


*Accademia Minima
del Teatro Urgente*
collana teatrale *con-testo*

Premesse

Cose da dire prima o poi sul Teatro Urgente

di Francesco Chiantese



Indice

Premessa alle premesse	4
Manifesto per un Teatro Urgente	
Primo Manifesto per un Teatro Urgente (maggio 2000).....	6
1. La prima parola	10
2. Un'identità necessaria	11
3. La stesura del manifesto	13
4. I contenuti	14
Pensiero Politico (maggio 2001).....	18
1. La necessità di prendere parola	21
2. I primi rapporti con le altre compagnie	22
Il Secondo Manifesto per un Teatro Urgente (Novembre 2005).....	23
1. Esiste un teatro	26
2. Le scelte fondanti: dubbio e ricerca	27
3. Lo spazio di lavoro	29
4. La proprietà delle cose	31
5. La tenda	32
6. Dialogo	33
5. Teatro profetico	35
5. Teatro eretico	37
5. Teatro sacro	38
Appunti sulla nostra ricerca	
L'attore 1	40
Lo spazio 2	46
L'allenamento 3	47
Il teatro e la società 4	48
Postfazione	50
<i>Bibliografia</i>	52

*Per ogni cosa che sappiamo dobbiamo
sempre ringraziare qualcuno; nel nostro
mestiere, più che altro, dovremmo
chiedere scusa, perché quello che
sappiamo, in qualche modo, l'abbiamo
fregato.*

Premessa alle premesse

Arriva un momento, un punto ben definito che non avevi calcolato, che neanche ti aspettavi, in cui sei costretto a fare il punto della situazione oppure, come accade spesso in teatro, a dover tornare indietro, osservare, comprendere, definire quello che mosso da un'urgenza avevi anzitempo fatto.

E' sempre un momento di grande nostalgia; di quella nostalgia, mi si perdoni, che ben conosce solo chi ha vissuto almeno un tempo della propria vita in una città di mare, di quella nostalgia che ti prende quando vedi andar via una nave sapendo che tornerà o la vedi tornare sapendo che ripartirà.

E' la nostalgia di un istante.

Occorre per prima cosa confrontarsi con la parola, tradurre laddove è possibile, un mestiere fatto di pratica in concetti.

Hai bisogno di carta su cui scrivere, un'operazione nuova per chi è abituato a scrivere sui corpi, sullo spazio, sui suoni; un'operazione differente.

Eppure anche questa è una traccia che si deve lasciare, per se e per gli altri, fa parte del lavoro come quando entri in sala e ti prepari al lavoro quotidiano.

Allora buongiorno e buonasera, buonasera e buongiorno, come direbbe un mio vecchio personaggio.

Si comincia a scrivere.

Quello che non voglio, come non vuoi mai le cose che comunque non puoi, è che

questo breve testo sia esaustivo.

Si scrive per quelli che hanno vissuto assieme questi primi cinque anni di attività, si scrive per quelli che lavoreranno con noi senza aver conosciuto questi cinque anni.

Si scrive come per rimettere qualcosa a tutto ciò che accadrà.

Si racconta e quindi si omette.

In teatro le cose non dette fanno pari con quelle dette.

Qui si parla di teatro e quindi di esseri umani.

FRANCESCO CHIANTESE

Il Primo Manifesto (maggio 2000)



Primo Manifesto per un Teatro Urgente
(Maggio 2000)

L'Accademia Minima nasce dalla necessità, di un gruppo di giovani attori, di avere un luogo (fisico e non) dove poter far confluire le proprie precedenti esperienze e nello stesso tempo avere il "diritto di rubare" quelle degli altri.

Una serie di ricerche espressive individuali che trovano, nell'esperienza di un collettivo teatrale, il giusto momento di confronto, maturazione, forza.

Indubbiamente il collettivo nasce come luogo di studio dell'espressione, come luogo di sperimentazione; la materia di studio, ovviamente, non può essere che l'uomo stesso, dalla cui analisi, l'attore trae il materiale strutturale su cui costruire i propri personaggi, le proprie finzioni.

Un teatro laboratorio.

Un teatro dove isolare aspetti del quotidiano, controllarne i parametri per meglio conoscerli.

Un laboratorio dove contenere l'uomo per analizzarne da vicino le pulsioni, le reazioni, le intime urgenze.

Il palco come osservatorio privilegiato, come altare scomodo, come piazza del mondo.

Luogo di analisi, ma anche di denuncia. Perché le grandi intuizioni, le grandi scoperte che sono figlie del teatro non hanno utilità se non diffuse apertamente e largamente a tutti.

Il teatro degli urgenti è quella casa troppo grande in cui spesso ci si perde ed in cui convivono musica, parola, movimento, forma, errore. Quel grande gioco che fa parte della vita, nella stessa misura in cui la vita ne fa parte.

Gli Urgenti hanno come vocazione naturale la sperimentazione, la trasgressione, consapevoli però che solo chi ha delle regole può

trasgredirle, solo chi e' figlio della tradizione ed in essa affonda le proprie radici, può concedersi l'esigenza dello sperimentare.

Consapevoli del fatto che in teatro, ad oggi, e' stato visto di tutto; e l'unico modo che abbiamo per fare un teatro "diverso" e' quello di fare un teatro che "ci assomigli".

Un teatro del minimo.

Un teatro che si sofferma sui dettagli, quei dettagli che sono servili al passaggio che l'uomo fa dalla vita al "grande teatro".

Minimo e' anche il termine che meglio restituisce all'esperienza di questo collettivo il senso del mettersi in gioco senza pretese. Si sta in Accademia per fare teatro, poco importa se i percorsi di ciascuno condurranno su strade diverse, poco importa se qualcuno solcherà i palchi di grandi teatri e qualcun'altro continuerà a recitare nelle scuole, nelle palestre, nelle chiese sconsecrate o negli altri piccoli spazi di cui può appropriarsi in Italia il teatro popolare.

1. La prima parola

La prima parola che è appartenuta agli Urgenti credo sia stata la parola “fiducia”; ed è una considerazione che mi piace talmente tanto che non riesco a controbatterla.

Fiducia era quella chiesta da me che ero alla mia prima vera regia rispetto ad un gruppo e “fiducia” era quella che quel gruppo di persone mi stava donando.

Un “lasciarsi andare”, un “affidarsi” che è necessario a chi fa teatro.

Solo successivamente, con gli anni, abbiamo scoperto di “amare” quello che stavamo facendo e quello che stavamo diventando a tal punto da arrivare a “sceglierlo” nonostante il prezzo richiesto.

Fidarsi.

Una cosa di cui, ancora oggi credo miracolosamente data la mia poca umiltà, mi accorsi subito era che per poter far nascere un teatro occorreva che questa fiducia si spostasse dal me individuo al me teatro; occorreva cioè giocare al decidere un nome, ne più ne meno come si fa quando ci si accorge di essere incinti.

Perché non nascondo che, in principio, questa idea di “nominare” un teatro appariva a me stesso a tratti come un gioco ed a tratti come un eccesso di considerazione nei confronti di quella piccola cosa che stava nascendo; solo dopo mi sono accorto di quanto ci sia stato necessario riconoscersi in un’identità condivisa.

2. Un'identità necessaria

La sera dell'11 novembre del 2000 nella sala nera della Corte di Miracoli di Siena quelli che avevo accanto, le persone che avevano dimostrato fiducia in me e curiosità nei confronti di questo mio progetto, erano un gruppo informe dalle esperienze (laddove erano presenti) diversissime tra di loro.

La maggioranza erano colleghi universitari incontrati nelle aule di Scienze di Comunicazione a Siena tra una lezione di Teorie e Tecniche del linguaggio giornalistico e una di Semiotica; alcuni erano amici di sempre con cui condividevamo lunghe chiacchierate sul teatro e sulla danza, altri ancora erano stati incontrati da me durante alcune delle precedenti esperienze ed infine c'era anche qualcuno che era lì per "fare numero".

Non esisteva un vocabolario comune; figuriamoci un'idea di teatro in comune.

Un'idea di teatro ed un vocabolario comune, però, mi apparvero le prime cose necessarie da far nascere.

Così, mentre cominciavano le prime prove del Cirano, cercai di influenzare il gruppo da una parte per dare al lavoro dei piccoli obiettivi che mi apparivano necessari, dall'altra per sondare le loro necessità rispetto a quello che avevano tra le mani.

Le sessioni di prova, come le chiameremmo ora, si svolgevano in maniera abbastanza anarchica; se le prove erano guidate da me così come la regia, la fase di "allenamento" (che si limitava a qualche esercizio) era fatta mettendo in comune le esperienze che alcuni di noi avevano; chi sapeva proponeva un "gioco" o un "attività" e gli altri vi prendevano parte discutendone però in un secondo momento assieme l'efficacia.

Ad adesso posso dire che la prima parola che io coscientemente ho voluto mettere tra le labbra degli Urgenti è stata "collettivo".

Proprio l'eterogeneità del gruppo rese necessario indirizzare in maniera forte l'orientamento del lavoro e così decisi di mettere per iscritto il primo manifesto.

Dopo la stesura, avvenuta di getto senza riflettere troppo su quanto stavo provando a raccontare, mi apparve con maggiore chiarezza anche quello che io volevo da questa nuova esperienza.

Un teatro che avesse alla base le urgenze intime e sociali di quanti ne facessero parte; così il nome “Teatro Urgente” mi apparve quello più adatto alla situazione.

3. La stesura del manifesto

Credo che non mi capiterà più di redigere un documento per gli Urgenti interamente nello stesso luogo.

Il viaggio, la mobilità che pian piano ci sta caratterizzando, all'epoca non esisteva, esisteva piuttosto, ma non ne eravamo coscienti, il presagio che prima o poi avremmo dovuto affrontare questo tema. Tutti assieme, guardandoci dall'affascinante prospettiva della nostre origini culturali e geografiche, eravamo un bello spaccato dell'Italia intera con un occhio di riguardo al sud.

Scrissi il Manifesto nella piccola stanza della Residenza Universitaria di cui ero ospite in quel periodo a Siena.

Credo che si debba considerare un fatto storico o scientifico che le cose scritte in spazi piccoli debbano riguardare, prima o poi, geografie ben diverse.

Come ho già detto scrissi quel testo velocemente e senza pensarci troppo.

Non era qualcosa che serviva per essere letto da altri registi, teorici e neanche da dei veri e propri attori con una consapevolezza già acquisita.

Era un manifesto, possiamo dire, interno.

Non di quelli che si attaccano lungo le strade, ma di quelli che si affiggono alle bacheche assieme all'avviso di qualche riunione o di qualche cena sociale.

4. I contenuti

L'Accademia Minima nasce dalla necessità, di un gruppo di giovani attori, di avere un luogo (fisico e non) dove poter far confluire le proprie precedenti esperienze e nello stesso tempo avere il "diritto di rubare" quelle degli altri.

Una serie di ricerche espressive individuali che trovano, nell'esperienza di un collettivo teatrale, il giusto momento di confronto, maturazione, forza.

Nel primo capoverso possiamo trovare espresso in maniera diretta e con semplicità il "cos'è" che stavamo facendo.

Prima ancora di definire il nostro obiettivo "teatro" era necessario definire il nostro strumento "collettivo teatrale".

Troviamo al suo interno tre temi, (o gli albori di essi) che ci sono sempre stati molto cari: la ricerca degli spazi fisici, necessari al teatro, ma anche secondari rispetto agli spazi "non fisici" di cui volevamo appropriarci; il "rubare" che arriva a definire un qualcosa di vago che poi troverà nel tempo la sua connotazione nella pratica del "baratto culturale"; la scelta di essere "collettivo" che ancora oggi ci contraddistingue fortemente nella pratica di tutti i giorni.

Indubbiamente il collettivo nasce come luogo di studio dell'espressione, come luogo di sperimentazione; la materia di studio, ovviamente, non può essere che l'uomo stesso, dalla cui analisi, l'attore trae il materiale strutturale su cui costruire i propri personaggi, le proprie finzioni.

Un teatro laboratorio.

Un teatro dove isolare aspetti del quotidiano, controllarne i parametri per meglio conoscerli.

Un laboratorio dove contenere l'uomo per analizzarne da vicino le pulsioni, le reazioni, le intime urgenze.

Il palco come osservatorio privilegiato, come altare scomodo, come piazza del mondo.

Luogo di analisi, ma anche di denuncia. Perché le grandi intuizioni, le grandi scoperte che sono figlie del teatro non hanno utilità se non diffuse apertamente e largamente a tutti.

Il teatro degli Urgenti e' quella casa troppo grande in cui spesso ci si perde ed in cui convivono musica, parola, movimento, forma, errore.

Quel grande gioco che fa parte della vita, nella stessa misura in cui la vita ne fa parte.

Gli Urgenti hanno come vocazione naturale la sperimentazione, la trasgressione, consapevoli però che solo chi ha delle regole può trasgredirle, solo chi e' figlio della tradizione ed in essa affonda le proprie radici, può concedersi l'esigenza dello sperimentare.

Consapevoli del fatto che in teatro, ad oggi, e' stato visto di tutto; e l'unico modo che abbiamo per fare un teatro "diverso" e' quello di fare un teatro che "ci assomigli".

Un teatro del minimo.

Un teatro che si sofferma sui dettagli, quei dettagli che sono servili al passaggio che l'uomo fa dalla vita al "grande teatro".

Nella seconda parte cercavo di gettare i presupposti per un lavoro comune (nel collettivo adesso potrei dire) di "ricerca".

La propensione degli Urgenti a rendere intelligibile anche una chiave teorica rispetto ai propri lavori è qualcosa che ho sempre voluto fortemente.

Rileggendolo adesso credo di ritrovare quella necessità che avevo cinque anni fa di scoprire, perché per me era una scoperta, il rapporto tra il teatro e la vita, tra la sua funzione straordinaria e quella ordinaria, tra il suo essere rappresentazione e contemporaneamente essere quel qualcosa che sta dietro alla rappresentazione.

Parlavo allora di "teatro come laboratorio" (senza sapere che da lì a poco avrei letto Per un Teatro Povero di Grotowky), di teatro come luogo di studio.

Questa necessità fa parte ancora degli Urgenti nella misura in cui la nostra ricerca teatrale non ha mai come fine esclusivo il teatro, ma si spinge sempre un po' oltre ad osservare attraverso questa nostra grammatica dove arriva l'uomo e come reagisce a determinati stimoli.

Parlavo anche di teatro come “osservatorio privilegiato”, “altare scomodo”, in pratica come spazio di denuncia.

Non pensavo nel dirlo all’agit prop che in qualche modo ha segnato il mio inizio nel mondo teatrale. Semplicemente consideravo che questo nostro mestiere ci da dei privilegi particolari, soprattutto nel farci osservare così da vicino l’individuo ed il complesso di cose che gli sta attorno, che non possiamo fare a meno di sfruttare.

In seguito questa mia necessità divenne così tanto del gruppo che mi trovai a scrivere, questa volta a nome di tutti, un secondo documento che chiamammo “pensiero politico” e di cui parleremo in seguito.

Troviamo in questa parte del manifesto anche una breve considerazione sul piano della nostra poetica teatrale.

Lo stare all’interno del teatro di ricerca senza rendere la ricerca stessa sterile e fine a se stessa; il rapporto a cui non volevamo rinunciare tra la tradizione e la ricerca. Un tema che abbiamo sempre portato con noi e che riprenderemo più volte fino al nuovo manifesto.

Minimo e’ anche il termine che meglio restituisce all’esperienza di questo collettivo il senso del mettersi in gioco senza pretese. Si sta in Accademia per fare teatro, poco importa se i percorsi di ciascuno condurranno su strade diverse, poco importa se qualcuno solcherà i palchi di grandi teatri e qualcun’altro continuerà a recitare nelle scuole, nelle palestre, nelle chiese sconsacrate o negli altri piccoli spazi di cui può appropriarsi in Italia il teatro popolare.

Nella sua conclusione il Manifesto cercava di definire concretamente quello che eravamo in quel momento, il “da dove stiamo partendo” immediatamente dopo aver definito “dove volevamo andare”.

In qualche modo la situazione degli Urgenti in quei primi giorni di esistenza mi suggeriva da sola quello che sarebbe poi accaduto negli anni.

Durante il passaggio tra la nostra realtà degli inizi, una specie di filodrammatica, alla realtà professionale di oggi molti si sono allontanati.

Quando dalla parola “fiducia” gli Urgenti sono passati alla parola “scelta” la porzione di vita di ciascuno che era richiesta dal collettivo è, ovviamente, aumentata facendo sì che molti di quelli che erano con noi all’inizio abbandonassero l’impresa. Altri, invece, hanno scelto percorsi diversi pur rimanendo nel mondo del teatro.

Forse è la parte più ingenua del nostro manifesto di allora, che guardo con un po’ di malinconia ogni tanto, ma che allo stesso tempo è la parte che amo maggiormente.

Questo perché chi ha scelto di far vivere e crescere gli Urgenti ha anche scelto di continuare a lavorare *nelle scuole, nelle palestre, nelle chiese sconsacrate o negli altri piccoli spazi di cui può appropriarsi in Italia il teatro popolare.*

Il Pensiero Politico (maggio 2001)



“Da che mondo e’ mondo
 Il re sempre nudo e’ stato
 Ed io da buon giullare
 Glielo ho solo ricordato!”.

Con questa battuta, inserita nel copione del nostro “Cirano” dello scorso anno, esprimevamo il nostro disappunto nei confronti di un governo che si era riempito la bocca di parole di censura, liste dei buoni e dei cattivi, negando la funzione che i giullari, come noi, hanno sempre avuto nella società civile e nella vita politica del nostro democratico paese.

In seguito il nostro disappunto divenne maggiore e ci spinse a salire sul palco, durante il nostro “Lettere d’amore” (spettacolo a metà tra la poesia e la lirica), con un chiaro simbolo (un fazzoletto rosso al collo) ed a concludere con un intervento contro l’epurazione minacciata da questo governo nei confronti di personaggi “scomodi” dell’arte e della cultura.

Ora, che questa classe di ottentotti, ha iniziato a toccare anche quei presupposti innegabili della democrazia come il diritto al lavoro, alla libera espressione, allo sciopero, delegittimando chi ancora difende questi valori, il nostro disappunto deve trasformarsi in azione.

Stanchi di essere reattivi, decidiamo ora di essere pro-attivi.

Gli Urgenti rivendicano il diritto di denunciare, combattere, mostrare;

gli Urgenti rivendicano il diritto di leggere la società dall’alto dell’altare del teatro;

gli Urgenti rivendicano il diritto di gridare che “il re e’ nudo e sta tentando di fregarci!”.

Da sempre, nonostante ciò che oggi si consideri politicamente corretto, agli artisti e’ stata assegnata la responsabilità di denunciare, così come ai matti e’ stata assegnata quella di dire la verità.

Questo perché il teatro e’ un campione a parametri controllati della realtà, su cui si può sperimentare, e in cui si possono meglio osservare (senza rischiare) utilità ed effetti collaterali di certe asserzioni; un ottimo osservatorio della vita.

Ma a cosa servono le scoperte di questo osservatorio se ci viene

negati il diritto di comunicarle?

Il progresso non ha effetti solo se largamente condiviso?

Ecco perché abbiamo deciso di non venir meno agli impegni di denuncia impostici dalla tradizione del teatro, la cui responsabilità siamo ben lieti di assumerci, e che porteremo avanti nelle nostre prossime uscite pubbliche; ecco perché facciamo memoria attiva, ora, della grande funzione educativa dell'arte e del teatro; impegnandoci a fare un teatro che stimoli alle domande, ai dubbi.

Solo dalle domande, infatti, nascono le risposte.

Solo dall'esigenza si arriva all'azione.

Così come noi ci muoviamo in base alla nostra "necessità" di teatro, pretendiamo che lo stato si muova in base alle "necessità" della gente.

A ciascuno le proprie Urgenze.

1- La necessità di prendere parola

Il tema del rapporto tra teatro e società in cui è inserito ci è sempre stato estremamente caro.

Probabilmente anche per una mera questione pratica legata ai profondi attacchi che in quegli anni iniziarono nei confronti della cultura con maggiore spavalderia e senza troppi sotterfugi.

Tagli, epurazioni da parte del governo, attacchi gratuiti venivano mossi quotidianamente; si voleva far passare l'idea che non fosse corretto per un artista occuparsi di politica, senza considerare che il rapporto arte-politica è sempre esistito anzi, molto spesso, è la necessità politica ad aver fatto nascere un'arte o l'arte stessa ad essersi fatta portavoce di chi non ha portavoci.

Ovviamente, parlando di teatro, anche il primo manifesto aveva un'evidente e chiara posizione riguardo alla politica; quello di cui si sentì la necessità era esprimersi in maniera esplicita nei confronti di una pratica che quel governo (ed adesso la situazione è solo peggiorata) stava mettendo in atto.

Delegittimare gli artisti rispetto al loro rapporto con la società, cercare di ingabbiarli in una logica di intrattenimento.

In realtà, vista oggi, la situazione era decisamente più grave di quella che immaginavamo; si stava iniziando a dare un'etichetta agli artisti, bollarli in modo da tamponare la forza delle loro affermazioni.

In questo modo si assegnava a tutti noi uno spazio delimitato in cui agire, una nicchia sociale, tagliandoci fuori da quello che è la società nella sua interezza.

2- I primi rapporti con le altre compagnie

Gli anni del pensiero politico erano anche gli anni dei primi rapporti reali con le altre compagnie e, questi rapporti, tranne qualche sporadica collaborazione o la condivisione degli spazi che spessi ci capitava, nacquero nell'ambito di un teatro dalla chiara connotazione politica.

L'Accademia Minima del Teatro Urgente ha fatto parte attivamente per qualche tempo del Forum dei Teatri Europei una rete politica di rapporti tra compagnie e gruppi del cosiddetto teatro nascosto.

Gli incontri che si tenevano in varie città italiane, ed a cui partecipavano anche noti intellettuali e giornalisti assunsero lo scopo di concepire e strutturare una azione politica comune.

Col tempo abbiamo mantenuto i contatti con il Forum e con alcuni suoi membri, ma non ci siamo più interessati al partecipare a certi incontri; ci siamo accorti che ci assorbivano più di quanto fosse dovuto, rischiavamo di tralasciare la ricerca e la produzione: la principale azione reale e politica che un artista possa operare sul contesto in cui vive.

Attualmente i nostri sforzi con le altre compagnie sono piuttosto tesi a sviluppare una rete di autoformazione e di sostegno.

Secondo manifesto per un Teatro Urgente (novembre 2005)



Esiste un teatro che nasce dalle differenti urgenze della comunità che vive con esso.

Le donne e gli uomini che gli danno la vita scelgono il dubbio come madre della propria azione e la ricerca come linguaggio per dialogare con le proprie urgenze.

Questo teatro ha scelto come propri antenati tutti coloro che hanno fatto ricerca e come propria geografia la geografia appartenente a tutti coloro che fanno ricerca.

Lo spazio di lavoro di questo teatro è il limite della donna e dell'uomo, ed allo stesso tempo il limite della società in cui essi sono inseriti.

Questo teatro sceglie di avere il limite come casa e vi sta con tutta la sacralità con cui i nomadi abitano i posti che scelgono per la notte.

Questo teatro non ha bisogno di nulla ed ha necessità di tutto.

I suoi attori costruiscono attorno a se una tenda per poter lavorare tranquilli senza distrarsi, ne chiamarsi fuori, dal mondo di cui fanno parte.

Essi dialogano tra loro con le parole, i gesti, i segni, ed i riti che gli appartengono come singoli artisti; e dialogano con il territorio che li ospita, e in esso con le persone, attraverso gli elementi della nuova tradizione che appartiene loro in quanto comunità che crea.

Gli Urgenti si dedicano quotidianamente al loro artigianato, mettendosi alla ricerca di una nuova grammatica: in questo il loro è un teatro profetico, perché coniuga parole antiche per dire cose nuove.

Essi rivendicano per il loro teatro il ruolo di osservatorio del quotidiano, di altare scomodo su cui salire per scoprire ed annunciare

che il re è ancora una volta nudo; in questo il loro teatro è eretico, in quanto vive della necessità di prendere posizione rispetto alla vita che incontra.

Il loro Teatro Urgente è una pratica umana che li mette in dialogo con gli aspetti più intimi della loro umanità, per ascoltare l'uomo e raccontarlo agli uomini; in questo il loro teatro è sacro.

1- Esiste un teatro.

Credo che la prima grande differenza tra il primo ed il secondo manifesto sia parallela alla prima grande differenza tra quelli che eravamo nel duemila e quelli che siamo adesso.

L'11 novembre del duemila eravamo un gruppo che cercava di far nascere qualcosa, adesso siamo un teatro che "esiste".

Sommerso, nascosto, umile, piccolo, ingenuo qualche volta, arrogante altre, ma il Teatro Urgente e la sua Accademia Minima adesso sono una realtà.

Il Teatro Urgente esiste, soprattutto in quanto esiste tra i suoi membri il senso di appartenenza e la consapevolezza di un'identità.

Questo è uno dei motivi per cui questo manifesto è stato scritto, nonostante le difficoltà, con la reale partecipazione di tutto il collettivo.

Ecco subito la seconda caratteristica su cui soffermarsi:

Esiste un teatro che nasce dalle differenti urgenze della comunità che vive con esso.

Esiste questo teatro nella misura in cui esiste una comunità che vive con esso.

Con esso, e non "in" esso, per restituire a questa esperienza la naturale simbiosi tra chi crea e quello che è creato. Si vive "con" un teatro e non "in" esso; anzi, sarebbe quasi più corretto dire che è il teatro che vive "nella" sua comunità di riferimento.

Questa riflessione credo sia anta soprattutto dall'esperienza umana ed artistica dei tre anni di baratto culturale vissuti all'interno della piccola comunità di Novara di Sicilia nel messinese.

2- Le scelte fondanti: dubbio e ricerca.

Le donne e gli uomini che gli danno la vita...

Ho sempre sostenuto che le donne possono più facilmente di noi uomini intuire le dinamiche interne del teatro perché conoscono le logiche naturali della maternità, cioè di quell'atto a cui riconduce qualsiasi creazione.

Gli Urgenti, in questi anni, hanno realmente dato la vita al loro teatro, in entrambe le accezioni.

Hanno "dato la vita" nel senso di offrire se stessi, lasciarlo nutrire della propria interiorità, ed hanno "dato la vita" nel senso che gliene hanno data una sua, l'hanno reso vivo.

Esattamente quello che accade in maternità.

...scelgono il dubbio come madre della propria azione...

"Chi si difende non può fare teatro."; questa è un'affermazione che volontariamente ed involontariamente mi sono trovato a verificare in questi cinque anni.

L'assenza di dubbio, la ricerca della fragile certezza, è una delle armi che ciascuno di noi ha per difendersi dalla naturalezza delle cose.

La natura è incerta e dubbiosa.

Incerta, ma decisa; esattamente come dovrebbero essere tutti gli attori.

Incerti ma decisi.

Il dubbio è la madre ed il padre allo stesso tempo di ogni azione.

Dal dubbio, nasce il quesito, dal quesito nasce l'azione a cui, forse, succederà una risposta.

Se noi ci focalizziamo sulla risposta, restiamo rigidi e ciò che è rigido, come ben sanno gli attori, è poco reattivo, può spezzarsi facilmente, cadere.

Ecco perché gli Urgenti scelgono di focalizzarsi sul dubbio, gli restituiscono la sua sacralità di elemento creatore delle cose.

Il dubbio, questo è banale, nasce dalle urgenze dell'individuo.

"Io mi pongo quella domanda, si potrebbe dire, se mi prude di

pormi quella domanda.”.

Gli Urgenti hanno sperimentato nel lavoro in sala, negli spettacoli, ed anche nella gestione della loro attività la necessità di un dubbio.

Esso stesso, infatti, è divenuto una loro necessità.

E da questa necessità nasce la prima azione degli Urgenti: la ricerca.

...e la ricerca come linguaggio per dialogare con le proprie urgenze.

Ed ecco allora che la “ricerca” diventa lo strumento fondamentale per dialogare con le proprie necessità, l’elemento che mette in relazione il mestiere dell’attore con le urgenze dell’attore.

3- Lo spazio di lavoro.

Lo spazio di lavoro di questo teatro è il limite della donna e dell'uomo, ed allo stesso tempo il limite della società in cui essi sono inseriti.

Qui, abbiamo voluto inserire uno degli elementi portanti della nostra pratica teatrale ed anche della sua poetica.

Si potrebbero dire tante cose sul peso che il “limite” nelle sue accezioni ha avuto su di noi, e per questo ne dirò poche.

Limite è uno di quegli elementi che è più facile sperimentare; in qualche senso è anche oggetto della nostra ricerca: sappiamo che esiste, lo incontriamo, ma ci è difficile definirlo.

Se usiamo la metafora abusata del corpo umano, allora il “limite” è la pelle.

Quella linea sottile, che spesso si confonde con il tutto, su cui siamo nelle medesime proporzioni uomo e società, in cui nella stessa misura è presente la nostra interiorità assieme alla nostra exteriorità.

La pelle è aspetto e sostanza della natura umana.

Ecco allora che il limite dell'uomo e della donna ed il limite della società diventano uno, diventano un confine, diventano per l'uno e per l'altro una frontiera.

Su questo limite si svolge, più o meno consapevolmente, una buona parte dell'arco vitale umano.

Questo teatro sceglie di avere il limite come casa...

Ecco che noi ci siamo trovati, dapprima casualmente, a lavorare in questo spazio per poi sceglierlo come nostra casa, quando invece gli eventi della nostra vita di piccola comunità ci avevano data la possibilità di cambiare.

...e vi sta con tutta la sacralità con cui i nomadi abitano i posti che scelgono per la notte.

Sappiamo che la nostra condizione è quella dei nomadi o meglio degli stranieri in patria.

Su questo si è discusso molto in fase di stesura.

Il nomade è, per semplicità, colui che si trova a muoversi con il proprio bagaglio culturale su territori dove preesistono altri individui con differenti bagagli culturali; eppure, se li osservi, lo hanno una conoscenza sacra del territorio su cui altri si riterrebbe semplicemente ospiti.

Questo perché il nomade ha un concetto profondo e radicato di territorio che va ben oltre il senso di proprietà reciproca che c'è tra l'uomo ed il suo spazio vitale.

Il territorio gli appartiene in quanto "spazio vitale" e non in quanto spazio di appartenenza.

L'attore a partire dalla propria cultura personale, dalla propria radice purissima, si è costruito un altro tesoro culturale, quello della comunità a cui appartiene.

L'attore è uomo ed insieme teatrante.

Anche laddove si trovi ad operare nello stesso suo territorio originario egli è in parte autoctono, ed in parte straniero.

L'attore appartiene radicatamente al mondo ma su di esso stabilisce una nuova geografia, una sorte di cultura atlantidea in cui il territorio, lo stato, la regione, il paese, il quartiere sono solo alcuni degli elementi e non vivono in ruolo di gerarchia rispetto agli altri.

Il teatro ha una sua geografia.

4- La proprietà delle cose.

Questo teatro non ha bisogno di nulla ed ha necessità di tutto.

Gli Urgenti sono figli anche della grande realtà del Teatro Povero di J.Grotowsky; ciò da cui assolutamente non può prescindere il nostro teatro è il rapporto tra attore e spettatore.

In questo decidiamo a priori che il nostro teatro non ha bisogno di nulla; eppure tutto ciò che riceve, tutto ciò che accade, gli spazi che gli vengono offerti, le opportunità, gli incontri, gli scontri, le delusioni e le esaltazioni: tutto gli è assolutamente necessario.

Lavorare sapendo di poter fare a meno delle cose, anche laddove le cose ci sono, è una prospettiva di lavoro che offre una grandissima libertà.

5- La tenda

I suoi attori costruiscono attorno a se una tenda per poter lavorare tranquilli senza distrarsi, ne chiamarsi fuori, dal mondo di cui fanno parte.

Il teatro ha un legame profondo con i suoi luoghi fisici.

Nei cinque anni di attività ci siamo trovati a lavorare, soprattutto in fase di prova, allenamento, allestimento in spazi diversissimi.

Dagli ex manicomi, spazi atavicamente dedicati agli attori a quanto sembra, come San Salvi a Firenze o la Corte dei Miracoli a Siena, ai corridoi dell'Università di Siena tra le vecchie cappe da laboratorio di chimica in disuso, alle sagrestie tra disegni catechistici di madonne varie, a teatrini in disuso, a circoli arci di paese, nelle chiese aperte per i turisti, perfino abbiamo provato sotto i portici del Convitto Tolomei a Siena o nella Fortezza Medicea, sempre a Siena, all'aperto.

Attualmente abbiamo uno spazio bello, comodo e decisamente invidiabile per cui un giorno qualcuno, quel qualcuno che c'è la mandato in dono, ci chiederà qualcosa in cambio.

Eppure ogni volta che ci mettiamo a lavoro, nonostante i disagi di cui sopra, sembra quasi di essere in un luogo deputato al nostro mestiere.

E' come se, preparando il proprio copro all'esercizio, si montasse nello spazio di turno una tenda in cui lavorare in pace.

Una tenda che ci restituisca la solitudine e la calma che ci è necessaria, ma che allo stesso tempo non ci isoli.

Non amiamo il teatro fatto da intellettuali che se ne stanno in disparte, impegnati nella loro pratica, dimenticandosi quello che accade al di fuori della loro sala prove.

Un teatro così tradirebbe la nostra idea di teatro.

Da questa considerazione abbiamo ritirato fuori il vecchio mito della tenda.

Ci piace l'idea di un teatro mobile, che si sposti con noi, nei luoghi dove si ritrovano le necessità che stanno alla base del nostro teatro.

Un teatro "tenda", un teatro in cui si possa lavorare con il mondo a portata di mano.

6- Dialogo

Essi dialogano tra loro con le parole, i gesti, i segni, ed i riti che gli appartengono come singoli artisti; e dialogano con il territorio che li ospita, e in esso con le persone, attraverso gli elementi della nuova tradizione che appartiene loro in quanto comunità che crea.

Abbiamo più in alto parlato di geografia del teatro.

Ecco che qui, ritorna lo stesso concetto, con una buona occasione di analizzarlo meglio.

In questa preposizione possiamo incontrare due livelli di comunicazione con cui sempre ci confrontiamo: comunicare tra di noi internamente alla comunità degli Urgenti, dialogare con i territori e le persone che ospitano la nostra tenda.

Ciascuno degli artisti che lavora al Teatro Urgente, in una dinamica di collettivo, arriva con un proprio bagaglio culturale e professionale.

Arriva cioè con una propria identità, una propria appartenenza, che è sacra.

Quando si lavora nella comunità dialogando tra di noi, di fatti, facciamo dialogare tra di loro le culture a cui apparteniamo.

Questo dialogo è fondamentale; abbiamo visto che, buona parte del processo creativo, nasce proprio da questo incontro scontro di esperienze, tradizioni, competenze.

Degli Urgenti hanno fatto parte attori dalle esperienze diversissime, danzatori, cantanti, amanti del teatro senza precedenti esperienze.

Questo ha arricchito tantissimo, fino a diventarne una caratteristica fondante, quella che è la cultura del gruppo.

Ed eccoci arrivati al secondo livello di comunicazione.

Il gruppo col tempo assume una sua identità culturale, fatta di pratica e teoria, anche e soprattutto di un vocabolario comune di segni, parole, riti; quindi, come accade all'interno della comunità, anche al

suo esterno, quando il “gruppo” incontra fa sì che sia la propria cultura condivisa ad “incontrare” l’altro da se.

Anche questa è fonte di ricchezza.

L’abbiamo sperimentata come sempre dapprima nella pratica, attraverso il baratto culturale.

7- Teatro profetico

Gli Urgenti si dedicano quotidianamente al loro artigianato, mettendosi alla ricerca di una nuova grammatica: in questo il loro è un teatro profetico, perché coniuga parole antiche per dire cose nuove.

Parola, gesto, segno, spazio, colore, tutti gli elementi che appartengono al teatro in quanto appartengono alle vite possono essere chiamati “parole” del teatro, e vengono coniugati assieme da una grammatica.

Possiamo chiamare questa grammatica anche poetica teatrale.

La ricerca, per gli Urgenti, fa riferimento allo studio ed alla scoperta di questa grammatica.

Agli inizi degli anni novanta molti si sono interrogati sul senso di un teatro di ricerca, o come altri lo chiamano, di avanguardia, alla luce dei grandi mutamenti degli anni che vanno dai sessanta ai novanta.

In teatro si è visto un po’ tutto, anche quello che non è teatro, allora si parla di “avanguardia” rispetto a cosa?

Il nostro teatro preferisce, come avrete notato, il termine ricerca.

La ricerca che è figlia del dubbio, come dicevamo sopra.

Ricerca vuol dire liberarsi della propria staticità, mettersi in movimento rispetto allo stato attuale del proprio teatro, per scoprire nuovi stimoli e nuovi legami tra le “parole” teatrali.

La ricerca, nel teatro urgente, parte da un obiettivo: “raccontare con la stessa completezza con cui si percepisce il quotidiano”.

Se si riuscisse a perpetrare questo obiettivo nel tempo si potrebbe realmente agire sulla memoria personale di un singolo spettatore.

Come giudico un buono spettacolo?

Se tralasciamo le osservazioni sulla professionalità e l’onestà con cui raramente ci si approccia a questo nostro mestiere, un buono spettacolo è per noi quello di cui, ad istanza di tempo, ti torna in mente un frammento come ti tornano in mente frammenti di qualcosa che hai vissuto in prima persona.

Questo per me vuol dire riuscire ad “agire” sulla memoria personale di un singolo spettatore.

Per fortuna esistono spettacoli così, creazioni rare, ma mi è capitato di vederli.

Ecco; si può dire che i nostri studi rispetto alla grammatica del teatro, alla coniugazione delle sue parole, mirano a questo.

Quindi ci è necessaria la ricerca.

Siamo anche consapevoli che quasi sempre si ritorni a soluzioni che già altri hanno provato; va bene così: per noi sono nuove.

L'unico modo oggi per arrivare ad un teatro diverso e fare un teatro che ci assomigli.

Tutto questo, lo precisiamo scrupolosamente nel manifesto anche se sarebbe deducibile facilmente, è un lavoro di artigianato.

Lento e quotidiano, direttamente a contatto con la materia, con gli attrezzi di lavoro, e con il rischio di tornare a casa con schegge di legno nelle dita.

8- Teatro eretico

Essi rivendicano per il loro teatro il ruolo di osservatorio del quotidiano, di altare scomodo su cui salire per scoprire ed annunciare che il re è ancora una volta nudo; in questo il loro teatro è eretico, in quanto vive della necessità di prendere posizione rispetto alla vita che incontra.

Abbiamo negli ultimi due anni lavorato molto sul concetto di eresia, nella nostra vita personale, nella storia dell'uomo.

Eretico è, etimologicamente, colui che sceglie di prendere posizione.

Abbiamo detto più volte che "chi si difende non può fare teatro", ed ecco che questo vale per il singolo artista quanto per la sua comunità.

Il Teatro Urgente e la sua Accademia Minima non si difendono.

Scelgono sempre di prendere una posizione rispetto a quello che incontrano.

E' un teatro che sente la necessità di essere deciso, di sapere dove stare.

Spesso ci siamo trovati a fare scelte politiche o sociali forti, abbracciare o rinunciare, e ci siamo sempre posti davanti a queste scelte con una nostra etica.

Che etica ha il nostro teatro?

Credo si possa riassumere in una sola affermazione:

"Quello che è vero per noi in fase di creazione è vero anche in fase di produzione"; senza troppi compromessi.

Il nostro è sempre un mestiere, ma ha a che fare con cose sacre, non dobbiamo mai dimenticarlo; spesso nasce da cose sacre, perché tali sono le più intime esigenze.

Vale ancora oggi tutto quello che dicemmo nel nostro Pensiero Politico.

In questa proposizione, soprattutto, ritroverete espressioni e contenuti che erano fortemente presenti nel primo manifesto; infondo anche tutto quello che dicemmo in quella sede per noi vale ancora.

9- Teatro sacro

Il loro Teatro Urgente è una pratica umana che li mette in dialogo con gli aspetti più intimi della loro umanità, per ascoltare l'uomo e raccontarlo agli uomini; in questo il loro teatro è sacro.

Ed eccoci qui alla conclusione.

Anche qui nella forma ci ricordiamo che stiamo parlando di teatro; infatti non è una vera chiusura, anzi, è una conclusione che apre nuove prospettive.

Se è vero che gli Urgenti considerano un mestiere artigianale il loro lavoro teatrale, non dimenticano mai che questo "artigianato" li porta in contatto quotidianamente con gli aspetti più intimi dell'uomo, con la sua sacralità.

Appunti su una ricerca



L'attore I

L'attore è l'artefice dell'azione.

Azione è creazione e preazione assieme, non esiste infatti alcuna azione che non si prepari, crei ed estingua, nello stesso istante.

La pelle diventa importante laddove nella memoria del corpo, nella sua economia, si considera confine tra il se e l'immagine di se.

In tale circostanza è utile invadere il corpo per mettere in legame le due parti, attraverso il training fisico.

Un attore. Mentre è al lavoro, deve avere paura. Dalla sua paura si misura il rapporto che ha con il teatro.

La paura dell'attore è necessaria, ma diviene anche utile solo se spinge all'azione. L'azione, nel compiersi, sazia la paura dell'attore; la prima necessità che ha l'attore è trasformare la propria paura in decisione.

L'attore deve essere deciso.

Deciso vuol dire passare da una situazione "a" ad una situazione "b" nella maniera più efficace.

L'attore deve essere insicuro, l'insicurezza è misura del mettersi in gioco e del porre a se stesso il dubbio.

L'attore deve essere insicuro e deciso.

Il Dubbio è padre e figlio del teatro.

Dal dubbio nasce l'azione teatrale che ha come frutto il dubbio stesso.

L'attore, prima o poi, deve maturare il rapporto con la parola; qualunque tecnica espressiva si usi, anche qualora non si usi l'espressione vocale, non si può prescindere dal fatto che il mondo crede di comunicare principalmente con le parole.

“Una lettera sul pensiero inutile”

Amici miei Urgenti,

in questi giorni sto pensando molto a me, e consapevole del fatto che non riesco più a pensare a me senza pensare a noi, ho deciso di scrivervi queste righe in cui credo profondamente per poter poi parlare insieme di questi argomenti con più calma e confondere senza paura i miei pensieri con i vostri, i vostri con i miei come altre volte il nostro teatro ha fatto deliziosamente accadere.

Dobbiamo rivendicare il nostro diritto ad occuparci delle cose inutili di questo mondo.

Viviamo tra donne ed uomini che sanno guardare il mondo in chiave economica, valutando per ogni traccia di storia quotidiana gli ingressi e le uscite; viviamo in mezzo ad uomini che hanno imparato a fare di conto.

Dobbiamo rivendicare il nostro diritto ad occuparci delle cose improduttive.

Le cose belle sono i petali del mondo.

Gli attori sono cose belle, sono donne ed uomini belli.

Gli attori sono i petali del mondo.

Noi siamo petali fragili e rami che frustano il cielo.

Non possiamo, come coloro che sanno fare di conto, gonfiarci d'orgoglio per l'essere steli flessibili e tronchi forti.

Noi non siamo così.

A cosa servirebbero però gli steli ed i tronchi se non avessero nulla da reggere?

A cosa servirebbe il mondo se non fosse così bello?

Dobbiamo rivendicare il diritto di avere pensieri inutili.

Non possiamo avere orgoglio; dobbiamo avere l'umiltà.

Per umiltà non intendo il sentirci dipendenti, inferiori, legati a coloro che sanno calcolare.

Per umiltà intendo che dobbiamo essere pronti ad accettare quello che siamo, ad accettare il compito che questa arte, questa malattia, ci chiede di assolvere nei confronti del nostro tempo.

Il nostro Teatro adesso è necessario, urgentemente necessario.

Il mondo ha necessità di Bellezza ora.

Il mondo, ora, ha bisogno di Dubbi.

Il mondo ha bisogno di domande, ora.

Perché la Bellezza è sempre figlia di una ricerca, e la ricerca, più della risposta, è figlia del Dubbio.

Essere umili vuol dire accettare il nostro compito di portare al mondo i Dubbi.

In un mondo sazio abbiamo il compito di essere l'odore caldo del pane che esce dal forno la mattina.

Ad un mondo che guarda orizzonti vicini, dobbiamo proporre l'ipotesi di una splendida isola che si trovi oltre la linea dove il cielo e la terra si confondono.

Dobbiamo illudere tutti che esista una meta, affinché affrontino il viaggio e le spese crude del viaggio.

In questo il nostro Teatro deve essere politico.

In questo il nostro Teatro deve essere profetico.

Convincere le donne e gli uomini a cambiare la propria quotidianità in virtù di un obiettivo che non conosceranno mai: questo è il compito oggi di un Teatro che si voglia definire urgente.

Ma noi siamo soltanto una riga di pelle sulle mani del mondo.

Viviamo facendoci abbracciare ogni giorno da coloro che ci chiedono ragione della nostra vita, da coloro che hanno bisogno di scrivere sui propri registri contabili cosa produce ogni nostro sforzo.

Ma noi non siamo ancora attori decisi.

Non sappiamo ancora affrontare ogni nostro movimento, senza domandarci durante l'azione, se stiamo sbagliando qualcosa.

Ecco perché ci affanniamo a mostrare agli altri che il nostro lavoro, che la nostra vita, serve a produrre.

Non abbiamo l'umiltà del nostro lavoro, e rimpiangiamo il diritto che ci è negato di essere orgogliosi.

Siamo stupidi.

Non siamo coerenti.

Ci riempiamo la bocca gridando che le nostre parole saranno incise nella nostra carne e non sappiamo presentare, al momento giusto, la nostra schiena nuda al nostro Teatro.

Siamo falsi.

Siamo come bambini che scoprono che la rivoluzione può far male, e piagnucolano a se stessi "non sapevo".

Ma dove sono i frutti del nostro lavoro?

Il frutto del nostro lavoro è il Dubbio silenzioso che si infila tra il pubblico, tra chi viene a fare esercizi con noi; il frutto del nostro lavoro è la sensazione che prova chi riscopre il proprio corpo, e si sente insoddisfatto quando si accorge di adoperarlo in maniera così insulsa; il frutto del nostro lavoro è un risata breve; il frutto del nostro lavoro è una lacrima nascosta di commozione; il frutto del nostro lavoro è così piccolo che si perde nel corpo delle persone che incontriamo durante gli spettacoli e nei laboratori.

Cosa possiamo pretendere di mostrare agli altri?

Solo chi si lascia incuriosire si accorge dell'obiettivo ultimo dei nostri sforzi.

Il mondo spesso ha paura a farsi incuriosire.

Non abbiamo nulla da mostrare vuotando una tasca.

Non possiamo far capire ad un mondo che non investe più nell'arte il valore del nostro lavoro.

Abbiamo solo l'umiltà del nostro lavoro.

Non abbiamo l'orgoglio dei tronchi che reggono il mondo, di coloro che sanno fare di conto.

Non abbiamo strumenti per essere compresi.

L'unica possibilità che abbiamo di essere, per assolvere al nostro dovere nei confronti della Bellezza, è rivendicare il nostro diritto a

fare Teatro.

Rivendicare il nostro diritto ad impegnarci in cose inutili, improduttive.

Non possiamo convincere il mondo che siamo utili a lui, possiamo solo pretendere da lui che si lasci amare da noi.

C'è un solo modo di amare: essere se stessi.

Se non si ma con tutto noi stessi, si tradisce l'oggetto del nostro amore, ma si tradisce anche l'amore.

C'è un solo modo di amare: essere se stessi.

E se noi siamo veramente teatranti, l'unico modo che abbiamo di amare è il Teatro.

Riempirci la bocca con un Teatro urgente, produce ferite ancora più dolorose, se questo Teatro non è per noi realmente un urgenza.

Soprattutto voi ragazze potete ricordare a tutti gli Urgenti cosa sia il Teatro.

Il Teatro è capibile molto più dalle donne, dalle madri.

Infatti Egli si nutre di noi senza darci nulla in cambio, se non continue trasformazioni nel corpo e nell'anima; vive del nostro seno legandoci indissolubilmente a Lui, figlio nostro, e costringendoci a piangere ed a ridere per lui.

Anche dare alla luce un figlio, oggi, è spesso visto come inutile, perché ci richiede sforzi senza sapere se ci darà mai frutti.

Ma un figlio è egli stesso un frutto.

Ma un pensiero è esso stesso un frutto.

Il Teatro è esso stesso un frutto.

La Bellezza è essa stessa un frutto.

Un attore che si dica urgente deve quindi rivendicare a se stesso ed al mondo il diritto di produrre questo frutto inutile, perché deve credere profondamente nella sua utilità nascosta.

Se si ha fame infatti, e si sa che sul tavolo sotto una tovaglia si nasconde il pane, ci si affretta a scoprire il tavolo anche se il pane non si vede.

(da San Salvi maggio 2003)

Esistono due tipi di "raccontare".

Esiste un raccontare spontaneo, naturale ed un secondo tipo che

possiamo chiamare “teatrale”.

Entrambi nascono dall'esigenza di comunicare qualcosa. Entrambi si basano su delle tecniche che il “raccontatore” usa e da nascere dal se quando sente l'esigenza che lo rende tale.

La differenza tra i due tipi di raccontare sta nel fatto che il raccontatore spontaneo non ha consapevolezza delle tecniche utilizzate; il teatrante, sì.

Un individuo può utilizzare entrambi i “raccontare”; questo dipende dal contesto comunicativo.

Possiamo quindi definire i due “raccontare” come due diversi livelli comunicativi.

In teatro è compito dell'attore utilizzare le tecniche narrative di cui ha consapevolezza ai fini del buon esito comunicativo dello spettacolo; compito del regista, invece, è creare un contesto tale affinché si possano indirizzare (convergere o divergere) le tecniche narrative controllabili dall'attore verso le finalità comunicative dello spettacolo.

Il regista può fare questo cercando di ricreare, nei suoi attori, quegli elementi situazionali che fanno nascere la necessità comunicative di cui sono figlie le tecniche di narrazione spontanee.

Lo spazio II

L'Attore è anche testimone del suo spazio, di quello che si è scelto, di quello che gli è stato dato ed ha la responsabilità di rendere il più efficace possibile la sua comunicabilità.

Deve costruirlo, decostruirlo, variare la sua intensità, amplificarlo, ridurlo, ma sempre a partire dalle qualità ad esso intrinseche.

L'Attore è colui che agisce nello spazio e sullo spazio stabilendo relazioni con coloro che lo osservano e con coloro che agiscono nel suo stesso spazio.

L'attore è l'artefice dell'azione.

Non è possibile nel comunicare prescindere dallo spazio in cui avviene la comunicazione.

Se anche riuscissimo a realizzare uno spazio perfettamente neutro, il nostro lavoro sarebbe stato totalmente inutile; non esistono nel quotidiano spazi neutri, per cui lo "spazio neutro" comunicerebbe qualcosa all'osservatore proprio per il suo essere "innaturale".

L'attore deve vivere lo spazio come espansione naturale del proprio corpo, ed il proprio corpo come dettaglio dello spazio in cui si è immersi.

L'allenamento III

L'allenamento dell'attore è come la masturbazione durante la fase adolescenziale; si deve infatti conoscere il proprio corpo, le proprie possibilità, i propri limiti prima di essere costretti ad utilizzarlo.

L'allenamento deve essere non solo un'azione quotidiana, ma un'azione nel quotidiano.

Moltissimi gesti ordinari, abituali, semplici, devono essere vissuti dall'attore come "esercizio". In questo modo non si astrae il proprio lavoro dalla realtà, ed allo stesso tempo si esplora il quotidiano, lo si conosce da dentro.

E' buona abitudine ospitare degli osservatori durante le sedute di allenamento comuni; ma è necessario che parte del lavoro venga lasciata all'intimità del gruppo.

L'allenamento è un ottimo momento in cui costruire il legame tra gli attori che lavorano assieme, ma è soprattutto orientato all'apertura dell'attore nei confronti di coloro che osservano.

Nel nostro allenamento si devono alternare momenti di espansione dell'energia e del corpo a momenti di contrazione e contenimento; questo ci abitua alla necessaria flessibilità che dobbiamo utilizzare durante l'azione scenica e restituisce elasticità al nostro corpo ed alla nostra immaginazione.

Il teatro e la società III

Il teatro può cambiare il mondo? Sì. Ma l'attore non lo deve mai sapere.

Il compito dell'attore non è cambiare il mondo, ma rendere possibile, attraverso se, la creazione; è la creazione, cioè il teatro, a cambiare il mondo.

Compito dell'attore è immergere sempre la creazione all'interno della società, in questo modo il teatro riuscirà a scegliere i canali ed i tempi migliori per la sua rivoluzione.

Il teatro è creazione e comunicazione allo stesso tempo, esattamente come la vita. Ecco perché riesce a mettersi in dialogo con questa in maniera più efficace di quanto noi possiamo pensare.

Quando necessario l'attore deve sfruttare lo spazio che si è ritagliato nella società per "raccontare" al mondo le cose di cui è a conoscenza e che non arrivano alle persone attraverso i canali abituali dell'informazione. Questa non deve essere considerata un'operazione che sporchi la sacralità del teatro, in quanto anche la libera circolazione dell'informazione è parte necessaria alla creazione.

Proprio per officiare il proprio compito di rendere possibile la creazione, l'attore deve preservare per tutti il diritto alla libera espressione. Una società, infatti, che limiti questo diritto uccide la creazione.

In questo caso, l'attore ha il dovere di smettere gli abiti di sacerdo-

te ed indossare quelli di guerriero, utilizzando però sempre le armi che il suo allenamento, e i suoi studi gli hanno fornito, ricordandosi sempre che è la creazione che sta preservando e che anche un modo sbagliato di difenderla può distruggerla.

Con-testo

Tutto ciò che sta attorno al teatro non è teatro ma al teatro serve.

Convinti di questo diamo vita ad una piccola collana teatrale fatta di strumenti rapidi e di semplice lettura.

Appunti di ricerca, schede tecniche, tutto quello che di "testo" viene prodotto durante i lavori del collettivo entra a far parte di questa raccolta di e-book.

La collana teatrale con-testo è distribuita sotto una licenza copyleft: sarà quindi possibile copiare il materiale ed anche riutilizzarlo per altre pubblicazioni, purché siano distribuite secondo la stessa filosofia e citando le fonti originali di appartenenza.

Un modo per condividere con gli altri addetti ai lavori, con chi segue le nostre attività e con i semplici curiosi.

FRANCESCO CHIANTESE

Bibliografia

- Jerzy Grotowsky, *Per un teatro povero*, Milano, Bulzoni, 2001.
- Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni editore, 1968
- Eugenio Barba, *La canoa di Carta*, Il Mulino, 1993
- Eugenio Barba, *Mestiere Solitudine e rivolta*,
- Antonin Artaud, *Il teatro ed il suo doppio*, Einaudi “Gli struzzi”, 1968
- Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi “Gli struzzi”, 1987
- Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Editori laterza, 1982
- Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Editori laterza, 1982
- Eugenio Barba – Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ed. Argo, 1997
- Nicola Savarese, *Il teatro Eurasiano*, Ed. Laterza, 2002
- Ejzenstein Sergej Mihailovic, *La natura non indifferente*, Marsilio, 1981
- Ejzenstein Sergej Mihailovic, *Il montaggio*, Marsilio, 1986
- Vsevolod Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, Editori riuniti, 2001
- Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Ubulibri, 1993
- A.A. V.V., *Il teatro futurista in italia*, in *Sipario* n°284, dicembre 1969
- Walter Bejamin, *l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1991
- Bertold Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, 1982
- Taddeus Kantor, *il teatro della morte*, Ubulibri, 1993
- Schallert W., *Teoria e pratica del teatro circolare*, In *sipario* n° 90, 1953
- Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, 1996
- Franco Ruffini, *La scuola degli attori, La casa Usher*, 1981
- Franco Ruffini, *L'attore e il dramma. Saggio teorico di Antropologia teatrale*, in “Teatro e storia” 5, 1988
- Franco Ruffini, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del Teatro*, in “Teatro e storia” 15, 1993
- AA.VV., *Lo stato della ricerca in Italia*, su *Primafile*, giugno 1994



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 Italy.
Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/publicdomain/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.