

Renato Curci

# TEATRO DI LIBERAZIONE

Quasi un manuale sulle arti di strada



edizioni la meridiana  
*p a r t e n z e*



Renato Curci    **TEATRO  
DI LIBERAZIONE**

Quasi un manuale sulle arti  
di strada

edizioni la meridiana  
*p a r t e n z e*

# Indice

Introduzione .....	9
Parte Prima	
LA STORIA	
Boal e l'esperienza peruviana .....	15
Il lavoro con i classici.....	19
Jorge Acuña Paredes.....	25
Intervista a Jorge Acuña Paredes .....	27
Hugo Suárez e Ines Pasic .....	39
Parte Seconda	
LA TEORIA	
Premessa.....	45
Natura sociale e missionaria del Teatro di Strada.....	51
Come solisti o in compagnia.....	53
Morale e moralismo in scena .....	57
Parte Terza	
LA PRATICA	
Per uno spettacolo di affabulazione .....	61
Per uno spettacolo di mimo e pantomime .....	71
Teatro di figure corporali: compendio di drammaturgia .....	75
Parte Quarta	
TESTI (MATERIALI APERTI) PER UN PROGETTO DI SPETTACOLO	
Per uno spettacolo di affabulazione	
1. El ladrón que robó al raton .....	90
2. La signora del circolo tennis .....	92
3. Parenti stretti: il padre .....	94
4. Posto fisso.....	99
5. Il comizio .....	102
6. Parlami d'amore .....	103
7. Non ho più niente da darvi (lo studente).105	
8. Il proprietario .....	108
9. Le buone maniere .....	110
Per uno spettacolo di mimo e pantomime	
1. Dr. Jekyll & Mr. Hyde .....	114
2. Genitori: la famiglia. Piccolo quadretto familiare.....	115
3. Zug! .....	117

Teatro di figure corporali	
1. Teodoro y la Rosa.....	126
2. La scarpa cantante.....	130
Epilogo .....	133
Bibliografia.....	135

# Introduzione

## Perché questo libro?

Trent'anni di percorso teatrale son volati. Ciò che so e che ricordo è il quadro di un unico grande spettacolo, dove ho visto la gente ridere e ridere tanto, mentre io sudando, godevo e soffrivo, per creare gioia.

Questo libro è soprattutto un manuale di teatro visuale e sulle arti di strada, non perché si debba agire solo in strada, ma perché la strada diventi il banco di prova della teatralità. Se può funzionare in strada, senza attrezzature e protezioni (luci, scenografie, ecc.), catturando, mantenendo e soddisfacendo l'attenzione del passante, allora può funzionare dovunque. Un teatro di strada di qualità e un teatro di figura che non ha bisogno nemmeno dei burattini per essere rappresentato è un teatro che ha un senso vero, sociale, rivolto al pubblico in maniera non demagogica, che può creare quella Gioia di cui si tratterà nelle prossime pagine. Qui parleremo di un modello di spettacolo possibile che parli con il linguaggio della parola, del mimo e della figura, senza dilungarci su queste tecniche specifiche, ma concentrandoci sulla struttura di uno spettacolo da solista o di gruppo, che parli con quei o con altri linguaggi scenici.

Con questo lavoro si vuole cercare di trasmettere una conoscenza concreta, operativa, ricca di intelligenza spirituale, cioè attenta a una

sapienza che renda capaci di agire.

Questo testo parla di teatro di liberazione perché vuole essere un discorso sul teatro come strumento di liberazione, collettiva ma anche individuale.

Come si può comprendere, la materia in analisi è quindi tanta e articolata. Talvolta vi sarà qualche ripetizione, come capita quando si cerca di rendere partecipi di una visione in cui si crede e in cui i vari punti si collegano fra loro in diversi modi. È un manuale di teatro di strada e di figura, ma è anche un testo che vuol far luce su una possibile evoluzione che sta avvenendo nel teatro, anche occidentale, grazie all'apporto fondamentale delle personalità citate, e di come questa non sia una linea isolata ma piuttosto il frutto di un clima culturale *globale* a cavallo tra gli anni Sessanta ad oggi.

## Il senso del nostro lavoro: la Gioia

Perché facciamo ciò che facciamo? Il teatro intendo.

Tra le tante visioni che se ne possono avere, la più corretta e più giusta, è la Gioia. Il lavoro dei teatranti, e soprattutto quello dei comici, è imparentato a quello dei medici. Curano anime, anime che molto spesso sono scisse, zoppicanti. Si badi bene: qui non si vuol sottintendere nessun ruolo salvifico dell'arte. Questo non è nemmeno un lavoro di rigetto a fatti ed esperienze precedenti, ma di integrazione e di completamento e perfezionamento.

Le pagine che seguono sono quindi utili perché possono essere uno strumento per trasmettere Gioia<sup>1</sup> di vivere. Per questo ci battono le mani, e non perché siamo degli dei: noi restituiamo

---

1. Viene usata volutamente la parola con il maiuscolo, perché viene qui intesa con un'accezione spirituale.

Gioia e voglia di vivere alla gente. Questo è il senso del nostro lavoro. A volte nella vita quotidiana subentra tutta una serie di piccole tensioni o inquietudini, e i piccoli problemi cominciano ad apparire ben più grandi di ciò che in realtà sono. Attraverso una Gioia ben motivata artisticamente e da motivi reali, restituiamo vita alle persone e siamo utili anche in luoghi dove apparentemente il comico sembrerebbe superfluo. Sia nel Nord che nei Sud del mondo, per motivi completamente diversi, molte persone pensano che la loro vita sia definitivamente distrutta, senza speranza, di non avere più niente a cui ancorarsi<sup>2</sup>.

Allora noi dobbiamo dare gioia nel mondo. Anche se e quando saremo umanamente bruciati, avremo ancora il compito di ardere e comunicare gioia agli altri. La gioia può diventare la croce più pesante della vita di un *comico*. “Essa costituisce forse la testimonianza più pesante del divino” come disse una volta Ladislaus Boros<sup>3</sup>.

E tutto questo anche senza tenere in conto tutte le implicazioni pedagogiche e politiche che ha il teatro, con un forte potere di trasformazione reale della vita del pubblico con cui si lavora, attraverso tutta una serie di modalità come quelle sviluppate, per esempio, dal team di Boal. Il lavoro dell'artista cerca e opera nella gioia della gente, nella cultura del popolo. Così ottiene anche l'effetto collaterale di cercare l'uomo per incorporarlo nella famiglia umana di cui fa parte<sup>4</sup>. I personaggi che rappresentiamo e lo stesso spettacolo sono strumenti di

---

2. Nei paesi ricchi a causa per esempio delle depressioni e nei paesi poveri per mancanza di risorse materiali.

3. E questo è il motivo per cui molte persone ci cercano come fossimo dei preti o degli psicologi, senza rendersi conto che non possiamo sempre lavorare o stare poeticamente in scena. Lo spettacolo finisce prima o poi... Ladislaus Boros è un teologo cattolico dell'area tedesca, scomparso nel 1981.

4. Noi comici sperimentiamo come un gruppo di persone in un ambiente freddo e silenzioso prima di uno spettacolo, poi comunichi con tanto più calore in seguito. Qualcosa cambia nella relazione fra le persone.

questa relazione.

Qui, con Boal, come con tutti gli altri autori di cui parleremo, ci troviamo di fronte alla voce di un continente che ci interpella e ci *aiuta* restituendoci una saggezza semplice, che noi occidentali abbiamo un po' perso.

## Liberare il liberatore

Correva l'anno 1978, a Bari.

Un giovane attore, brasiliano, si era seduto sulla panchina di un parco e si intratteneva con un piccolo registratore: “Sono così solo”. Poi lasciava scorrere il nastro all'indietro e ripeteva: “Sono così solo”. “Non ho amici. Nessuno parla con me perché sono straniero. Perché la gente qui non ama gli stranieri. Sono disoccupato. Sono disperato...”. [...] Il registratore ripete tutto. Alcuni passanti si fermavano, qualcuno gli rivolgeva la parola, lo consolava. Era una scena che mancava di qualsiasi elemento spettacolare, delicata, trattenuta, silenziosa, nonostante le auto e i rumori della strada. Uno di noi pose la questione: abbiamo il diritto di farlo? Il brasiliano non era realmente disoccupato, ed era felicemente sposato. Non era colui che aveva interpretato. Non soffriva di solitudine a Bari. Ma queste realtà esistono. [...] Realtà che spostate nello spazio e nel tempo, esistono e purtroppo sempre nuovamente si rinnovano.<sup>5</sup>

Si trattava di un esperimento di teatro invisibile ed era animato da tre attori: un attore brasiliano di nome Raúl, il sottoscritto diciottenne e un collega di cui oggi non ricordo più né il nome né il volto. Il teatro invisibile è una forma di teatro che si occupa di un tema di attualità quotidiana che sicuramente può suscitare l'interesse dei cittadini di una comunità. Su un dato tema viene elaborato collettivamente e messo per iscritto un testo, che sarà il punto di partenza per l'azione degli attori. Gli attori poi

---

5. In Boal, 1979, p. 118 (traduzione di Renato Curci).

recitano per degli spettatori inconsapevoli in luoghi di vita pubblica, come la stazione di una metropolitana, un ristorante, in una piazza o strada, oppure durante un convegno in una sala.

Il teatro di Augusto Boal non è un teatro fine a se stesso, finalizzato cioè ad un progetto meramente artistico, ma costruisce uno spazio estetico con una motivazione di base che tende alla liberazione da vari tipi di oppressioni che possano affliggere un essere umano. È un teatro straordinariamente utile ed efficace, ma con un limite che con questo libro si vorrebbe cercare di colmare. Il Teatro dell'Oppresso (come viene chiamato) lavora sempre su dinamiche sociali o psicologiche attraverso le attività di gruppo. Ma che succede se un individuo viene a ritrovarsi solo (e/o povero), in un frangente sfortunato della propria vita? Se questo individuo è poi un attore, magari impegnato proprio nell'utilizzo delle tecniche del Teatro dell'Oppresso, la prima domanda che bisognerebbe farsi è: come liberare il liberatore?

Sappiamo bene che uno dei bisogni fondamentali dell'essere umano è anche e soprattutto quello dell'autonomia economica nell'età adulta. Queste pagine vogliono fornire gli strumenti, a chi sia interessato o abbia la voglia e la capacità di esporsi in un'attività teatrale, per poter costruire uno spettacolo anche in solitudine e di metterlo in scena, guadagnandosi da vivere attraverso un rapporto diretto con il pubblico, che costituisce la sua famiglia umana. Si vuol dare un'occasione di Liberazione in più attraverso il teatro.

La storia che qui viene raccontata è quella di Jorge Acuña (e poi di Hugo Suárez), un bel esempio di elaborazione di una strategia di sopravvivenza che ha lavorato su due piani: da un lato la liberazione personale da un bisogno, quello economico dell'attore stesso, legato alla sopravvivenza della propria professionalità, dall'altro lo sviluppo di uno spettacolo pedagogico

giocato all'aperto (e rappresentabile anche al chiuso), che restituiva gioia di vivere alla popolazione di un paese così martoriato dalla povertà materiale come è ancora il Perù. Prima di iniziare a lavorare sulla Plaza San Martín, Jorge Acuña aveva già dato numerosissime rappresentazioni nei quartieri e nelle comunità indigene dal 1961 in poi, associando il lavoro universitario alle feste patronali, ai carnevali, o sviluppando strategie di teatro all'aria aperta nei piccoli comuni peruviani. Definiva il proprio pubblico come: "persone a cui era vietato il teatro per il prezzo dei biglietti, per carenza di vestiti adatti, o per mancanza di coscienza che il teatro esista anche come mezzo di intrattenimento spiritualmente elevato e di apprendistato vitale"<sup>6</sup>.

Jorge Acuña Paredes era regista, attore e docente di teatro dell'Università di Huamanga, e fu espulso dall'università e privato della cattedra come ritorsione per aver esercitato il ruolo di dirigente dell'*Asociación de Empleados de la Universidad*, subendo il divieto di esercitare il proprio lavoro di docente presso qualsiasi altra istituzione statale per tre anni. E così si trovò realmente nella stessa situazione che rappresentavamo virtualmente a Bari qualche anno più tardi, con una famiglia da mantenere e più figli a carico. Questa circostanza lo portò in termini pratici e per ragioni di necessità a fare della strada uno spazio estetico e teatrale.

La storia raramente procede in maniera progressiva e rettilinea. Al contrario, ci sono sempre delle persone che sono in grado di catalizzare gli avvenimenti perché incarnano lo spirito del tempo e producono accelerazioni improvvise nel corso delle cose. Ci sono persone che, anche loro malgrado, si trovano a essere con la loro vita i canali di tutta la cultura di un popolo, che incarnano e rappresentano. Per quanto riguarda il teatro, figure di riferi-

6. L'intervista a Jorge Acuña Paredes è riportata in un capitolo successivo.

mento sono state Augusto Boal, Jorge Acuña Paredes e Hugo Suárez, tutti facenti parte inizialmente della famiglia latinoamericana, per poi confluire in un più ampio ambito mondiale. Esiste, infatti, ancora un teatro d'autore, una specie di zona franca, in cui militano teatranti provenienti da un contatto con il pubblico che è nello stesso tempo puro e condizionato da esigenze di vita ben concrete. Questo teatro si riappropria del diritto di essere un teatro a tutto tondo, senza dover fare assurde divisioni di etichetta sulla base di una scelta che risponde solo a esigenze di tipo narrativo, in rapporto al pubblico e al mercato a cui si rivolge (teatro-forum, affabulazione o mimo e teatro di figura). Sicuramente il dato unificante di questa cultura è il popolo (e a volte la strada).

Ma ci può essere un'altra scelta per un teatrante? Si può chiedere a un frutto di avere un sapore diverso a seconda di chi lo debba mangiare? O a una medicina di curare in maniera selettiva un corpo rispetto a un altro? Certo, ci possono essere delle differenze nelle dosi terapeutiche o in certe sostanze poco indicate per i bambini, per esempio, ma né un frutto né una medicina efficace possono fare differenze di cultura o di classe. Nutrono corpi e anime, restituendo le persone alla vita.

Teatro sociale o militante? Affabulazione o mimo? Mimo o teatro di figura? Le etichette si sprecano quando si parla di questi padri e fratelli del teatro mondiale. Se in questa parata di personalità pionieristiche (e ancora attive) ci permettiamo di metterli insieme in una sorta di analisi comparata e riunificante è perché tutti sono stati mossi, da un punto di vista esperienziale e ideale, da istanze sociopolitiche simili, e perché alcuni di loro, nel corso della loro carriera professionale, hanno anche avuto modo di lavorare insieme, quasi rendendo omaggio alla teoria goethiana delle affinità elettive.

Provando a raccontare e riunificare la vita e l'esperienza di queste persone, si cerca qui di met-

tere insieme i tasselli di un mosaico più ampio e completo, sino a oggi raccontato solo in parte (con la vita e l'opera di Boal). In realtà questa è solo un'operazione di integrazione e riunificazione di tutta un'esperienza che già è unita nelle radici della cultura innanzitutto latinoamericana, e oggi, ormai, anche europea e *globale*.

Un vero teatro di liberazione non può (oltre a dar coscienza al pubblico) non rispondere a bisogni primari e insegnare attività utili alla vita, cercando tutti i modi possibili per ridare un'identità a chi vive una condizione di povertà o disagio, fornendo gli strumenti non solo per sopravvivere, ma anche per rimanere vivi con dignità e passione.

Questi scritti vogliono fornire alcuni strumenti per un teatro di liberazione personale anche per chiunque voglia intraprendere un'attività teatrale senza dover subire la costrizione di passare attraverso il giogo dei proprietari di un teatro inteso come luogo fisico, o di un sapere acquisito ed esercitato come forma di potere da alcune persone su altri individui, o di un gruppo subito e non scelto liberamente (cioè come unione di libere volontà e affetti che si ritrovano uniti da un comune gusto e sogno artistico). Si parte da una considerazione essenziale: lavorare da soli o in gruppo più che una scelta è spesso una condizione imposta dalle circostanze della vita. Le esperienze fatte in questi anni ci portano verso una realtà che è anche il sogno di chi scrive: creare un teatro dove non abbia più senso una distinzione di genere fra teatro ragazzi e teatro per adulti, e fra la dimensione artistica e quella sociale.



# Boal e l'esperienza peruviana

Nel 1973, nel quartiere di San Hilarión a Lima, il regista brasiliano Augusto Boal con una piccola compagnia di attori, partecipa a una campagna di alfabetizzazione in Perù. Il gruppo degli alfabetizzatori sta usando una nuova forma di teatro, chiamata *drammaturgia simultanea*. Una signora propone un tema scottante. Gli attori lo trasformano in forma di dramma che racconta il problema al quale si vorrebbe trovare una soluzione, e lo interpretano.

Durante lo spettacolo una donna del pubblico, insoddisfatta dell'interpretazione di un'attrice, sale sul palco e mostra "come si deve fare".

È la nascita del teatro-forum. Leggiamo la testimonianza diretta della vicenda.

In Perù, dove ho lavorato nel 1973 con il teatro nell'ambito di un programma di alfabetizzazione, ho cominciato a utilizzare una nuova forma di teatro, che ho chiamato *drammaturgia simultanea*. Consisteva in questo: presentavamo un dramma che raccontava un problema al quale volevamo trovare una soluzione. Lo spettacolo si sviluppava fino al momento della crisi, punto cruciale in cui il protagonista doveva prendere una decisione. A quel punto smettevamo di recitare e domandavamo agli spettatori che cosa dovesse fare il protagonista. Ciascuno dava il suo suggerimento. E gli attori improvvisavano in scena i suggerimenti sino al loro completo esaurimento.

Era già un progresso. Non davamo più consigli, imparavamo insieme. Ma gli attori conservavano il loro "potere", il dominio della scena. I suggerimenti partivano dal pubblico, ma sulla scena eravamo sempre noi, gli artisti, a rappresentare ciò che veniva proposto.

Questa forma teatrale ebbe molto successo. Ma un bel giorno mi venne incontro una donna timida:

– So che voi fate teatro politico, il mio non è un problema politico, ma è un problema grande, ed è il mio. Potete aiutarmi col vostro teatro?

Io quando posso aiuto gli altri. Lei mi ha raccontato la sua storia: tutti i mesi, anche più volte al mese, suo marito le chiedeva dei soldi per pagare le rate della casa che – diceva lui – stava facendo costruire per loro. Il marito, che faceva dei lavoretti, guadagnava pochissimo. Tuttavia lei gli consegnava i loro risparmi. Ogni tanto suo marito le dava in cambio le "ricevute" delle rate, scritte a mano e profumate. Quando lei gli chiedeva di vedere la casa, lui rispondeva: "Più avanti". E lei non vedeva mai niente. Cominciò ad avere dei sospetti. Un giorno litigarono. Così lei decise di chiamare la vicina – che sapeva leggere – e le chiese di leggere le ricevute profumate. Non erano ricevute: erano lettere d'amore. Dell'amante del marito, che la moglie analfabetica custodiva accuratamente sotto il materasso.

– Mio marito è partito e mi ha detto che andava a lavorare per tutta la settimana a Chaclacayo. Ma adesso so bene dove è andato. Ritorna domani. Che cosa devo fare?

– Io non lo so, signora. Chiediamolo al pubblico.

Non era un problema politico, ma era un vero problema. Decidemmo di accettare la sua richiesta e la sera stessa, dopo aver costruito uno scenario, recitammo lo spettacolo in *drammaturgia simultanea*. Arriva la "crisi": il marito suona alla porta. Che fare? Io non lo sapevo, feci appello al pubblico. Le soluzioni piovevano:

– Deve lasciarlo entrare, dirgli che ha scoperto la verità e cominciare a piangere, piangere molto, piangere per venti minuti buoni. Allora lui si sentirà colpevole, si pentirà e lei potrà perdonarlo. Sapete, per una donna sola in questo paese... è molto pericoloso...

Improvvisammo la soluzione e i pianti. Venne il pentimento, venne il perdono, ma venne anche lo scontento di una seconda spettatrice:

– No, così non va proprio! Bisogna che lasci suo marito "chiuso" fuori!

Improvvisammo la chiusura. L'attore-marito, un giovane minuto, era raggiante:

– Ah, è così? Ottimo! Oggi è giorno di paga, porto la paga alla mia amante e me ne vado a vivere con lei.

Una terza spettatrice propose l'esatto contrario: doveva lasciare il marito solo a casa, abbandonarlo. L'attore-marito era ancora più raggiante: avrebbe portato l'amante a casa, a vivere con lui.

Continuavano a piovere proposte. Noi le improvvisammo tutte. D'un tratto scorsi una donna piuttosto voluminosa, seduta in terza fila, che sbuffava di rabbia scuotendo la testa. Ebbi paura perché sembrava che mi guardasse con occhi carichi di odio. Le chiesi, il più gentilmente possibile:

– Signora, sento che lei ha un'idea. La racconti, e noi la improvviseremo.

– Ecco che cosa deve fare: deve far entrare il marito, avere con lui una conversazione seria, e solo dopo potrà perdonarlo.

Ero delusissimo. Con tutto il suo respiro ansimante, con i suoi "puff puff puff" e i suoi sguardi carichi di odio, mi aspettavo che proponesse soluzioni più forti. Tuttavia non ho discusso e ho detto agli attori di improvvisare questa nuova soluzione. Hanno improvvisato, ma senza slancio. Il marito ha protestato in nome del suo amore, e (tutto è bene quel che finisce bene) ha chiesto alla moglie di portargli il brodo di gallina. Lei è andata verso la cucina, e la scena si è conclusa così.

Guardavo la signora grossa: sbuffava più che mai, e gli sguardi fulminanti erano ancor più assassini e furiosi.

– Signora, sono desolato, ma noi abbiamo fatto ciò che lei ha suggerito: la moglie ha avuto una spiegazione chiara con il marito, poi lo ha perdonato. Sembra che ormai potranno essere felici.

– Ma non è quello che avevo detto: lei doveva avere con lui una spiegazione chiara, molto chiara, e dopo, solo dopo, poteva perdonarlo.

– Credo che sia quello che abbiamo improvvisato, ma se lei vuole possiamo improvvisare di nuovo.

– Lo voglio.

Allora ho chiesto all'attrice di esagerare un poco nella spiegazione, di spiegare il meglio possibile, e di esigere dal marito spiegazioni più profonde e sincere. Così è stato. Dopo aver ben spiegato tutto, il marito, innamorato e perdonato, domandava alla moglie di andare in cucina e portare la minestra. Erano sul punto di vivere eternamente felici, quando ho sentito la grossa signora più furiosa, più minacciosa e più pericolosa che mai. Molto nervoso e, lo ammetto, un poco spaventato (la signora era molto più robusta di me) le ho detto:

– Signora, noi facciamo il meglio che possiamo per capire quello che lei vuole, cerchiamo le spiegazioni che ci sembrano più chiare. Se questo non la soddisfa, perché non viene in scena e ci mostra lei stessa quello che vuol dire?

Illuminata, trasfigurata, la grossa signora ha riempito il petto d'aria, si è tutta gonfiata, e con gli occhi sfavillanti ha chiesto:

– Posso?

– Può!

Salì in scena, prese il povero attore-marito indifeso, che era un vero attore ma non era un vero marito, e per di più era magro e debole, e col manico di una scopa cominciò a colpirlo con tutta la sua forza dicendogli tutto quello che pensava dei rapporti fra marito e moglie. Cerchiamo di soccorrere il nostro compagno in pericolo, ma la grossa signora era molto più forte di noi. Finalmente si interruppe e, soddisfatta, mise la sua vittima seduta a tavola e disse:

– Ora che abbiamo avuto questa conversazione molto chiara e sincera puoi andare in cucina e portarmi la mia minestra.

Per essere chiaro era chiaro, non poteva esserlo di più.

Mi è sembrata ancora più chiara questa verità: quando lo spettatore in persona entra in scena e vi realizza l'azione che immagina, lo fa in maniera personale, unica e non trasferibile, come lui solo può farlo, e come nessun artista può farlo al suo posto!

Ecco un teatro non didattico, nel vecchio senso del termine e dello stile (come in Brecht), ma

pedagogico, nel senso di un apprendimento collettivo.

In uno spettacolo "stanislaskiano" l'attore sa di essere attore ma cerca consapevolmente di ignorare la presenza degli spettatori. In uno spettacolo "brechtiano" l'attore ha piena consapevolezza della presenza degli spettatori, che trasforma in interlocutori veri, ma muti (anche in questo caso si tratta di un soliloquio. Soltanto in uno spettacolo di teatro-forum lo spettatore acquisisce voce e movimento, suono e colore, e può manifestare idee e desideri. Per questo è stato scoperto il Teatro dell'Oppresso)<sup>2</sup>.

L'evento teatrale in campi esterni al teatro (la politica, il sociale, l'educazione e la psicoterapia) ha un potere straordinario, di intensa ed efficace energia. Siamo di fronte al teatro usato come simulazione di e per un cambiamento nella vita reale. Un teatro utile a trasformare e al servizio della vita. Calato in una realtà dove normalmente si consuma, anche a livello artistico, un tradimento della vita reale, per opera di gruppi e di persone appartenenti alla politica professionale e alle classi ricche della società, le quali gestiscono i mezzi di comunicazione di massa e gran parte delle istituzioni culturali, in molti paesi del mondo come in Italia.

Pensiamo solo a come vengono trattati i nostri classici: un'opera di Shakespeare o di Brecht, giusto per fare un esempio, nel tempo in cui veniva prodotta e rappresentata aveva un tremendo potere di impatto emozionale e vitale sulla e nella società in cui nasceva. Per fare un esempio semplice, poteva produrre un'emozione altrettanto forte come quella che provocava un concerto dei Beatles negli anni in cui suonavano insieme. Era un evento, e un evento almeno emozionalmente molto intenso: un evento anche scomodo per alcuni.

Gli stracci con cui si vestiva Arlecchino sono stati trasformati in rombi vivaci, però solamente

---

1. Tratto da Boal, 2010, pp. 20-22.

2. *Ivi*, p. 32.

quando questo personaggio si trasformò in un divertimento gentile per élite<sup>3</sup>.

Un autore spesso viene "compreso" solo quando muore o quando è ormai anziano e debole ed è ormai manipolabile. Diventa così "un classico", entra nelle università, nelle scuole, nelle istituzioni culturali. Ma il tempo passa, e col passare del tempo cambiano i referenti culturali, cambiano i modi e i tempi della comunicazione fra le persone, cambia la percezione di tutta la società nella fruizione di un'opera di teatro. La riproposizione di un classico che non tenga conto di questo cambiamento può solo produrre una messa in scena quasi sempre un po' noiosa. Perché è ormai un cadavere, a meno che non la si attualizzi, o la si *traduca* nel linguaggio e nella percezione dei nuovi tempi che si vivono. È necessario restituirle quella chimica, quella forza che comunque possiede, quella vita che aveva originalmente in sé.

---

3. Boal A., *op. cit.*, p. 52.

# Premessa

È utile fare una serie di attente precisazioni introduttive sia ai metodi stessi che alle altre pratiche teatrali. Si vuole quindi individuare la natura di alcune leggi generali che regolano la vita e il perpetuo maturarsi del linguaggio scenico.

## La teoria e la prassi (l'inimicizia con i critici)

La logica performativa sottende una filosofia di attività che corre costantemente il rischio di essere anche fortemente antiteorica, perché le analisi delle varie scuole di pensiero che si occupano di arti sceniche e delle relative pedagogie sono spesso molto distanti dalla prassi della vita lavorativa di chi si occupa in prima linea delle nostre attività. Una prima linea oltre la quale c'è fisicamente il pubblico. Ogni artista che affronti e sviluppi un lavoro seriamente popolare (e non populista) dovrà anche subire i contraccolpi di una relazione a volte molto dura e difficile<sup>1</sup>.

A tal proposito ecco le parole pronunciate da

---

1. Uno degli argomenti usati da molti funzionari di reti televisive per giustificare scelte di scarsa qualità culturale di molti programmi in onda, è che il pubblico voglia e richieda quel tipo di trasmissioni. L'opinione del pubblico (raccolta attraverso diversi metodi) in realtà esprime solo un'indicazione generica di gusto, ma non di sostanza, su quello che si va trasmettendo. L'atteggiamento di molti funzionari è offensivo soprattutto per le persone dei ceti meno abbienti, perché implicitamente dichiara che il popolo è emozionalmente stupido. La realtà è che se hai sete, ed è disponibile solo acqua inquinata, non puoi fare a meno di berla (come mi ha detto una volta lo scrittore Fausto Marinetti). La riprova di questo l'abbiamo avuta rappresentando nelle piazze dei piccoli centri della provincia torinese lo spettacolo Zug, in pieno inverno. Si trattava di una pièce di teatro-danza (anche molto divertente), normalmente rappresentata in teatro. Il pubblico familiare recepiva perfettamente tutti gli aspetti parodistici dello spettacolo, dimostrando un

García Lorca durante la conferenza-recital con cui presentava *Poeta en Nueva York* tra il 1932 e il 1934:

Yo no vengo hoy para entretener a ustedes. Ni quiero, ni me importa, ni me da la gana. Más bien he venido a luchar. A luchar cuerpo a cuerpo con una masa tranquila [...] [...] y yo necesito defenderme de este enorme dragón que tengo delante, que me puede comer con sus trescientos bostezos de sus trescientas cabezas defraudadas. Y ésta es la lucha; porque yo quiero con vehemencia comunicarme con vosotros ya que he venido, ya que estoy aquí [...] [...] Lucha cuerpo a cuerpo en la cual no me importa ser vencido<sup>2</sup>.

Se pensiamo che stiamo trattando di spettacoli effettuati e da effettuare senza alcun tipo di protezione, il quadro si fa ancora più chiaro. Questa *lotta* e questo *gioco*, in cui i tempi di riflessione e di reazione si fanno strettissimi, non può che provocare in alcuni artisti un atteggiamento a volte allergico nei confronti di molte costruzioni teoriche che riflettano astrattamente sul nostro lavoro. E più specificatamente su quelle che possano risultare fuorvianti o inutili nel momento della lotta stessa, dove ogni astrazione è pericolosa. Il nostro è un lavoro con implicazioni pragmatiche che devono necessariamente rivelarsi effettivamente molto precise, soprattutto se lo spettacolo viene

---

interesse che lo portava a seguire la performance rimanendo al freddo e in piedi durante tutti i 25 minuti della sua attuazione. Il testo dello spettacolo Zug! è riportato più avanti in un capitolo successivo.

Si può dire altrettanto dei pubblici popolari brasiliani con lo spettacolo *Manologias de La santa Rodilla*. Una volta è stato proiettato un video di alcuni momenti dello stesso spettacolo in quartiere ad alto degrado della città di Bari, sotto un tendone. Nonostante si trattasse di una registrazione di uno spettacolo pensato per il teatro, la reazione del pubblico, formato in maggioranza da ragazzi dagli undici ai tredici anni di età, è stata sorprendente in quanto a comprensione e intelligenza emozionale.

2. "Conferencia-recital 'Un poeta en Nueva York'", in F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, a cura di P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1990. "Io non vengo oggi a intrattenervi. Non me ne importa niente e non ne ho voglia. Piuttosto sono venuto... a lottare. A lottare corpo a corpo con una massa tranquilla... e devo difendermi da questo enorme drago che ho davanti, che mi può divorare in un attimo con trecento sbadigli dalle sue trecento teste deluse. E questa è la lotta; perché voglio con forza comunicare con voi giacché son venuto, poiché son qui. Lotta corpo a corpo in cui non mi importa di essere vinto...". Tremendo inizio di relazione con un pubblico!

spogliato da ogni protezione architettonica. Per usare una metafora, è chiaro che un medico si arrabbierebbe tantissimo se, a causa di un farmaco sbagliato o di una dose eccessiva, il paziente dovesse morire. Questo è uno dei motivi della nostra allergia a ogni minimo sovrappiù di teoria. Ecco perché il lavoro di regia, se affrontato con la dovuta onestà, è un lavoro molto complesso. Nel nostro campo proliferano un'infinità di pubblicazioni partorite da molti sedicenti letterati e filosofi della scena. Ma in relazione alla quantità di parole scritte o dette, poche sono quelle veramente utili alla creazione della comunione con il pubblico, l'unica capace di trasmettere quella Gioia che cerchiamo allegramente (e faticosamente) ogni volta di ri-creare e di far rinascere.

L'inimicizia storica che molti attori nutrono verso i critici deriva proprio da questi motivi, più che dal fatto che il critico rivesta un ruolo di potere che può danneggiare l'immagine di un artista o di un suo prodotto.

Un'altra delle ragioni di questo atteggiamento sta nella dimensione fortemente anti-dimostrativa della recitazione. A differenza di un'interrogazione scolastica o di un esame universitario, per creare la comunione con un pubblico ogni *comico* deve dimostrare (o fingere...) una certa umiltà nel porsi di fronte a una platea. Porgendo ciò che ha imparato come un dono, e a volte anche come un forte gesto di ribellione condiviso con il pubblico, ma mai come una pura ostentazione di forza o di bravura<sup>3</sup>.

Se durante un'interrogazione o un esame a volte è meglio non svelare troppo una propria visione particolare del mondo perché questa potrebbe entrare in conflitto con quella del docente, durante uno spettacolo è invece necessaria proprio una vibrazione emozionale che metta a nudo l'artista di fronte al pubblico: qui non si corre il rischio dello scontro caratteriale

---

3. Ecco perché la su citata introduzione di García Lorca è così particolare.

che può sempre verificarsi fra due esseri umani che si trovino in una relazione uno a uno, messi uno di fronte all'altro. La famiglia umana che troveremo di fronte sarà quasi sempre in grado di accoglierci e di capire la quantità di ore che abbiamo passato in sala prove, per preparare il dono che stiamo porgendo e la festa che stiamo cercando di innescare. Se, come dice Jorge Acuña, "*l'attore è (nella sostanza) il fratello gemello del maestro*"<sup>4</sup>, quale grande beneficio ne avrebbe la pedagogia in una relazione istituzionale anche più stretta con le arti sceniche!

## Il conflitto

Al *comico* non è permesso vivere nessun conflitto prima di andare in scena. Nessun conflitto con un collega o amico prima della rappresentazione, ma anche nessun conflitto con se stesso. Noi tutti sappiamo bene come l'età adulta sia spesso un susseguirsi di periodi di inquietudini, di domande irrisolte, un'oscillazione fra la nostra coscienza e certi nostri desideri in contrasto con essa. Prima di andare in scena siamo quasi obbligati a metterci in pace con la nostra anima, pena una parziale incapacità di interpretazione dell'opera a livello ritmico e musicale, o di comunione profonda con il pubblico. La festa potrebbe non innescarsi. Il comico non può rispettarsi più di tanto per quanto concerne i tempi di maturazione e di crescita della propria personalità che sono invece concessi agli operatori di altre umane attività. Per questo molti di noi sviluppano dei meccanismi mentali di difesa a volte ben complessi, per restare a galla e poter ricreare quella Gioia profonda che il nostro mestiere ci richiede di far costantemente rinascere.

---

4. Acuña si riferisce ai maestri di scuola elementare e ai professori in genere.

## L'ascolto (musicale)

Quando gli domandarono che cos'è il mimo, Marceau disse: "Il mimo è spazio e ritmo" (Jorge Acuña Paredes)<sup>5</sup>

Un'altra componente importante dell'interpretazione è un gioco scenico svolto sempre in ascolto dei colleghi, del pubblico e di tutti quei fattori ambientali imprevedibili che vanno necessariamente inglobati nella musica dello spettacolo stesso. Una volta dissi scherzando a un collega che interpretare, per noi, è come giocare a pallone con la sensibilità di un bravo musicista. Fuori di metafora, è estremamente importante che l'aspetto ludico e quello musicale (soprattutto ritmico) vengano riuniti in un tutt'uno armonico. Esistono diversi esercizi utili a sviluppare questa sensibilità. Uno dei maestri di quest'arte è stato lo svizzero Michel Seigner, uno dei primi componenti del Teatro del Sole di Milano. Sicuramente utili a questo scopo sono anche diversi esercizi di Yoga e, più in particolare, la pratica e l'utilizzo di molte posizioni (*asana*) di *Hatha Yoga*, soprattutto quelle che lavorano anche sul respiro (*pranayama*)<sup>6</sup>.

## La scaletta dello spettacolo

Ricapitolando: assenza di conflitto e capacità di ascolto. Ognuna di queste due componenti *interne* non può fare a meno dell'altra. Ma esiste anche una terza componente *esterna* necessaria a una buona rappresentazione, e cioè una solida struttura architettonica dello spettacolo che lo faccia funzionare, una struttura anche indipendente dai contenuti drammaturgici della *performance*. Nel prossimo capitolo verranno svelate

5. Rimando all'intervista: p. 33.

6. Boleslav Polivka (Cecoslovacchia), uno dei maggiori clown dei nostri tempi, diceva che la straordinaria comicità dei suoi anni d'oro derivava in gran parte da questa pratica.

due di queste architetture possibili che hanno passato l'esame di una valutazione storica, dimostrando la loro validità grazie ai risultati conseguiti negli anni passati. Infatti, fatti salvi i fattori interni dell'interpretazione dei comici, è importante che anche esternamente tutto sia in ordine. Facciamo un esempio semplice: in uno spettacolo rappresentato qualche tempo fa si svelò, dopo una serie di repliche, un difetto di fabbricazione che creava un problema nella relazione con il pubblico. Lo spettacolo in questione era "Ridi, ridi". L'intoppo si verificava sempre dopo l'esecuzione di una pantomima in cui veniva rappresentato un uomo-lupo che faceva più volte irruzione nello spazio del pubblico creando un contatto più diretto con gli spettatori. Questo tipo di contatto faceva sì che, quando si passava alla scena successiva, i bambini presenti nel pubblico non accettassero più la distanza scenica necessaria fra il comico e il pubblico, creando così grosse difficoltà al proseguimento dello spettacolo. Questa sorta di agitazione e animazione involontaria creava un clima simile a quello del teatro tradizionale di burattini, dove il pubblico infantile interagisce costantemente con il burattinaio e interviene nella storia in una relazione immediata con i personaggi.

Per cui non era più possibile per il comico tornare a una relazione serena con il pubblico<sup>7</sup>.

Questo esempio è per sottolineare che anche quando uno spettacolo venga eseguito da artisti straordinari, è sempre necessaria una solidità della costruzione drammaturgica che non dipenda solo dall'originalità dei linguaggi scenici o dalla qualità della poesia di questo o quel momento.

A volte, se solo la posizione di una delle scene all'interno dello *show* è sbagliata (come nel caso su citato), può crearsi un'interruzione della

7. Trattasi dello stesso fenomeno che si presenta quando un impresario organizza due spettacoli uno dopo l'altro, e il primo è uno spettacolo di burattini tradizionali.

comunione emotiva con il pubblico che, a sua volta, può provocare un effetto domino che rovina il clima scenico, magari solo per un problema emozionale dell'attore che non riesce a riprendersi dalla cattiva impressione che ha provocato e subito durante l'interpretazione.

Una buona architettura scenica può permettere un buon livello spettacolare anche agli interpreti meno esperti. Per questo è importante costruire scientificamente la posizione di ogni momento all'interno dello spettacolo.

## Improvvisazione e capacità degli italiani: il lavoro delle prove per costruire la poetica

Noi italiani (come altri popoli latini) possediamo un istinto all'improvvisazione che ci rende molto efficaci nella comunicazione con il pubblico, specialmente per ciò che riguarda l'aspetto comico dell'interpretazione. Però, se questo è forse il nostro maggior pregio recitativo, costituisce anche un limite: molto spesso non dedichiamo alla preparazione dello spettacolo il tempo necessario e sufficiente per far maturare fisicamente (individualmente) e drammaturgicamente la struttura interpretativa e registica delle *performance* che mettiamo in scena. Affidiamo così soprattutto all'estro e alla bravura dell'interprete anche il peso che dovrebbe essere portato in egual misura dall'architettura stessa dello spettacolo, indipendentemente dalla maestria dell'attore. Questo fa sì che un certo spettacolo possa essere recitato solo da un determinato attore-mimo, o che lo stesso spettacolo diventi un peso per l'interprete con l'andare avanti degli anni.

La poesia di un'opera non può essere affidata solo alla bravura dell'interprete e morire quando l'attore non sia un bravissimo profes-

sionista: dovrebbe essere insita egualmente nell'opera stessa, se di poesia vera si tratta. Questo scarto fra capacità di improvvisazione e struttura drammaturgica d'appoggio all'attore può essere superato solo attraverso un lungo lavoro di prove che costruisca sia la somatizzazione di tutto un vocabolario di gesti, parole e suoni per l'attore che interpreta, sia un lavoro scenico (cioè una scrittura drammaturgicamente matura e autenticamente poetica in se stessa).

## La relazione fisica con gli spettatori

Un fenomeno importante che riguarda soprattutto lo spettacolo non verbale è legato alla relazione fisica con il pubblico che, in questo caso, è più sviluppata. Una delle cose che saltano all'attenzione di un *comico* che si trovi a lavorare in uno spazio aperto, è il fatto che le persone (il pubblico) si portano a fior di pelle le proprie inquietudini e domande irrisolte. Quanto più grande sarà l'inquietudine di una persona, tanto più sarà difficile per questa persona avere un contatto fisico con un altro essere umano, essere toccata: cioè tanto maggiore sarà la reattività e il senso di invasione percepita rispetto a un altro corpo che entri in relazione e arrivi a un contatto fisico con lei. Il fatto è che nel caso del tipo di spettacolo di cui ci stiamo occupando non esiste la *quarta parete*, o è molto esigua... Soprattutto negli spettacoli mimici o clowneschi accade spesso che il *comico* invada lo spazio degli spettatori, rivolgendosi direttamente a essi, e arrivi a toccare, per esempio, le mani di uno di loro, o a un qualsiasi altro contatto di tipo ludico. Il dramma che noi attori comici viviamo è questo: con quale diritto andiamo a invadere la sacralità di una vita in nome di un nostro astratto diritto-dovere al lavoro? Specialmente

nel caso di spettatori che non hanno coscientemente scelto di esserlo, ma che si trovano a essere coinvolti loro malgrado nelle nostre rappresentazioni estemporanee. La soluzione è quella di un *distanziamento interpretativo ludico*. In qualsiasi forma teatrale (a seconda dello stile o del genere) la distanza tra l'attore e il suo personaggio può crescere o diminuire. Diminuisce in un'interpretazione stanislavskiana e cresce in un'interpretazione brechtiana. È più piccola nell'attore, più grande nel clown. Quindi esistono diversi modi di recitare un personaggio. Uno è quello di viverlo (in differenti modi, seguendo Brecht, o Stanislavskij, eccetera). L'altro è quello di privilegiare il rapporto con gli spettatori, in una sorta di relazione uno a uno: attore(i)-pubblico. Un rapporto di amicizia, dove il personaggio scivola dentro la rappresentazione e sia strumento di una relazione che serva soprattutto a trasmettere e vivere Gioia (e poesia) con il pubblico. Noi sappiamo che in inglese, in tedesco e in altre lingue non c'è differenza fra la parola *recitare* e la parola *giocare* (*play* in inglese, *spielen* in tedesco e *jouer* in francese...). Io propongo di *giocare* il personaggio: di usare le parole, i gesti e tutto ciò che il personaggio rappresentato fa, come se fossero le palline di un giocoliere, da tenere in un sacco da non buttare fra noi e il pubblico, ma da tenere a un lato, usandole poco a poco all'interno di una relazione semplice e diretta.

Uno dei risultati sorprendenti sarà che, a tratti, entreremo emozionalmente nel personaggio, ma con il permesso del pubblico<sup>8</sup>. In tal modo avremo soprattutto risolto il problema di cui stiamo parlando: la relazione fisica con il pubblico. Certo, non abbiamo il diritto di invadere la sacralità della vita dello spettatore in nome

8. Il che non significa che rimarremo sempre con un sorriso di distanziamento che tolga anche valore a quello che stiamo facendo, come capita a molti comici cabarettisti, soprattutto a quelli senza scuola. Sarebbe necessaria una spiegazione più approfondita che non è possibile fornire completamente solo tramite la scrittura, ma sono sicuro che le mie parole lasciano già una traccia utile per un inizio di indagine più empirica e personale.

delle emozioni del personaggio e dell'astrazione del fenomeno teatrale, ma nessuno potrà mai negarci il diritto a giocare, perché sarebbe come negarci il diritto a esistere. Noi abbiamo tutto il diritto a essere su quella piazza e a muoverci all'interno di una modalità di vita semplice come il gioco. E il passante-spettatore percepisce l'energia dell'attore che si avvicina con l'intenzione di giocare. Questa intenzione spesso fa cadere anche l'inquietudine che questi (lo spettatore) si porta addosso, rendendolo più disposto (se ne ha tempo e voglia) a far parte del pubblico che si va formando. E non dimentichiamo che, in questo caso, anche quando ci dovessimo trovare di fronte a persone molto disturbate dalla vita, avremo sempre la complicità e l'appoggio di tutto il resto del pubblico che ci sta guardando. Il gioco teatrale sarà così *leggero*, anche quando energico, e si caricherà solo nei momenti di *pathos* e nel *climax* di quella forza emotiva che invece con un'immedesimazione costante l'attore porterebbe in sé durante tutta la rappresentazione, creando un probabile conflitto. Il gioco comico ha poi la capacità di neutralizzare qualsiasi conflitto, come sappiamo bene noi comici quando dobbiamo reagire improvvisando e trasformando la reazione naturale a un insulto che parta da un qualche *bullo* nel pubblico, perché è l'unico modo di portare avanti lo spettacolo. Con dei risultati anche straordinari da un punto di vista creativo...

## Stage e corsi a breve termine

Si assiste nel nostro campo a una frequentazione massiccia a svariati *stage* delle diverse discipline sceniche che si svolgono in tutta Europa e nel resto del mondo. Numerosi iscritti a questi spesso costosi brevi corsi inseguono una speranza molte volte disillusa di poter

maturare una capacità performativa sempre più eccellente in rapporto alla quantità di ore impiegate come allievi di molti docenti. Così facendo, però, sopravvalutano l'importanza di questi corsi a breve termine.

Ogni stage ha un carattere informativo e di sperimentazione ben limitato rispetto a una più necessaria pratica personale di apprendimento. Per questo motivo, prima di affrontare concretamente un metodo di costruzione di uno spettacolo di strada, viene qui proposto di fare una scaletta qualitativa dei momenti necessari alla riuscita dell'obiettivo di cui stiamo trattando. Una scaletta qualitativa, e non cronologica.

In ordine di importanza dobbiamo valutare quattro momenti di esercizio e di pratica:

- la pratica performativa dello spettacolo vero e proprio. Questo è il training più importante per un comico: la pratica, lo sforzo e l'apprendimento involontario del vocabolario dei suoni, gesti e azioni che si sviluppano durante il rapporto con il pubblico;
- il lavoro a casa o in teatro: le prove, cioè la somatizzazione di quello che si deve fare durante lo spettacolo la prima e poi prossima volta che lo si rappresenti: le nuove invenzioni, soprattutto a partire dalla riflessione di quello che ci è successo durante lo spettacolo precedente;
- il training fisico sulle tecniche utili di cui abbiamo effettivamente bisogno durante lo spettacolo e non in astratto: per esempio un po' di giocoleria se facciamo un numero di giocoleria con le palline o con il cappello e non tutti gli esercizi di giocoleria possibili, in un percorso che non avrebbe mai fine;
- il rapporto con l'esterno, cioè una relazione personale e utile con un esperto di arti sceniche che possa risolverci questo o quel problema specifico e concreto che tecnicamente abbiamo incontrato durante la creazione di una scena. In un lavoro da farsi a parte, e non durante uno *stage*. Per problemi di scrit-

tura drammaturgica non troppo specifici dobbiamo considerare che ogni essere umano è potenzialmente un nostro spettatore. Per cui è possibile ricorrere a un amico, che faccia le veci di *occhio esterno* o assistente alla regia (chiamiamolo come ci pare), che crei con noi, o ci aiuti a creare, e che ci renda almeno consapevoli di quel 40% di ciò che accade durante una creazione o una prova, e che neanche una videocamera è in grado di restituirci.

# Per uno spettacolo di mimo e pantomime

*L'arte non si trasmette soltanto tramite la ragion pura, ma anche attraverso la sensibilità. La parola, a teatro, è certo importante, ma il teatro non è soltanto parola, così com'è assurda l'idea di non voler utilizzarla più [...]*

*C'è una poesia brasiliana che dice: "La piazza è del popolo, come il cielo è del condor."*

Augusto Boal, *Il Teatro degli Oppressi*

In questo capitolo non insegneremo il linguaggio mimico (sarebbe necessario un libro a parte per questo), ma come, attraverso il dominio (necessario) di una tecnica, si può creare uno spettacolo di questo e altro genere per un pubblico (in bibliografia segnaliamo diversi manuali di tecniche mimiche).

Il lavoro che stiamo analizzando sarà valido, nei nostri paesi, non nella misura in cui verrà accettato, bensì nella misura in cui verrà utilizzato.

Come abbiamo già detto in un capitolo precedente, è importante saper e poter lavorare anche da soli per essere autonomi da un punto di vista emozionale ed economico. Ecco perché il primo passo per un vero Teatro dell'Oppresso non può che essere anche individuale se vuole essere veramente liberatorio.

Lo spettacolo di Hugo Suárez, dunque, rappresenta un'evoluzione del modello di spettacolo di

strada di Jorge Acuña. Con ciò si corre il pericolo che questa pietra preziosa possa risultare utile anche a chi voglia coltivare il proprio narcisismo. Esistono anche tante persone emozionalmente disturbate che non vogliono condividere niente e che cercano soltanto di nutrire un'attività solitaria, inseguendola come condizione permanente, e non come strumento per un dialogo al servizio dell'*Alegria* per l'umanità (e quindi a un rapporto con dei colleghi). Sono persone che coltivano una sorta di religione dell'arte, che è in realtà solo un servizio al culto di se stessi.

È un rischio che non si può fare a meno di correre per comunicare qualcosa che serve alla libertà degli uomini e delle donne, e che speriamo serva a far crescere anche il senso critico di molti pubblici.

Altra cosa importante: non stiamo trasmettendo un modello chiuso, bensì un punto di partenza che possa comunicare quella sicurezza storica necessaria all'attore-mimo perché possa andare in strada con la certezza che, se la formula performativa ha funzionato prima di lui, può ancora funzionare attraverso di lui (sempre che l'impegno sia sincero e il lavoro ben fatto). Tale struttura favorisce poi tutto l'apporto creativo di chi scrive ed esegue uno spettacolo con tale metodologia.

Fare uno spettacolo in una piazza o strada non è una cosa semplicissima, soprattutto se si lavora da solista, in uno spettacolo non supportato né programmato da nessuno: infatti si può anche disporre di un repertorio meraviglioso, ma nessuno ti presterà immediatamente attenzione, perché è importante innanzitutto quasi un quarto d'ora circa per la costruzione del pubblico e per la costruzione di un rapporto con esso.

Per esempio, in uno spettacolo di mimo, come quello di Hugo Suárez, le pantomime sono eseguite solo dopo un bel po' che lo spettacolo è cominciato: se si dovessero eseguire subito, nessuno le guarderebbe o capirebbe (come è capitato). La stessa cosa succede anche in teatro (penso al

brano di apertura *Io mi chiamo G* di Giorgio Gaber), ma lì il tempo d'introduzione è molto più limitato. Molti artisti eseguono un brano di *riscaldamento*, che serve a uno studio reciproco: dell'attore verso il pubblico e del pubblico verso l'attore.

Ci sono molti metodi per far ciò. Qui si propone il metodo utilizzato da Hugo Suárez e che prevede varie fasi:

- la scelta dello spazio più adatto a contenere l'energia che usiamo al meglio: ci sono spettacoli più intimi che necessitano di una via pedonale più o meno ampia e ci sono altri spettacoli (di trampolieri, ecc.) che riescono al meglio su piazze, quindi su spazi più grandi. Spesso è importante scegliere di avere le spalle coperte da qualcosa: un muro, una pianta, eccetera, che farà da sfondo alla nostra rappresentazione. Chiaramente una vetrina di negozio potrebbe essere poco indicata, perché ci illuminerebbe dal retro, abbagliando il pubblico e distraendolo da ciò che stiamo facendo;
- una volta deciso lo spazio e la direzione verso cui abbiamo deciso di *giocare*, potremmo indicare al nostro amico e complice che è venuto con noi il punto più centrale della prima fila immaginaria che vorremmo si formasse, perché si fermi in quel punto. La fila si formerà più facilmente attorno a lui, e noi avremmo sempre qualcuno per cui varrà la pena di continuare a lavorare, anche se non si dovesse fermare nessuno, e che saprà consigliarci per il meglio alla fine della rappresentazione. Depositeremo i nostri pochi oggetti nello spazio scenico da cui partiremo e verso cui *ritorneremo*, perché:
- inizia lo spettacolo. Partendo da quel punto si può iniziare una rappresentazione a 360 gradi verso ogni luogo della piazza (non solo dove faremo lo spettacolo vero e proprio),

improvvisando con giochi del tipo *segui persona* o *clown di Amsterdam*<sup>17</sup>, eccetera. *Giocheremo* comunque con i passanti ignari, con tutti i tipi di giochi che ci possano venire in mente in quel momento. Questa fase può variare molto (per me è il momento più bello). Quando sentiamo che la *musica* del nostro primo gioco è finita, senza perdere la tensione psicologica del nostro personaggio, possiamo tornare verso il luogo dove abbiamo deciso di tenere la nostra rappresentazione e dove il nostro amico ci aspetta in *prima fila* per godersi lo spettacolo. Lì faremo il nostro...

- primo numero tecnico (sempre giocando);
- secondo numero tecnico (la mano che sventola, per esempio, eseguita mimicamente, oppure dei giochini mimici iniziali di mano semplici, seguiti da un qualche esercizio di abilità tecnica che sbalordisca: la mano che sventola, appunto);
- adesso, se il luogo è quello giusto, e se siamo stati bravi, ci dovrebbe essere un po' di gente che ci sta guardando. Bisognerà *fare* il cerchio, compattarlo, chiuderlo, facendo avvicinare qualcuno, allontanando altri, senza forzare nessuno (metà degli spettatori non vorranno muoversi dal luogo in cui si trovano. Non importa: non bisogna forzarli). Si può cercare di dare al pubblico la forma che si vuole: rettangolo, quadrato, semicerchio, eccetera. Ci sono diverse forme per questa azione: come un vigile urbano, facendo segnali con le mani (ma non rimanendo nella propria posizione, spostandosi sul pubblico); o come fa Claudio Cremonesi (un bravo clown e giocoliere di Milano), con una corda e un annaffiatoio, che è legato a un baule posto al centro dello spazio scenico. Claudio disegna un semicerchio sul suolo utilizzando l'annaffiatoio come compasso e come matita, bagnando la strada. In pratica creando ciò che Acuña disegnava con il gesso sul suolo;

17. In Boal, 2009, p. 67.

- a questo punto non si creda che si possa già fare lo spettacolo vero e proprio. Sono necessari almeno altri 4 o 5 micro-numeri, meglio se basati su abilità tecniche riconoscibili (muro invisibile, camminate, punto fisso, eccetera). Al posto del muro invisibile si possono eseguire *giocando* altri numeri di giocoleria (o di altre abilità), ma la sostanza non cambia. Si può far precedere questa fase ancor più tecnica da un bell'inchino e da una presentazione verbale dello spettacolo, come se fossimo nel più grande teatro del mondo (cioè subito dopo la formazione del cerchio e prima dei numeri che citavo: muro, ecc.).

Ricapitolando:

1. Improvvisazione libera attraverso ogni tipo di gioco con i passanti.
2. Rientro nello spazio scenico e primo esercizio-gioco più tecnico, in cui si mostra al pubblico le meraviglie della nostra arte (e che non siamo solo bravi a giocare). Ultimamente ci siamo resi conto che attraverso il teatro di figura è possibile già presentare un personaggio ed un numero a questo punto della rappresentazione, anticipando i tempi ed entrando nel vivo dello spettacolo vero e proprio. Il teatro visuale infatti ha una forza di impatto visuale molto forte sullo spettatore, per cui non ha bisogno di ulteriori preamboli per far entrare il pubblico nel vivo di un numero o di una storia più strutturata e con una durata più lunga. Nel prossimo capitolo tratteremo dell'argomento.
3. Secondo esercizio-gioco scenico. Attenzione, molto importante: questo è un punto in cui anche molti bravi artisti rischiano di naufragare. In più occasioni è necessario ripetere una seconda volta gli stessi esercizi tecnici (punti 1, 2 e 3), come se niente fosse, per creare l'attenzione in un numero maggiore di passanti.
4. Creazione del cerchio (o rettangolo).
5. Inchino e presentazione dello spettacolo.

6. Ancora 4 o 5 esercizi-giochi.
7. Spettacolo vero e proprio (di solito si fanno due pantomime, o storie di teatro di figura).
8. Giro con il cappello per la questua.
9. Non succede spesso, ma se ci dovesse accorgere a questo punto che il pubblico è ancora numeroso ed è cambiato nel corso dello spettacolo, è possibile eseguire una terza pantomima o numero, e poi ripetere tutto dal punto 2 al punto 8.

La colletta (punto 8) è un momento molto importante, che richiede un numero artistico studiato con cura. Normalmente è necessario un piccolo gioco comico per alleggerire un momento così delicato come quello della richiesta di denaro e ogni artista potrà inventare o scegliere la forma più consona alla propria sensibilità e creatività. Senza vergogna. Perché non sta pretendendo nessuna cifra stabilita e non sta chiedendo l'elemosina, in una logica dove anche il denaro si spoglia di ogni calcolo e diventa ciò che è: solo un nudo strumento utile a vivere.

Si potrebbe, ad esempio, chiedere una partecipazione più attiva del pubblico che si può svolgere nelle seguenti forme: mimare che tiriamo fuori il portafogli da una tasca versando tutto il contenuto nel cappello che sarà stato poggiato al suolo. Poi mimare di mettere nel cappello l'orologio, gli orecchini, la piccola medaglia d'oro con l'immagine sacra che bacciamo prima di depositare nel cappello, e infine... il dente d'oro!

Non è finita qua: si può prendere il cappello da terra che rimane rigido a mezz'aria come nel numero del punto fisso iniziale, lo trasciniamo a fatica verso lo spettatore più vicino e possiamo tendere verso di lui disperati la mano implorando aiuto, affinché dia una mano a trascinare il cappello. Normalmente lui accetta di darci la mano e (in ogni caso), a questo punto si libera la tensione mettendogli il cappello sotto il naso e chiedendogli i soldi. Possiamo fare il giro del pubblico senza soffermarci troppo e senza insistere, perché si tratta solo di ricevere il dovuto.

A questo punto è possibile mettere in atto un espediente (siamo al punto 9), nei casi in cui ci trovassimo in situazioni molto favorevoli: facciamo subito dopo una terza pantomima che fa parte del nostro repertorio, approfittando del pubblico rimasto e dei curiosi che sono subentrati in ritardo.

Poi eseguiamo con facilità molto maggiore gli stessi esercizi-giochi d'abilità dell'inizio (il cerchio del pubblico è già presente) e infine ancora lo spettacolo vero e proprio: o ripetendo le stesse storie già eseguite o facendone altre del nostro repertorio. In tal modo è possibile fare un doppio cappello.

È importante anche riscaldarsi muscoli e voce (canticchiando), dove si può (purtroppo quasi mai in strada), prima di iniziare a lavorare.

Questa è un'ottima *struttura* per eseguire uno spettacolo spontaneo di strada.

Un'altra cosa importante: se il carico di tensioni e soprattutto di responsabilità individuali che ci assumiamo è troppo grande (come nel caso in cui si è interpreti e registi di uno spettacolo), il rischio è anche quello di entrare in un clima di grande egoismo, che può crearci addirittura una spinta che ci allontana dagli altri, invece di avvicinarci al prossimo (il pubblico). Come ci diceva Jorge Acuña Paredes nell'intervista:

...la misión del teatro no es contemplar, la misión del teatro es comulgar. Se tiene que producir una comunión entre actores y espectadores. Si no se ha dado la comunión, no se ha dado la ceremonia teatral. (La missione del teatro non è creare la contemplazione, ma la comunione. Si deve produrre una comunione tra attori e spettatori. Se non si è creata la comunione, non c'è stata la cerimonia teatrale.)

Ecco perché è importante avere con sé almeno un amico, anche quando si fanno gli spettacoli da solisti: il lavoro dovrebbe essere sempre non solo un momento in cui iniziare a fare delle cose, ma un tempo in cui incontrare altre persone e mettersi a disposizione di altri esseri umani. I consigli tecnici che qui vengono dati

sull'arte di strada sono dei veri segreti dell'*andare a cappello*, molto preziosi e che raramente si trovano su libri di testo scenici.

*Il burocrate entra in scena lateralmente: indossa camicia, cravatta e un paio di occhiali da vista con la montatura nera. Porta con sé un quotidiano. Sul palcoscenico c'è una sedia. Si rivolge a un immaginario collega, alla sua destra. Ci troviamo di fronte a un personaggio flemmatico e un po' rozzo, nonostante il suo abbigliamento pulito e borghese. Ha due matite o penne colorate sistemate nel taschino della giacca.*

*Dove possibile c'è un cartello che viene giù dall'alto, al di sopra di un immaginario sportello, su cui c'è stampata l'indicazione: LÌ.*

*Il burocrate: Aeih! (gutturale). Trimigliò! Trimigliò', è inutile che fai il buono, Trimigliozi! Trimigliozi ti ho capito a te, è inutile che fai lo scemo, Trimigliò! Eh! (Rivolgendosi a un altro immaginario collega situato in un altro punto dell'ufficio). Quello, quello fa il buono, quello: "No, io, io ti voglio bene a te, ti voglio bene...", e tutti i giorni mi fa trovare la Gazzetta del giorno prima: mah! Trimigliò', ti ho ca...*

*(Si volta alla propria sinistra, dove si trova, in piedi vicino a lui un altro immaginario impiegato, che cerca di parlare con lui) Tu, che vuoi? Che vuoi, tu? Ho capito, ho capito, vai ad aprire, che le ho viste pure io le mandrie che premono là dietro la vetrata. Vai ad aprire, va'! Va'!...*

*Neanche il tempo di prendere il caffè, l'espressino...*

*Si siede sulla sedia al centro dello spazio scenico.*

*Vorrei sapere... il lavoro interinale... eh! Fremono, fremono di lavorare, non hanno ancora capito come funziona qua la storia. Va bene, va! Avanti!*

*Rivolgendosi al primo utente che si trova al di là del vetro, di fronte a lui. Si tratta di una donna.*

*Mi dica, sì, mi dica. Signora, signooora! Il vetro ha la sua funzione. Io la sento benissimo, che ho un microfono GROSSO così qua!*

*Ah!*

*E va be', l'importante è che capisco io... Chi glieli deve dare i docuuuuuamenti a lei? Li deve dare lei a me o io a lei?!*

*Eh!*

*Va be', che c'entra?! Quella è la richiesta, ma l'offerta chi gliela deve fare?*

*Ah!*

*E allora? Signora, per piacere, non si alteri, signora! Signora, se comincia lei, alla fine della giornata il fegato mi deve schiattare (e porta le mani alla parte opposta del corpo rispetto al fegato). Mi deve... a me!*

*Ah! Dove sta? (Comprende il proprio errore e cambia la posizione delle mani). Sta qua! Mi deve...*

*Come se la mangia la paglia il cavallo! Mio nonno faceva il contadino. E noi abbiamo raggiunto il benessere: lo stipendio sicuro! (Alza una gamba e scoreggia) Altro che campagna: posto fisso! E mo', il culo, chi me lo stacca più dalla sedia?... Solo le scoregge. Altro che il trattore di mio nonno, questa è vita! A casa di mio nonno: tutti insieme si viveva! Tutti insieme. E che è: Nomadelfia? A casa mia: Io...*

5. Opera creata a Bari nel 1989.

e mia moglie e mio figlio sono pure assai!

*(La signora lo interrompe)* Signora! Anche stamattina lei mi crea sempre un alterco interiore, ogni mattina! La faccia è diversa, ma la sostanza della signora è sempre la stessa. È vero, Rimagliò!?

*(Seguono espressioni dialettali pugliesi)*. Vénnen(e) ddò e volen(e) sapé', volen(e) sapé'? *(Calmandosi)* Signora... signora guardi, il vetro ha la sua funzione... E poi guardi: la mano fuori dal vetro. La mano dentro al vetro, semplice... siamo a teatro, signora. Questa è solo una convenzione. Lei deve pensare qua *(il vetro)*, non guardi la mia mano. È l'attore che si rilassa, quello. Meh! Ancora ti credi, la sacralità del teatro... U'... Biip! *(Censura)* Eee... Va be'... Rispettiamo... Ancora dovesse venire qualcuno: "Che fa il cabaret, fa il tea... Che cos'è questo, ma abbiamo visto teatro o cabaret? Non si sa... È la scissione del ieeeh!..."

*(Pausa)* Mi faccia vedere *(afferra un immaginario documento che restituisce dopo avergli dato un'occhiata veloce)* Signora, per l'elenco dei documenti che lei deve produrre, se lei stava un poco più attenta, avrebbe visto all'ingresso, alla sua destra, un enorme tabellone! E dentro il tabellon' ci sta l'elenco dei documenti che lei deve produRRe per effettuare questa... Signora, signora... Se io la potevo aiutare, lei, invece di trovarmi qua, dietro al vetro, mi avrebbe trovato dentro quel tabellone, stampigliato al posto di Padre Pio che la benedice! Se sto qua, qualche motivo ci sarà, eh, signora! Sì, eccome? Sì!...

*(Rivolgendosi al secondo utente, ancora una donna)* avanti, mi dica! Sì, mi faccia vedere! Eh, mi faccia... spinga! Pure lei con 'sta storia del vetro. Che, non mi sente? *(Con boria)* Io la sento benissimo invece, signora! Sì, sì! Signora, non si alteri, stia calma! Il vetro, lo sa perché? Eh, e glielo dico io. Qua, se ne viene uno spinellomane... *(Fa il gesto di infilarsi l'ago di una siringa in un braccio)*,... mi fa: "Aaaah!" *(Alita pesantemente sul vetro immaginario che lo separa dall'utente)*,... che mi devo prendere l'AIDS, signora!

Ehi!...

*Si rivolge verso il centro della fila che dovrebbe essersi formata di fronte a lui, dietro alla signora con cui sta attualmente parlando.*

Facciamo piano, là dietro! Dagli uno schiaffo, signora, al bambino, così si sta un po' zitto! Metodo Montessori!

*(Prendendo mimicamente il documento)* Ah, mi faccia vedere... Signora, signora... qua, che cosa ci vuole? Ecco, brava! Allora: lei esce, va sulla destra, cammina, cammina, cammina chi calza Leopoldina, arriva all'angolo, vedrà un'enorme T bianca...!

Un'insegna con una T! Quella vuol dire: "Tabacchi", ma non solo... stampigliata una T! Entra nel negozio, prende la bella marca da bollo...

Signora, signora, se io la potevo aiutare, qua dietro, al posto delle pratiche, avrebbe visto Camel, Marlbone, Milde Sorte, Cote d'Or... *(ed indica esagerando con una mano la lunghezza della tavoletta di cioccolato)*... Eh! Brava, la signora, brava... brava! E che è? Ma stiamo a scherzare? E, esci e valla a mettere...

Io le devo mettere la marca da bollo? *(Seguono espressioni dialettali pugliesi)*. E che so': pasticciere?

Beh: va à pìgghie...! Vedi che ti muovi!

Avanti! Sì!

*(Rivolgendosi all'utente successivo)*. Sì, mi ricordo... Mi dia il certificato di nascita...

Bene, ora manca soltanto che ci porti un documento che dimostri fondatamente che bisogno c'era che lei nascesse *(lo guarda serio, poi scoppia a ridere)* No, va bene, va bene, vada, vada, fra due mesi... Avanti il prossimo!

No, QUI si inoltra QUELLO. QUESTO deve inoltrarlo LÀ... Infatti...

Lei è...?

Peppino delle banane, sono confidenze fra lei e i suoi clienti che non hanno alcun valore giuridico. Lei, per lo stato, è un operatore ortofrutticolo.

Rrrr... Scusi, eh? (*Rivolto al signor Peppino, poi rivolgendosi al collega alla sua destra*) Rrrr... questo è per far arrabbiare mia nipote che ha la erre moscia... rrrr... orrrto-frutticolo... Aspetti! (*All'utente*). Avanti, mi dica, qual è la sua motivazione... mi dica! Lei è venuto qui per gli alloggi da assegnare da parte della protezione civile. Innanzitutto mi dica la causale dell'assegnazione: (*calmissimo*) frana, terremoto, alluvione, fatiscente costruzione, bombola del gas...?

Frana? Trimigliò, hai sentito? A Bari, la frana... Lei ha i documenti?... E quello è l'importante... (*Si leva gli occhiali e lo guarda in modo più diretto*) Signore, il problema è semplice, si risolve in un nonnulla, lei mi deve produrre inoltre i seguenti documenti: certificato di distribuzione familiare nel territorio, l'agevolazione autenticata dalla commissione di sottoscrizione sul versamento iniziale minimo, lo stato del patrimonio ortofrutticolo sottoscritto dal sottosegretario del ministero per lo sviluppo dell'ortaggio in carica, e/o il documento sottoscritto da tutti gli operatori del settore. (*Confidenziale*) guardi, signor Peppino, sua moglie, dal punto di vista giuridico, è un'operatrice del settore (*ridacchia*).

Ha già prodotto tutta la documentazione necessaria? Bene. (*Pausa*). Me la favorisca. Guardi, c'è una piccola fessura sotto il vetro. Non passano? Spinga, spinga... Qua, nella fessura, signore! Sì! Spinga, spinga, la fessa della fessura... La *sgarrassa*, come la vuole chiamare lei.

Eh, signore in fondo, non si alteri, stiamo chiudendo una pratica difficile!

Spinga, spinga...

(*Visiona i documenti*)

Mocca alla calligrafia...

(*Si toglie gli occhiali, si alza e lo guarda*)

E non ha letto, Egregio Signore, lei che vende l'ortofrutta, che dalla mezzanotte di ieri decorrono i termini di scadenza per la presentazione della domanda? E questo per lo Stato è come un pomodoro marcio, è come un frutto andato a male!

...C'è da pagare una mora del 400%...

Non ha prodotto i documenti in tempo utile... Ah, sua madre stava poco bene... Sua madre ha 77 anni? (*Da una rapida occhiata al documento che ha con sé*). Signor Gargiulo, e lei ha 60 anni, eh? E brava alla mamma, se l'è bruciata subito la possibilità!

Non si alteri, non si alteri! E siamo anche noi esseri umani! Questi utenti, quando entrano qua dentro, non so per quale *misteriosaragione*, perdono il senso dell'umorismo...

E chi ci assicura a noi che sua madre stava male, a noi chi ce lo assicura...?

(*Con lo sguardo basso, sbrigativo*). Ci faccia vedere sua madre e ne riparleremo...

Sta poco bene? Guardi, eh, eh, eh... sta poco bene... (*rivolgendosi al collega*) dice che sta ricoverata alla stazione intensiva, eh, ma che dobbiamo fare... sì! E non lo so... Ma guardi... Per lei è mo... E lo so, e l'ho capito che è molto importante l'alloggio per lei! E, ma noi... io la posso capire come persona, ma... Cioè... Come Stato non posso capirla, eh! Oh, Santa... Senta, signor Peppino, è molto importante... (*Rivolto al collega*) dice che sta all'azione intensiva, sta molto male.

Lei, faccia una cosa, signor Peppino, lei gli tolga il tubo, tanto, prima o poi, eh, eh... e gli allevii pure una sofferenza a quella poveretta, eh, e poi mi porta un bel certificato, vedrà che l'alloggio, quattro e quattro otto glielo danno. Non ci saranno più problemi... Sior Peppino, se vai al cimitero (*contempora-*

*neamente si gratta i testicoli*) sai quante tombe con tutte queste facce da quaranta cinquantenni ci sono?

La vita, la morte, ormai... Tutti dall'altra parte dobbiamo andare, tutti ci ritroveremo, quindi: *(seguono espressioni dialettali pugliesi)* che capero campiamo a fare? Levaci il tubo e prenditi l'appartamento, e stai zitto... Sentimi a me!

*(Rivolgendosi al collega)* E Trimigliò, che battuta ho fatt', eh?!

Eh! *(Alla fila)*. Non funziona!

Eee starà il terminale staccato, che vi devo dire! Eh, sì, ci vediamo più tardi. Dobbiamo aspettare. Dobbiamo fare un poco di pazienza, bisogna fare... Beh! Sì, sì... Andiamo a prendere l'espressino!

*(Rivolto ancora alla fila davanti allo sportello)*. Pausa, è chiuso! E che... Se ne riparla domani!

Sì, sì, sì...

Attività

5

Il comizio  
di Renato Curci<sup>6</sup>

*Personaggio: l'uomo politico, indossa solo camicia chiara e cravatta, oppure giacca e cravatta.*

*Se lo spettacolo si tiene in uno spazio chiuso, il personaggio esordisce così:*

Cittadini, grazie di avermi fatto questa domanda, che mi dà l'opportunità di rispondere.

*Se lo spettacolo si tiene in uno spazio all'aperto, l'inizio sarà questo:*

Cittadini, cittadine! Popolo d'Italia! *(Rivolto a un passante)* Dove vai?

Dopo anni di sforzi congiunti, di ricerche, gargarismi intellettuali, siamo giunti a inaspettata conclusione, sul crollo delle macerie del mostro comunista, assassino! *(Rivolto allo stesso passante, o a un altro)*.

Cittadini, grazie di avermi fatto questa domanda, che mi dà l'opportunità di rispondere. Ora chiediamo a voi giovani e alla cittadinanza di collaborare, di sostenerci, me, ma soprattutto il partito.

Al Comune, alla Regione, alla Provincia, alla circoscrizione... *(conta rapidamente attraverso le dita della mano)*... e basta. La realtà è che l'Est ha asprepiato ai contadini la terra, hanno costruito a dismisura: Punta Perotti, Torre Quetta, Patate, riso e cozze... la nostra costa è un gibillero<sup>7</sup>. Ma questo è proprio il tempo per rimboccarsi le marsi le marsi le maniche. Ba ba basta babà col disordine e la promiscuità.

Fondi comuni, lavoro ai disoccupati, case agli sfrattati e cappuccini agli avvocati. Cittadini, grazie di avermi fatto questa domanda, che mi dà l'opportunità di rispondere, perché bisogna anche difendere i piccoli proprietari. La nostra Brundisium, violentata a dismisura. Questo mare di immondizia e di incertezze... ezze...!

Voi siete il pensiero, il pensiero vero, la volontà di cambiare. Noi dobbiamo risolvere... ere... ere... i conflitti attraverso il nemico! E allora votate per i 14 milioni spesi in campagna elettorale, votate per i prossimi cinquanta euro infilati in busta, votate per buffet e per i buoni benzina. Votate la FIDUCIA... la serietà... il pensiero. Il pensiero vero. La volontà di continuare. Votate per la Sampdoria. *(Prende un*

6. Opera creata a Bari nel 1989.

7. Espressione barese che indica baldoria, caos senza confusione, cioè piacevole. Comunque non conta tanto ciò che il politico dice, ma il modo in cui l'attore recita il testo, che dà un senso particolare al monologo.

*paio di occhiali, e se li infila. Da ora parla con l'erre moscia). Per non parlare poi della nostra programmazione culturale nel panorama artistico autunno – inverno '10 – '11: (cambia, diventa professorale): films d'essai, proiezione di diapositive, spettacoli teatrali, veglioni di carnevale, pentolacce, ricchi premi e cotillon. Perché la cultura è imporrante. (Fa un grosso sputo per terra, e va via).*

## Attività 6

### Parlami d'amore di Renato Curci<sup>8</sup>

(ovvero dell'adulterio sentimentale).  
Monologo per un attore (o per un'attrice).

Prologo.  
Oltre l'illusione l'altro ci appare così com'è.

Il rapporto fra giovani innamorati è alle volte sconvolgente non solo per l'intensità dei sentimenti, ma anche per la velocità con cui un sentimento profondo di amore può trasformarsi nel suo esatto contrario, cioè in odio. L'insoddisfazione, le critiche reciproche, il malumore fra persone legate da un intimo rapporto affettivo sono spesso causate dalla *pretesa di far coincidere la persona reale che abbiamo accanto con la persona ideale che abbiamo nella nostra mente*. È nel momento in cui non abbiamo più alcuna aspettativa nei confronti dell'altro che l'illusione svanisce e l'altro ci appare così com'è.

*Monologo.*

*Un divano per due (dove possibile). Disordine. Un telefono su di un tavolino, abbastanza evidente. Un pacchetto di sigarette, una bottiglia e un bicchiere mezzo pieno sul pavimento.*

*Lui (o lei) fuma nervosamente, spegne subito la sigaretta in un portacenere già pieno, ha in mano un fazzoletto con cui si terge il volto, forse da qualche lacrima, o da sudore. I capelli, impomatati e spettinati.*

Il mio rapporto con te è strano. Il mio rapporto con te. Innanzitutto... il mio rapporto è strano con te, il mio rapporto con te è strano. Innanzitutto ci deve essere il mistero. Eh, eh, eh, ci deve essere il mistero, se non c'è il mistero... se non c'è il mistero, se non c'è il mistero non si va avanti. Ci deve essere il mistero perché ci deve essere tensione, tensione, tensione fra me e te, tensione fra me e te... tensione! Il mistero di chi sono io, di chi sei tu, di quello che dico, di quello che faccio, di come mi muovo, delle mie posture.

Il mistero... il mistero di noi. È quello che noi siamo. Io e te. Il mistero non lo svelare, è da tener nascosto, attenta! Non lo svelare! Non svelare il mistero: finisce tutto! Cade il frutto, cade la tensione, cade tutto... E poi? Ah, e poi devi essere bella. (*Ride brevemente*). Devi essere bella. Di essere bella sei bella. Sei bellissima. Sei bella. Vorrei prenderti fra le braccia per la tua bellezza, stringerti. Stringere il tuo angelo, stringerti a me, e sentirti. Sentirti calda, viva, palpitante. Sentire il tuo seno sul mio corpo, e sei bella. Sei bella. Sentire il tuo sangue che scorre nelle tue nelle mie vene, e questo c'è, accidenti, c'è, come se non c'è... c'è, c'è, c'è, c'è!

C'è, c'è questo corpo che si stringe al tuo corpo. Questo seno, c'è, c'è questo sentire questo corpo vicino al tuo.

---

8. Opera creata a Bari nel 1990.

Questo amore, amare, amare...

*L'attore (o l'attrice) si torce i capelli impomatati. Poi stringerà il proprio corpo con le braccia, lasciandosi andare a una interpretazione più sentimentale di ciò che dice.*

... C'è. Esiste, è un fatto reale. Perché a volte, è bellissimo, è bellissimo, è bellissimo sentire. Sentire, sentire, sentire tutto quello che ti succede. Vivere questa festa del corpo con il corpo, ed è bellissimo. *(Acido e gutturale)*. Checché ne dicano i morti, i falsi moralisti. Ah, ah! *(Sospira con ansia)*

Sentirla, sentire il suo piacere che cresce, che cresce. E guardarla mentre ti bacia. E godere della sua bellezza. Sospiri, poi utero, eccetera. SSei bella anima mia, amica mia... *(Pausa)*. Amica mia?

E poi...? E poi? E poi, e poi devi, devi essere quello che sei. Sì, devi essere quello che sei. Calda, sincera, affettuosa, non so. Qualsiasi lato tu voglia. Quella devi essere, io mi sono innamorato di quello, che tu... io mi sono innamorato di ciò che tu sostanzialmente sei, ciò che tu sostanzialmente sei... di quello io mi sono innamorato.

Di ciò che tu sostanzialmente sei. Ehi! Ehi! Non provare a deludermi, non provare a deludermi, eh?

Non provare a... a... a... non cercare di... no, no! Non devi, non devi essere diversa da quello che sei. No, no, no, non devi essere diversa da quello che tu sei sostanzialmente, eh?

Ciccina... Tu devi essere quello che sei, quello che... dico... quello che sei insomma sostanzialmente. No, non puoi essere così, tu devi essere quello che sei, non così, così no, così non mi piaci, così non mi piaci. Devi essere non così, devi essere, devi essere quello che tu sei.

No, non così. Tu devi essere quello che tu sei sostanzialmente, non così!

No, no, così non mi piaci, così ti odio, così non ti sopporto, come tu sei adesso non ti sopporto.

No, no, è stupido, è banale, non ti sopporto. Non ti sopporto con quelle tue... con quel volerti mettere in mezzo. Non ti sopporto. No, no, così no. Tu devi essere quello che sei sostanzialmente, non quello che sei, quello che dici adesso.

*(Pausa)*. Che cosa? Mi dici...? *(Pausa)*. No, così no. Che dici? Che dici? Mi dici che... che non fa niente? Mi dici che... che va bene? Mi rassicuri? Eh... *(ride)*. Mi rassicuri? Eh, eh *(risata breve)*. Ridi, mi rassicuri? Eh, eh *(ride ancora)*.

*(Di seguito)*. Mi dici che va bene mi rassicuri ridi? *(Ride)*. Andiamo? Entriamo in macchina? È tutto okay, è tutto a posto, non c'è problema? Eh, eh, eh *(ride)*. No, non così. *(La voce è immediatamente incrinata dal pianto)*. Non devi essere così, non devi dirmi questo.

Perché mi riporti alla realtà, perché mi riporti alla realtà? Perché mi riporti alla realtà... *(piange)*. Ecco, non mi capisci, tu non mi capisci. Neanche tu mi capisci. Sono un incompreso. Sì, sono un incompreso, un incompreso, un incompreso, un incompreso *(piangendo)*. Nessuno, nessuno mi capisce. Tu non mi capisci *(piange e sospira)*. Non mi capisci, sono un incompreso. Che delusione. Nessuno mi capisce, nessuno mi capisce. Ah, povero me. Povero me *(piange e sospira)*. Povero me, me, me.

*(Fermo)*. Povero me... C'è sempre... sono un incompreso. Tu non mi capisci, non mi capisci *(piangendo)*, anche tu non esisti, non mi capisci, ecco: ecco. Non esisti. Ecco. Ecco, ecco. Ecco.

*(Seduto su di un lato del divano, rivolto verso un immaginario interlocutore seduto all'altro lato dello stesso, dove c'è il posto vuoto, asciugandosi il viso con il fazzoletto, rabbioso)*. Ma c'è una cosa che non posso perdonarti: che tu non ci sia proprio adesso, che devo dirti che quando tu mi hai lasciato... io me ne ero già andato!

*(Si dirige verso uno spettatore e canta verso di lui, in un rapporto diretto, una canzone con questo testo: "Latte, della vacca, della vacca della vacca che fa muuuu ..." Va via cantando la stessa strofa)*

Perché facciamo teatro? Tra le tante risposte, la più corretta e giusta è: per la "Alegría". Per questo ci battono le mani, e non perché siamo degli dei: restituiamo gioia e voglia di vivere alla gente. Questo libro è un manuale di teatro visuale e sulle arti di strada. Non perché si debba praticare solo in strada, ma perché la strada diventi il banco di prova della teatralità. Se può funzionare in strada, senza attrezzature e protezioni (luci, scenografie, ecc.), catturando, mantenendo e incuriosendo l'attenzione del passante, allora può funzionare dovunque. Un teatro di strada di qualità e un teatro di figura che non ha bisogno nemmeno dei burattini per essere rappresentato è un teatro che ha un senso vero, sociale, rivolto al pubblico in maniera non demagogica. Un vero teatro di liberazione non può (oltre a dar coscienza al pubblico) che rispondere a bisogni primari e insegnare attività utili alla vita, cercando tutti i modi possibili per ridare un'identità, fornendo gli strumenti non solo per sopravvivere, ma anche per rimanere vivi con dignità e passione. Questi scritti vogliono fornire alcuni strumenti a chiunque voglia intraprendere un'attività teatrale senza dover subire la costrizione di passare attraverso il giogo dei proprietari di un teatro fisico. Leggendo queste pagine, e soprattutto praticandole, si potrà condividere la potenzialità di un'esperienza totale, all'interno della quale spariscono le distinzioni di genere fra teatro ragazzi e teatro per adulti, e fra la dimensione artistica e quella sociale.

**Renato Curci** è autore, attore, comico e regista. Ha iniziato ad occuparsi di teatro a diciassette anni completando la propria formazione pedagogica a Parigi presso il Forum Théâtre (metodo Augusto Boal). Negli anni si è confrontato con le più diverse tecniche di teatro, dal cabaret fatto di mimo e grammelot sino al teatro di figure corporali in una tensione perenne tra sperimentazione di nuovi linguaggi, creazione artistica e impegno sociale. A Lima, nel 2004, dà vita con Ana Santa Cruz, Hugo Suárez alla compagnia "La santa Rodilla" che produce "Manologias", uno spettacolo non verbale che riscuote un notevole successo in Spagna, e continua a viaggiare sino ad oggi nei festival internazionali di teatro di figura di mezzo mondo.

*In copertina disegno di Fabio Magnasciutti*

Euro 16,00 (I.i.)

ISBN 978-88-6153-182-6

