragica esistenza.

Vienna non è soltanto la patria della grande Opera che divora tutti i soldi del budget culturale cittadino. Vienna ha ospitato anche esperienze condotte da Armand Gatti. Nell'86 — proprio nel momento in cui l'Austria si preparava alle elezioni del presidente della Repubblica, ovvero di un certo Valdheim, che non era certo il candidato della sinistra antifascista — Gatti si mise a lavorare in un centro drammatico, che oggi non esiste più, aperto sia a una nuova specie di attori (professionisti e non) sia a un nuovo pubblico. Armand era venuto a Vienna per riproporre un lavoro, che aveva già realizzato in Francia, incentrato sulla storia del treno per Auschwitz che si è perso tra Mauthausen e Vienna. Poi ha presentato anche un suo lavoro su Ulrike Meinhoff, figura controversa considerata un'esponente della guerriglia urbana della Raf ma che, secondo molte persone che hanno lavorato sul suo caso, non era una vera terrorista. Prima dell'esperienza con Gatti, fin dal '79 ho fatto parte di un progetto chiamato "Théâtre dans les HLM" [Teatro nelle case popolari] che si è sviluppato nel corso di una quindicina d'anni. Il teatro in cui lavoravamo era intitolato a Dario Fo prima di tutto per il suo modo di fare teatro politico "fuori dai teatri" e in secondo luogo perché avevamo in repertorio diverse sue commedie. Recitavamo con una compagnia molto professionale, ma con la collaborazione di non professionisti. Naturalmente non si pagava il biglietto. Si faceva spettacolo nei cortili della vecchia "Vienna la rossa", proprio dove ci sono i palazzoni rappresentativi della socialdemocrazia tra le due guerre. Abbiamo cercato di recitare con e per quell'auditorio delle case popolari di Vienna, mettendo in scena commedie di un teatro popolare che si riallacciava alla Commedia dell'Arte e al teatro di fiera. Il repertorio si legava alla tradizione del teatro popolare viennese, non solo quello del Sette o dell'Ottocento, ma soprattutto quello politico degli anni '20 e '30, fino al '34, momento in cui la sinistra fu sconfitta dai gruppi paramilitari dell'austrofascismo. Dato che la gente che abita nelle case popolari non va mai o quasi mai a teatro, siamo andati noi nei loro quartieri, nelle

fabbriche, nei garage e nelle piazze per recitare non solo Dario Fo, ma alcune commedie scritte da drammaturghi austriaci che adesso hanno tra i quaranta e i cinquant'anni, commedie popolari scritte espressamente per quel pubblico, per quella compagnia e per quella specifica situazione. Una situazione che oggi è molto cambiata dal punto di vista politico. Oggi in queste case popolari si può vedere uno spostamento deciso dalla sinistra all'estrema destra. È un fenomeno molto evidente anche in Francia. Questo spostamento politico rivela che la situazione del pubblico delle case popolari è molto cambiata nel corso del tempo. All'inizio era un pubblico che usciva fortificato dalle commedie che recitavamo, poi ci siamo trovati a fare i conti con giovani che volevano distruggere quello che facevamo. Allora abbiamo dovuto cambiare completamente punto di vista, anche rispetto al repertorio. Così abbiamo messo in scena piccole commedie scritte clandestinamente per dei cabaret politici dopo il '34. In quegli anni i nazisti si sono impadroniti della cultura del gioco e della cerimonialità dei grandi spettacoli della sinistra e del cattolicesimo. Grazie a quelle piccole commedie siamo riusciti a stabilire un contatto con un nuovo pubblico, un pubblico giovane in cui si trovano molti turchi e persone provenienti da tutti i paesi dell'ex Jugoslavia. Oggi come negli anni '30 c'è bisogno di lottare contro una nuova povertà.

PREMIO EUROPA PER IL TEATRO V EDIZIONE  
Taormina 3, 4, 5, 6 gennaio 1997

### Interventi

ROBERTO ANDÒ

regista, direttore artistico Orestiadi di Gibellina  
e Festival sul Novecento di Palermo

MEL ANDRINGA

regista, attore, dramaturg

GEORGES BANU

docente Institut d'Etudes Théâtrales Paris

MICK BARNFATHER

attore Théâtre de Complicité, Premio Europa nuove realtà teatrali

LILO BAUER

attrice Théâtre de Complicité, Premio Europa nuove realtà teatrali

FRANCO BERTONI

architetto

MICHAEL BILLINGTON

critico "The Guardian"

ULF BIRBAUMER

critico, docente Università di Vienna

MARIO BOLOGNARI

sindaco di Taormina

presidente Comitato Taormina Arte

docente di Antropologia Università della Calabria

TATIANA BOUTROVA

collaboratore scientifico Istituto ricerche scientifiche Storia dell'arte di  
Mosca

GERMANO CELANT

critico d'arte, direttore Sezione Arte Biennale di Venezia

PHILIPPE CHEMIN

attore

LUCHINDA CHILDS

coreografa e danzatrice

MAITA DI NISCEMI  
dramaturg  
EZIO DONATO  
docente di Didattica Università di Catania  
docente Scuola d'Arte Drammatica Teatro Stabile di Catania  
PHILIPPE DU MOULAIN  
membro di Théâtre Action  
FREDERIC FERNEY  
critico "Le Figaro"  
HANNES FLASCHBERGER  
attore Théâtre de Complicité, Premio Europa nuove realtà teatrali  
SYLVAIN GEORGE  
ricercatore e animatore teatrale  
GIGI GIACOBBE  
critico "Il Giornale di Sicilia" e "Hystrio"  
COLETTE GODARD  
critico "Le Monde"  
IAN HERBERT  
direttore "Theatre Record"  
NELE HERTLING  
direttore Hebbel Theater Berlino  
JEREMY KINGSTON  
critico "The Times"  
MARC KLEIN  
membro del Théâtre du Fil  
CHRISTOPHER KNOWLES  
performer  
FRANCO LAERA  
produttore  
HANS-THIÉS LEHMANN  
direttore Istituto di Teatro Università di Francoforte  
DARKO LUKIC  
drammaturgo, direttore ITD Zagabria  
SIMON MCBURNEY  
regista Théâtre de Complicité, Premio Europa nuove realtà teatrali  
TIM MCMULLAN  
attore Théâtre de Complicité, Premio Europa nuove realtà teatrali  
TATIANA PROSKOURNIKOVA  
segretaria Centro Russo AICT, critico e storico del teatro  
FRANCO PROVIDENTI  
sindaco di Messina  
ARMANDO PUNZO  
regista Carte Blanche - Compagnia della Fortezza,

Premio Europa nuove realtà teatrali

FRANCO QUADRI

critico "la Repubblica"

ODILE QUIROT

critico "Nouvel Observateur"

MIRANDA RICHARDSON

attrice

PETAR SELEM

presidente Centro Croato IITM

docente Università di Zagabria

direttore artistico RadioTv Croata

PAUL TAYLOR

critico "The Independent"

RENZO TIAN

commissario straordinario Ente Teatrale Italiano

docente di Metodologia della critica dello spettacolo Università La Sapienza Roma

VALENTINA VALENTINI

docente di Storia del teatro e dello spettacolo Università della Calabria

HELENE VAROPOULOU

critico, traduttore e direttore Festival di Argos

DARIO VENTIMIGLIA

dirigente UOAI Biennale di Venezia

BARBARA VILLIGER HEILIG

critico "Neue Zürcher Zeitung"

ANN WILSON

attrice e dramaturg

ROBERT WILSON

regista, Premio Europa per il Teatro

Taormina Arte

Corso Umberto, 19 - 98039 Taormina (Me)

tel. 0942.21142 - fax 0942.23348

[www.agora.sim.it/italiafestival](http://www.agora.sim.it/italiafestival)

E-mail: [taoarte@solnet.it](mailto:taoarte@solnet.it)

Finito di stampare nel mese di aprile 1999  
presso la Litografia I.P. - Firenze





**Robert Wilson, V Premio Europa per il Teatro**  
**l'opera di un maestro raccontata a Taormina Arte**  
**a cura di Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez**

**Testi, testimonianze, interventi di Robert Wilson, Christopher Knowles, Ann Wilson, Mel Andringa, Philippe Chemin, Maita Di Niscemi, Germano Celant, Odile Quirot, Dario Ventimiglia, Valentina Valentini, Roberto Andò, Franco Bertoni, Franco Laera, Colette Godard, Tatiana Boutrova, Jeremy Kingston, Georges Banu, Nele Hertling, Lucinda Childs, Frederic Ferney, Miranda Richardson, Gigi Giacobbe, Barbara Villiger Heilig**

**Una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali**  
**con interventi di Armando Punzo, Franco Quadri, Simon McBurney, Lilo Bauer, Mick Barnfather, Hannes Flaschberger, Tim McMullan, Michael Billington, Paul Taylor**

**E gli atti del convegno "Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro"**  
**a cura di Georges Banu, con relazioni di Ulf Birbaumer, Ezio Donato, Philippe Du Moulain, Sylvain George, Marc Klein, Hans-Thiés Lehmann, Darko Lukic, Tatiana Proskournikova, Helene Varopoulou**