

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

---

**SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI**

Corso di Laurea in

Discipline dello Spettacolo dal Vivo

**NARRAZIONE E FIABA NEL TEATRO RAGAZZI**

**Esperienze a confronto attraverso tre paradigmi**

Tesi di Laurea in

Storia del Nuovo Teatro

Relatore Prof. Cristina Valenti

Presentata da Nella Califano

Correlatore Dott.ssa Cira Santoro

Sessione III

---

Anno accademico 2012-2013



**NARRAZIONE E FIABA NEL TEATRO RAGAZZI**  
**Esperienze a confronto attraverso tre paradigmi**

INTRODUZIONE.....	11
1. NARRAZIONE E FIABA	
1.1 La narrazione come fondazione di una dimensione comunitaria.....	17
1.2 La fiaba: struttura e funzioni.....	24
1.3 La narrazione orale: decadenza e segnali di ricostituzione.....	35
2. NARRAZIONI TEATRALI	
2.1 L'attore/narratore e la performance epica.....	43
2.2 Marco Baliani e «il potere immaginifico del racconto».....	51
2.2.1 <i>Frollo</i> .....	61
2.2.2 <i>Kohlhaas</i> .....	66
2.3 L'attore sinfonico al servizio della fiaba: Matteo Belli.....	71
2.3.1 <i>Le maschere di dentro (Omaggio a Italo Calvino)</i> .....	81
2.3.2 <i>Cuore in gola – Storie di coraggio e di libertà</i> .....	83
3. FIABE INTERPRETATE	
3.1 L'attore/personaggio e la drammaturgia della fiaba.....	89
3.2 La funzione drammaturgica del bambino nell'esperienza di Letizia Quintavalla.....	91
3.2.1 <i>Con la bambola in tasca</i> .....	98
3.3 Il gioco come forma di conoscenza: il teatro infantile di Chiara Guidi.....	121
3.3.1 <i>Buchettino</i> .....	125
3.3 Fra interpretazione e racconto: i personaggi riscritti sulla scena.....	131
3.3.1 <i>Pollicino</i> .....	134
3.3.2 <i>Il lupo e la capra</i> .....	145

#### 4. FIABE RAPPRESENTATE

##### 4.1. Gli allestimenti registici del Teatro Kismet Opera e de La Baracca -

Testoni Ragazzi..... 153

4.1.1. *Bella e Bestia*..... 159

4.1.2. *Jack e il fagiolo magico*..... 172

##### 4.2 Il teatro di figura..... 181

4.2.1 *Il brutto anatroccolo*..... 201

4.2.2 *La leggenda di coniglio volante*..... 205

#### INTERVISTE

Marco Baliani..... 217

Letizia Quintavalla..... 221

Claudio Casadio..... 234

Teresa Ludovico..... 246

Gyula Molnàr..... 255

IL CERCHIO DEL RACCONTO. CONCLUSIONI..... 260

BIBLIOGRAFIA..... 265

DOCUMENTI..... 273

SITOGRAFIA..... 274





*A me,  
che ho ascoltato la mia bambola;*

*ai miei genitori,  
che lo hanno reso possibile;*

*ai bambini:  
profonda ispirazione,  
profonda aspirazione.*



Li portammo sull'orlo del baratro e ordinammo loro di volare.  
Resistevano.  
Volate, dicemmo. Continuavano a opporre resistenza.  
Li spingemmo oltre il bordo.  
E volarono.

*Guillaume Apollinaire*



## INTRODUZIONE

Il mio lavoro prende le mosse dall'interesse nei confronti della narrazione orale intesa come atto fondante di una comunità, la quale, grazie alle parole del narratore, realizza una propria specifica identità che il narratore è chiamato continuamente a confermare. L'attenzione verso la fiaba, invece, nasce dal fatto che essa pare configurarsi come una forma di narrazione universalmente diffusa nelle culture orali. Intorno alla narrazione e alla fiaba ruota tutta la mia ricerca, che tende ad individuare il valore della trasmissione orale quale momento formativo ed educativo per la comunità di ascoltatori, grazie alla figura testimoniale del narratore che si serve della fiaba come dispensatrice di insegnamenti attraverso la carica simbolica che la caratterizza. La fiaba, come tutti i racconti orali, è radicata nella storia di una società ed è proprio il legame con la storia a risultare fondamentale perché l'ascoltatore si riconosca quale membro di una comunità e usi la fiaba come strumento di comprensione di se stesso e del mondo che lo circonda. La mia analisi, infatti, ha indagato il valore universale della fiaba, che permette ad ogni ascoltatore di riconoscersi. Il fruitore può essere un adulto o un bambino. Questo genere di narrazione, infatti, è diventato il mezzo privilegiato per trasmettere ai bambini gli strumenti necessari per affrontare il cammino verso la crescita. Il primo capitolo di questa tesi affronta gli argomenti appena esposti, che costituiscono le premesse della mia ricerca.

Affrontare la narrazione e la fiaba dal punto di vista storico-culturale mi è servito per instaurare un paragone con il teatro quale spazio dell'oralità che si sostituisce agli spazi pubblici in cui operava in passato il narratore. Il teatro diventa il luogo in cui si ripropone l'atto fondativo di una dimensione comunitaria nel momento in cui l'attore si assume la funzione di narratore e si rivolge, in questa veste, agli spettatori. L'attore, come l'antico narratore, si serve dei gesti e della voce, caricandoli di esperienza e di significato per la sua comunità di uditori, per "scrivere" la scena che diventerà il luogo del riconoscimento e dell'apprendimento. Portare la narrazione a teatro diventa un modo per superare la crisi della narrazione, intesa come trasmissione di esperienze, a

causa di trasformazioni sociali che depauperano il valore e la fruizione della parola e non prevedono il tempo lento e contemplativo in cui si inserisce l'esperienza del racconto.

Nei capitoli successivi, infatti, mi sono dedicata all'analisi di tre paradigmi teatrali, legati alla messinscena della fiaba.

Una brevissima precisazione: si vedrà che ho attribuito la denominazione di "fiaba" anche a quei racconti che, per le loro caratteristiche strutturali, corrispondono al genere della "favola". La motivazione della mia scelta risiede nel fatto che, ai fini del mio lavoro è importante analizzare la struttura morfologica della fiaba come la intendeva Propp, ovvero la suddivisione della storia in una serie di tappe che corrispondono ad un cammino evolutivo per chi ascolta.

Ritornando ai paradigmi, sono ricorsa alle definizioni di "Narrazioni teatrali", "Fiabe interpretate" e "Fiabe rappresentate", per prendere in esame quattro esperienze teatrali particolarmente significative, che vanno dal teatro di narrazione, al teatro ragazzi, al teatro di figura e alle esperienze di compagnie che dedicano parte del proprio lavoro al mondo dell'infanzia, pur non essendo legate ad esso in maniera esclusiva.

Nel primo capitolo mi occupo della figura dell'attore/narratore a partire dalla definizione di *nuovo performer epico*. Viene presa in esame, con gli spettacoli *Kohlhaas* e *Frollo*, l'esperienza di Marco Baliani, padre del "teatro narrazione", quale emblema del narratore straniato, che racconta in terza persona al fine di evocare, attraverso un lavoro fisico e sensoriale, un mondo altro. Si serve di un continuo gioco di "andata e ritorno" dal narratore al personaggio. *Le maschere di dentro* e *Cuore in gola*, sintetizzano, invece, l'esperienza del "sinfonismo" attorico di Matteo Belli, che, insieme al corpo, indaga profondamente la voce, facendosi portatore di un teatro evocativo, grazie al quale entra in contatto con i personaggi senza mai lasciarsi sopraffare, e opponendosi sia ad un "teatro mimetico" che ad un "teatro di nozione" che miri alla semplice comunicazione, ma punta piuttosto ad un "teatro di rivelazione" dei significati testuali.

Nel terzo capitolo affronto la figura dell'attore/personaggio che trasmette le fiabe sostituendo gli elementi epici con quelli interpretativi. La fiaba viene messa in scena

con l'ausilio di elementi quali la voce, gli oggetti, la scenografia, la musica e i suoni, ai quali è attribuito un ruolo drammaturgico. Le esperienze di Letizia Quintavalla (*Con la bambola in tasca*) e Chiara Guidi (*Buchettino*) permettono di analizzare la figura dello spettatore bambino come fruitore attivo dello spettacolo che in un caso assume un ruolo drammaturgico fondamentale, nell'altro prende parte ad un gioco teatrale inteso come forma di conoscenza. Altre due esperienze emblematiche sono *Pollicino* di Accademia Perduta e *Il lupo e la capra* della Compagnia Rodisio. Nel primo caso la narrazione di Claudio Casadio, sostenuta da una scenografia molto suggestiva, mette in scena una fiaba restituendo l'incanto della fruizione, mentre nel secondo spettacolo Manuela Capece e Davide Doro raccontano in modo essenziale una storia dai contenuti estremamente attuali puntando tutto sul risveglio di una coscienza critica. In entrambi i casi l'interpretazione dei diversi ruoli della storia, ivi compreso quello del narratore, si sviluppa senza soluzione di continuità.

L'ultimo capitolo prende in esame due compagnie di teatro ragazzi, quali il Teatro Kismet Opera (*Bella e Bestia* di Teresa Ludovico) e La Baracca-Testoni Ragazzi (*Jack e il fagiolo magico* di Bruno Cappagli), e due spettacoli di teatro di figura, *Il brutto anatroccolo* di Maurizio Bercini e *La leggenda di coniglio volante* della Compagnia De Bastiani/Puche con la regia di Gigio Brunello e la supervisione di Gyula Molnár, che realizzano un teatro per marionette pupazzi burattini e ombre. Si tratta di fiabe rappresentate attraverso il lavoro degli attori sui personaggi e caratterizzate dall'utilizzo di una scenografia ben definita, che riporta ad un'atmosfera, ad un'ambientazione particolare, e da una drammaturgia basata sui dialoghi. Scompare l'essenzialità dei primi due paradigmi per dar vita ad un organismo scenico più complesso. Un caso a parte è rappresentato dal teatro di figura, in cui vediamo come anche degli oggetti possano diventare personaggi e co-protagonisti di una storia grazie al loro potenziale evocativo.

Tutti gli spettacoli sono stati scelti in base ad un criterio che ha voluto privilegiare da una parte il lavoro profondo delle compagnie sulla fiaba, dall'altra le intenzioni di recuperare due elementi caratterizzanti l'universo infantile, quali la meraviglia e lo stupore, e proporli ad un pubblico eterogeneo che potesse ritrovare quella scintilla che

probabilmente brillava ancora negli occhi delle primitive comunità di ascoltatori, quando le parole fluivano dalla bocca del narratore cariche di senso ed esperienza.

Le interviste presenti in appendice sono il risultato di un lavoro sul campo che mi ha portato ad incontrare molti attori e registi, al fine di approfondire il rapporto tra la narrazione e la fiaba a teatro secondo le poetiche di ognuno.

La visione degli spettacoli e la possibilità di accedere agli archivi delle varie compagnie ha arricchito questo lavoro in direzione di una ricerca in continuo dialogo con gli artisti, dei quali si tengono presenti i punti di vista e gli approcci.

I paradigmi individuati rappresentano un modo per orientarsi rispetto alla vasta produzione di spettacoli che prevedono la messinscena di una fiaba, ma riconoscono i propri limiti. L'intento, infatti, non è quello di voler etichettare una compagnia o creare tipologie rigide, ma realizzare una panoramica rispetto alla messinscena della fiaba.

Un altro aspetto sul quale si è posata la mia attenzione riguarda certamente la fruizione. Come si vedrà nelle conclusioni, alla fine di questo lavoro traggio alcune deduzioni circa l'esperienza dello spettatore bambino.

La mia ricerca infatti, che parte dall'interazione tra narrazione e teatro, si interessa anche del rapporto tra la fiaba e la funzione educativa del racconto a teatro. I racconti orali sono indirizzati ad un'intera comunità, solo successivamente il genere della fiaba è stato relegato all'infanzia. Come scrive Tolkien "la connessione istituita tra bambini e fiabe non è che un accidente della nostra storia. Le fiabe, nel moderno mondo alfabetizzato, sono state relegate alla stanza dei bambini, così come mobili sciupati o fuori moda vengono relegati nella stanza dei giochi, soprattutto perché gli adulti non vogliono più vederseli d'attorno e non si preoccupano se vengono maltrattati".

In realtà non è solo ai bambini che la fiaba, quindi, si rivolge. E anzi, proprio l'eterogeneità del pubblico dimostra che, grazie al recupero della narrazione, abbiamo avuto conferma dell'importanza che essa rivestiva in passato e del bisogno di ogni uomo di ascoltare, ma anche di raccontare, e che recuperare questa dimensione grazie al teatro è un passo fondamentale verso la costituzione di una comunità in cui riconoscersi e sentirsi finalmente parte di un tutto. Un teatro godibile ma che renda possibile lo sviluppo da una parte di una capacità critica e dall'altra conferisca gli

strumenti per superare gli ostacoli della vita, esorcizzando le paure col viverle nel luogo del rito teatrale.



# 1. NARRAZIONE E FIABA

## 1.1 La narrazione come fondazione di una dimensione comunitaria

Parlare di narrazione ci riporta immediatamente all'attività del raccontare e ad una figura, quella del narratore, il quale con abilità espone una storia in presenza di uno o più ascoltatori. Strumento fondamentale del narratore è senz'altro la parola; ma ancor prima della parola, del *lògos*, come ci ricorda Corrado Bologna in *Flatus Vocis*, c'è la voce, la *phonè*, che viene prima del linguaggio ed è la manifestazione della "spinta confusa al *voler-dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere*"<sup>1</sup>. È proprio questa spinta, questa necessità, che porta a pensare al grande bisogno che l'uomo ha di raccontare, un bisogno inesauribile ed ancestrale che scaturisce probabilmente dal desiderio di comunicare, di entrare in relazione con l'altro. A tale proposito mi sembra interessante ricordare ciò che Rousseau nel *Saggio sull'origine delle lingue* scriveva in merito al linguaggio e cioè che questo si sarebbe originato dalle passioni degli uomini:

Non sono state né la fame né la sete bensì l'amore, l'odio, la pietà, la collera a strappar loro i primi suoni [...] per commuovere un giovane cuore, per respingere un aggressore ingiusto la natura detta accenti, grida, gemiti - sono queste appunto le più antiche tra le parole inventate ed è per questo che le prime lingue furono cantanti e appassionate prima d'essere semplici e metodiche<sup>2</sup>.

La voce si configura come pulsione interiore che precede la coscienza e, scrive Ong, "è una speciale chiave dell'interiorità"<sup>3</sup>, ha a che fare "con interni che manifestano se stessi non che si chiudono su se stessi perché la vera interiorità è comunicativa"<sup>4</sup>. E infatti, aggiunge più avanti, "il suono unisce gruppi di esseri viventi meglio di

---

1 Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 23.

2 Jean-Jacques Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, [1781], Napoli, Guida, 1984, p. 13.

3 Walter J. Ong, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 32.

4 *Ibidem*.

qualsiasi altra cosa"<sup>5</sup> perché provoca reazioni di reciprocità. Inoltre è interessante notare come Ong insista sul concetto di interiorità sottolineando il fatto che comunicare significhi mettere in relazione l'interiorità di chi parla con quella di chi ascolta, ci si rivolge all'altro con un linguaggio condiviso che è alla base di una comunità.

Il narratore, in effetti, non è nient'altro che una voce dalla quale dovrebbero scaturire migliaia di suggestioni per chi ascolta, perché narrare significa in qualche modo evocare un mondo, immaginario, quotidiano, divino, ma pur sempre un mondo che si distacca dalla realtà, un altrove che però deve essere radicato nel presente per essere efficace, per risuonare pregno di senso nelle orecchie dell'ascoltatore. A questo proposito è ancora Ong a ricordare come le culture orali-aurali abbiano una concezione diversa del tempo perché considerano il passato sempre presente e questo naturalmente anche in virtù del fatto che si tratta di culture legate al suono in quanto forma di comunicazione primaria e il suono è radicato nel presente, nel qui ed ora, in quanto forza in azione e deve essere prodotto per potere esistere; inoltre ha bisogno di qualcuno che lo ascolti e agisca di conseguenza. L'udito, insomma, "colloca l'uomo nel centro della realtà e nella simultaneità"<sup>6</sup> e "la parola è qualcosa che succede, un avvenimento nel mondo del suono attraverso il quale la mente umana è in grado di mettersi in relazione con la realtà"<sup>7</sup>. L'udito, a differenza della vista, coglie innumerevoli eventi che non si possono vedere e provoca un senso di pienezza, ci sentiamo parte del suono che tutto ingloba e quindi ci sentiamo parte di un tutto, del mondo, delle cose, di chi è intorno a noi. È così che prende forma una comunità che è prima di tutto una comunità di ascoltatori che, proprio grazie all'ascolto, scopre di essere accomunata da una tradizione ben precisa e, una volta consapevole di questo, vuole che di continuo venga confermata questa identità attraverso le parole del narratore-esecutore che non è altro che il depositario di un segreto da svelare perché vuole essere ascoltato.

La narrazione orale è senz'altro la più antica forma di comunicazione e di trasmissione

---

5 *Ivi*, p. 140.

6 *Ivi*, p. 146.

7 *Ivi*, p. 31.

del sapere e va accompagnata sempre al gesto, che "scrive" il racconto nello spazio donandogli nuova vita nel passaggio dalla memoria alla fruizione. Ed è ancora Rousseau a ricordarci che "ciò che di più vivo dicevano, gli antichi non lo esprimevano in parole ma in segni: non lo dicevano, lo mostravano [...] Ma il linguaggio più energico è quello in cui il segno ha detto tutto prima che si parli"<sup>8</sup>.

È questo in sostanza il ruolo del narratore, cioè quello di evocare un mondo invisibile e renderlo visibile a chi ascolta anche attraverso l'ausilio del gesto, che, secondo Rak, è anche un "supporto mnemonico"<sup>9</sup>, e la voce che, riempiendosi di significato, diventa parola narrata e trasmessa sotto forma di esperienza, come ricorda Benjamin quando scrive che "il narratore è persona di 'consiglio' per chi lo ascolta"<sup>10</sup>.

Per questo motivo la parola acquisisce un ruolo fondamentale nelle varie culture in quanto fonte di conoscenza, di saggezza, di mediazione con la divinità e quindi diventa fondativa di una comunità; tant'è che gli spazi dell'oralità sono in genere spazi pubblici in cui si possa condividere ciò che viene narrato e sentirsi così accomunati da una stessa identità culturale. Paul Zumthor scrive infatti, nella prefazione a *Flatus Vocis*, che:

ciò che all'interno di un gruppo sociale si definisce come l'insieme delle sue tradizioni orali costituisce in realtà una trama di scambi vocali legati a comportamenti più o meno codificati, la cui funzione primaria è di assicurare la continuità di una certa percezione della vita, di un'esperienza collettiva senza la quale l'individuo si troverebbe abbandonato ai rischi della propria solitudine<sup>11</sup>.

È ancora Zumthor a ricordarci che la parola è anche "desiderio di dire e di dirsi"<sup>12</sup>, cioè comunicare ma anche costringere in qualche modo l'interlocutore a sapere ciò che vogliamo si sappia di noi. Raccontare è un'esigenza di affermazione di sé, la stessa

---

8 Jean-Jacques Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, cit., p. 20.

9 Michele Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005, p. 44.

10 Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi ( in particolare si veda il saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*), 1976, p. 238.

11 Paul Zumthor, *Prefazione* a Corrado Bologna, *Flatus Vocis*, cit., p. VIII.

12 *Ivi*, p. IX.

esigenza che una comunità sente necessaria nel momento dell'ascolto.

Livio Sbardella nell'ambito di uno studio dedicato all'oralità, cita un inno vedico dedicato a Vac, la *Parola sacra*, per dimostrare non solo il legame tra poesia orale e azione rituale, ma anche il potere che una tradizione orale attribuisce alla parola.

Io (la Parola) sono la Regina che governa, colei che accumula tesori, / piena di saggezza, la prima di coloro che sono degni di adorazione. / In diversi luoghi le energie divine mi hanno posta. / Io entro in molte case e assumo numerose forme. / L'uomo che vede, che respira, che sente parole pronunciate, / ottiene il proprio nutrimento solo attraverso me. / Pur non riconoscendomi egli dimora in me. / Ascolta, tu che conosci! Ciò che io dico è degno di fede. / Proprio io annuncio e pronuncio le notizie / che gli Dei e gli uomini amano ugualmente udire. / L'uomo che amo faccio crescere in forza. / Io ne faccio un sacerdote, un saggio oppure un colto veggente [...] / Alla sommità del mondo io genero il Padre (Rg-veda X, 125)<sup>13</sup>.

In questo caso la Parola, venerata come una divinità, mette in collegamento il piano umano e quello divino dimostrando come originariamente la parola detta e ascoltata

non viene concepita come prodotto della mente umana, ma come forza universale esterna all'uomo dalla cui percezione immediata, momentanea e transeunte l'uomo si sente posto al centro di un cosmo, avverte l'onfalicità (centralità) della sua presenza nel mondo e, nello stesso tempo, instaura un potente e concreto contatto con tutto ciò che nel suo mondo è ed è stato<sup>14</sup>.

Nel rito, dunque, la parola, insieme al gesto, mette in comunicazione l'uomo e il dio, mentre nel mito e nel racconto riproduce le gesta degli eroi e fa rivivere gli antenati.

Sbardella, citando Zumthor, scrive che la poesia orale sarebbe nata dai riti arcaici, fin quando essa non è evasa dai confini del rito, cosa accaduta alle origini della civiltà

---

13 Cit. in Livio Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma Carocci, 2006, pp. 12-14.

14 *Ibidem*.

greca. Quest'ultima, al contrario della civiltà indoatra dei *Veda*, si configurò come più laica e non produsse mai testi di cultura religiosa fondante per la propria identità comune, la quale era stabilita piuttosto da una poesia epica di argomento eroico, genealogico, cosmologico e teogonico. E non è un caso che l'idioma sanscrito *vac* e quello greco *epos* derivino da una comune radice indoeuropea (*wek*, da cui anche il latino *vox*). E ancora più interessante è notare la vicinanza tra le due culture rispetto alla comunicazione orale pura nella definizione della poesia epica greca di argomento eroico: *klea andron*, cioè "gesta (dette e ascoltate) dagli eroi". *Klea* è il plurale del sostantivo neutro *kleos*, vuol dire "fama, gloria, fatto glorioso" e deriva dalla stessa radice del verbo *klyo*, "ascoltare"; questo per dire che così come i testi vedici, anche la poesia greca è intimamente connessa all'esperienza dell'ascolto. Inoltre in entrambe le culture la parola, sia poetica che retorica, proviene all'uomo dall'esterno ed ha una forza comunicativa e aggregante. Essa è originata dalla *Mousa*, cioè "colei che è ricca di mente, di memoria", che è poi anche una facoltà psichica dell'uomo. Sbardella conclude parafrasando Ong:

Nelle culture orali la parola è un modo dell'azione, la parola fa essere: è tutt'uno con le cose che definisce attraverso nomi e nessi, e non è scindibile dall'idea che veicola o dall'evento che evoca attraverso la sua più ampia articolazione in discorso o racconto. Per cui per i greci la parola, soprattutto la parola poetica, faceva esistere il mito, non lo narrava semplicemente; e questa non poteva essere sentita come una capacità umana<sup>15</sup>.

E a proposito di forza aggregante della parola, sempre Ong scrive:

A differenza della vista, che seziona, l'udito è un senso che unifica [...]. In una cultura orale primaria, dove si ha parola soltanto sotto forma di suono, senza cioè alcun riferimento a testi visivamente percettibili e senza alcuna consapevolezza della loro esistenza, la fenomenologia del suono entra in profondità nel senso che

---

15 *Ivi*, p. 15.

l'individuo ha della vita. L'esperienza della parola è infatti sempre molto importante nella vita psichica, e l'azione centralizzante del suono (l'ambito del suono non è davanti a me, ma tutto intorno a me) influenza il senso che l'uomo ha del cosmo. Per le culture orali il cosmo è un fenomeno continuo, con al suo centro l'uomo che è l'*umbilicus mundi*, l'ombelico del mondo<sup>16</sup>

Ong si riferisce a quella che nei suoi saggi ha definito "oralità primaria", cioè una forma di cultura che non è ancora entrata in contatto con la scrittura, che si avvale del suono della voce come forma privilegiata della comunicazione e si distingue per questo da una cultura chirografica e tipografica. Ed è chiaro che una fase di oralità primaria possa influenzare anche un'intera cultura, e infatti Sbardella riporta l'esempio del pensiero teologico cristiano che deriva direttamente da quello ebraico veterotestamentario, il cui testo sacro, l'*Antico Testamento*, affonda le radici in una fase di tradizione orale mantenendone molto evidenti delle tracce.

Ong individua alcune caratteristiche peculiari di questa cultura, prima tra tutte è la *temporalità della parola*. La parola scritta, infatti, è immobile, imprigionata nella pagina e sempre uguale a se stessa, invece la parola detta è effimera, è un suono che svanisce nel momento stesso in cui è stato emesso, per cui ha bisogno sempre della presenza fisica di un interlocutore. La parola, così facendo, acquista materialità al contrario di quanto si possa pensare, e questo rende possibile cogliere tutto il potere magico contenuto in quell'effimera e irriproducibile emissione, che nelle culture orali è parola-evento, la quale esiste solo in un preciso momento temporale che non è mai casuale, ma è sempre legato ad un particolare avvenimento significativo come il rito, la cerimonia, la celebrazione o l'incontro comunitario. Sono tutte situazioni di gruppo in cui la comunità s'incontra e condivide insieme agli altri la *performance* di chi si esibisce servendosi della voce, una comunità che senza la presenza del narratore sarebbe solamente un insieme di uomini che condividono lo stesso spazio: colui che racconta definisce l'identità di chi ascolta e pretende, in qualche modo, di riconoscersi in quelle parole, di avere conferma delle proprie origini, della propria storia, della

---

16 Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp.106-7.

propria cultura che si è formata proprio grazie alla tradizione orale.

Il pubblico, infatti, esercita un grande controllo sull'esecutore rispetto ai contenuti e alle forme del messaggio, infatti sulla base della tradizione esso sviluppa delle attese che desidera vedere soddisfatte, così il *performer*, il cui testo non è mai preesistente, a seconda degli stimoli che riceve apporta delle varianti che, se riguardano il significato, possono essere involontarie, ma se riguardano il contenuto dipendono di certo dall'esigenza di adattarsi alle aspettative del pubblico in determinate occasioni. Per tutti questi motivi non è contemplata l'invenzione, sia perché l'esecutore a livello formale e contenutistico ha bisogno di punti fermi, sia perché il pubblico, come si diceva, vuole che si risponda ai propri desideri. Come dicevamo, quindi, una comunità, grazie alla trasmissione orale, fonda la propria identità, ma vuole anche sentirla confermata, per questo non accetta invenzioni che si distacchino dalla tradizione. È la memoria, fattore fondante di ogni cultura orale, a regolare e garantire l'equilibrio tra esigenze della composizione e aspettative del pubblico.

Abbiamo parlato di narratore, di comunità, di riti e cerimonie, di fruizione in spazi pubblici. Non è quello che accade in teatro ieri come oggi?

In fondo nello spazio raccolto di un teatro, la voce del *performer* risuona potente nelle orecchie di un pubblico che, anche solo per un'ora, si sente parte di un tutto, che è la comunità degli ascoltatori, ognuno dei quali vive il presente stando nel suono e grazie a quel suono. A tal proposito trovo suggestive le parole di Marco Baliani rispetto alla relazione che si crea con il suo pubblico:

è vero che quando racconto si forma, per la durata della narrazione, un embrione di comunità, ma essa è effimera come il mio racconto. Forse ciò che attrae nell'ascolto di una storia è proprio la sensazione di avere perduto qualcosa di importante, un sistema di relazioni e di nessi che nel tempo permetteva un riconoscimento comune. e anche un senso del tempo diverso. Narrare e ascoltare presuppone un tempo lungo, ove le cose non si imparano velocemente, ma hanno bisogno di sedimentarsi in profondità.<sup>17</sup>

---

17 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Pisa, Titivillus, 2010, p.161.

È per questo che secondo Baliani in Occidente non esistono più narratori tradizionali, perché questi hanno bisogno di una comunità in cui essere profondamente radicati. Una comunità che oggi può essere ricreata a teatro grazie alla parola dell'attore che, per un tempo limitato, diventa persona di consiglio trasmettendo le proprie esperienze.

## 1.2 La fiaba: struttura e funzioni

Abbiamo parlato di narrazione nelle culture orali, ma quante forme di narrazione conosciamo? Jack Goody in *Dall'oralità alla scrittura* ne esamina cinque: l'epica, il mito, la leggenda, la fiaba e le narrazioni biografiche, ma riconosce che solamente la fiaba sembra universalmente diffusa in tutte le culture orali, almeno del Vecchio Mondo<sup>18</sup>. E questo non può che ricordarci l'affermazione di Walter Benjamin secondo il quale "il primo e vero narratore è e rimane quello delle fiabe"<sup>19</sup>.

Egli inoltre definisce la favola come prima consigliera dei bambini perché come insegnò un tempo all'umanità ad "affrontare le potenze del mondo mitico con astuzia e impertinza"<sup>20</sup> sgravandola dall'incubo del mito, così oggi lo fa con i bambini diventando per loro metafora di crescita. Questo è senz'altro uno dei motivi principali per cui raccontare fiabe ai bambini, aldilà della piacevole fruizione che è sempre alla base di ogni racconto e che non chiede affatto di essere subordinata ad una morale o ad un insegnamento, pena la perdita dell'incanto che è la molla che fa scattare una più profonda, intima e inconscia comprensione di una storia.

La fiaba è un aggregato di generi del racconto, è un insieme di stratificazioni narrative che provengono da diverse culture e tradizioni e che nel tempo hanno subito modifiche soprattutto perché, con il mutare delle condizioni storiche, cambia anche la percezione, ragion per cui alcuni elementi hanno perso di senso. Le fiabe infatti, come tutti i racconti orali, sono radicate nella storia di una società. Vladimir Propp a tal

---

18 Jack Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narratore*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 29.

19 Walter Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 253.

20 *Ivi*, p. 254.

proposito, ne *Le radici storiche dei racconti di fate*, ricorda lo stretto legame del racconto con la realtà storica. Da tale legame dipenderebbe il fatto che all'interno dei racconti di fate, nei temi e negli intrecci, si trovano spesso riti e usanze del passato<sup>21</sup>.

Il legame con la storia è fondamentale perché l'ascoltatore si riconosce nel racconto e può utilizzarlo come strumento di comprensione di se stesso e del mondo che lo circonda. A tal proposito Milena Bernardi in *La narrazione orale tra bambini ed adulti: da flusso continuo a vena carsica?* sottolinea l'importanza del racconto come scambio di esperienze tra l'adulto e il bambino e soprattutto come possibilità di crescita attraverso la presa di coscienza dei propri problemi, ma anche della possibilità di poterli risolvere proprio come gli eroi di una fiaba attraverso la costanza e il coraggio. Dall'altra parte sono i bambini stessi a desiderare che venga loro raccontata una fiaba e questo perché le fiabe custodiscono il non-detto che dovrà essere svelato e restituiscono il piacere dell'attesa e dell'indugio<sup>22</sup>.

Mi preme analizzare le strutture e le funzioni della fiaba non tanto in modo scientifico, ma rispetto all'immaginario dalle quali si originano e che producono. Il mio interesse è rivolto alle esigenze e alle reazioni dell'interlocutore che trova nella fiaba, perlopiù inconsciamente, uno strumento di maturazione. È interessante insomma capire in che modo dei racconti fantastici, collocati in luoghi lontani e indefiniti, abitati da personaggi incantati e riferiti ad un passato non ben identificato, possano essere così in relazione con il presente (altrimenti sarebbero assolutamente inefficaci!) e soprattutto utili, ieri come oggi, alla costruzione dell'identità di una comunità nel caso delle culture orali e poi alla crescita interiore dei bambini.

Ne *La logica della fiaba* Michele Rak ritiene che nel racconto fiabesco — inteso come opera letteraria della modernità che ha come modello narrativo l'opera seicentesca di Giambattista Basile *Lo cunto de li cunti* — la scelta di non far riferimento a eventi, persone e luoghi noti agli ascoltatori e in cui essi possano riconoscersi, dipenda non solo dalla differenza funzionale che passa tra un racconto fiabesco e l'attendibilità di

---

21 Cfr. Vladimir Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 35-36.

22 Milena Bernardi, *La narrazione orale tra bambini e adulti: da flusso continuo a vena carsica*, Report di ricerca, in "Rivista di Pedagogia e didattica" n°1-2010, anche on-line, alla pagina <http://rpd.cib.unibo.it/search/results>, p. 7.

una notizia o la realtà di una novella o ancora la finzione di un romanzo, ma soprattutto dal fatto che, in questo modo, il narratore può raccontare la storia facendola propria e concentrandosi sui particolari che più gli stanno a cuore. Il racconto fiabesco insomma "consente il massimo di partecipazione e il massimo del distacco"<sup>23</sup> perché ciò che conta non è la storia in sé, ma ciò che in essa sentiamo importante per noi in quanto narratori o ascoltatori, il messaggio che inconsciamente captiamo e smuove qualcosa dentro di noi. È anche in questo senso che i racconti fiabeschi vengono definiti "racconti dell'orco", cioè, appunto, storie dell'altro mondo. La partecipazione del narratore è fondamentale, infatti, come scrive Bruno Bettelheim ne *Il mondo incantato* egli dovrebbe farsi coinvolgere emotivamente per comunicare al meglio messaggi e significati e reagire alle reazioni dell'ascoltatore. È per questo che può arricchire la fiaba con altri elementi. Non è da sottovalutare il ruolo del narratore che non è affatto un contenitore di storie ripetute grazie al supporto mnemonico, anzi, il concetto di memoria è molto relativo nelle culture orali. Si intende piuttosto, come ricorda Ong, la possibilità di tramandare storie lasciando intatti il fatto e la struttura narrativa; non c'è una memoria letterale, le parole variano sempre. Inoltre, particolare non trascurabile, la scelta di una fiaba non deve essere guidata da intenzioni didattiche, dal momento che essa fin dalle origini non venne concepita per questo. Piuttosto, dovrebbe rappresentare "un'esperienza condivisa di godimento"<sup>24</sup> e il narratore, solo se racconta in modo sentito, può aspettarsi che il suo interlocutore arrivi ad una comprensione profonda, sebbene in maniera inconscia, della storia e cioè, nel caso del bambino, del fatto che la vita è fatta di dure prove ma anche di bellissime avventure e che, insomma, il bene e il male sono la faccia della stessa medaglia e bisogna solamente trovare il modo di affrontare la vita con gli strumenti giusti. Questi strumenti sono quelli che fornisce la fiaba promuovendo una crescita interiore attraverso "suggerimenti in forma simbolica"<sup>25</sup> rispetto alla risoluzione dei problemi che la fiaba stessa mette in mostra. Il carattere magico delle

---

23 Michele Rak, *Logica della fiaba*, cit., p.6.

24 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 35.

25 *Ivi*, p. 17.

fiabe, scrive ancora Bettelheim, è dovuto al fatto che non ci si spiega come esse siano riuscite ad operare questa magia e a creare una sorta di trasformazione!

È semplice capire quando l'ascoltatore è stato colpito da una storia, quando la sente vicina per i temi trattati, quando insomma è la storia giusta per lui: chiederà di farsela raccontare continuamente, fino a quando non avrà colto tutti i particolari che lo interessano. Ed è forse questo il motivo per cui spesso i bambini chiedono che una storia venga loro raccontata con le stesse parole, come a rinnovare una sorta di rituale che ogni volta si conclude con una rivelazione; o anche perché l'ascoltatore, trovando in quella storia il proprio corrispettivo interiore, si identifica in essa e ogni volta chiede che sia riaffermata la propria identità che la storia stessa ha in qualche modo fondato. Non è la stessa cosa che accadeva nelle culture orali quando il *performer*, per dirla con Ong, in quanto detentore di un patrimonio culturale, diventava punto di riferimento di una comunità che doveva la propria coesione alla condivisione di quel momento rivelatorio?

A proposito di trasformazioni dell'interlocutore, Rak, analizzando il racconto fiabesco, mostra come tutta l'azione sia incentrata su due metamorfosi, una riguardante lo status, l'altra il corpo<sup>26</sup>.

Tutto questo rientra naturalmente in una dimensione simbolica, a partire dalla quale l'ascoltatore può riconoscersi e mutare dall'interno insieme all'eroe del racconto. Il cambiamento è reso possibile attraverso tre pratiche: il viaggio che porta ad un mutamento dello status sociale, la metamorfosi del corpo e la magia grazie ai suoi eventi ed utensili.

Possiamo dire che la fiaba è una sorta di percorso di formazione che stimola fortemente l'immaginazione rispondendo spesso alle grandi domande della vita, dalle quali solitamente il bambino viene erroneamente preservato. E, in genere, la struttura di una fiaba ricalca il processo evolutivo dell'individuo. Basta pensare al fatto che in genere essa prende avvio da una precisa condizione: l'allontanamento dalla casa paterna. Un allontanamento che scaturisce perlopiù da una curiosità verso il mondo esterno, dal desiderio di distaccarsi per potersi emancipare, ma anche dal semplice

---

26 Cfr. Michele Rak, *Logica della fiaba*, p. 89.

gusto di disobbedire ad un ordine ricevuto.

Prima di analizzare la struttura della fiaba in relazione alla crescita interiore dell'ascoltatore mi sembra interessante ricordare l'importanza del mito riconosciuta da Bettelheim, dal momento che molte fiabe, insieme anche a molte storie popolari, si evolsero proprio dai miti. E addirittura nelle lingue nordiche ci sarebbe un'unica parola per riferirsi sia al mito che alla fiaba, cioè *saga*. Queste storie, passando di bocca in bocca, si modificano rispetto all'interesse del narratore e dei suoi ascoltatori a seconda delle preoccupazioni del momento o dei particolari problemi dell'epoca. Come dicevamo, insomma, fiabe e storie popolari contengono l'intera esperienza di una società e hanno bisogno, per questo, di essere trasmesse di generazione in generazione, con le necessarie modifiche dettate dal mutare dei tempi. La forma della fiaba è sicuramente quella più accessibile ai bambini e non solo in quanto semplice e diretta, infatti, spiega Bettelheim, mentre il mito ci presenta un eroe sovrumano, al quale accadono situazioni che per nessun'altra persona e in nessun altro ambiente si sarebbero potute verificare, un eroe nel quale pur sforzandoci non riusciamo mai davvero ad identificarci sentendoci sempre inferiori, nella fiaba i conflitti interiori che vengono simbolicamente espressi possono essere risolti senza particolari modi di agire. L'ascoltatore non si sente incapace di far fronte a determinate situazioni perché queste, pur inserite in un contesto fantastico, sono sempre presentate come ordinarie, come se potessero accadere da un momento all'altro a chiunque. E non è certo da sottovalutare il fatto che nella fiaba ci troviamo di fronte a personaggi che dovranno morire come tutti noi, a differenza dell'eroe mitico, e che i problemi vengono risolti senza ricompense ultraterrene, ma basandosi sulle proprie forze. I personaggi, poi, sono assolutamente comuni, e non eroi particolari come Teseo, Ercole e Beowulf tanto per citarne alcuni. Ciò è dimostrato dal fatto che, se compaiono nomi, non sono nomi propri, ma generici o descrittivi di una caratteristica di chi li porta (vedi per esempio Cenerentola o Cappuccetto rosso) e poi, a parte i personaggi principali, nessun altro ha un nome: sono padri, madri, matrigne, re, regine, poveri pescatori e così via. E soprattutto, la fiaba, a differenza del pessimismo che caratterizza il mito, promette un lieto fine. La fiaba rappresenta in qualche modo una speranza per il futuro, ha una

funzione consolatoria, tanto che Lewis Carroll la chiamò "dono d'amore".

Si può dunque dire con Bettelheim che

i miti proiettano una personalità ideale che agisce sulla base delle richieste del Super-io, mentre le fiabe illustrano un'integrazione dell'Io che consente un'adeguata soddisfazione dei desideri dell'Es. La differenza spiega il contrasto fra il radicato pessimismo dei miti e il sostanziale ottimismo delle fiabe<sup>27</sup>.

"L'amico della saggezza è anche un amico del mito" scrive Bettelheim citando Aristotele, e, infatti, lo stesso Platone pensava che i futuri cittadini della sua Repubblica ideale dovessero imparare dai miti piuttosto che dai fatti razionali! Una teoria confermata dai pensatori moderni che hanno studiato miti e fiabe da un punto di vista psicologico e filosofico; tra questi Mircea Eliade che considera queste storie "modelli per il comportamento umano, [che], per questo stesso fatto, danno significato e valore alla vita". Egli, insieme ad altri, scrive ancora Bettelheim, ritiene che miti e fiabe "derivarono da — o espressero simbolicamente — riti di iniziazione o altri *rites de passage* — come la morte metaforica di un'individualità vecchia e inadeguata che serve a farla rinascere a un piano superiore d'esistenza"<sup>28</sup>. Eliade ritiene assolutamente innegabile che prove e sventure di eroi ed eroine siano da considerarsi in termini iniziatici e che, anzi, gli scenari iniziatici di queste storie, ripetutamente ascoltate da uomini sia primitivi che civili, corrispondano ad un bisogno dell'essere umano di sperimentare, rischiare, affrontare prove eccezionali. E tale esperienza avviene proprio ascoltando o leggendo fiabe, attraverso quindi un viaggio nell'immaginario, in un altrove sconosciuto, ma nel quale vivono le nostre più grandi e nascoste pulsioni. È per questo che molti ricercatori della psicologia del profondo hanno riscontrato analogie tra gli eventi fantastici nei miti e nelle fiabe e quelli che hanno luogo nei sogni e nelle fantasticherie degli adulti. Ma mentre i sogni, precisa Bettelheim, agiscono a livello inconscio e sono la rappresentazione in forma simbolica di tutte le

---

27 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p. 44.

28 *Ivi*, p. 38.

nostre preoccupazioni, delle nostre pressioni interiori inesprese, e non offrono affatto soluzione a questi problemi, la fiaba fornisce gli strumenti per risolvere le situazioni che esprime, invece, apertamente, e unisce al contenuto inconscio quello conscio, entrambi plasmati da una mente conscia che "non è quella di una particolare persona, ma rappresenta il consenso di molti circa quelli che essi vedono come problemi umani universali e quelli che accettano come soluzioni desiderabili"<sup>29</sup>. Se così non fosse la fiaba non avrebbe motivo, per gli uomini, di essere tramandata di generazione in generazione, perché deprivata della funzione principale, cioè una sorta di insegnamento tramite l'esorcizzazione dei problemi.

Un insegnamento, però, e questo credo sia fondamentale, niente affatto didattico, ma anzi, privo di morale perché non è questa che insegna, ma piuttosto la capacità di rappresentare l'umanità a livello universale, in modo che ognuno, con la propria indole, la propria vocazione, possa riscoprirsi personaggio di una fiaba e, identificatosi in essa, trovare soluzione ai problemi o costruire la propria identità in base ai modelli che gli vengono presentati e che l'ascoltatore è libero di accettare o trasgredire. Da qui la coesistenza in una fiaba — senza giudizi di valore se non quelli che scaturiscono dall'esito stesso della storia — del bene e del male. E a tal proposito, scrive Bettelheim, la fiaba

lascia a noi ogni decisione, e ci permette anche di non prenderne nessuna. Sta a noi applicare la fiaba alla nostra vita o semplicemente godere delle cose fantastiche che ci racconta. Il nostro diletto è ciò che ci induce a cogliere a tempo debito i significati nascosti, che possono riferirsi alla nostra esperienza di vita e al nostro presente stadio di sviluppo personale<sup>30</sup>

Come si è cercato di dimostrare fino ad ora, la fiaba ha svolto nelle culture orali e ancora svolge attualmente con i bambini un ruolo fondamentale per la crescita interiore, fornendo gli strumenti simbolici per la risoluzione dei problemi che più

---

29 *Ivi*, p. 39.

30 *Ivi*, p. 45.

stanno a cuore all'individuo. Tutti gli uomini, di qualsiasi età e in tutte le culture, sono, in modo più o meno conscio, assillati da una domanda: qual è il significato profondo della mia vita? La fiaba, in quanto rappresentazione simbolica degli stadi evolutivi dell'interiorità dell'uomo, prova a rispondere, da sempre, a questo quesito, cercando di costruire l'identità di chi con essa si confronta. Direi che è questo il motivo per cui in genere ci troviamo di fronte a "schemi narrativi spesso identici in paesi molto lontani tra loro"<sup>31</sup> come scrive Italo Calvino nell'*Introduzione* al suo studio *Sulla fiaba*; e quindi anche le azioni dei personaggi si ritrovano spesso identiche. Lo stesso Vladimir Propp se ne accorse e, in *Struttura e storia nello studio della favola*, spiega il suo metodo di studio della favola adottato per la stesura di *Morfologia della fiaba*. La favola, scrive, è "fondata sulle azioni che in essa compiono i personaggi, indipendentemente dal loro aspetto; per indicare queste azioni adottai il termine di 'funzioni'"<sup>32</sup>. Propp arrivò a questo studio attraverso l'osservazione relativa alle favole sulla figliastra perseguitata all'interno della raccolta di favole dell'Afanas'ev e si accorse che, all'interno di essa, c'erano una serie di favole con un soggetto comune che erano in realtà la stessa favola. Da qui "si poté stabilire che anche gli altri intrecci si fondano sulla ripetibilità delle funzioni, e che in ultima analisi tutti gli intrecci della favola di magia si basano su funzioni identiche e tutte queste favole hanno struttura monotipica"<sup>33</sup>. Il metodo di analisi da lui adottato, continua Propp, si rivela efficace "non soltanto nel caso delle favole di magia ma anche d'altro tipo, e forse anche nello studio delle opere di carattere narrativo della letteratura mondiale"<sup>34</sup> con le dovute differenze negli esiti.

Egli individua innanzitutto una situazione iniziale, in cui viene introdotto il protagonista della storia e la sua condizione, oppure si parla della sua famiglia, e successivamente si sviluppano una dopo l'altra le trentuno funzioni individuate da Propp, che comunque non è detto che siano tutte contenute in un'unica storia. Non si vuole qui snocciolarle una per una, ma piuttosto tenerle come punto di riferimento per

---

31 Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, p. 3.

32 Vladimir J. Propp, *Struttura e storia nello studio della favola*, Torino Einaudi, 1988, p. 207.

33 *Ivi*, p. 208.

34 *Ibidem*.

individuare l'analogia con il processo di crescita dell'ascoltatore.

La prima di queste è stata già precedentemente accennata e cioè l'allontanamento da casa da parte di uno dei membri della famiglia. I motivi dell'allontanamento possono essere svariati, anche la morte è uno di questi, e possono riguardare sia membri della vecchia generazione che della nuova. Questa condizione in genere è preceduta da un'altra funzione che è l'infrazione di un divieto che prepara una sciagura. È da una catastrofe che gli avvenimenti cominciano a svilupparsi.

L'infrazione di un divieto è certamente un elemento interessante perché il più delle volte è manifestazione della curiosità, della volontà di trasgredire per seguire un istinto, una vocazione. A mio avviso è l'altra faccia del distacco, perché in qualche modo si decide di prendere in mano la propria vita nonostante tutte le raccomandazioni. Si corre il rischio di sbagliare. Senza il distacco non c'è storia perché non c'è esperienza e quindi non c'è crescita.

Le funzioni successive prevedono l'emergere di uno o più antagonisti, che provocano turbamento distruggendo l'atmosfera pacifica iniziale e spesso tentano di ingannare la vittima a volte con mutate sembianze e attraverso tutta una serie di espedienti. L'eroe non deve solamente combattere contro i suoi nemici, a volte fisicamente, altre utilizzando l'astuzia, ma ha bisogno di superare un certo numero di prove che nella maggior parte dei casi lo condurranno al cambiamento del suo status sociale, per esempio attraverso un matrimonio che lo renderà sovrano di un regno. Intanto l'antagonista, battuto, verrà punito. Ci troviamo di fronte al percorso della vita, fatto di momenti difficili e di gioie, di dolore e di sorprese, ma ciò che conta è che si tratta di un percorso in cui è assolutamente evidente che raggiungere un obiettivo dipende esclusivamente dalle doti del protagonista. Prima di tutto il coraggio, la capacità di affrontare gli eventi che si succedono, poi l'astuzia, equilibrata però dall'elemento della purezza. È difficile trovarsi di fronte a fiabe in cui venga premiata la scorrettezza dell'eroe, è in genere l'antagonista che dispone di mezzi illeciti per ottenere il suo obiettivo ed è quello che poi, alla fine, ha la peggio. Ma è bene ricordare, comunque, che la fiaba non prevede ammonimenti, saremo noi a decidere in quale personaggio identificarci.

Propp, in *Le radici storiche dei racconti di fate*, individua due motivi fiabeschi che risalgono a due istituti sociali e che forniscono la maggior parte dei motivi delle fiabe: il rito dell'iniziazione e le rappresentazioni del mondo d'oltretomba. Mi soffermerò brevemente su entrambi in quanto credo che siano rivelatori dei temi fondamentali per l'ascoltatore rispetto al proprio percorso di vita che vede rispecchiato nella fiaba, cioè appunto la maturazione tramite un rito di iniziazione, ma anche il tema scottante della morte, difficile da accettare. Il ciclo dell'iniziazione sembrerebbe la base più antica del racconto di fate, ed è interessante come esso si intrecci con il motivo della morte perché era sentito proprio come soggiorno nell'oltretomba e il defunto, a sua volta, compiva lo stesso iter dell'iniziando.

Insisto sull'iniziazione perché essa rappresenta il passaggio dall'infanzia alla pubertà, è il momento in cui si diventa uomini, è il momento che, nelle fiabe, corrisponde al distacco, all'allontanamento, ossia alla prima fase evolutiva.

Propp individua delle analogie tra la struttura dei miti e delle fiabe e gli avvenimenti che si succedevano durante l'iniziazione e lo giustifica ipotizzando che

gli anziani raccontassero ai giovinetti ciò che accadeva loro, ma lo raccontassero riferendolo all'antenato fondatore della stirpe e delle usanze, il quale, nato in modo miracoloso, dal suo soggiorno nel regno degli orsi, dei lupi, ecc. aveva recato il fuoco, le danze magiche (quelle medesime che si insegnavano ai giovinetti) ecc. [...] I racconti rivelavano all'iniziando il senso degli atti di cui era l'oggetto, lo rendevano simile a colui che ne era protagonista<sup>35</sup>.

Sembrerebbe dunque che i racconti siano stati una parte fondamentale del rito di iniziazione, un momento di conoscenza e di accompagnamento verso l'età adulta. E da qui ritorniamo senz'altro al discorso iniziale, secondo il quale l'ascoltatore ritrova nella fiaba un alleato, lo strumento per ottenere l'agognata emancipazione, e che fornirà le risposte giuste al momento opportuno, grazie al suo apparato simbolico inconsciamente acquisito dall'ascoltatore, e grazie anche alle capacità del narratore. E,

---

35 Vladimir J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 569.

sebbene appartengano ad un passato molto lontano rispetto al mondo moderno, le fiabe possono insegnare molto rispetto ai problemi interiori degli esseri umani.

Bettelheim, a proposito della comprensione del messaggio simbolico delle fiabe da parte del bambino, scrive che egli

comprende a livello intuitivo che queste storie, benché *irreali*, non sono *false*, che, benché quanto vi è narrato non avvenga nella realtà, deve avvenire come esperienza interiore e sviluppo personale [...] Le fiabe, oltre a indicare invariabilmente la via verso un futuro migliore, si concentrano sul processo di trasformazione [...] Le storie iniziano dove il bambino si trova in un dato momento, e suggeriscono dove deve andare, dando risalto al processo in sé<sup>36</sup>.

Un'altra interessante constatazione di Bettelheim riguarda l'importanza del contenuto fantastico delle fiabe in quanto maggiormente intellegibili per i bambini rispetto alle spiegazioni realistiche che, al contrario di quanto possa sembrare, creano in loro grande confusione. Questo accade perché "la visione del mondo della fiaba concorda con la sua"<sup>37</sup>, ecco perché essa rappresenta la forma narrativa migliore per trasmettere dei messaggi simbolici con la certezza che verranno acquisiti. "Le storie strettamente realistiche" scrive Bettelheim "vanno contro le esperienze interiori del bambino; egli le ascolta e forse ne recepisce qualcosa, ma non può trarne molto in fatto di significato personale trascendente il contenuto ovvio. Esse lo informano senza arricchirlo"<sup>38</sup>.

Di cosa ha bisogno, in sostanza, colui al quale una fiaba è rivolta? Bettelheim risponde che la principale necessità è quella di trovare un significato alla propria vita attraverso la crescita, e solo la speranza nel futuro, quella che ci fornisce la fiaba, può sostenerci.

Una storia, per poter davvero arricchire la vita dell'ascoltatore, deve stimolare la sua immaginazione, "aiutarlo a sviluppare il suo intelletto e chiarire le sue emozioni, armonizzarsi con le sue ansie e aspirazioni, riconoscere appieno le sue difficoltà, e nel

---

36 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p. 74.

37 *Ivi*, p. 48.

38 *Ivi*, p. 55.

contempo suggerire soluzioni ai problemi che lo turbano"<sup>39</sup>.

Ma il ruolo fondamentale della fiaba è oggi riconosciuto nella maniera giusta?

### **1.3 La narrazione orale: decadenza e segnali di ricostituzione**

Nelle culture orali la narrazione, abbiamo ricordato più volte, costituiva un momento fondamentale per la comunità nella misura in cui il narratore rappresentava, in quanto detentore di tradizioni e di esperienze trasmissibili, il principale fondatore dell'identità di un'intera comunità. L'ambivalenza del suo ruolo prevedeva che il narratore rendesse possibile la costruzione di valori comuni, e inoltre gli si chiedeva, da parte della comunità di ascoltatori, che questi valori venissero continuamente riconfermati attraverso la narrazione.

Che ne è oggi del narratore? E cosa si è conservato della trasmissione orale?

Walter Benjamin ritiene che il narratore, per quanto la sua figura possa risultare familiare, è in realtà "qualcosa di già remoto che continua ad allontanarsi"<sup>40</sup> ed è proprio questa distanza a rendere evidente il prossimo tramonto dell'arte di narrare. Benjamin attribuisce la causa di questo declino all'incapacità di scambiare esperienza, una facoltà che era sempre stata assolutamente presente, un'incrollabile certezza della quale adesso si tenta di raccogliere i pezzi. Caratteristica principale del narratore, infatti, è quella di essere "persona di 'consiglio' per chi lo ascolta"<sup>41</sup>, laddove il consiglio sta per saggezza, ma quest'ultima che è "il lato epico della verità"<sup>42</sup>, viene meno. È per questo motivo che, secondo Marco Baliani, il narratore, per poter essere considerato tale, ha bisogno di costruirsi il proprio bagaglio di esperienze immergendosi nelle cose del mondo e imparando di nuovo a sentire, allenandosi allo stupore, cioè a "cogliere stati di esperienza portanti nel mondo che lo circonda che è anche il mondo del personaggio o della storia che sta vivendo e che è anche il suo

---

39 *Ivi*, p. 11.

40 Walter Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 235.

41 *Ivi*, p. 238.

42 *Ibidem*.

mondo interiore"<sup>43</sup>. Egli ritiene che la tecnologia, sottraendoci all'immaginazione, riduca sempre di più la possibilità di fare esperienze perché tende a sostituirsi a noi. L'esempio che propone della porta scorrevole dimostra come si perda spesso l'occasione di avere un contatto diretto con le cose e di farne direttamente esperienza, a partire dalla banalità di fare pressione sulla maniglia di una porta e sentirne il peso mentre la si spinge in avanti riempiendo di senso quel gesto di attraversamento di una soglia. È negata anche l'emozione dell'indugio perché, davanti ad una porta chiusa, si può scegliere di non entrare, ma se questa si apre ancor prima della nostra decisione, allora non abbiamo più la possibilità di scegliere, diventa tutto automatico. Va da sé che "non è l'esperienza a dover essere per forza eccezionale, ma è la qualità della percezione a renderla tale"<sup>44</sup>.

La riduzione sempre maggiore della capacità di fare esperienza si risolve nell'"incapacità di tramandare un tipo di sapere che era frutto di apprendistato e lavoro artigianale. Diminuiscono sempre di più le relazioni. Si atrofizza il fare e la capacità di narrare, si atrofizza l'immaginazione"<sup>45</sup>.

E a proposito di esperienze, Benjamin individua due gruppi di narratori, quello dell'agricoltore sedentario, che conosce tutte le storie e le tradizioni della sua terra, e il mercante navigatore, che ha molto da raccontare per via dei suoi continui spostamenti. Entrambi custodi di storie diverse tra loro, ma che prendono vita a partire dalla praticità di questi mestieri.

Questo cambiamento rispetto all'oralità è da ricercarsi indubbiamente nelle trasformazioni storiche, basta pensare, come sottolinea ancora Benjamin, alla reazione dei reduci in seguito alla guerra mondiale: si ritorna dal fronte ammutoliti, la gente è povera di esperienze comunicabili. E in questo caso, poi, come ricorda Baliani, quando i reduci riescono a mettere fuori la propria esperienza di guerra, questa resta cristallizzata in parole sempre uguali, non è più una storia viva perché pretende di essere ascoltata, non si amalgama con le esigenze di chi ascolta, è una necessità a senso unico. Ed è proprio questa meccanicità che un narratore dovrebbe evitare per

---

43 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 62.

44 *Ivi*, p. 61.

45 *Ivi*, p. 38.

considerarsi tale. Per dirla con Benjamin, un narratore dovrebbe mettere nelle sue parole anima, occhio e mano che "influenzandosi reciprocamente determinano una prassi. Oggi questa prassi non ci è più consueta"<sup>46</sup>. Questa connessione tra anima, occhio e mano è proprio quella artigianale. E il narratore, continua Benjamin, potrebbe essere considerato un artigiano proprio perché il suo compito forse è quello di

lavorare la materia prima delle esperienze - altrui e proprie - in modo utile, solido e irripetibile [...] così considerato, il narratore entra tra i maestri e i saggi [...] poiché gli è dato riferirsi a un'intera vita. (Una vita, del resto, che comprende in sé non solo la propria esperienza, ma non poco di quella degli altri. Nel narratore anche ciò che ha appreso per sentito dire si assimila a ciò che è più suo)<sup>47</sup>

A proposito del bagaglio di esperienze proprie e altrui del narratore mi viene in mente un episodio raccontato da Baliani in merito al suo incontro con Sotigui Kouyaté, un Griot del Mali e Burkina Faso. Egli colpì l'attenzione di Baliani per il fatto che possedeva un patrimonio eccezionale di storie che presentava come autobiografiche e realmente accadute, nonostante fosse evidente la falsità di entrambe le affermazioni. Un repertorio sconfinato che si originava proprio dall'insieme delle proprie ed altrui esperienze, più un pizzico di adattamento che è la cifra del narratore. Infatti in ogni storia c'è la forte impronta del narratore che la racconta, perché anch'egli ha delle esigenze e pone l'accento su ciò che più gli sta a cuore. Tra narratore e ascoltatore, dunque, c'è uno scambio di esperienze. Ci si influenza a vicenda, c'è spesso uno scambio di ruoli.

Esistono secondo Benjamin diverse cause che hanno portato al declino della narrazione, prima tra tutte la nascita del romanzo moderno. Questo accade perché il romanzo è strettamente legato al supporto cartaceo che limita la parola entro certi confini, non prevede il cambiamento, la trasformazione, ma le parole restano le stesse e si fruiscono perlopiù in solitudine, non c'è bisogno di un narratore. Il romanzo, a

---

46 Walter Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 259.

47 *Ivi*, p. 260.

differenza di tutte le altre forme di letteratura in prosa, come la fiaba, la leggenda e la novella

non esce da una tradizione orale e non torna a confluire in essa [...] Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza - dalla propria o da quella che gli è stata riferita -; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri [...] il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente<sup>48</sup>.

Un'altra causa si ritrova senza dubbio nella sostituzione, oggi, della notizia con l'informazione, laddove la notizia era qualcosa che veniva da lontano e per questo acquisiva un certo prestigio, anche se non era verificabile e attingeva spesso al meraviglioso, mentre l'informazione rispecchia la nostra società perché è molto più veloce, è verificabile, plausibile e soprattutto è già corredata da spiegazioni. Tutto questo è profondamente lontano dallo spirito del racconto "è infatti già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazione"<sup>49</sup>. È per questo che Bettelheim ne *Il mondo incantato* scrive che spiegare ai bambini i significati delle fiabe è un errore perché questo comporterebbe non solo la perdita dell'incanto, la rottura dell'empatia tra narratore e ascoltatore, ma renderebbe inefficace il ruolo inconsciamente formativo della fiaba. Inoltre, come è già stato spiegato in precedenza, i bambini tendono a comprendere più facilmente un discorso fantastico che realisticamente veritiero; da quest'ultimo, anzi, vengono piuttosto confusi perché non parlano lo stesso linguaggio.

Ritornando alle cause del declino della narrazione rispetto ai cambiamenti della nostra società, non si può non menzionare il discorso del tempo. Probabilmente, quando parliamo di narrazione orale, a qualcuno verranno alla mente immagini lontane nel

---

48 *Ivi*, p. 239.

49 *Ivi*, p. 241.

tempo, che spesso neppure ci appartengono, situazioni che non abbiamo vissuto ma che esistono nel nostro immaginario. Sto parlando del racconto intorno al fuoco, oppure in un ambiente familiare ed intimo, mentre ci si sta occupando di altre faccende, di lavori manuali. Mi viene in mente la scena delle filatrici nell'opera di Wagner, *Der fliegende Holländer*: Le donne tutte prese dal loro lavoro, quasi distrattamente, cantano le vicende di un misterioso olandese. Ecco che nell'intimità di una stanza, o comunque nel bel mezzo di un'attività manuale, qualcuno decide di raccontare una storia. È qui che entra in gioco il fattore tempo. Una narrazione, per essere assimilata ha bisogno di uno "stato di distensione che diventa sempre più raro"<sup>50</sup> scrive Benjamin. Il culmine della distensione spirituale è "la noia l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza [...] I suoi nidi - le attività intimamente collegate alla noia - sono già scomparsi nelle città, e decadono anche in campagna. Così si perde la facoltà di ascoltare, e svanisce la comunità degli ascoltatori"<sup>51</sup>. Benjamin ritiene che l'arte di narrare consiste nel saper raccontare a propria volta ad altri e questa facoltà si perde proprio perché l'ascolto di una storia non è più associato allo svolgimento di lavori manuali. Solo se l'ascoltatore è occupato in queste attività è reso "dimentico di sé" e "a fondo si imprime in lui ciò che ascolta"<sup>52</sup>. Baliani è assolutamente d'accordo con Benjamin e aggiunge che il problema è la "mancanza della concentrazione necessaria a sentire"<sup>53</sup>, si è perso "il gusto del tempo, dello stare in ciò che si sta compiendo"<sup>54</sup>.

Le cause del decadimento della narrazione sono dunque molteplici, ma ce n'è una particolarmente importante e si riferisce non tanto alle modalità della narrazione, quanto piuttosto al contenuto. Stiamo parlando della parola, lo strumento principale del narratore.

Marco Baliani ritiene che le parole, oggi, abbiano perso la possibilità di essere interpretate, non si presentano più come ambigue. Il fatto è che oggi si tende alla semplificazione e all'abbreviazione, per cui la potenza della parola, quella che nelle

---

50 *Ivi*, p. 243.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 75.

54 *Ibidem*.

culture orali rappresentava l'essenza della narrazione e che collegava la sfera umana con quella divina, si perde a vantaggio di un pensiero certamente più lineare, ma deprivato di ogni sfumatura e profondità.

Milena Bernardi parla di "parola temuta"<sup>55</sup> rispetto alle difficoltà che gli adulti hanno oggi rispetto alla trasmissione delle proprie esperienze. Da un lato si teme la parola perché ci si sente incapaci di raccontarsi, dall'altra la si teme per la difficoltà di raccontare, non si riesce più a relazionarsi con le parole, queste vengono selezionate secondo un criterio di semplificazione dovuto al timore della complessità, dell'ambiguità, che però sono gli unici modi affinché il pensiero si sviluppi insieme alla curiosità, all'immaginazione, alla voglia di conoscere. Questo bisogno di controllo porta all'infiacchirsi delle emozioni e dell'apprendimento. Temere la forza simbolica della parola significa temere la parola viva, cioè l'unica in grado di dare un senso profondo alla narrazione e l'unica che, infatti, definisce un buon narratore che, anche insieme ai suoni e i gesti, ricrea un clima di "affabulazione".

Tutto questo, ricorda ancora la Bernardi, potrebbe portare alla fine della relazione *in praesentia* tra bambini ed adulti che sempre più spesso delegano ai media un ruolo fondamentale, cioè quello di trasmettere esperienze, di trasformare l'invisibile in visibile, di portare l'ascoltatore in un altro mondo e stare lì insieme a lui attraverso un godimento reciproco di quell'esperienza di incantamento in cui il tempo si sospende momentaneamente.

L'età moderna, dunque, con la scrittura ha trasferito la parola orale in uno spazio visivo e ancor più radicalmente la stampa ha proceduto in questa direzione.

Secondo Livio Sbardella, quest'emarginazione dell'oralità troverebbe nell'odierna cultura multimediale un'ulteriore conferma, poiché la multimedialità ci induce a "sovrapporre e confondere i canali della comunicazione e le diverse tipologie di messaggio che veicolano, sempre più spinti a impegnare vari sensi contemporaneamente, sempre meno capaci di concentrarci su uno solo"<sup>56</sup>.

---

55 Milena Bernardi, *La parola temuta. Declino della narrazione orale e spie di disalleanza nella relazione educativa*, in M. Contini (a cura di), *Disalleanza educativa*, Roma, Carocci, 2012, p. 143.

56 Livio Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, cit., p. 126.

Sbardella mette in discussione persino le riflessioni che McLuhan ha portato avanti negli anni Sessanta, secondo le quali l'uomo occidentale sarebbe ritornato, attraverso i media elettrici di prima generazione (radio, telefono, cinema, televisione), a un recupero dell'originaria dimensione orale della comunicazione. Questo perché, sebbene sia ancora presente in tali mezzi un grande stimolo uditivo, manca un elemento fondamentale, il rapporto *in praesentia* tra chi narra e chi ascolta e quindi vengono meno tutte le caratteristiche proprie della narrazione orale.

Paul Zumthor parla di questo aspetto nella già citata introduzione a *Flatus Vocis* di Corrado Bologna, e spiega come la voce oggi arrivi filtrata dai media senza darci la possibilità di rispondere. E, sebbene una voce mediata abbia per noi qualcosa di prodigioso, come scrive Bologna, proprio perché giunge da un altrove e per questo assume un'autorità sovranaturale, andando a ricreare l'atmosfera di meraviglia e terrore che probabilmente sentivano i nostri antenati al suono di una imponente voce narrante, si tratta pur sempre di una voce mediata, che rende l'ascoltatore inautentico, perché intercambiabile.

Si affaccia però una speranza che viene dagli ambiti extra-scolastici ed extrafamiliari. Milena Bernardi spiega infatti come nelle produzioni narrative-artistiche quali il teatro ragazzi, il teatro di narrazione, il cinema, il cinema d'animazione e le biblioteche si stia assistendo ad una riscoperta della narrazione orale di storie e di fiabe. Questo è dovuto al fatto che della narrazione in prima persona si sente fortemente la mancanza<sup>57</sup>.

E allora, in che modo il teatro ragazzi si serve della fiaba e della tecnica della narrazione mutuata dall'animazione teatrale?

---

57 Milena Bernardi, *La narrazione orale tra bambini ed adulti*, cit., p. 6.



## 2. NARRAZIONI TEATRALI

### 2.1 L'attore/narratore e la *performance epica*

Il narratore è una figura che affonda le proprie radici in un passato che accomuna tutte le culture. Un passato in cui la collettività, per considerarsi tale, sentiva la necessità di una voce testimoniale che si facesse carico di una responsabilità fondamentale: la trasmissione della memoria di un'intera comunità. Egli infatti, rispetto a ciò che racconta, non è mai né al di fuori, né completamente coinvolto, ma si fa testimone di un'esperienza da condividere e attraverso la quale cerca di spiegare la realtà umana per mezzo della voce, strumento privilegiato al quale affidare le verità più profonde. Basta pensare che, come ricorda Marco Baliani, "in molte religioni e culture all'inizio del mondo c'è sempre una voce, un verbo, un atto che nomina le cose per crearle; non è detto che sia una parola, può essere un canto, una nenia, un ritmo sonoro di tamburi"<sup>58</sup>. Gli ascoltatori prendono parte al racconto del proprio passato, il narratore infatti non inventa nulla, ma "assomiglia piuttosto all'erede e all'essere pubblico cui spetta trasmettere oralmente il fondo epico di una collettività [...] si ricollega al modello dell'artigianato in cui si coniugano anonimato e individualità"<sup>59</sup>. Artigiano perché ha a che fare con la materia, con le parole, con la voce, con un testo, e plasma tutto questo servendosi degli strumenti della propria esperienza, in quanto egli non è mai un mero raccontatore di storie, ma un'"identità biografica"<sup>60</sup> e infatti, come scrive Gerardo Guccini

Le società tecnologicamente evolute come la nostra affidano il compito di intrattenere e quello di coltivare le memorie della collettività a differenti pratiche

---

58 Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 66.

59 Gaetano Oliva, *Una didattica per il teatro attraverso un modello: la narrazione*, Padova, CEDAM, 2000, p.11.

60 Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p.12.

e istituti dimenticando così le potenzialità della loro sintesi umana che si realizza, per l'appunto, nel narratore, il quale a differenza dei libri, delle trasmissioni e dei mezzi audiovisivi, e in modo ancor più radicale di quanto possono fare gli spettacoli drammatici, i cui contenuti sono filtrati dalle convenzioni rappresentative, comunica direttamente con lo spettatore inserendo il proprio parlare nel suo vissuto<sup>61</sup>.

Il narratore in qualche modo diventa autore di ciò che racconta perché lo interpreta. Sceglie i fatti a cui dare maggior rilievo e li mette in relazione con altri fatti, si serve delle proprie fonti, della propria sensibilità, del proprio vissuto per realizzare una storia che sia significativa ed efficace per tutti coloro che ascoltano, ma nello stesso tempo la segna con la propria personalissima impronta. E infatti, proprio attraverso la selezione degli argomenti e dei passaggi ritenuti fondamentali il racconto acquista efficacia e può essere accolto. Il narratore infatti presta una particolare attenzione al suo destinatario, senza il quale la storia non si completerebbe.

A proposito dello spettatore e della sua importanza nella fruizione della narrazione orale, è interessante la lettura che Adriana Cavarero propone rispetto alla nozione di Julia Kristeva di "chora semiotica". È un concetto che si ritrova nel *Timeo* di Platone, ma che la Cavarero legge in chiave anti-platonica:

C'è nell'emissione fonica, un godimento musicale che l'ordine semantico sfrutta e insieme limita e tuttavia stenta a controllare [...] Al contrario del pensiero che tende ad abitare nel mondo immateriale delle idee, il discorso è sempre una questione di corpi [...] Palese nel testo poetico, ma operante anche nella quotidianità della parola, il lavoro della *chora semiotica* permea sempre la sfera del linguaggio [...] Insomma, non solo il puro semantico non esiste (come invece sognava Platone e, forse, sognano ancora i postmoderni) ma il ruolo semantico della parola è intriso di un vocalico che lo àncora alle pulsioni corporee [...] la vocalità semiotica è dunque, nello stesso tempo, la preconditione della funzione

---

61 *Ivi*, p. 11.

semantica e il suo incontrollabile eccesso<sup>62</sup>.

Il racconto dell'attore/narratore, dunque, non avrebbe solamente una funzione testimoniale, ma veicola dei significati attraverso la voce. Ed è proprio il "godimento acustico" a rappresentare un veicolo semantico. La fisicità dell'emissione vocalica provoca un piacere acustico che, a sua volta, produce un'acquisizione semantica e quindi cognitiva, tramite l'emozione.

Solo nella relazione narratore-ascoltatore si risolve la comunicazione dell'esperienza. È questo il motivo per cui Marco Baliani entrerà negli anni Settanta in polemica con Giuseppe Bartolucci e con l'avanguardia romana, egli infatti "non accetta l'idea che il pubblico sia soltanto un *voyeur* inessenziale al farsi dell'evento teatrale"<sup>63</sup>.

Lo spettatore partecipa assistendo allo svolgersi di un racconto di cui già conosce i rivolgimenti, è impotente di fronte ai fatti che si susseguono inesorabilmente secondo la prassi dell'epica. Il narratore, più che mettere in scena, come avviene per il dramma, mette in contatto storia e ascoltatori assumendo la figura del testimone, però, a differenza della testimonianza, l'argomento narrato non si svolge in quel momento, ma è già concluso. È ancora Guccini a chiarire che

nel caso del narratore, la funzione testimoniale non comporta necessariamente la regola di testimoniare il vero, ma quella di produrre testimonianze vere, vale a dire, atti che attestino il radicamento del mondo diegetico d'integrare narrato ed esperito, fonti narrative e memoria personale<sup>64</sup>.

La poetica della testimonianza si articola, secondo Guccini, in quattro cornici concentriche, la più esterna delle quali, riguarda l'*impostazione mnemocentrica* del "teatro narrazione", finalizzata alla salvaguardia delle memorie attraverso la trasmissione da persona a persona; da qui deriva l'*articolazione fabulistica dell'intreccio narrativo*, caratterizzata da inizio, svolgimento e fine, una struttura

62 Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 149-153.

63 Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Arezzo, Zona, 2005, p. 40.

64 Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p. 13.

espositiva che cristallizza il mondo e le gesta dell'uomo non più sottoposti, in questo modo, allo scorrere del tempo; la cornice successiva prevede l'*attivazione dell'io*, che si realizza quando il narratore attinge alla sua "riserva" mentale per dare avvio alla narrazione; la cornice più interna si riferisce alla *funzione testimoniale* del narratore, il quale è prima di tutto egli stesso contenuto della propria narrazione che, a sua volta, testimonia il legame tra narratore e narrato.

Esistono due modalità di relazione tra narratore e narrato, l'una mette il narratore all'interno del narrato, che diventa autobiografia, l'altra inserisce il narrato nel narratore; ed è questo il caso in cui il narratore, agendo su un testo preesistente, assume la funzione di autore, in quanto lo arricchisce della propria esperienza narrativa, teatrale e di vita.

Abbiamo più volte accennato alla necessità dell'ascolto e alla funzione del narratore, ma cosa si aspetta quest'ultimo dal pubblico? Cosa lo induce al racconto?

Guccini ritiene che dallo spettatore non ci si aspetta un giudizio ma l'assunzione di responsabilità, la stessa che si assume il narratore "a fronte delle ferite della nostra storia civile, che, anche grazie al lui e al suo investimento etico, rientrano nei fragili orizzonti della memoria condivisa"<sup>65</sup>.

L'assunzione di responsabilità da parte del pubblico è stato l'obiettivo di un grande drammaturgo del Novecento, Bertolt Brecht, il quale, introducendo il modello recitativo dello "straniamento", avrebbe rappresentato, secondo Peter Szondi, una delle cause della crisi del dramma *assoluto*, ovvero la sua *epicizzazione*, cioè l'introduzione dell'io epico a livello drammaturgico. Si passa in sostanza dalla interpretazione di un testo alla sua rappresentazione epica, straniata e quindi non più rispondente al criterio aristotelico dell'immedesimazione. E infatti Szondi, nell'introduzione del suo *Teoria del dramma moderno*, cita proprio il filosofo greco, il quale afferma che "il poeta non deve [...] fare una tragedia come se fosse una composizione epica. Chiamo composizione epica quella che contiene più azioni, come nel caso in cui un drammaturgo prendesse a oggetto tutto l'argomento dell'*Iliade*"<sup>66</sup>.

Ma procediamo con ordine. Secondo Szondi il dramma dell'età moderna sarebbe nato

---

65 *Ivi*, p.17.

66 Aristotele, *Sulla poetica*, trad. di F. Albeggiani, Nuova Italia, Firenze 1934, p. 32.

con il Rinascimento, quando l'uomo, dopo il crollo della concezione medievale del mondo, vuole che l'opera d'arte rispecchi se stesso. L'uomo, scrive Szondi,

entrava quindi nel dramma solo come membro della società umana. La sfera dei rapporti intersoggettivi gli appariva quella essenziale della sua esistenza; libertà e vincolo, volontà e decisione, come le sue determinazioni più importanti. Il "luogo" in cui egli giungeva a realizzazione drammatica, era l'atto della decisione<sup>67</sup>.

Tutto doveva rientrare nel contesto interumano, nei rapporti intersoggettivi e quindi il mezzo espressivo privilegiato non poteva che essere il dialogo; esso, insieme al monologo, nel Rinascimento divenne la sola componente del teatro drammatico, in seguito all'abolizione del prologo, del coro e dell'epilogo. Szondi parla di dramma assoluto perché esso "deve essere staccato da tutto ciò che gli è esterno"<sup>68</sup>. Il drammaturgo è assente dal dramma, le battute non vengono direttamente dall'autore e nel rapporto spettatore-dramma è contemplata solo "la completa separazione o la completa immedesimazione, ma non l'intrusione dello spettatore nel dramma o il rivolgersi del dramma allo spettatore"<sup>69</sup>. Così come lo spazio teatrale deve sottolineare la distanza tra palcoscenico e platea, allo stesso modo attore e personaggio devono coincidere. Un altro elemento che caratterizza l'assolutezza del dramma sta nel fatto che esso è primario, cioè rappresenta se stesso, per cui l'azione drammatica si realizza in quel momento e non sono previste né citazioni né variazioni, che presupporrebbero un autore. Inoltre l'azione drammatica si svolge sempre al presente, per questo si rende necessaria l'unità di tempo nel dramma: ogni scena determina quella successiva, "ogni istante dell'azione drammatica deve quindi contenere il germe del futuro"<sup>70</sup>. Allo stesso modo e per la stessa ragione è necessaria l'unità di luogo, altrimenti la discontinuità spaziale, come quella temporale, presupporrebbe l'io epico. Un ultimo elemento

---

67 Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, p. 9.

68 *Ivi*, p. 11.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*.

caratteristico riguarda l'esigenza di dare sempre una motivazione e non lasciare spazio al caso, il quale, pur essendo esterno al dramma, nel momento in cui viene motivato ritorna nel dramma, ne viene inglobato come sua propria parte. L'assenza dell'io epico è ulteriormente sottolineata dall'autonomia e compiutezza del dramma che non dipendono da nient'altro se non dalla "risoluzione (realizzata via via e via via distrutta) della dialettica intersoggettiva, che diventa, nel dialogo, linguaggio"<sup>71</sup>. Nell'epoca post-rinascimentale si assiste però ad un cambiamento, cioè all'*epicizzazione* del dramma. Questo comporta l'apertura del dramma verso il passato e il futuro, e non più la cristallizzazione nel presente; i rapporti intersoggettivi sono minati da una comunicazione frammentaria o assente, con una predilezione per il monologo, e infine ciò che accade non è più assoluto, ma dipende dal destino sotteso all'evento. Questa relativizzazione epica dipende dal fatto che soggetto e oggetto, non sono più fusi, come nel dramma, ma entrano in opposizione per cui "uno dei personaggi diventa la proiezione dell'io dell'autore e gli altri diventano l'oggetto di questo io, cioè al rapporto drammatico si sostituisce un rapporto squisitamente epico e sulla scena appare, a poco a poco, la figura del narratore"<sup>72</sup>.

Il teatro contemporaneo porta a compimento questo processo, che, ovviamente, non era previsto in questi termini da Szondi, il quale non allude, con la figura del narratore cui fa riferimento, al teatro di narrazione che noi abbiamo in mente.

L'attore/narratore, dunque, dà vita a quella che è stata recentemente chiamata *performance epica* attraverso l'utilizzo di precise tecniche comunicative, come la narrazione in terza persona; in questo modo egli resta se stesso evitando la contraffazione del personaggio, che semmai evoca, per presentarlo, entrarne e uscirne, ma non si immedesima mai fino in fondo, piuttosto la tiene a distanza come oggetto del suo racconto, cioè lo osserva, lo comprende, ma non cerca di imitarne le caratteristiche psicologiche ed emotive, è più condizionato dalla storia che dal personaggio. Non rappresenta, ma racconta, e il racconto presuppone una distanza, anche quando è autobiografico, perché per raccontare bisogna stare fuori dall'azione e il dramma è, appunto, azione, e accade nel momento stesso in cui si sta svolgendo.

<sup>71</sup> *Ivi*, p.13.

<sup>72</sup> Cesare Cases, *Introduzione a Peter Szondi, Teoria del dramma moderno, cit.*, p. xv.

Come scrive Szondi "il decorso del tempo nel dramma è un susseguirsi di 'presenti'"<sup>73</sup>. La definizione di *performance epica* corrisponde a uno strumento metodologico che permette di analizzare gli spettacoli caratterizzati dalla presenza di un solo attore, che comunica con il pubblico nel momento dell'atto performativo che egli stesso crea; e contribuisce, inoltre, a spiegare le varie forme di spettacolo con unico interprete che stanno prendendo piede da alcuni decenni a questa parte. La *performance epica* riguarda infatti molte soluzioni teatrali e quando ci riferiamo ad essa, intendiamo indicare varie possibilità recitative, basate sulla tecnica del racconto, costruito attraverso procedimenti specifici, che corrispondono ai diversi metodi espressivi di chi li attua.

Il "teatro narrazione" rappresenta l'insieme di queste nuove modalità epiche. Esso esplose negli anni Novanta, ma la figura del narratore nasce già negli anni Settanta, basti pensare a Dario Fo e Giuliano Scabia, entrambi influenzati e ispirati dalla narrazione popolare. Negli anni Ottanta però il ruolo del narratore vive una fase di affievolimento, e questo perché le tecniche del corpo e della voce, retaggio dei Maestri degli anni Sessanta, rappresentavano il principale punto di riferimento sul piano dei linguaggi espressivi. Dall'altra parte, poi, l'individualità degli attori non era preferita al meccanismo registico dello spettacolo. Negli anni Novanta, invece, quando l'atto di narrare viene riconosciuto come modalità performativa autonoma, finalmente si afferma il "teatro narrazione" configurandosi come un quasi genere, che ha offerto al teatro varie possibilità di sviluppo in diverse direzioni. L'interesse per questa nuova figura sta anche nel fatto che il narratore, per il suo modo di inserirsi nelle logiche teatrali, si configura come una reale ed efficace possibilità di risoluzione dello scarto tra teatro di ricerca e fruizione "popolare". Infatti le arti sceniche si coniugano con il vissuto personale del narratore, ma anche del pubblico stesso, il cui immaginario viene sollecitato. Si pensi per esempio al concetto, così fondamentale in Baliani, di "distrazione" auspicato per il pubblico: "per distrazione non intendo noia. Distrazione vuol dire che io sto qui, e nello stesso tempo da un'altra parte; mi sto astraendo dal concreto della cosa, perché sto viaggiando attraverso un'esperienza che tu hai

---

73 *Ivi*, p.12.

richiamato alla mia memoria"<sup>74</sup>. Secondo Guccini la novità importante dei narratori, che ha permesso loro di lasciare un'impronta forte nel nuovo teatro, dipende proprio dal fatto che "sono stati essi stessi espressioni di un'onda di rinnovamento lenta, internamente trattenuta dalle necessità di acquisire artigianalmente gli strumenti teatrali del contatto fra artista e spettatore, fra pedagogo e allievo, fra persona e persona"<sup>75</sup>. Fino a volte a modificare la memoria dello spettatore nel momento in cui produce esperienze, che poi condivide con la comunità degli ascoltatori.

Il *performer epico* si contrappone all'attore interprete di un personaggio e nasce come esigenza dell'attore di ricercare nuove soluzioni recitative, pur restando fedele alle possibilità e alle tradizioni precedenti. La narrazione in teatro è particolarmente importante perché, come spiega Giorgio Nosari, nel momento in cui aderisce a forme orali, tradizionali e folcloriche, essa recupera sia la scissione delle arti performative che ha separato teatro, danza, canto e musica, sia quella culturale che ha allontanato il teatro dalle storie legate alla tradizione e dai loro testimoni<sup>76</sup>.

Antecedente storico della *nuova performance epica* è Brecht, ma proprio per il fatto che l'attuale teatro di narrazione si configura come "nuova" forma, anche tale antecedente viene in qualche modo superato o reinventato, ma resta un punto di riferimento stabile e irrinunciabile, basti pensare al fatto che Brecht, allo stesso modo di molti spettacoli di "teatro narrazione", accosta alla Storia la trama narrata, in modo che tra attore e pubblico si stabilisca un'intesa basata sulla condivisione di certi accadimenti storici. Penso subito a *kohlhaas*, che Baliani utilizza come specchio della società degli anni Settanta.

Il *performer epico* è un "narratore"<sup>77</sup>, scrive ancora Nosari, proprio perché, come si è detto più volte, non interpreta un personaggio, ma, appunto, lo racconta. Il registro narrativo e quello rappresentativo restano ben distinti, anche se a volte il narratore può, per un momento, rappresentare un personaggio. Nosari continua spiegando che

---

74 Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p. 62.

75 *Ivi*, p. 12.

76 Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di Drammaturgia", 1/2004, p. 11.

77 *Ibidem*.

La narrazione di una storia, in altre parole, è sempre anche narrazione della propria narrazione, è sempre, cioè, straniante [...] Per quanto una narrazione possa essere seducente, essa darà sempre modo a chi assiste di difendersene, perché non può che esplicitare il proprio punto di vista, i passaggi, le articolazioni, la struttura, le tecniche di recitazione<sup>78</sup>.

Per tutti questi motivi possiamo considerare l'arte dell'attore/narratore una *performance epica*, cioè straniata. La testimonianza di un'esperienza da condividere con un pubblico di ascoltatori attraverso un gioco di identificazione (mai completa) e insieme di distanza dai personaggi e tenendo sempre una relazione forte tra il mondo immaginario e la vita reale, senza mai distaccarsi da se stessi, ma anzi, dando una forte impronta al racconto, il quale diventa unico per il fatto stesso di essere narrato da quel determinato attore. Una poetica, dunque, quella della narrazione, non una tecnica, ma, scrive Marco Baliani, "una visione del teatro e del mondo: io voglio vedere il mondo attraverso l'atto narrativo"<sup>79</sup>.

## **2.2 Marco Baliani e «il potere immaginifico del racconto»**

Così ho iniziato a raccontare storie come necessario tentativo di protrazione infantile e come antidoto all'alito della morte. Si racconta anche un po' per non morire, perché le cose continuino ad esistere

*Marco Baliani*

Nel 1975 Marco Baliani, giovane di Suna Verbania, cresciuto nella periferica borgata romana di Acilia, si laurea presso la facoltà di architettura di Valle Giulia, che, proprio in quell'anno, viene lungamente occupata dagli studenti con la conseguente formazione di un gruppo teatrale che allestisce rappresentazioni fortemente radicate nell'attualità. È questo il momento in cui Baliani, che si era improvvisato attore insieme ad altri studenti, realizza di poter fare del teatro una professione.

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>79</sup> Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p. 61.

Il teatro rappresentava per lui ed i suoi coetanei, coinvolti nella situazione socio-politica del tempo, un modo per mettersi in discussione, per arrivare alla comprensione del mondo, di se stesso e degli altri. Un teatro in cui poter dare spazio alla propria idea sul mondo in un momento di così grande fermento politico e culturale. E infatti, già alla fine del 1975 egli fonda, insieme alla compagna Maria Maglietta, attrice, regista e drammaturga, e all'attrice e animatrice argentina Tanny Giser, la cooperativa Ruotalibera, in cui svolge un lavoro molto più vicino all'animazione che al teatro, poiché si dedica ai bambini handicappati e disadattati dei quartieri più poveri.

L'animazione, che diventa in Italia un vero e proprio movimento, con forti connotati culturali e politici, nasce alla fine degli anni Sessanta in un contesto di grande crisi, che aveva coinvolto studenti operai e classi sociali meno abbienti. Il teatro cerca di rinnovarsi uscendo dai luoghi consueti ed è proprio a partire dall'animazione che rinasce in Italia, dalla seconda metà degli anni Settanta, il teatro-ragazzi. L'animazione aveva rappresentato un modo di rifiutare il teatro così com'era, cioè lo specchio di una società borghese dai valori non più condivisibili per un momento storico in cui si puntava alla rottura di tutti gli schemi, all'abbattimento delle convenzioni, al fine di realizzare nuovi e più democratici valori. Dalla metà degli anni Settanta, però, in seguito ad alcune riflessioni rispetto all'animazione teatrale, si ritorna al teatro *per i ragazzi* — altra cosa rispetto a quello *dei ragazzi*, fin quando non si cominciò a parlare semplicemente di teatro-ragazzi—, cioè quello in cui degli attori allestivano spettacoli per bambini. In questo panorama, spiega Silvia Bottiroli, l'orientarsi verso l'animazione non rappresenta per Baliani, come lo era stato, invece, per molti, "una risposta alla crisi dell'istituzione teatrale, al vuoto di funzione sociale che essa si trova ad abitare anche nell'Italia post-sessantottina"<sup>80</sup> ma piuttosto "un modo di avvicinarsi al linguaggio teatrale"<sup>81</sup>, un'immersione per riaffiorare nel teatro *tout court* "proposto e fruito come esperienza estetica ma non per questo meno denso di significati e spinte etiche e politiche"<sup>82</sup>.

---

80 Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, cit., p. 37.

81 *Ibidem*.

82 *Ibidem*.

Baliani, insieme al suo gruppo, si rivolge ai bambini aderendo alle possibilità che si era riproposta di offrire l'animazione teatrale al momento della sua affermazione, cioè lavorando insieme attraverso un percorso di crescita e di formazione; facendo esperienza di un altrove attraverso l'esplorazione di linguaggi diversi e mettendo in crisi le proprie tecniche per poterle ricostruire insieme ai bambini. D'altra parte i piccoli sono da sempre il suo interlocutore privilegiato, basta pensare al fatto che, prima di portare in scena la sua narrazione, si confronta a lungo con essi e, attraverso un procedere per prova-errore, affina la propria tecnica, comprende ciò che nella storia è necessario e cosa, invece, può essere omesso, scopre i caratteri essenziali dell'utilizzo della voce e del corpo per raggiungere l'efficacia. Egli afferma inoltre, in una conversazione con Oliviero Ponte di Pino, che gli spettatori che lo hanno formato come attore sono stati proprio i bambini.

Sono anni importanti per Baliani, il quale si dedica all'esperienza del gruppo e al lavoro collettivo, che vanno oltre il teatro per abbracciare ambiti più ampi come la politica e le scelte di vita:

se devo citare una cosa che mi è rimasta dall'esperienza di quel periodo, è l'importanza della comunicazione: ho cominciato ad apprendere che l'artista non è chi elabora linguaggi legati all'estetica, ma dei linguaggi necessari per comunicare qualcosa a qualcuno<sup>83</sup>.

Baliani è infatti molto attento allo spettatore, per questo entra in polemica con Giuseppe Bartolucci e l'avanguardia romana che considerava lo spettatore come un semplice voyeur piuttosto che un vero e proprio elemento drammaturgico. Da una parte, quindi, Baliani è affascinato dalla libera sperimentazione dei nuovi linguaggi, dall'altra però ritiene necessario non sottovalutare il ruolo dello spettatore. E infatti ciò che davvero gli sta a cuore è lo scambio, la comunicazione.

All'inizio degli anni '80 firma le sue prime regie, tutte legate per lo più al teatro-

---

83 Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Il racconto. Conversazione con Marco Baliani (1995)*, <http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.html>.

ragazzi e che riscuotono un notevole successo, basta pensare che nel 1984 *Orphy 2013* è vincitore del Premio Stregagatto. In questo periodo Baliani affronta il discorso del personaggio in seguito all'incontro con Dominic De Fazio dell'Actors' Studio. Fino a quel momento il suo lavoro aveva privilegiato l'espressività piuttosto che la psicologia, era molto più orientato verso la Commedia dell'arte e quindi l'approccio al personaggio era più esterno che interno. Lo studio con Barba, Formigoni ed altri, aveva certamente contribuito allo sviluppo di questo metodo. Con De Fazio, invece, Baliani scopre una fisicità rivolta all'interno. Quest'incontro è fondamentale perché tutto il suo lavoro narrativo è improntato ad un approccio fisico: egli sente i suoi personaggi prima con il corpo, trova una sinergia innanzitutto con il fare del personaggio, si sente dentro il suo agire, ne esplora l'interno a partire dall'esterno, dal gesto. E infatti in una conversazione a tre con Fabrizio Fiaschini e Alessandra Ghiglione ci rende partecipi della relazione che intesse con i suoi personaggi: "non mi commuovo tanto perché sento l'emozione che un personaggio sta vivendo, ma piuttosto perché entro in sintonia con le azioni che compie. È un sentire prima il corpo che si muove che il significato delle parole"<sup>84</sup>. Tutto questo è strettamente connesso alla questione della comunicazione in quanto anche il corpo racconta e quindi, insieme all'azione, coinvolge a livello sensoriale lo spettatore trasmettendo dei significati.

Ritornando all'attività registica, bisogna ricordare che gli spettacoli per bambini erano in alcuni casi replicati anche in serale per gli adulti. È il caso di *Oz*, che forse è il lavoro più maturo tra queste prime regie, caratterizzate proprio da un lavoro fisico, si può dire infatti che il testo nasce durante le prove. È questo infatti il periodo in cui Baliani afferma di cominciare a lavorare come regista-autore.

È molto interessante il suo rapporto con la narrazione e in particolare con la narrazione per un pubblico non adulto, con il quale tra l'altro aveva cominciato. Considera il bambino come il miglior maestro di un attore perché privo di educazione teatrale, una caratteristica che comportava nell'attore l'impossibilità di distrarsi, di assentarsi dal momento della relazione comunicativa. E infatti afferma che con i bambini, proprio come i giullari del medioevo, bisogna essere sempre e costantemente presenti con il

<sup>84</sup> Fabrizio Fiaschini, Alessandra Ghiglione, *Marco Baliani. Racconti a teatro*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998, p. 13.

ritmo, il testo e la presenza, ma questo provoca una sorta di appiattimento dell'attore che deve abituarsi a "ritmi che escludono la dilatazione del respiro, le pause, il silenzio, i vuoti"<sup>85</sup> soprattutto per quanto riguarda i ragazzi delle nuove generazioni "sempre meno capaci di rispettare il vuoto e il silenzio"<sup>86</sup>, così abituati come sono alla comunicazione televisiva. È questo il motivo per cui sente la necessità di rivolgersi ad un pubblico adulto: è così che inizia a lavorare su ritmi più dilatati e quindi acquista importanza il problema del tempo.

Baliani comincia a lavorare sul racconto già negli anni Settanta, anche se all'epoca non aveva ancora elaborato una pratica, continua negli anni Ottanta, e nel 1992 fa convogliare e proseguire la ricerca che va conducendo da anni sull'arte della narrazione orale e sullo spazio del racconto in teatro nell'associazione Trickster Teatro che fonda insieme a Maria Maglietta.

L'interesse per la narrazione nasce con i bambini e a tal proposito è bene ricordare il progetto per i bambini disadattati del centro storico di Genova. Baliani racconta che provenivano tutti da famiglie a rischio e soffrivano di quello che i pedagogisti chiamano "calo d'attenzione", per cui non restavano concentrati per più di sette minuti. Da qui cominciano gli esperimenti sul racconto: ogni giorno Baliani raccontava fiabe popolari ai bambini cercando di catturare sempre di più il loro interesse fino ad arrivare a ben venticinque minuti di completa attenzione alla narrazione.

È molto interessante a tal proposito una sequenza del film di Mario Martone, *Teatro di guerra* (1998), in cui si vede Baliani, che nel film impersona uno degli attori della compagnia che intende mettere in scena *I sette contro Tebe*, raccontare una fiaba ad alcuni bambini. Il delizioso cameo ci dà dimostrazione del lavoro di Baliani sulla narrazione indirizzata ai bambini che vivono una condizione di disagio e che quindi, in genere, tendono a crescere più velocemente dei loro coetanei perdendo apparentemente quel lato infantile che invece è assolutamente presente in ognuno di loro e, infatti, quando la storia raggiunge il culmine della drammaticità, vediamo i loro occhi sgranarsi e le bocche spalancarsi per lasciare finalmente libero di fluire lo stupore, una caratteristica tipica del bambino, ma che ritroviamo anche negli adulti

85 Oliviero Ponte di Pino, cit.

86 *Ibidem*.

quando si abbandonano alle vibrazioni del racconto. È lo stupore di cui parla Ernst Bloch in *Tracce*, la capacità di stare con le cose, di stare insieme all'azione con cui si entra in relazione: è "un percepire col corpo e coi sensi prima che con il pensiero"<sup>87</sup>.

Ritornando al progetto di Genova, che innesca il lavoro sul racconto, è interessante ricordare che si trattava di un lavoro "scientifico", nel senso che

avevi la possibilità ogni giorno di fare delle verifiche. Era una situazione molto libera dal punto di vista istituzionale, perché non avevamo il compito di educare questi bambini: si trattava semplicemente di vedere che cosa accadeva tra il portatore di un'esperienza e loro<sup>88</sup>.

Baliani lavora quindi attraverso numerose sperimentazioni. La sua formazione è caratterizzata perlopiù da scoperte continue che gli permettono di approfondire e affinare le sue ricerche. Applicava tutto ciò che imparava attraverso varie esperienze al suo lavoro di pedagogo che inizia quasi subito.

Il compito che egli si ripromette di portare a termine nei confronti dei suoi allievi è quello di allenarli allo stupore, cioè renderli di nuovo in grado di vedere ciò che gli altri non vedono, in modo che, nell'atto della narrazione, restituiscano l'invisibile allo spettatore, facendo rivivere nei suoi occhi il mondo dell'infanzia, quel tempo in cui gli occhi sono incantati e non si staccano dalle cose, si sgranano in preda allo stupore come per far presa sull'effimero del racconto e cristallizzarlo nell'attimo della sua evocazione.

La sintesi dei suoi intenti e la sincerità della sua evocazione mi sembrano racchiuse nell'introduzione a *Pensieri di un raccontatore di storie*:

qualche anno fa ho iniziato a girovagare, solitario, raccontando storie. All'inizio non sapevo neanche io cosa stessi cercando. E ancora adesso non ho certezze, sento solo che la strada è quella giusta, per me, e che non intendo abbandonarla

---

<sup>87</sup> Fabrizio Fiaschini, Alessandra Ghiglione, *Marco Baliani, Racconti a teatro*, cit., p. 14.

<sup>88</sup> Oliviero Ponte di Pino, cit.

tanto presto. Per istinto sento che ogni raccontatore di storie (in questi anni ne ho incontrato qualcuno) è un *protrattore d'infanzia*, con occhi bambini, dentro un corpo adulto<sup>89</sup>.

Per trasmettere stupore, dunque, bisogna provarlo. Il narratore, per essere efficace, deve sentire dentro se stesso tutta la potenza del racconto che intende condividere con il pubblico. L'invisibile da svelare deve essere innanzitutto chiaro per lui per poterne regalare una visione, anche se sfuggente e legata ad un attimo talmente breve che solo gli occhi incantati di cui parlavamo, fissi sulle cose come magneti, possono cogliere.

Ma come fare ad allenarsi allo stupore? È necessaria una grandissima attenzione, una vigilanza sensoriale, "la capacità di cogliere ad un alto grado di sensibilità ciò che mi sta accadendo durante un'esperienza"<sup>90</sup>, che poi è il solo e unico modo di trasformare quell'esperienza in racconto. L'esperienza però, ricorda Baliani, "non è mai facilmente trasmissibile, non la si può comunicare con oggettività, è un percorso da compiere c'è sempre un mistero che l'accompagna"<sup>91</sup> e se riusciamo ad intravederlo "sentiamo che quell'esperienza diviene un tassello importante della nostra vita e non smettiamo più di rammentarlo attraverso un incessante racconto"<sup>92</sup>. Se queste esperienze si fanno portatrici di un senso, si possono definire portanti, e a volte sono nascoste negli accadimenti della vita, sta alla nostra percezione individuarle, per questo bisogna allenarsi a sentire, a stare nel mondo "che è anche il mondo del personaggio o della storia che sta vivendo e che è anche il suo mondo interiore"<sup>93</sup>.

Stare nel mondo, stare nelle cose, nella storia, nel personaggio. È questo il segreto del racconto: stare; cioè rivivere davvero un'esperienza, per trasmetterla affinché venga percepita come reale, ma riuscendo a tenere la giusta distanza. Farsi coinvolgere senza mai perdersi, perché il narratore tiene tra le mani un filo e deve saperlo maneggiare, tirarlo o allentarlo nel momento giusto, non può distrarsi, ma augurarsi che lo

---

89 Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Genova, Comune di Genova-Assessorato Istituzioni Scolastiche, 1991, p. 3.

90 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 24.

91 *Ivi*, p. 62.

92 *Ibidem*.

93 *Ibidem*.

spettatore lo faccia, perché distrarsi significa attuare analogie tra la storia narrata e il proprio vissuto, ed è questo l'obiettivo del narratore che, a sua volta, infarcisce la storia di una sua personalissima visione, la filtra attraverso le sue esperienze e la modifica servendosi delle sue fonti. Il racconto è un viaggio, e il viaggio permette un allontanamento, ma poi si finisce per ritornare, ed è in quel momento che avviene la scoperta: "devi fare un viaggio, per trovare quello che già avevi. Perché tu non sai quello che hai"<sup>94</sup>.

Ma raccontare significa anche uscire dal caos, trovare "il disegno della mia esistenza. Finché stai facendo un'esperienza non la puoi raccontare, ci sei solo dentro"<sup>95</sup>, il corpo ha registrato l'esperienza, ma questa non può essere svelata finché non me ne distanzio attraverso il racconto, in questo modo, mentre cerco di farla rivivere al mio interlocutore la sto rivivendo anch'io, le sto dando un senso. Mi torna in mente Bruno Bettelheim quando parla dell'esigenza dell'uomo di trovare un senso alla propria esistenza, un significato profondo che spesso è svelato proprio dalla comprensione personalissima e spesso inconscia di un racconto, per chi lo ascolta, ma anche per chi lo narra, dal momento che quest'ultimo, prima di poterlo condividere, dovrebbe averne chiaro il senso per se stesso, in quanto il narratore non è mero esecutore, ma si giova di ciò che racconta almeno quanto l'ascoltatore. Baliani infatti ritiene che il piacere del narratore stia proprio nella continua scoperta di nuovi significati e nell' "aver potuto provare io stesso in prima persona le emozioni che ho trasmesso, come la gioia di volare raccontando del volo"<sup>96</sup>. Forse solo nel sogno, continua Baliani, è possibile sentirsi insieme alle cose come quando si racconta. Ma ciò non significa affatto dominarle, bensì "riuscire a percepire, attraverso di esse, il proprio essere, la vita di tutto me stesso che le prova"<sup>97</sup> e soprattutto, non si tratta mai di una fusione con la realtà, ma c'è sempre un equilibrio tra controllo e abbandono. La fusione porta alla *trance* che ha a che fare con la dimensione del sacro e non più con il teatro. Dopo il racconto c'è il ritorno alla realtà, anche se procura una sorta di nostalgia per l'intensità

---

94 Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p. 62.

95 *Ivi*, p. 51.

96 Fabrizio Fiaschini, Alessandra Ghiglione, Marco Baliani. *Racconti a teatro*, cit., p. 19.

97 *Ivi*, p. 21.

delle emozioni provate, irriproducibili nella vita quotidiana, perché non c'è tempo per farlo. È un pò lo stesso discorso legato al cambiamento della dimensione temporale, non più dilatata come quando nel passato si raccontava svolgendo lavori artigianali, perché c'era a disposizione tanto tempo e lo si impiegava attraverso il ritmo della narrazione. Oggi invece si è poveri di racconti, "non sappiamo che possiamo raccontare"<sup>98</sup> e il piacere narrativo non si trasmette più di padre in figlio, per cui ci si disabituava a quello che poi, alla fine, è un vero e proprio bisogno ancestrale dell'uomo. Bisogno di affermare la propria identità, di fare ordine nella propria esistenza, di sentirsi qui ed ora rispetto ad un altrove che viene evocato. Basta pensare che il racconto si confronta con l'esperienza della morte già attraverso il suo tradizionale incipit: "C'era una volta". Il "c'è", dice Baliani, non funziona, "io non voglio sentire il presente: una delle funzioni del racconto è allontanare la morte raccontando, "[...] Finché racconto e sto lì, sono vivo. E finché l'altro ascolta, anche lui è vivo"<sup>99</sup>.

Narrare, inoltre, è l'unico modo per creare miti, è per questo, secondo Baliani, che oggi non possiamo più realizzarne. Oggi che la scrittura tende a cristallizzare il racconto il quale, così stretto tra i margini di un foglio, non può evolversi, non può esplodere. In fondo il mito altro non è che l'ingigantirsi di una storia che nel tempo cresce fino a diventare qualcosa di nuovo. La memoria immaginifica del narratore, infatti, crea e rielabora i ricordi, in modo più o meno inconscio.

Ognuno di noi custodisce nella propria anima un deposito di miti perduti che va riattivato, e ciò è possibile attraverso la narrazione.

Raccontare una storia vuol dire quindi evocare un altrove, un luogo che non conosciamo ma che percepiamo come reale e desideriamo esplorare. La stimolazione sensoriale dell'ascoltatore non è però solamente visiva rispetto ai gesti del narratore, ma anche e soprattutto uditiva. La parola è suono significante, ma non perché la si può collocare in un codice linguistico, piuttosto per la sua capacità evocativa, per la materia sonora che la caratterizza. Secondo Baliani il racconto "vuole restituire alla parola la possibilità di essere percepita come suono, respiro, sensazione, immagine"<sup>100</sup>

---

98 Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p. 57.

99 *Ivi*, p. 60.

100 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 12.

è per questo che, attraverso la narrazione cerca di dare corpo alle parole, per farle vivere, al di là del lessico quotidiano, "solo nella corporeità della voce narrante, impostando la mia fisicità con la loro sonorità"<sup>101</sup>. Servendosi della parola, egli desidera accedere ad un altro tempo, diverso da quello contemporaneo che omologa perfino il sentire; le parole si uniformano e perdono la loro possibilità interpretativa perché rimandano ad un codice preciso che, temendo l'ambiguità di senso, le rinchiude nel lessico quotidiano che le generalizza. Baliani, invece, vorrebbe trattenere il loro alone di ambiguità che si scioglie nel momento del racconto quando ogni cosa prende il proprio posto naturalmente perché il suono, il gesto, il ritmo, la voce convogliano in direzione del senso che il narratore attribuisce alla storia.

E lo spettatore? Baliani vuole che questo si senta continuamente all'erta perché deve essere pronto ad accogliere tutti i momenti della narrazione; vuole mettere in crisi le credenze e le aspettative di chi ascolta in modo graduale, attraverso un risveglio cosciente. Non a caso Baliani riconosce Brecht come suo fondamentale modello.

L'attenzione verso lo spettatore sta nella necessità per il narratore di essere essenziale e conciso perché la memoria di chi ascolta è labile; ma quei pochi elementi utilizzati, per essere ricordati

devono possedere una *luccicanza* [...] devono staccarsi dall'ordinarietà del vivere e divenire unici, memorabili [...] ciò che diviene memorabile non sono le parole o immagini o sensazioni prodotte dal narratore, ma la speciale consonanza che in quel momento si viene a creare dentro lo spettatore tra quelle parole e il suo mondo immaginario, che è diverso per ciascuno dei presenti in teatro<sup>102</sup>

La narrazione, insomma, sia per l'ascoltatore che per il narratore, si configura come un viaggio verso un altrove per ritornare in se stessi cambiati o comunque felici per la scoperta di un piccolo tesoro che non pensavamo di avere così vicino.

---

101 *Ibidem*.

102 *Ivi*, p. 130.

### 2.2.1 Frollo

Baliani negli anni Ottanta comincia a proporre delle fiabe metropolitane che ricordano Italo Calvino, inventate da lui e difficili da trascrivere dati i tempi teatrali che le caratterizzavano. Nascevano da rielaborazioni personali e le raccontava attraverso una modalità che diventerà prassi, cioè seduto su una sedia, vestito di nero, con una piccola luce ad illuminarlo. Egli, evidentemente pensando a Benjamin, il cui saggio sul narratore, contenuto in *Angelus Novus*, gli avrebbe aperto gli occhi rispetto al ruolo di questa figura, considera il racconto fiabesco come "la prova somma dell'arte narrativa"<sup>103</sup>, anche se, a volte, il narratore ricorre alle categorie del favoloso e del fantastico producendo un abbassamento del linguaggio della fiaba quasi per esorcizzarne i contenuti. La fiaba è caratterizzata da una condizione magica che richiede "un'istintiva adesione sensoriale ad un mondo nascosto"<sup>104</sup>, essa ci ricorda della magia che c'è nel mondo, ma che noi non vediamo più e per questo abbiamo bisogno di risvegliare in noi lo stupore. Il narratore, nel momento in cui si relaziona con una fiaba, deve saper accordare il proprio respiro al tempo della fiaba già a partire dal consueto "c'era una volta". Se non ritrova il ritmo nascosto della fiaba, questa si riduce a mero genere letterario e viene infantilizzata. Un'altra caratteristica della fiaba, ricorda ancora Baliani, è che non c'è niente da spiegare, perché essa possiede una verità che nulla ha a che fare con la realtà quotidiana: "raccontare non è spiegare, narrare non è riassumere, fabulare non è informare"<sup>105</sup>.

Nella già citata conversazione che Baliani intrattiene con Oliviero Ponte di Pino, egli spiega che la struttura della fiaba si configura come anti-psicologica e anti-connettiva, per cui in poche pagine si può descrivere una vita intera e i personaggi possono cambiare spesso atteggiamento ed entrare in contraddizione con le loro stesse azioni senza che ci sia bisogno di spiegarne la logica che anzi, spesso, non esiste. La caratterizzazione dei personaggi, poi, è assolutamente minima, altrimenti diventerebbe teatro, dramma, immedesimazione, dunque, e non più epica.

---

103 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 76.

104 *Ibidem*.

105 *Ivi*, p. 92.

Nel racconto orale, infatti, a differenza che nel teatro drammatico, come ricorda Baliani, non c'è interpretazione

non puoi permettertela, perché non hai molto tempo a disposizione, e in più sei anche tutti gli altri personaggi [...] La narrazione ha il problema di dover tenere insieme tutto il mondo, il lavoro del narratore è stimolare l'immagine di quel personaggio, ma come accenno, non ci devi star dentro più di tanto, sarebbe sbagliato cadere nella trappola di interpretarlo troppo, perché non c'è un momento psicologico così lungo in una fiaba<sup>106</sup>.

La caratterizzazione può riguardare, però, anche i paesaggi, che cambiano a seconda dell'interiorità del personaggio, fornendone, quindi, una sorta di descrizione dello stato d'animo. In quel periodo Baliani scopre cos'è il narratore esterno e lo utilizza: esso non è uno dei personaggi, ma una voce che narra gli avvenimenti in terza persona dall'esterno, riferendosi ai personaggi della storia che, cosa di non poco conto, ama tutti; non esprime alcuna preferenza per l'uno o per l'altro, ne racconta semplicemente le vicende.

Tra le fiabe per bambini inventate da Baliani c'è *Frollo* (1993), scritta insieme all'autore, regista e critico teatrale Mario Bianchi, e rappresentata secondo la tecnica del "grado zero della narrazione": sedia, luce, corpo. Di questa fiaba esiste solo un canovaccio perché non è mai stata davvero scritta. Come ricorda lo stesso Baliani

non esiste il testo. Una notte abbiamo buttato giù un canovaccio, però non saprei dove rintracciare il testo, non c'è da nessuna parte se non nella mia testa, per quello può variare continuamente<sup>107</sup>.

Questa scelta rientra nell'idea di Baliani rispetto al rapporto tra narrazione e testo scritto: "le cose belle da leggere si possono leggere, ma non si possono dire, per dirle

---

106 Conversazione con Marco Baliani, Bologna, 23 febbraio 2014.

107 *Ibidem*.

bisogna trasformarle, farle diventare azione vivente della parola"<sup>108</sup>. Anche *kohlhaas* dopo alcuni anni è stato scritto, ma Baliani confessa che, a rileggerlo oggi, ritrova ben poco di ciò che la narrazione di quel testo è diventata oggi.

*Frollo* è una fiaba per bambini che riprende due fiabe tradizionali, *Il principe di pasta frolla* e *Il re del fiume d'oro*; non mancano però riferimenti a *Pinocchio* di Collodi e alle fiabe di Calvino, e addirittura dei riferimenti alla pubblicità.

Siamo di fronte ad una fiaba metropolitana in cui Baliani descrive l'ambientazione tipica della periferia, probabilmente la stessa dove era cresciuto, attraverso un resoconto dettagliato delle conseguenze dell'incuria di un luogo urbano. Baliani subisce molto il fascino di questi luoghi ambigui, che sembrano privi di una vera e propria identità.

Secondo me questi sono i luoghi della metamorfosi e oggi le fiabe le metto anche lì, dove c'è un paesaggio para-industriale caratterizzato da capannoni e case diroccate, luoghi che non sono più campagna ma non sono neanche diventati città. Questi sono i luoghi che amo di più<sup>109</sup>.

Ci mostra, come se lo avessimo davanti agli occhi, lo scorcio della parte più desolata di una città, dominata dal colore grigio. L'unica nota positiva sembra il profumo di dolci che proviene dalla pasticceria di Augusto e Agata, un profumo che ben presto si dissolverà per via dell'enorme tristezza dei due coniugi che non riescono ad avere figli. Tutto adesso è grigio. In questo caso Baliani utilizza la tecnica della caratterizzazione del paesaggio in base allo stato d'animo dei personaggi narrati. La storia, in estrema sintesi, racconta della nascita di un bambino di pasta frolla, durante una notte di temporale per mano di Agata, la quale, quasi senza rendersene conto, inizia ad impastare, con foga e felicità sempre maggiori, un biscotto delle dimensioni di un bambino, e ne resta talmente impressionata che decide di completare l'opera aggiungendo un amaretto, due ciliege candite ed una fetta di limone per farne un

---

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*.

faccino. Il giorno dopo Frollo, che così viene chiamato, prende vita con grande gioia di Augusto ed Agata che finalmente hanno il loro bambino. La storia prosegue seguendo la struttura tipica della fiaba: Frollo ben presto si trova a dover fare i conti con il suo antagonista, Girmi, un mostro terribile che divora tutto ciò che trova. Per questo motivo sarà costretto a mettersi alla ricerca di una sostanza magica, il "verduzio", utile per placare la fame del mostro. Si tratta del classico viaggio di iniziazione che, in seguito al superamento di varie prove, all'incontro di diversi personaggi e all'accumulo di oggetti magici, si risolverà con il combattimento tra Frollo e Girmi, dal quale il protagonista uscirà vittorioso grazie all'ingordigia del mostro che divorerà il pericoloso "verduzio". Non poteva mancare la presenza di una bellissima figura femminile, che, grazie ai suoi poteri magici, trasformerà Frollo in un bambino in carne ed ossa. Questa fiaba, pur nascendo per i bambini viene raccontata anche ad un pubblico adulto. Baliani, infatti, ritiene che, riadattando artisticamente i temi dell'infanzia, si possa ricondurli a qualsiasi esperienza umana. E infatti scrive che

le fiabe ci anticipano o ricordano, a seconda delle età in cui le ascoltiamo, che la vita non procede dritta e certa, ma che è densa di crocicchi, di smarrimenti, di perdite. Ma pure ci rassicurano dicendoci che solo grazie a queste giravolte del destino potremmo crescere in conoscenze ed esperienze<sup>110</sup>.

In questa fiaba Baliani passa continuamente dal punto di vista del narratore a quello dei personaggi, seguendo insieme a loro il susseguirsi delle vicende. L'ascoltatore è come risucchiato in un vortice immaginifico per cui è completamente in balia del narratore, il quale, a sua volta, sembra interamente assorbito dalla storia e continuamente sorpreso dagli eventi. Ciò comporta che lo spettatore senta la necessità di stare molto attento alla storia, come se da un momento all'altro il narratore potesse fermarsi e chiedere il suo aiuto per andare avanti. In realtà sappiamo che Baliani, sebbene appaia completamente coinvolto, possiede il distacco necessario per non perdersi e per non trasformare il meccanismo epico in meccanismo drammatico. I

---

110 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 94.

personaggi infatti non sono eccessivamente caratterizzati e spesso il narratore esce dalla storia, la guarda dall'esterno e la commenta, come quando all'inizio racconta in modo sentito la triste storia dei due coniugi e sembra quasi riflettere tra sé e sé, ma anche insieme al pubblico, coinvolgendolo pur senza rivolgersi direttamente ad esso.

In *Frollo* per un attimo divento Pipitacchio, tutti ridono, ma un attimo dopo sono Frollo e poi l'aquila... è un passaggio continuo di consegne di pelli. È questa l'arte del racconto, ed è tutto corpo. È la metamorfosi, ed è la cosa che in teatro mi affascina di più: quello che accade alla persona quando deve diventare qualcun altro e come fa a ritornare a se stesso o un narratore esterno<sup>111</sup>.

Un altro espediente per creare una certa intesa con gli ascoltatori, e provocare tra di loro la sensazione di appartenenza ad una comunità, è sicuramente il riso, di cui la fiaba è assolutamente infarcita, ricca com'è di ammiccamenti e giochi linguistici che ricalcano il linguaggio tutto infantile che tende a storpiare le parole o crearne delle nuove. Si tratta di parole che evocano immagini divertenti, ma precise, basta pensare alla "schiumazza sputazzosa" del mare che subito ci riporta alla consistenza della schiuma del mare, ma anche all'istintivo e malizioso accostamento alla saliva. Anche il modo di trattare la descrizioni di Augusto ed Agata, accostando l'uno all'immagine del panettone, l'altra a quella del grissino, e attribuendo loro rispettivamente una voce ed un movimento morbido e pieno e secco e scattante, non solo giustifica quasi il fatto che i coniugi si siano ritrovati con un figlio di pasta frolla, ma ci inserisce all'interno di un immaginario tipicamente infantile associato all'animismo, per cui ogni oggetto prende vita senza creare troppi sconvolgimenti; e così un biscotto e un'aquila possono parlare e Agata e Augusto potrebbero tranquillamente essere un grissino ed un panettone, perché non è questo che conta, ma piuttosto l'immagine visiva che creano nell'ascoltatore, dalla quale scaturisce il carattere del personaggio, e quindi i sentimenti del pubblico verso di esso.

Il corpo dell'attore racconta insieme alla voce, aiuta la nostra immaginazione a

---

111 Conversazione con Marco Baliani, Bologna, 23 febbraio 2014.

proiettarci nelle numerose vicende e nei molteplici luoghi della fiaba, tenendoci sempre all'erta, fino alla fine quando, insieme al narratore e a Frollo, che percepiamo come due entità separate, pur se racchiuse nel corpo narrante di un'unica persona, scopriamo la sorprendente euforia della metamorfosi.

Baliani considera, infatti, la corporeità come il centro del lavoro della narrazione. Se il narratore restasse immobile durante il racconto, si sentirebbe il processo della scrittura, ma la narrazione orale non ha nulla a che fare con essa. La fiaba amplifica tutto questo, perché è caratterizzata da un insieme di azioni, ed è per questo che si presta particolarmente alla narrazione, tanto che per Baliani è stata da sempre un vero e proprio strumento di lavoro.

La fiaba è fatta solo di azioni, i personaggi parlano pochissimo, è tutto un fare che veicola le vicende umane e fantastiche. Io penso che il teatro sia tutto un fare, e che la fiaba sia uno degli strumenti più belli da esplorare, per questo, quando posso, lo faccio ancora<sup>112</sup>.

### 2.2.2 *Kohlhaas*

Nel novembre del 1988 viene rappresentato a Genova, per la prima volta, uno spettacolo che nel percorso artistico di Marco Baliani rappresenta un punto d'arrivo fondamentale per poter continuare in modo più consapevole e definito la sua ricerca sulla narrazione. Lo spettacolo è *Kohlhaas*, per la prima volta estrapolato da un testo ottocentesco preesistente di Heinrich Von Kleist, *Michael Kohlhaas*, a sua volta ispirato ad un fatto di cronaca realmente accaduto nella Germania del 1550.

Questo spettacolo segna il passaggio, a partire dalla letteratura poetica alta, ad un pubblico adulto al quale Baliani approda perché sente l'esigenza di lavorare su ritmi più dilatati rispetto a quelli che esige una narrazione indirizzata ad un pubblico di bambini, nei confronti del quale, per ovvie ragioni di attenzione, non avrebbe potuto

---

112 *Ibidem*.

sperimentare i vuoti e i silenzi, ma continuare ad usare un ritmo serrato al fine di impedire cali di attenzione nei suoi ascoltatori.

Entra in gioco, a questo punto del percorso di Baliani, l'elemento psicologico: mentre nelle fiabe i personaggi sono solamente accennati, spesso caratterizzati attraverso molti dettagli, ma scompaiono subito nell'intricato intreccio della storia, della quale non costituiscono l'essenza, egli ora vuole dedicare ad essi più spazio, e cala il suo lavoro in una dimensione sensoriale. Il suo approccio aveva da sempre trovato un equilibrio tra due contrapposte esperienze, quali l'espressività e la psicologia, pur partendo sempre dalla fisicità; adesso invece l'ago della bilancia pende verso un metodo più "stanislavskiano" nei confronti del personaggio. Questo non comporta la tanto temuta "teatralizzazione", ma pone piuttosto un quesito che indaga l'attuazione di una nuova modalità narrativa, che deriva il suo impulso proprio da *Kohlhaas*. La domanda è la seguente: quanto dramma si può tenere in una struttura epico-narrativa? In parte la risposta è contenuta nella capacità di Baliani di entrare ed uscire dal dramma con i tempi giusti, cioè senza soffermarsi troppo su azioni drammatiche che prevedono inevitabilmente un'immedesimazione, come la scena in cui Kohlhaas-Baliani prova un dolore fortissimo nel sentir scivolare via la mano minuta della moglie moribonda dalla sua. Baliani confessa di sentirsi davvero molto coinvolto dalla situazione del suo personaggio e ogni volta non può fare a meno di piangere. È una reazione naturale che però egli si ripropone ogni volta di circoscrivere in un tempo limitato, che deve concludersi rapidamente, per lasciare spazio, subito dopo, alla voce del narratore. È questa capacità di entrare e uscire dal dramma con facilità che scongiura la fuoriuscita dall'epica del racconto e procura piuttosto nello spettatore, come pure nel narratore stesso, un "risveglio" che Brecht chiamerebbe "straniamento", cioè la consapevolezza nei confronti di ciò di cui si sta fruendo. Baliani è convinto che gli elementi del dramma vadano recuperati per poterne arginare la carica rappresentativa al momento opportuno; anche Brecht, d'altra parte, non negava affatto i momenti di pathos, ma li trattava in modo tale che lo spettatore fosse sempre presente a se stesso, che si lasciasse trasportare dagli eventi senza perdersi, ma neppure si ponesse di fronte all'opera con freddezza analitica. È esattamente questo il

comportamento che un narratore dovrebbe assumere secondo Baliani, cioè trovare il giusto equilibrio tra distanza e abbandono.

*Kohlhaas*, oltre ad essere una sorta di manifesto della ricerca sulla narrazione, costituisce anche il primo esempio, nella storia recente del nostro teatro, di quello che sarà poi definito teatro di narrazione. E ne vanta le principali caratteristiche, introdotte, tra l'altro, dallo stesso Baliani. In scena un attore nero-vestito con il proprio corpo reattivo e il supporto stabile di una sedia, una sorta di ostacolo, ma anche un punto di riferimento fedele, dal quale far partire gesti più geometrici e puliti proprio perché relegati in uno spazio delimitato.

Ma come nasce *Kohlhaas* e a quali esigenze risponde? Innanzitutto parte da un testo preesistente che già nell'incipit si presenta come un racconto epico, dal momento che in poche righe iniziali riassume brevemente le vicende di un personaggio considerato un "uomo fuori dall'ordinario"<sup>113</sup>, di cui si conserva tutt'ora memoria. Siamo incuriositi subito anche dalla contraddittorietà del concetto di giustizia, una virtù che "fece di lui un brigante e un assassino"<sup>114</sup>. Sappiamo già tutto di Michael Kohlhaas, siamo preparati al fatto che saremo impotenti di fronte allo svolgimento della storia, stiamo aspettando solo che il narratore ci dia la possibilità di riviverla insieme a lui fornendoci delle immagini, filtrate attraverso il suo personalissimo bagaglio tecnico, culturale e biografico, che si fonderanno con le nostre esperienze fino a costruire in modo originale la nostra storia.

Baliani, da parte sua, coglie immediatamente l'elemento epico e modifica l'incipit riducendolo all'essenziale, ricalcandolo sul modello della fiaba: "Tanti anni fa, in terra di Germania, viveva un uomo a nome Michele Kohlhaas..."<sup>115</sup>.

E all'essenziale riduce anche tutte le immagini iniziali, prodotte di volta in volta attraverso un lavoro di rarefazione. Il racconto, che ha visto più di cinquecento repliche, ha dato la possibilità al narratore di modificarlo plasmando "la quantità in qualità ed essenzialità"<sup>116</sup>.

---

113 Henrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, Milano, SE, 1987, p.11.

114 *Ibidem*.

115 Marco Baliani, Remo Rostagno, *Kohlhaas*, Edizioni Corsare, 2001, p. 37.

116 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 38.

Ci chiedevamo a quali esigenze rispondesse questo racconto per Baliani. Sicuramente il personaggio risponde alle caratteristiche che preferisce rappresentare: predilige gli sconfitti, gli irrisolti, i non-riconciliati. Il narratore, infatti, non può raccontare tutto, ma solo ciò che più gli sta a cuore, che percepisce vicino al proprio sentire, in quanto egli non racconta semplicemente delle storie, ma le rivive e le arricchisce delle proprie esperienze, deve sentirsi coinvolto per poter a sua volta catturare l'attenzione dell'ascoltatore, il quale deve trovare un senso in ciò che ascolta, un senso che per lui abbia valore. Il narratore non impone mai delle immagini agli ascoltatori, ma le suggerisce, le evoca attraverso la voce, i gesti, gli sguardi.

C'è un altro elemento che Baliani ha considerato fondamentale, cioè poter parlare, attraverso questa storia, degli anni '70, dei conflitti in cui si venne a trovare la sua generazione, quella del '68, che in nome di un superiore ideale di giustizia sociale si macchiò di delitti. Fino a che punto è giusto trasformarsi in giustizieri in nome della giustizia e cos'è, in realtà, la giustizia? Questi sono gli interrogativi su cui Baliani lavora e noi ascoltatori ne cogliamo l'urgenza attraverso i gesti, gli sguardi e la capacità di immedesimazione ed empatia. Il coinvolgimento di Baliani è evidente anche nella necessità di rappresentare il suo concetto di giustizia attraverso la felicissima metafora del cerchio del cuore, che diventa il cerchio del recinto dei cavalli e infine il cerchio del cappio che coincide con la morte del protagonista, ma anche con il gesto estremo di libertà che chiude in modo coerente la vicenda di un uomo onesto, di fronte all'impossibilità di subire le ingiustizie del mondo. Non solo non riesce ad accettare che il metaforico cerchio del suo cuore possa venire ingiustamente strappato, ma allo stesso modo ritiene inconcepibile che un solo uomo possa così facilmente ricucirlo, come se nulla fosse accaduto. Mai tornerà tutto come prima, è per questo che Kohlhaas vede nel cerchio del cappio il segno della finalmente "giusta" conclusione.

È interessante che il lavoro di Baliani sulla narrazione parta dalla fiaba e, soprattutto, che essa lasci nel suo lavoro un'impronta fortissima. *Kohlhaas*, in fondo, è stato proposto anche presso le scuole ed è stato accolto con grande entusiasmo e con grande soddisfazione del narratore, che, nei momenti più drammatici, ha potuto cogliere lo stupore di segno infantile negli occhi sgranati e nelle bocche spalancate dei ragazzi.

Un'esperienza alla quale neppure gli adulti si sono sottratti. Questo accade perché la tecnica del racconto è antropologicamente innata, e nulla possono i media, come afferma lo stesso Baliani in una conversazione con Oliviero Ponte di Pino.

Il racconto prende avvio con la descrizione da parte del narratore delle proprietà di Kohlhaas. Da subito viene adottata la metafora del cerchio e la caratterizzazione del paesaggio, una prateria piatta, tranquilla e rassicurante, puntellata qua e là di recinti, sembra descrivere la pace di cui gode il nostro allevatore, appagato nel vedere i suoi cavalli preferiti, due preziosi morelli, in buona salute. Vediamo insieme a Baliani tutto questo. Muove le mani velocemente come per disegnare ciò che descrive, conta i recinti come se fossero davanti ai suoi occhi, il suo sguardo si perde all'orizzonte per poi ritornare più vicino e riportarci in una situazione più intima. Un corpo che racconta, quello di Baliani. Lo vediamo cavalcare verso Dresda, al galoppo, poi al trotto. Seguiamo i suoi pensieri, di cui ci mette a parte in qualità di narratore e di personaggio, perché entra ed esce da ciò che racconta, è coinvolto ed è osservatore esterno, soffre e gioisce con il personaggio, prova pena e gioia per il susseguirsi delle terribili vicende che si accinge a raccontare, come se stessero accadendo in quel momento, davanti a noi e sì, in parte anche con il nostro aiuto. Eccetto dei momenti particolarmente straniati, in cui il narratore si ferma con voce grave a descrivere o riflettere, davanti a noi vediamo un narratore che costruisce ambienti e personaggi. Siamo in una casa, poi in un bosco, o addirittura nel bel mezzo di una battaglia. Il corpo del narratore risuona sotto i suoi stessi colpi per descrivere scene di pestaggio, di scherno, di lotte mortali. Nei gesti e nei suoni vediamo avvicinarsi tutti i personaggi, ognuno con il proprio carattere, il proprio passato e i propri attuali stati d'animo: un servo fedele che con voce graffiata racconta le proprie disavventure, una moglie amata che abbandona una piccola mano priva di vita in quella del marito, che con quelle stesse mani aprirà la bibbia per leggere un verso che incita al perdono e subito dopo le tingerà con il sangue di altri uomini. Kohlhaas non riesce a sopportare l'ingiustizia e per questo si fa giustiziere, diventa assassino, invaso da un incontrollabile furia della quale troppo tardi si renderà conto. Vediamo il narratore alla testa di cento, mille uomini dalle facce contratte che imbracciano armi improvvisate, e

poi li vediamo aumentare e difendersi con armi sempre più adeguate e addirittura issare bandiere. Riusciamo a guardarli negli occhi, uno per uno, occhi infiammati come le città che radono al suolo senza pietà. Al tumulto di questo esercito improvvisato si contrappone la tranquillità disinteressata del potere, che Baliani rappresenta con pochi essenziali e regali tratti: un viso con il mento sollevato in atteggiamento quasi sprezzante, una mano che espone tre dita di una mano mentre l'altra è sul petto. Le voci sono pacate, indifferenti, annoiate. Personaggi secondari sono descritti con altrettanta cura, sebbene i tratti caratteristici siano davvero segnati da piccoli gesti; così ci imbattiamo nell'imponenza di un'eremita che con la testa bassa e la voce grave suggerisce una sorta di sacralità, mentre il volto leggermente deformato di una zingara ci riporta ad un immaginario che conosciamo bene. Sembra quasi la strega cattiva delle fiabe, sebbene sia solo grazie a lei che Kohlhaas potrà scegliere di salvarsi o meno dall'impiccagione. Baliani ci presenta una vera e propria galleria di personaggi nei confronti dei quali riesce a tenere però la giusta distanza. C'è solo un momento, forse, in cui il narratore e Kohlhaas sembrano fondersi in un perfetto scambio di pensieri: il momento dell'impiccagione. Tutto però si ricostituisce quando, morto Kohlhaas, sullo sfondo, in penombra, il narratore riprende pienamente il suo ruolo e chiude il cerchio, esce dalla storia e, osservandola dall'esterno, si rivolge a noi per raccontarci ciò che il nostro allevatore di cavalli non può vedere, cioè il mondo dopo di lui: "ancora oggi in terra di Germania il nome di Kohlhaas è ricordato, mentre del nome e della dinastia di quel principe di Sassonia si è persa nel tempo l'eco e la memoria".

### **2.3 L'attore sinfonico al servizio della fiaba: Matteo Belli**

La poesia è il luogo della densità e dell'intensità della parola:  
della parola scelta, piena, densa di significati.  
Quando la parola poetica diventa narrativa, come nell'epos,  
abbiamo compiuto la quadratura del cerchio

*Matteo Belli*

Nei paragrafi precedenti mi sono soffermata sull'analisi dell'attore/narratore che corrisponde al paradigma del *performer epico*, il quale utilizza precise tecniche comunicative, a partire dalla narrazione in terza persona: egli resta se stesso evitando la contraffazione del personaggio, che, piuttosto, evoca osservandolo dall'esterno, raccontandolo. In epoca moderna, in seguito all'*epicizzazione* del dramma *assoluto*, come ha spiegato Szondi, emerge la tecnica dello "straniamento", introdotta da Brecht, che corrisponde al passaggio dall'interpretazione di un testo alla sua rappresentazione epica, e quindi straniata, e non più rispondente al criterio aristotelico dell'immedesimazione.

Matteo Belli, autore, regista, mimo, giullare e attore italiano, pur accostandosi a una modalità narrativa, a partire dal riferimento all'affabulazione giullaresca, alla giulleria d'attore, al teatro di origine popolare, si distacca dalla tecnica dello straniamento, quale caratteristica ontologica del suo essere attore/narratore, e la considera piuttosto una scelta stilistica, legata al linguaggio. Nell'ambito delle sue performance ci troviamo di fronte ad un narratore riconoscibile, ma partecipe, quindi interprete (ma vedremo in che modo) e, in quanto tale, non necessariamente straniato. I motivi dello straniamento possiamo ritrovarli, invece, per esempio, in un certo suo modo di utilizzare la voce, per produrre suoni meccanici che antropomorfizzano personaggi inanimati, come vedremo in particolare in riferimento allo spettacolo *Cuore in gola*. I personaggi vengono interpretati con il corpo, con il respiro e con la voce, emotivamente, psicologicamente, ma "senza perdersi in essi, staccando sempre il 'biglietto di andata e ritorno' [...] il mio non è un attore mimetico, che si perde, nascondendosi, nel personaggio, ma vi entra e vi esce come un direttore d'orchestra che suoni, di volta in volta, questo o quello strumento"<sup>117</sup>.

Per chiarire questo punto di vista, è importante indagare alcuni concetti fondamentali e fondanti della poetica di Belli, come il *teatro evocativo* e l'*attore sinfonico*.

Ma andiamo con ordine.

Il lavoro di Matteo Belli parte dal corpo, da una fisicità che contagia anche il lavoro successivo sulla voce, considerata, appunto, "incarnata", cioè intimamente connessa

---

117 Conversazione con Matteo Belli, Bologna, 30 gennaio 2014.

all'organicità dell'attore.

Gli esordi teatrali di Matteo Belli hanno un nesso con l'infanzia e in particolare con l'elemento del "panpsichismo", tipico dei bambini, che consiste nel rapporto simbiotico ed empatico che essi stabiliscono con gli oggetti. Ogni cosa ha un'anima. Inoltre i bambini, per questa stessa vocazione, tendono a giocare con il proprio corpo e con la propria voce. Ed è esattamente questo l'approccio di Belli: il gioco, il piacere del sentire e del percepirsi, in un continuo rapporto di scambio con ciò che ci circonda.

I suoi esordi, dunque, sono da rintracciare in ciò che lui ha chiamato "interpretazioni antropomorfe". Si tratta di assegnare un corpo e una voce ad un oggetto inanimato; è il primo passo verso un teatro evocativo, inteso come presenza di un'assenza. Non si tratta di un processo mimetico, quello secondo cui Belli presenta, attraverso il mimo, oggetti come una luce al neon, un tulipano, una banconota o una brioche, ma di un incontro tra un corpo fisico e un corpo immaginario, come si può leggere nel suo *Manifesto dell'attore sinfonico*. A tal proposito l'esempio riportato nel testo riguarda l'evocazione di un aereo attraverso il movimento di una mano:

Se, ad esempio, una mano simula un aereo, la mano viene a costituire la presenza di un corpo fisico ("elemento primo"), mentre l'aereo incarna un'assenza, evocata in un corpo immaginario ("elemento secondo"). Quindi l'evocazione produce, teatralmente, la presenza di un'assenza, la realizzazione di un corpo immaginario per mezzo di un corpo fisico<sup>118</sup>.

La "distanza tra ciò che si vede e si sente sulla scena e ciò che la scena fa vedere e fa sentire"<sup>119</sup> è quella che Belli chiama *nostalgia dell'altrove*. Intesa sia come desiderio di ricreare una realtà altra, sia come dolore del *nòstos*, cioè del ritorno. Si tratta, in sostanza, del desiderio del ritorno, restando nella metafora, dall'aereo alla mano. È esattamente ciò che accade all'attore, il quale entra ed esce dal personaggio senza mai

---

118 Matteo Belli, *Tutto si crea, nulla si distrugge. Manifesto dell'attore sinfonico*, documento inedito, 8 marzo 2011.

119 Matteo Belli, *La partitura prosodica - Il testo dell'attore: un'ipotesi metodologica di scrittura interpretativa*, contenuto in *Orchestra Solista: il lavoro vocale nel teatro di Matteo Belli*, Milano, Morellini Editore, 2010.

perdere il contatto con se stesso. È il principio dell'attore che Belli definisce sinfonico, grazie al quale diventa anche più chiara la distinzione tra teatro evocativo e teatro mimetico.

Mentre il rapporto mimetico tra attore e personaggio necessita di un'identificazione totale, irreversibile (letteralmente senza ritorno), tra quell'attore e quel personaggio, affinché vi si possa credere fino in fondo, nel rapporto evocativo, invece, si mantiene sempre una duplicità di nature diverse tra il personaggio fisico e il personaggio immaginario: io vedo un aereo nel quale continuo a poter guardare una mano<sup>120</sup>.

È molto importante questo aspetto. Sebbene Belli interpreti i personaggi, non si tratta mai di un'identificazione completa, è piuttosto un'evocazione che richiede anche la partecipazione attiva del pubblico, esattamente come accade in Baliani, che richiede agli spettatori, con strumenti evidentemente diversi, cioè quelli del narratore straniato, di completare con le proprie capacità immaginative il racconto.

Nel "Teatro evocativo" lo spettatore, pur potendosi identificare massimamente nel personaggio evocato, sa che questi è solo uno degli elementi possibili dell'orchestra sinfonica del singolo *performer*. Inoltre, vale la pena sottolineare come in questo linguaggio di evocazione immaginifica a partire dalla realtà fisica, lo spettatore sia chiamato a un ruolo particolarmente attivo, nella facoltà d'interpretare soggettivamente un processo di significazione scenica che non pretende certo di "dire tutto" ma, al contrario, si offre come fonte di un discorso potenzialmente inesauribile<sup>121</sup>.

*L'attore sinfonico* è dunque

---

120 Matteo Belli, *Marzabotto. Il dramma della memoria*, documento inedito, gennaio 2011.

121 *Ibidem*.

quell'attore che non è stato ancora parcellizzato e frantumato dall'asservimento della persona al personaggio, inteso come carcere espressivo di univocità solistica ma, al contrario, qualunque sia la sua funzione e la sua posizione all'interno di una Compagine teatrale (solistica o coristica), suo compito è sempre la manifestazione del molteplice<sup>122</sup>.

Si entra e si esce dal personaggio attraverso una metamorfosi che in questo caso è, per Belli, la *metamorfosi dell'essenza*. È qui che possiamo collocare un'ulteriore fondamentale distinzione, quella tra "teatro di nozione" e "teatro di rivelazione". Nel primo caso ci troviamo di fronte alla mimesi della realtà, alla comunicazione, nel secondo caso, invece, alla trasformazione ontologica di qualcosa in qualcos'altro. Ciò significa che nella scena teatrale

ogni elemento, per farne parte, dev'essere il più possibile necessario e trasformabile; necessario per intensificarne l'utilizzo e focalizzarne la lettura, trasformabile per arricchirne il suo potere evocativo<sup>123</sup>.

Lo stesso *attore sinfonico* è trasformabile, mutante, non autoreferenziale.

Grazie al teatro evocativo, che è, per Belli, un incontro tra Brecht e Stanislavskij, tra lo straniamento e l'immedesimazione, la scena diventa il luogo della *metamorfosi dell'essenza*.

Nel teatro evocativo, è necessario che due elementi collaborino alla creazione di un terzo, che conservi però la propria autonomia. Riferendoci nello specifico all'attore sinfonico, diremo che l'incontro con il personaggio non avviene come semplice fusione, ma piuttosto produce la nascita di una terza creatura, che contiene sia la persona che il personaggio, ma, nello stesso tempo, è altro da essi.

Belli parla di un rapporto erotico che instaura con il pubblico, oltre che con ciò che lo circonda, attraverso il principio del "sinfonismo", che rappresenta un modo per

---

<sup>122</sup> Matteo Belli, *La partitura prosodica*, cit.

<sup>123</sup> Matteo Belli, *Tutto si crea, nulla si distrugge*, cit.

relazionarsi al creato, per "ri-cordare", cioè ritornare al cuore delle cose. Belli riporta tale attitudine al concetto di "amore devolutivo"

non è l'affermazione di un primato dell'io sul mondo, ma la liberazione di bene per il mondo, l'evocazione agisce, in armonia con questo principio, per metabolizzare un'esistenza in una nuova esistenza [...]

Mentre l'invocazione richiama in vita una presenza per ottenerne un vantaggio personale, implicando quindi un io soggettivo cui finalizzare la propria azione, l'evocazione si comporta, invece, come arte maieutica di trasformazione ontologica, ovvero come processo dialettico di superamento tanto dell'io soggettivo della persona (o dell'attore), quanto della realtà ideale dell'elemento da incontrare (o personaggio prescenario, testuale o meno che sia), per attuare, infine, un'interpretazione oggettiva, mediante la proiezione metabolica del corpo fisico dell'attore nel corpo immaginario del personaggio scenico<sup>124</sup>.

La distinzione tra "teatro di nozione" e "teatro di rivelazione" è fondamentale per comprendere in che modo Belli, pur rientrando nel teatro di narrazione, se ne distacchi, per dar voce ad una personalissima poetica che si fonda sui principi dell'"amore devolutivo", inteso come "evocazione" e quindi come necessità di una "metamorfosi ontologica", affinché l'atto comunicativo si faccia rivelazione dei significati profondi del testo. Alla luce di ciò Belli chiarifica quale sia il rapporto "affettivo" che si instaura tra interprete e personaggio.

Quello che generalmente mi sembra mancare al Teatro di narrazione è una capacità di metabolismo del dato prescenario in creatura scenica, ovvero la rivelazione di ciò che la scena e solo quella può fornire di un enunciato testuale (scritto o improvvisato che sia). La rivelazione che un interprete ha la facoltà di generare da un qualsiasi tipo di testo (letterario, musicale o coreografico che sia), è un'operazione di scandaglio, di conoscenza e manifestazione dello spessore testuale, tale da offrirne significati inediti che dal testo possono emergere alla luce

---

124 *Ibidem*.

della scena. Per quanto riguarda il rapporto “affettivo” tra interprete e personaggio, il continuo “andirivieni” che nel “Teatro evocativo” si produce tra l’attore e tutti i personaggi da lui evocati, implica, da parte dell’attore stesso, non solo la velocità esecutiva di trasformazione dall’uno all’altro, ma anche la qualità “devolutiva” del proprio gesto d’amore creativo, opposta alla possessività di un certo tipo di “attore mimetico” che, possedendo o cercando di possedere il personaggio, ne resta fatalmente posseduto[...] Al contrario, il lavoro “evocativo” dell’“attore sinfonico”, pur interpretando di volta in volta i vari personaggi, si potrà donare liberamente ad essi, senza rimanerne schiavo e senza dipendere da nessuno di essi, poiché ad ogni incontro diverso dovrà, prima di tutto, saper ascoltare la diversa natura di quel particolare personaggio, senza preconcetti e tacitando l’egotismo narcisista dell’attore [...] In quella creatura terza, che non è l’attore, non è il personaggio da interpretare ma è, finalmente, il personaggio interpretato, figlio di un incontro personalissimo e unico al mondo, tra l’io dell’attore e il “non-io” (testuale o comunque prescenico), ancora tutto da incarnare<sup>125</sup>.

Belli, sebbene prenda le distanze dal "nozionismo" del teatro di narrazione, che spesso si limita ad una funzione testimoniale, laddove egli ricerca invece di svelare l'invisibile, utilizza comunque alcune tecniche della narrazione. Come dicevamo, Belli instaura un rapporto molto stretto con il pubblico, che deve essere attivo perché richiede una partecipazione immaginativa recuperando l'elemento rituale del racconto. Belli corrisponde alla figura del *nuovo performer epico* in quanto attore monologante, ma aggiunge alle modalità del teatro di narrazione quelle delle letture a leggio, delle letture drammatizzate e degli spettacoli comici. Gli attori monologanti scrivono per la scena e raramente utilizzano testi già scritti. Belli in un primo tempo è autore originale dei suoi testi, e in seguito si avvarrà anche di testi preesistenti, da lui riscritti per la scena.

Tre anni dopo il suo esordio, e precisamente nel 1992, Belli compie la sua svolta affabulatoria cominciando ad interessarsi alla voce, facendo con essa ciò che prima

---

125 Matteo Belli, *Marzabotto*, cit.

faceva con il corpo, sebbene fin dai suoi esordi fosse sempre presente la vocalità (anche se non ancora articolata e piuttosto pre-espressiva, tanto che il suo venne chiamato "mimo non-mimo", proprio per l'ampio utilizzo della voce).

Comincia così a dedicarsi alla scrittura ispirandosi in particolare a Dario Fo, suo punto di riferimento riguardo la giulleria d'attore. Il suono si genera a partire dal corpo, anch'esso carico di significati espressivi. Anche in questo caso, il teatro evocativo lavora a livello della trasformazione, affinché l'azione fisica e vocale diventino segno in scena. Questa nuova fase è caratterizzata dalla scoperta di un amore per la vocalità, il racconto, la parola giullaresca. Importante in questa fase l'incontro con Leo de Berardinis, grazie al quale entra in contatto con la vocalità attraverso esercizi sulla *phoné*. Si tratta di una vocalità che intende recuperare l'oralità intesa in senso tradizionale, quella dei racconti che si ascoltano da bambini.

Belli è attratto dalla giulleria d'attore, di cui Dario Fo è il massimo esponente. Ciò che gli interessa è la scenicità della parola giullaresca, cioè quella pratica, tipica della cultura medievale-giullaresca, della quale infatti assume gli strumenti, di trasformare la parola scritta in parola scenica. I giullari-attori, infatti, erano autori dei propri testi che erano concepiti per essere recitati, quindi non appartenevano alla sfera della letteratura, ma a quella del teatro. Recupera il linguaggio comico-giullaresco attraverso le tecniche affabulatorie, cambi repentini di registro, una mimica accentuata e una gestualità mutevole, la tecnica del grammelot, dei dialetti regionali, uno spiccato senso del ritmo, della musicalità, dell'onomatopea. Belli trasforma insomma la parola in azione e in sonorità, tenendo presente un meccanismo proporzionale, che l'attore metterà a punto più avanti, tra la parola e i fatti agibili in scena. Si tratta di quello che chiamerà "fattore PFA" (Parole Fatti Agibili) e che gli consente di incrementare i fatti agibili in scena con il corpo e con la voce, a discapito della parola. Belli cerca in sostanza di far prevalere la dimensione teatrale su quella letteraria e scrivere la scena con il corpo e con la voce utilizzando il minimo degli elementi per il massimo della trasformazione della parola in fatti fonici e gestuali.

Quando nel 1999, Belli comincerà ad interessarsi anche alla letteratura lavorando su testi predeterminati, l'attore sinfonico diventerà "super-autore", attuando il principio

della "partitura prosodica". Egli non interviene sul testo modificandolo, ma interpretandolo con la voce, seguendo un percorso ben preciso e strutturato.

Il testo viene reinterpretato in base alle caratteristiche prosodiche dell'opera, attraverso un lavoro di lettura, smontaggio e ri-montaggio, al fine realizzare un testo autonomo e originale che il *performer* porterà in scena trasformando la parola testuale in parola scenica. La partitura prosodica è un metodo di lavoro sull'interpretazione testuale, è il lavoro dell'attore sinfonico. Si compone di sei sotto-partiture sovrapposte: intenzionale (le intenzioni del testo), timbrica (timbri, colori e qualità sonore del testo vocale; in questo caso sono fondamentali i risonatori della voce parlata di cui Matteo Belli, insieme al foniatra Franco Fussi, ha individuato diciotto varianti), tonale (altezze sonore dell'emissione vocale), testuale (articolazione e pronuncia dei suoni e durata e continuità dei suoni), ritmica (velocità e ritmo del *performer*) e dinamica (intensità dei suoni e volumi).

La trasformazione attuata dal *performer* quando dalla parola letteraria passa a quella scenica si sviluppa attraverso tre momenti del lavoro interpretativo: il piano ontologico, il piano teleologico, e il piano pragmatico.

Si tratta in sostanza di tre quesiti fondamentali che l'attore deve porsi prima del suo lavoro: cos'è la parola scenica, a chi è rivolta e qual è la sua finalità, come si realizza. La parola scenica si configura come parola costituita da una stratificazione di senso. Diventa creatura vivente che l'attore-alchimista trasforma servendosi della sua autenticità. È rivolta agli spettatori in quanto comunità, *pòlis*, ed è fondamentale al completamento dello spettacolo. La parola scenica, infine, si realizza nel rapporto tra corpo voce e psiche (intesa come mente e come anima). L'attore da parte sua deve poter rispondere a tre criteri, quelli di *lògos*, *praxis* e *ludus*. Deve cioè poter avere uno sguardo sul mondo, esercitarsi attraverso un training fisico e vocale ed attuare un gioco scenico. Il momento del training è fondamentale perché l'attore, in quanto strumento, possa accordarsi con l'universo e da questo ricevere, per poi accogliere donare; un processo che si risolve in ciò che Belli chiama "respiro dell'incontro", cioè incontrare il proprio corpo nell'*inspiro* per poi donarlo nell'*espiro*.

Quello di Belli è dunque un attore sinfonico che risponde a diverse caratteristiche che

abbiamo cercato di spiegare in una sintesi del suo lavoro. Si tratta di un attore-autore, o meglio, di un super-autore, perché reinterpreta il testo servendosi della partitura prosodica; è orchestrale perché è aperto alla molteplicità, è una sorta di antenna "capace di ricevere segnali dall'infinito e di trasformarli in linguaggio, comunicativo ed espressivo"<sup>126</sup>.

Il suo lavoro ha anche riflessi politici, comunitari, in quanto è rivolto alla *pòlis* sia in un rapporto performativo che didattico ed educativo. È in questo che Belli recupera la dimensione sociale della narrazione, quella legata alla tradizione dell'oralità.

Nella nozione di sinfonismo c'è anche "l'infinita ricchezza della capacità umana di esprimerci, siamo tutti potenzialmente sinfonici"<sup>127</sup>. L'attore sinfonico è infatti considerato un esempio di umanità. Infatti Belli ritiene che le ultime tre categorie citate relative all'attore sinfonico siano connaturate a tutti gli essere umani, mentre le restanti due siano da attribuire specificatamente all'attore.

Ritornando alla fase in cui Belli instaura un legame con la letteratura, la scelta dei testi ricade proprio su quelli che nascono per essere letti ad alta voce come la fiaba e la letteratura cavalleresca medievale.

Lo spettacolo del 2000, *Genti, intendete questo sermone* (monologhi giullareschi medioevali e moderni) apre ufficialmente la strada al suo rapporto con la letteratura; proseguirà l'anno successivo con la produzione di *Ora X: Inferno di Dante*.

Altri spettacoli che fanno parte di questa fase sono: *Favolando per il mondo* (5 favole per cinque continenti); *Le avventure di Ulisse*, narrazione dall'Odissea, adattata da Belli; *Le maschere di dentro (Omaggio a Italo Calvino)*; *Canti dell'Orlando Furioso*. Poi ancora le tantissime letture a leggio tra cui: *Lecture di testi di Giordano Bruno*, *Pinocchio* (lettura di testi dal libro di Collodi), *Il Gatto, Cappuccetto e Biancaneve* (lettura di testi favolistici adattati da Belli), letture dal libro *Il codice di Perelà*, *Omaggio a Goldoni*, ecc.

A proposito di fiabe, è interessante il rapporto che Belli instaura con l'infanzia. Questo non si limita ai suoi esordi, ma è connesso con il racconto, che infatti recupera nella sua funzione tradizionale. Belli non prescinde dal valore educativo della fiaba, che egli

---

126 Matteo Belli, *Tutto si crea nulla si distrugge*, cit.

127 Conversazione con Matteo Belli, 30 gennaio 2014.

ha sempre presente quando ha a che fare con l'infanzia.

Le fiabe, come tutte le sue narrazioni, vengono scelte in base alla loro efficacia scenica e ai temi che lo interessano.

Belli ritiene che le favole siano un banco di prova straordinario per la libertà di intervento che lasciano all'attore, soprattutto per quanto riguarda la voce.

L'attore non può non passare dall'affabulazione come forma di racconto.

Belli rivolge le fiabe ad un pubblico eterogeneo perché nella fiaba si trovano i fondamenti universali del racconto. La fiaba va a scavare nel vissuto comune degli esseri umani e ciò permette un piano di riconoscibilità che crea il legame tra pubblico e attore.

I due spettacoli che prenderemo in esame sono interessanti perché risultano emblematici dei lavori di Belli sul testo, come autore in un caso e come "super-autore" nell'altro. Il primo nasce per essere agito riprendendo quella tecnica tipica della tradizione giullaresca che consiste nella scrittura performativa; il secondo è sottoposto a un lavoro interpretativo secondo il metodo della partitura prosodica. Entrambi, però, vengono riadattati scenicamente in base al rapporto tra parola e fatti agibili rendendo, il testo il più possibile privo di residui letterari.

### 2.3.1 *Le maschere di dentro (Omaggio a Italo Calvino)*

*Le maschere di dentro* è uno spettacolo che raccoglie tre storie tratte da *Fiabe Italiane* di Italo Calvino e che percorrono l'Italia da nord a sud. Si tratta de *Il re degli animali* (Bologna); *La figlia del sole* (Pisa); *Sperso per il mondo* (Salaparuta). Il debutto avviene nel 2002, dopo che nel 2000 Belli aveva utilizzato queste fiabe in una lettura a leggio. Dello spettacolo esistono due versioni. La prima prevedeva la musica in scena. È infatti molto interessante la relazione che si instaura tra il lavoro di Belli e la musica. Il linguaggio dei suoni, ha la capacità di far reagire un testo, perché ne è il co-protagonista. La musica può creare una situazione, un'atmosfera, ed è esattamente ciò che fa la voce dell'attore sinfonico quando utilizza i vari risonatori. La voce ha una sua

musicalità, per questo Belli ha trovato così naturale la relazione con la musica.

Lo spettacolo inizia con una piccola premessa dell'attore relativa alle maschere: ognuno di noi possiede delle maschere, che consistono nelle trasformazioni che operiamo quando intendiamo dare una rappresentazione diversa di noi, così cambiamo volto e usiamo voci particolari per le nostre nuove creature. Belli annuncia che attraverso queste maschere racconterà le tre fiabe. I personaggi evocati sono molteplici, ognuno caratterizzato in maniera del tutto originale. Sembra di vederli, proiettati nel mondo incantato della fiaba, immersi in enormi giardini, grondanti di sudore sotto il sole o intenti a tagliarsi un orecchio per tirarne fuori fili d'oro. L'attore è solo in scena, eppure il potere evocativo della voce, sostenuto da una fisicità scattante e precisa, svela il senso profondo del testo.

In questo caso Belli ha lavorato su un testo preesistente, diventandone "super-autore" e lavorando attraverso il metodo interpretativo della "partitura prosodica". Il narratore, al contrario di quanto vedremo nello spettacolo successivo, è molto più presente, ma ciò non inficia la scenicità della parola, che, grazie al processo trasformativo dell'attore, non risente della letterarietà del testo che, anzi, è abilmente modellato sul principio dell'efficacia scenica.

Il testo non è scritto, ma dopo un primo lavoro sulle fiabe originali, Belli comincia a relazionarsi liberamente alle fonti, per crearne un lavoro nuovo e autonomo. La comicità è la cifra dello spettacolo, che non manca di far vivere allo spettatore anche momenti di tensione e commozione, perché l'attore, pur non sparendo nei personaggi, li sente molto vicini, ne rispetta i sentimenti, e cerca di mostrarceli così come sono, senza forzarli, né occultarli. Cerca di comprenderli e di raccontarli al pubblico in maniera coinvolgente, ma è sempre pronto ad uscire fuori dall'interpretazione al momento giusto e a riconsegnare gli spettatori alla realtà, dopo aver fatto loro assaporare un piccolo pezzo di vita altrui.

*Le maschere di dentro* ha un ritmo molto serrato, e, come dice Belli, è un piccolo orologio. Lo spettacolo cerca di modellarsi sull'attenzione degli spettatori, in genere bambini. Non c'è però la preoccupazione di riempire dei vuoti. Si lascia spazio anche al silenzio, una dimensione alla quale i bambini devono abituarsi. Quando l'attore

sinfonico trasforma la parola testuale in parola scenica, aumentando la quantità di fatti "agibili", questi non riguardano solamente l'elemento gestuale e fonico, ma anche il silenzio è "agito". E anzi, il silenzio diventa un momento di scambio tra il pubblico e l'attore che, quando ne percepisce la presenza attiva in sala, riceve una tacita risposta di attenzione. Capisce che in quel momento si sta realizzando la magia del dono. L'amore "devolutivo" dell'attore viene ricambiato dal pubblico.

Lo spettatore, come si è detto spesso, ha una funzione precisa, cioè quella di completare lo spettacolo che è solo evocato. La voce è uno dei mezzi utilizzati per creare un'atmosfera, un mondo altro. Un esempio per tutti è quello de *La figlia del sole*: c'è un momento, in questa fiaba, in cui il sole si rivolge alla ragazza. Per riprodurre la sua voce ed evocare la gassosità del sole, Belli fa in modo che la sua voce risuoni nell'area occipitale proiettandola alle sue spalle. Inoltre, grazie a questi risonatori, è possibile non solo caratterizzare i personaggi, ma anche creare spazi e dimensioni: un personaggio può sembrarci molto vicino o molto lontano, in basso o in alto e così via.

Belli, dando prova del suo "sinfonismo", entra in relazione con i suoi personaggi servendosi del corpo e della voce, una voce che narra e che caratterizza, distinguendosi da un teatro di narrazione "straniato", ma inserendosi comunque nella categoria del *nuovo performer epico*, che nella solitudine della narrazione trova il suo personalissimo spazio poetico per affermare il lavoro di un attore "sinfonico" che mette in relazione corpo-voce-mente in un rapporto erotico, "devolutivo", con spettatori e personaggi, o meglio, con quella terza creatura che nasce dall'incontro tra persona e personaggio.

### 2.3.2 Cuore in gola – Storie di coraggio e di libertà

Nel 2013 un editore di Tenerife, organizzatore del Festival Internacional del Cuento de Los Silos, propone a Matteo Belli di scrivere un racconto da inserire nella sua collana di narrazione per l'infanzia. Nasce, così, una delle due storie che costituiscono il

nuovo spettacolo di Belli, *Cuore in gola - Storie di coraggio e di libertà*, che debutta il 22 febbraio 2014. Il racconto è *Essere e non essere. Favola euclidea dell'identità*, al quale segue subito dopo l'idea di *In punta di piedi. Favola della libertà*.

Dopo *Le maschere di dentro* (2002) e *Favolando per il mondo* (2003) Belli cede di nuovo alla tentazione delle favole, che considera banco di prova irrinunciabile per l'attore.

*Cuore in gola* è uno spettacolo che Belli affronta da autore mettendo in pratica il principio dell'efficacia scenica portato alle sue estreme conseguenze. Come abbiamo avuto modo di spiegare, l'attore sinfonico, che aderisce ad un "teatro di evocazione", quando produce un testo, lo fa alla maniera della tradizione giullaresca medievale. La parola testuale del giullare-attore è già performativa, perché è pensata per la scena, per essere agita. È in questa maniera che Belli pensa alla sua nuova produzione, la quale sintetizza tutte le tappe fondanti del suo percorso d'attore.

Il rapporto con la scrittura è più maturo, infatti la dimensione letteraria è quasi del tutto assente e lascia spazio all'attore, all'agire del suo corpo, della sua voce, dei suoi silenzi. Quello che Matteo Belli chiama "fattore PFA", cioè il rapporto tra parole e fatti agibili è qui portato alle estreme conseguenze. Il processo di sintesi rispetto all'intervento del narratore nella *performance* è molto forte. La voce narrante esiste e si distingue da quella dei personaggi e, anzi, c'è addirittura un momento in cui il narratore lascia trasparire l'emozione di un personaggio, fino alla commozione, oppure si fa carico di un'azione di Sibilla, la protagonista di *In punta di piedi*, quando tenta invano di aprire una porta irrimediabilmente sbarrata, come a ripetere il gesto della bambina. Tutti i momenti didascalici vengono delegati al personaggio, che li agisce senza che il narratore li introduca. Non indugia nelle descrizioni come farebbe un letterato, ma vediamo ciò che accade grazie all'agire del personaggio. Non si tratta di un processo mimetico, ma l'attore "sente" il personaggio che sta interpretando, anche solo per pochi istanti, e lo mostra al pubblico in base al principio dell'amore "devolutivo": si ascolta, si accoglie e infine si dona. Quello che Belli chiama il "respiro dell'incontro" corrisponde infatti ad una relazione tra l'*inspiro* dell'ascolto e l'*espiro* del rilascio e può verificarsi anche nell'interpretazione, che ci porta a scoprire

nuovi aspetti di noi stessi. Belli infatti caratterizza i personaggi, che come ombre caoticamente lo attraversano per mezzo della voce che, sulla base dei diciotto risonatori della voce parlata, attribuisce a ciascuno di loro un particolare che li distingue dagli altri. Alla voce segue il corpo, che si deforma e si trasforma. Ma è il viso il vero fulcro dell'azione gestuale. Una maschera in continuo mutamento. Sembra che Belli ne calzi continuamente una nuova e, come per magia, la voce caratterizza i rispettivi tratti, ora di una vecchina, ora di un personaggio mostruoso, ora di una bambina.

È interessante il fatto che Belli, in questo spettacolo, non riproduca la voce della bambina come ci potremmo aspettare, sia perché in realtà la scopriamo essere una donna, cresciuta all'improvviso, senza accorgersene, mentre era abilmente nascosta durante il gioco del nascondino di cui era campionessa, sia perché, probabilmente, l'attore si rispecchia molto in questo personaggio, tanto che quasi non riesce a contraffarne la voce per non banalizzarla attraverso l'infantilizzazione. Inoltre Sibilla vuole presentarsi come l'emblema dell'essere umano che, con onestà, riparte da una sconfitta. La sua, come spiega Belli, è una sorta di discesa agli inferi. Il parcheggio sotterraneo in cui Sibilla trova un "discensore" che porta solo in basso, è come una "selva oscura" nella quale inabissarsi per comprendere. È il luogo in cui si acquisiscono le consapevolezza più grandi, perché si fa esperienza della sofferenza. Il deposito dell'Ufficio delle Ombre contiene tutti gli uomini divorati dai vizi e dalle ossessioni, ma nello stesso tempo è un luogo sicuro, ovattato, in cui non si corrono rischi, perché tutto è statico, uguale a se stesso. Questa è una storia di coraggio perché Sibilla, alla fine, attraverso l'immagine poetica di un palloncino che vola via dalle sue mani investito di un suo desiderio, le restituisce la libertà, la libertà di vivere e rischiare, riportandola alla luce. Come lo stesso Belli fa notare, la sua è una vera e propria vocazione per il viaggio di iniziazione, per la discesa agli inferi. Basti pensare che la grande letteratura di cui si serve e sulla quale lavora con il metodo della "partitura prosodica" e della scenicità della parola, comprende *Eneide*, *Divina Commedia*, *Odissea*. Perfino lo spettacolo *Marzabotto*, storia di un terribile massacro di civili ad opera dei tedeschi è una discesa agli inferi tra i viventi, che parlano dei loro

inferni: è un'altra iniziazione, ma senza futuro né speranza.

Direi che il viaggio di iniziazione di Sibilla cominci proprio alla fine di questa storia e che la bambina conquisti la possibilità di compierlo perché l'iniziazione, come tutte le fiabe insegnano, nasce dalla curiosità, che non resiste alla tentazione del rischio, alla necessità, a volte incosciente, di vivere pienamente, incuranti delle conseguenze.

Ritornando al lavoro dell'attore, è possibile riscontrare un utilizzo della voce non soltanto finalizzata alla caratterizzazione dei personaggi, ma anche alla riproduzione di un'atmosfera e di un'ambientazione, a partire dalla riproduzione di tutti i suoni contenuti nel racconto.

Nella storia successiva, *Essere e non essere. Favola euclidea dell'identità*, in cui si tocca, sempre restando nell'ambito di un'esilarante comicità, un tema molto profondo, che è quello relativo al riconoscimento di se stessi e alla ricerca di un proprio posto nel mondo, ritroviamo un lavoro sulla voce antropomorfa. Come nella storia precedente la figura del narratore non è molto presente, ma è una delle pochissime voci umane che sentiamo. I protagonisti infatti vengono direttamente dai libri di geometria. Sono segmenti, cateti e ipotenuse. Ritroviamo qui il lavoro sul corpo del "mimo antropomorfo" capace di evocare gli oggetti; e anche la voce dell'attore contribuisce a questo scopo, basti pensare al suono meccanico emesso dai due cateti. L'effetto, oltre ad essere di grande impatto, rende il racconto ancora più straniante, perché si tratta di oggetti, che vediamo, tra l'altro nella loro fisicità, grazie ai movimenti dell'attore che si contorce nelle più impensabili posizioni.

La particolarità della narrazione di Belli sta sicuramente nel fatto che non rientra in nessuna categoria di genere. Di certo è molto presente la vena comica (accentuata dall'utilizzo di dialetti regionali), evidentemente di ascendenza giullaresca e popolare, ma nei suoi spettacoli si ride e si piange, le emozioni sono forti e nette. I personaggi, di solito al limite, marginali, che partono da una qualche sconfitta o da una condizione non privilegiata, riescono a provocare nello spettatore sentimenti contrastanti.

Belli si fa dunque autore di fiabe moderne caratterizzate da tematiche che sente molto vicine e che crede possano avere un valore educativo per i bambini a cui sono dedicate. Si tratta però di fiabe che nascono per un pubblico eterogeneo, sarà lo

spettatore, chiamato in causa attivamente, a completare le fiabe evocate da un corpo e da una voce che, soli, al centro di un piccolo palchetto, daranno prova dell'autenticità di un "attore sinfonico" che si dona al suo pubblico e ai suoi personaggi attraverso una relazione erotica, senza la quale non ci sarebbe alcuna creazione.



### 3. FIABE INTERPRETATE

#### 3.1 L'attore/personaggio e la drammaturgia della fiaba

Esistono vari modi per narrare una fiaba a teatro. Il primo paradigma, che abbiamo affrontato nel capitolo precedente, è quello corrispondente alla funzione dell'attore/narratore. In questo caso ci troviamo di fronte all'evocazione di un racconto: il narratore interpreta il narratore e, attenendosi alle caratteristiche del racconto epico, narra in terza persona senza investirsi del personaggio di cui racconta la storia, senza mai contraffarlo. Entra ed esce da quel mondo immaginario ponendosi in una zona liminale tra la figura del narratore e quella del personaggio. C'è sempre un momento in cui, quando il narratore è giunto al suo climax, l'ascoltatore viene quasi con violenza riconsegnato alla realtà, letteralmente scrollato dalla voce del narratore che ritorna pacata e neutra dopo aver dato vita alle vicende narrate, dopo averne toccato il mondo, dopo aver vissuto con lui un'esperienza evocativa ed emotiva. La scena dell'attore/narratore è essenziale, consiste sostanzialmente nella sua presenza e nel rapporto che crea con gli ascoltatori. Non occorrono scenografie, costumi particolari ed altri orpelli. La voce e il gesto sono evocativi di un mondo mai svelato del tutto, ma che si realizza pienamente nell'immaginazione degli spettatori, che, a loro volta, daranno vita ad una personalissima storia, che sarà insieme la propria, quella del personaggio e quella del narratore.

Questo modo di relazionarsi alla storia e al pubblico ha a che fare con il codice narrativo del teatro epico. Il pubblico deve essere sempre all'erta, immedesimarsi nella storia, ma nello stesso tempo riconoscerne la sostanza narrativa e il medium del narratore. È quanto avviene, come abbiamo visto nel capitolo precedente, in Marco Baliani, che vuole che il pubblico sia sempre pronto ad accogliere tutti i momenti della narrazione, e lo fa mettendone in crisi credenze e aspettative, in modo da attuare una sorta di risveglio cosciente. Per il narratore e per lo spettatore la narrazione si configura come un viaggio verso un altrove, per ritornare in se stessi, "per trovare

quello che già avevi"<sup>128</sup>.

Venendo invece al secondo paradigma di cui ci occupiamo, quello delle fiabe narrate in forma di spettacolo, vediamo che gli elementi epici vengono soppiantati da quelli interpretativi, infatti l'attore narra la fiaba in prima persona, vestendo i panni del personaggio. La fiaba viene messa in scena teatralmente con l'ausilio di elementi quali la voce, gli oggetti, la scenografia, la musica, i suoni. Non è più l'essenzialità della narrazione, quindi, ad evocare una storia, ma sono coinvolti tutti gli elementi linguistici dello spettacolo con un ruolo drammaturgico. Un costume particolare, una scenografia che richiama un ambiente o una situazione, degli oggetti evocativi, simbolici e polisemantici, si rendono indispensabili per mettere in scena la narrazione di una fiaba. Il pubblico in questo caso è chiamato ad attraversare l'esperienza della fiaba insieme ai personaggi e le rispettive interpretazioni. Lo spettatore entra a far parte del gioco teatrale, come referente della rappresentazione ne rispetta le regole e si cala in un'esperienza che lo porterà ad un cambiamento, una maturazione, una crescita, come ogni spettacolo (di fiabe) che si rispetti. Da interlocutore della messa in scena ripercorrerà le strade dell'immaginario per ritornare alla realtà, dopo aver attinto agli insegnamenti forniti da un altrove che occupa uno spazio parallelo alla realtà.

Mentre Baliani auspica la "distrazione" degli ascoltatori perché possano stabilire consapevoli analogie con le proprie esperienze personali, nello spettacolo della fiaba interpretata la distrazione sarebbe un fallimento. Lo spettatore vive un momento di pura sospensione in cui tutto può accadere e nulla è come sembra, in cui si lascia per un momento la realtà e si varca la soglia di un altrove, in cui ogni illusione è prevista e accettata. Si tratta della convenzione teatrale, che chiede allo spettatore di credere alla realtà rappresentata, attraverso quella che il poeta romantico Samuel Taylor Coleridge chiamava la "sospensione volontaria dell'incredulità".

La fiaba viene riscritta utilizzando una serie di espedienti che in alcuni casi non si limitano a scenografia, costumi, oggetti e musica, ma si estendono al pubblico stesso, come accade per alcuni spettacoli della Societas Raffaello Sanzio e del Teatro delle Briciole di cui si parlerà nel paragrafo successivo. In entrambi i casi i bambini

---

<sup>128</sup>Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., p. 62.

diventano indispensabili allo spettacolo, che, in loro assenza, non potrebbe avere luogo. Letizia Quintavalla e Chiara Guidi, attraverso percorsi differenti, giungono entrambe alla necessità di includere lo spettatore bambino come momento indispensabile del progetto drammaturgico. Un percorso che prende le mosse dal concetto di gioco, che è l'insieme di libertà e rigore, esattamente in sintonia con il teatro di cui sono esponenti.

### **3.2 La funzione drammaturgica del bambino nell'esperienza di Letizia Quintavalla**

Il percorso poetico di Letizia Quintavalla è legato al mondo del teatro per ragazzi, ma le sue produzioni si rivolgono anche agli adulti e, anzi, è interessante come entrambi i pubblici riescano a fruire piacevolmente degli stessi spettacoli. La regista si forma nell'ambito del Nuovo Teatro, caratterizzato dal codice linguistico della scrittura scenica, il suo punto di partenza, per una ricerca teatrale che attinge innanzitutto al mondo della tradizione popolare, della fiaba, del racconto orale, alla rilettura dei classici ed anche alla drammaturgia contemporanea. Altri elementi fondamentali, legati alla poetica della Quintavalla, vanno senz'altro ricercati nel lavoro sulla drammaturgia dello spazio scenico, nella ricerca musicale e nell'espressività gestuale.

La nascita e lo sviluppo artistico di Letizia Quintavalla avvengono alla metà degli anni '70, decennio in cui giunge a maturità l'animazione teatrale e si comincia a parlare di teatro ragazzi. La motivazione sottesa a queste innovazioni è certamente la volontà di partecipare collettivamente e in modo concreto ai fermenti di rinnovamento politico e sociale dell'epoca. Letizia Quintavalla racconta che una delle motivazioni principali che la spinsero a dedicarsi al mondo dell'infanzia fu di natura politica. Erano gli anni in cui si manifestò la volontà di trasformare la cultura e la scuola, mentre si faceva strada l'idea di un bambino competente. La regista, finita l'università, aveva avuto modo di lavorare con bambini in situazioni al limite, grazie a un docente come Andrea Canevaro, mossa dall'esigenza di una rivoluzione culturale che partisse principalmente

dalle scuole. Una breve panoramica storica è utile per comprendere il percorso di un'artista completamente coinvolta nell'humus culturale e sociale del periodo in cui si forma e che determina le sue scelte teatrali e di vita, due sfere per lei imprescindibili.

\* \* \*

### **Un intermezzo: l'antecedente dell'animazione**

L'animazione teatrale nasce intorno al Sessantotto ad opera di due spinte fondamentali, la prima riguarda la crisi della scuola, caratterizzata da un metodo didattico fondato sul nozionismo e sulla trasmissione gerarchica ed autoritaria del sapere, la seconda riguarda la crisi del teatro stesso, che si avvertiva troppo imbrigliato nelle leggi del mercato. L'animazione teatrale, che si sviluppa in seguito a questa doppia crisi, nasce nella scuola e agisce su di essa, proponendosi, in un primo momento, come esperienza teatrale, per poi esplorare nuovi linguaggi espressivi; rispetto al teatro, invece, essa si distacca dall'idea di teatro come istituzione e come mero prodotto di spettacolo, e, sulla scorta del pedagogo Célestin Freinet, e tenendo presenti gli antecedenti storici di Asja Lacis e Walter Benjamin, riprogetta il teatro come un momento di condivisione e partecipazione.

In questi anni si comincia a ripensare l'esperienza scenica, si vuole un teatro che "possa servire per insinuare dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere delle maschere, mettere in moto qualche pensiero [...], un teatro pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei"<sup>129</sup>.

L'animazione si sposta poi dalla scuola al sociale, individuando spazi che appartengono alla collettività, non convenzionali, che ristabiliscono il legame tra teatro e vita e fanno emergere ancor più fortemente la necessità di un'esperienza che coinvolga la comunità, collegandosi a un'aspirazione propria del tempo, quella di uscire fuori dai teatri.

È nel contesto dell'esperienza storica dell'animazione teatrale che si fonda la relazione bambino-gioco come momento di crescita personale e acquisizione di conoscenze e

---

129 AA.VV., *Manifesto Per un convegno sul nuovo teatro*, in "Sipario", n. 247, novembre 1966, pp. 2-3.

abilità. L'animatore svolge un ruolo "maieutico" piuttosto che impositivo. Non si tratta di trasmettere in modo passivo delle conoscenze, come accadeva nella scuola tradizionale, ma di ascoltare i bisogni dei bambini e dare voce alle loro propensioni e desideri, far emergere le loro potenzialità nascoste e guidarli in un percorso di libertà espressiva. L'attività teatrale vuole essere una vera e propria esperienza di crescita, un momento conoscitivo, di svelamento, di creatività attraverso l'utilizzo di varie tecniche che possano stimolare insieme la libera espressione e l'apprendimento. Si privilegia non il prodotto, ma il momento dell'esperienza, il processo. Le convenzioni linguistiche vengono messe in discussione, a vantaggio di un codice comunicativo più libero e sul quale sperimentare.

Walter Benjamin, già negli anni '20 del Novecento, nel suo *Programma per un teatro proletario di bambini*, prendendo a modello le esperienze sovietiche di Asja Lacis, si distaccava dall'idea del prodotto spettacolare come unica finalità del lavoro educativo, prassi tipica del teatro borghese, e auspicava piuttosto un ambiente creativo basato su vari stimoli espressivi e sulla pratica dell'improvvisazione.

A livello pedagogico, invece, un grande contributo viene dal concetto di "libera espressione", che Célestin Freinet elaborò alcuni decenni dopo. Egli contrappone all'oppressione della società capitalistica la vita autentica del bambino, che possiede dentro di sé tutte le potenzialità per poterla vivere senza il bisogno di rifarsi a modelli adulti, che, anzi, snaturano la sua autenticità con meccanismi repressivi. Il bambino deve essere guidato al superamento degli ostacoli che non gli permettono di esprimersi liberamente. I mezzi di espressione che possono essere utilizzati non sono separati in ambiti distinti da Freinet, perché i bambini non fanno distinzioni nette tra disegno, scrittura, recitazione, canto.

Ritornando al binomio bambino-gioco è interessante come già nel 1938 il filosofo olandese Johan Huizinga, con *Homo Ludens*, abbia individuato l'importanza antropologica del gioco, inteso come momento di evoluzione in quanto, mentre fissa delle regole, invita a cercare soluzioni. Una dialettica, questa, alla base del rinnovamento delle società della specie umana. Da qui si inizia a prestare più attenzione alla cultura dei bambini e Léon Chancerel, nel 1936, aveva già parlato di

"gioco drammatico", un'esperienza, cioè, capace di far emergere i sentimenti dei bambini, di lasciarli liberi di esprimersi mediante l'utilizzo del movimento e della voce.

Il gioco è una componente fondamentale nel bambino e risponde a determinate caratteristiche, quali la sua motivazione intrinseca, nel senso che non ha bisogno di giustificazioni esterne ad esso; la prevalenza del momento del gioco rispetto al suo fine; la dominanza dell'individuo rispetto alla realtà esterna, dal momento che il bambino lascia che nel gioco confluiscono i propri desideri e le proprie idee, mentre la realtà subisce delle trasformazioni a seconda delle necessità del gioco. Mentre nel momento esplorativo della realtà è l'oggetto ad influenzare il soggetto, nel gioco l'oggetto non è sempre ciò che sembra, e può essere utilizzato modificandone funzione e significati. Un altro elemento fondamentale sta nel fatto che nel gioco le regole non si stabiliscono a priori, ma vengono discusse e fissate dai bambini. Inoltre il bambino è coinvolto attivamente, poiché è necessario un impegno sia fisico che mentale<sup>130</sup>. Attraverso il gioco i bambini possono elaborare situazioni e azioni liberamente, ma seguendo delle regole precise.

È per questo che il teatro, come vedremo nelle esperienze artistiche della Quintavalla e della Guidi, si serve del gioco come momento di crescita e riflessione per il bambino. E il teatro stesso si configura, per analogia, come un gioco: è costituito da regole precise che vanno seguite per poter partecipare, ma nello stesso tempo lascia piena libertà.

L'animazione teatrale prepara dunque l'esperienza del teatro ragazzi.

L'insieme delle acquisizioni ricavate in questi anni, quali: "la dilatazione del teatro oltre i confini dello spettacolo, la pratica artigianale dell'invenzione di tecniche e linguaggi originali (ombre ed oggetti, pupazzi e figure, musica e narrazione...), l'utilizzo non convenzionale dello spazio e la sperimentazione di inediti impianti drammaturgici, la rottura dei cliché recitativi e la nuova efficacia di una comunicazione autentica e immediata"<sup>131</sup> richiedevano un riconoscimento artistico. Si

---

130Cfr. Emma Boumgartner, *Il gioco dei bambini*, Roma, Carocci, 2002.

131 Cristina Valenti (a cura di), *Teatro d'animazione: percorsi pedagogici e linguaggi delle diversità*, dispense, Università degli studi di Genova, Corso di laurea in Dams, a.a. 2002/2003, p. 93.

stava riflettendo sul senso da dare alla drammaturgia teatrale e a che pubblico rivolgersi. Si aspirava ad un teatro professionale per ragazzi che in Italia non esisteva ancora e che sorge ufficialmente nel 1977, con la fondazione dell'As.T.Ra (Associazione del teatro ragazzi), che comprendeva la maggior parte delle compagnie operanti sul territorio nazionale. Molti animatori ritornati al teatro dopo il lavoro nelle scuole con i ragazzi e gli insegnanti, diventano ora protagonisti del nuovo teatro ragazzi, caratterizzato dal fatto di essere visto piuttosto che agito, e in questo ritorno videro "la possibilità di sviluppare fino in fondo le premesse contenute nella sperimentazione dei linguaggi e dell'immaginario infantile"<sup>132</sup>. Il teatro ragazzi è comunque molto influenzato dall'animazione, anzi, ne recupera tecniche e metodologie come l'utilizzo dell'azione e della narrazione, la ricerca sullo spazio scenico, la commistione dei linguaggi, la rottura della linearità del racconto; ciò che contava non era trasmettere una morale, ma stimolare riflessioni pur mantenendo l'elemento ludico.

\* \* \*

Quello che abbiamo descritto è il contesto all'interno del quale prende le mosse il lavoro di Letizia Quintavalla. Il Teatro delle Briciole di Parma, che la regista contribuisce a fondare, nasce nello stesso periodo di altre compagnie storiche del Teatro Ragazzi, e precisamente nel 1976, ad opera di alcuni componenti della compagnia del burattinaio Otello Sarzi, il Teatro del Setaccio. La Cooperativa Teatro delle Briciole mantiene l'idea del collettivo, che i membri avevano sperimentato nella grande famiglia di Sarzi, e nasce con l'intento di dedicarsi completamente al teatro per ragazzi.

La denominazione è ispirata al romanzo *La fata delle briciole* di Charles Nodier, ma si riferisce anche, metaforicamente, a quelli che erano rimasti della compagnia di Sarzi, uno dei primi riferimenti artistici della Quintavalla.

Quando il collettivo riuscì ad acquisire competenze registiche e drammaturgiche, cominciò a procedere autonomamente, e Letizia Quintavalla, dopo diversi anni di

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 94.

esperienza come attrice, capì di sentirsi più a proprio agio nel ruolo di regista e drammaturga.

La sua attività è legata fin da subito al mondo dell'infanzia, per via della grande capacità artistica che riconosce a bambini e giovani. Caratteristica essenziale del Teatro delle Briciole è, come dicevamo, l'assenza di intenzioni apertamente didascaliche ed educative: lo spettatore, con l'aiuto della propria fantasia, può interpretare liberamente le immagini fornite dalla rappresentazione. Le tematiche scelte hanno fatto spesso riferimento al "teatro didattico" di ispirazione brechtiana e, a tal proposito, è giusto ricordare che Letizia Quintavalla individua proprio in Bertolt Brecht uno dei suoi maestri di elezione. Il momento della riflessione, infatti, è per lei fondamentale e desidera rendere consapevole il suo pubblico grazie ad un teatro che si ponga l'obiettivo di analizzare la realtà e la società. Riflessione, quindi, ma anche necessità di stare al gioco da parte degli spettatori, di entrare in un mondo altro, per venirne fuori con una maggiore lucidità rispetto alla realtà da affrontare quotidianamente. Come lei stessa racconta:

Il teatro non deve suggerirti ciò che devi o non devi fare, ma è importante che lasci intuire allo spettatore cosa vuol prendere per se stesso da una storia, di cosa ha bisogno lui. Preferisco drammaturgie conseguenti e logiche ma non essere troppo esplicite, meglio lasciare degli spazi, dei vuoti che vanno colmato da chi guarda, che prenderà ciò che della storia gli interessa maggiormente. Non importa se un bambino non la capisce tutta; non mi pongo come obiettivo che i bambini capiscano tutto, ma che sentano tutto<sup>133</sup>.

Letizia Quintavalla ha una forte convinzione e cioè che "l'unica pedagogia possibile è la sperimentazione autonoma"<sup>134</sup>. E infatti, ciò che richiede alle sue attrici, in uno spettacolo come *Con la bambola in tasca*, che prevede il coinvolgimento diretto dello spettatore, è di non intervenire quando la bambina lascia intendere che può farcela da sola. È necessario oltrepassare il limite per poter crescere ed imparare. Il bambino deve

133 Conversazione con Letizia Quintavalla, Parma, 24 febbraio 2014.

134 *Ibidem*.

sperimentare da solo, questa è l'unica strada verso una sana comprensione.

Con lo spettacolo *Nemo* del 1980, di cui firma la regia con Bruno Stori e Maurizio Bercini, comincia a lavorare con i bambini, ed è stato anche il primo spettacolo in cui si sperimentava il rapporto micro-macro tra spettatori e oggetti, cioè un gioco sulle dimensioni che faceva sentire i bambini più piccoli o più grandi rispetto agli oggetti in scena. Un gioco che ritroviamo spesso negli spettacoli della Quintavalla e che si ponevano l'obiettivo di creare delle immagini per stimolare l'immaginazione dei bambini.

I primi lavori della Quintavalla si basano sulla "regia collettiva". Sono anni in cui, nonostante il carattere forte della regista, che inizia sempre con idee chiare che intende realizzare, si confronta continuamente e democraticamente con tutto il gruppo, stabilendo con loro una relazione di lealtà, fiducia e rispetto.

È solo dal 1985 che produce spettacoli a regia personale. La sua attenzione si rivolge soprattutto al lavoro dell'attore e alla sua relazione con il pubblico e su questi aspetti lavora insieme a Bruno Stori, mentre Maurizio Bercini e Monica Allegri formano un altro binomio artistico più legato al teatro di figura e di oggetti.

Cerca verità, lealtà e sincerità nella finzione scenica, e per questo è lei per prima ad instaurare un rapporto di fiducia con i suoi collaboratori e con il suo pubblico, perché ritiene che un attore debba trovare la sua verità nel personaggio che interpreta e non immedesimarsi completamente in esso, farsene assorbire. Questa verità può essere trasmessa solamente quando è stata assimilata, metabolizzata e filtrata attraverso la propria personalità. Per ottenere questo risultato la regista cura tutti i dettagli relativi alla fisicità e alla vocalità dell'attore, persino le espressioni facciali. Basta pensare alla Baba Jaga di *Con la bambola in tasca* che, per deformare il suo volto e l'emissione vocale, terrà una noce in bocca per tutto il tempo dello spettacolo. Nulla però viene forzato, ma si concorda insieme all'attore, in base alle sue necessità, poiché egli deve sentirsi libero di indossare un determinato personaggio senza il rischio del "rigetto". È per questo che il suo teatro nasce insieme agli attori, con i quali prima di ogni prova dialoga, mettendoli a conoscenza dei suoi propositi, per raccogliere idee da loro, commenti, perplessità. Alla base del metodo della compagnia c'è infatti

l'improvvisazione e la sperimentazione di tutte le soluzioni che emergono nel processo di lavoro.

Tutto questo si ricollega sempre al mondo dell'infanzia, che è alla base del suo lavoro, perché anche i piccoli spettatori devono vivere un'esperienza molto personale dello spettacolo, entrando in relazione con gli attori, con la scena e con il proprio mondo interiore, nell'ambito di un "gioco serio", al quale partecipare conoscendone le regole. E in quanto gioco prevede la possibilità, da parte degli spettatori, di essere coinvolti, con la consapevolezza di poter smettere di giocare quando vogliono. Secondo la Quintavalla, dunque, il teatro è il luogo della relazione, cosa che non accade nella vita quotidiana. E la relazione si stabilisce grazie al gioco scenico e ad una drammaturgia che prevede la presenza dello spettatore, il quale evolve insieme allo spettacolo, proprio come quando si racconta una fiaba che, in modo inconscio, trasmette dei significati, ci mette in contatto con il nostro mondo interiore e ci cambia, mentre l'ascoltiamo, avvolti dal tepore di una voce. Ma non una voce qualunque, bensì la voce di chi, a sua volta, sta compiendo un percorso di crescita, oppure lo ha già fatto inoltrandosi per lo stesso sentiero cognitivo.

### 3.2.1 *Con la bambola in tasca*

Io sono la tua bambola, la tua guida, la tua maestra e la tua madre buona.

Io vivo alla fine del tempo e ai confini del mondo, sono allo stesso modo nel presente, nel passato e nel futuro, ogni volta che una donna ha perduto la strada, ha una domanda cui rispondere, ha bisogno di sapere, vaga e cerca nella foresta o nel deserto

Letizia Quintavalla

"Avete un fazzoletto per favore?". È così che nel 1994 si apre lo spettacolo di Letizia Quintavalla, *Con la bambola in tasca*, che quest'anno festeggia il suo ventennale. Sono queste le prime parole pronunciate dall'attrice che, al centro di un cerchio rosso, si rivolge ai bambini seduti intorno, stretti tra loro e molto vicini alla scena. I piccoli spettatori vedono di fronte a sé una scenografia scarna, fatta di lingue di fuoco

disegnate su un telo bianco, ed una sedia vuota. Una sorta di "invitada", l'ospite che, come nella tradizione della "cantadora", aspetta solo che qualcuno vada ad occuparla per dare inizio alla storia. Una semplicità assoluta che non coincide con la povertà, ma piuttosto con l'essenzialità e l'efficacia di uno spazio che non sembra aver bisogno di altro, dal momento che la forza dell'evento teatrale sta nel potenziale della fiaba, amplificato dalla presenza in scena di una bambina del pubblico, nella geometria dello spettacolo, calcolato al minimo dettaglio, e nella bravura dell'attrice, che ogni sera deve innescare un sofisticato meccanismo.

Lo spettacolo nasce per il festival "Vetrina Europa" e, nonostante la sfiducia iniziale verso questo ardito progetto, verrà rappresentato innumerevoli volte in lingue e paesi diversi, e servendosi di diverse attrici, come Flavia Armenzoni, con la quale Letizia Quintavalla costruisce inizialmente lo spettacolo, e Laura Magni.

Il timore che questo progetto potesse risultare fallimentare derivava soprattutto, come vedremo più avanti analizzandolo nel dettaglio, dalle sue caratteristiche anti-commerciali. La Quintavalla racconta, infatti, che, ogni volta che viene rappresentato, dagli anni Novanta ad oggi, è necessario creare un vero e proprio evento in cui coinvolgere insegnanti e genitori, che vanno informati riguardo i contenuti dello spettacolo, consultati rispetto al pubblico bambino con il quale l'attrice dovrà confrontarsi, e istruiti in merito al comportamento che dovranno tenere nel corso dello spettacolo. Gli insegnanti, infatti, devono comunicare all'attrice eventuali handicap delle bambine che assistono allo spettacolo, in modo da evitare situazioni di disagio, anche se, come dimostreranno alcuni episodi, è sempre la bambina a scegliere di partecipare. I genitori, invece, insieme al resto degli adulti, ricevono all'inizio dello spettacolo dei foglietti con delle norme di comportamento: stare in ombra, guardare e sorridere in silenzio, perché i bambini prendono molto sul serio ciò che fanno e, a volte, possono risultare buffi, ma gli adulti, se si fanno sentire, spezzano la magia del gioco che si crea. Un'altra causa che contribuisce a rendere lo spettacolo anti-commerciale consiste nella difficoltà di reperire uno spazio in cui sistemare una scenografia circolare, intorno alla quale i bambini possano comodamente posizionarsi. Solo quando tutte queste esigenze vengono soddisfatte può cominciare il lavoro

dell'attrice e quello del pubblico, spettatore attivo.

La genesi dello spettacolo è riconducibile a circostanze casuali, ma che, in realtà, hanno semplicemente stimolato la realizzazione di un progetto basato su alcuni temi molto sentiti da Letizia Quintavalla che, quando scopre il saggio *Donne che corrono coi lupi*, e ne legge, per primo, il capitolo su Vassilissa, viene come illuminata. Il rapporto con l'intuito era esattamente ciò che la regista aveva intenzione di indagare, e la psicanalista statunitense Clarissa Pinkola Estés le aveva provocato una fortissima suggestione in quel senso

*Vassilissa* è la storia del passaggio di madre in figlia, da una generazione all'altra, del potere femminile dell'intuito, simbolizzato dalla bambola che Vassilissa tiene sempre dentro la tasca, cioè la capacità di vedere dentro, di ascoltare, di sentire e sapere veloci come il fulmine, di comprendere che spesso le cose non sono come appaiono e si ricorre all'intuito per scoprirle. Nell'antico racconto russo l'iniziazione è messa in atto dall'esecuzione di determinati compiti.

Il fine è una relazione affettuosa e sincera con questo essere che chiamiamo "La donna sapiente", la vecchia Dea selvaggia, la Baba Jaga, alla quale Vassilissa chiede il fuoco. La ricerca del fuoco costringe la bambina a lasciare la casa e entrare, rabbrivendo, in una vita nuova.

Dunque allentare la presa sullo splendente archetipo della madre dolce e buona è il primo passo. Lasciamo il capezzolo e impariamo ad andare a caccia. C'è una madre selvaggia che ci aspetta, per insegnarci. Ma nel contempo dobbiamo tenerci strette alla bambola mentre ne apprendiamo gli usi.

Nel raccontare una storia la relazione è tutto.

Nella tradizione cantadora c'è la invitada, l'ospite, ovvero la sedia vuota presente sempre durante il racconto. Allora, talvolta l'anima di una o più persone siede, perché ha una necessità. L'ospite sempre esprime i bisogni di tutti<sup>135</sup>.

La Estés intende con questo saggio invitare al recupero dell'istinto e delle capacità immaginative, che, nel tempo, sono andate perdute, e lo fa analizzando fiabe, miti e

---

135 Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi*, Como, Frassinelli, 1993, p. 13.

racconti popolari. Considera l'intuito il tesoro della psiche femminile, una forma di "Colei che sa", cioè della "Donna selvaggia" che, nella fiaba, è rappresentata simbolicamente dalla Baba Jaga

In ogni donna si nasconde un essere "naturale" e selvaggio, una forza potentissima, formata da istinti, creatività passionale e un sapere ancestrale. Il suo nome è "Donna Selvaggia", ma purtroppo identifica una specie gravemente minacciata. Benché la sua presenza sia innata, secoli di cultura e civiltà l'hanno soffocata, domata, talvolta annullata, cercando pervicacemente di rintuzzarne gli slanci più pericolosi e incanalandoli in uno stereotipo piuttosto rigido di sottomissione. In questo modo si è sciupato un tesoro inestimabile e si sono tarpate le ali a ciò che invece è quanto di più vitale esista nell'animo femminile. Di conseguenza la "Donna Selvaggia" - paragonabile alla lupa, ferina e al contempo "materna"-, diventa iper-addomesticata, timorosa, priva di iniziative, ingabbiata<sup>136</sup>.

La storia di Vasilissa è una storia di iniziazione femminile, che avviene attraverso un percorso caratterizzato dallo svolgimento di una serie di compiti imposti, pena la morte, dalla Baba Jaga, che, in cambio, però, la premierà con il fuoco.

Innanzitutto Vasilissa deve prendersi la responsabilità di restare sola, di allontanarsi dai luoghi confortevoli e familiari che non le permettono di crescere. Deve lasciar morire ciò che deve morire, in questo caso la madre, la quale, però, prima di lasciarla, le dona una bambola che la bambina dovrà tenere sempre con sé.

Sono le sorellastre e la matrigna, le quali rappresentano gli elementi oscuri della psiche che ostacolano l'evoluzione, a costringere, con l'inganno, la bambina ad andare nella foresta a recuperare il fuoco che hanno volontariamente spento. Dal momento che si tratta di una fiaba, per di più russa, non possiamo non ricordare Propp, che indica la foresta come il luogo in cui prende avvio il percorso iniziatico dell'eroe<sup>137</sup>. E infatti è proprio attraversando la foresta che Vasilissa impara ad ascoltare il proprio istinto, simboleggiato dalla bambola, che le parla e le indica la strada giusta. La bambina,

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>137</sup> Cfr. Vladimir JA Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 91.

intanto, la nutre, perché solo in questo modo si alimenta l'intuito. La bambola, che vive nella tasca di Vassilissa, rappresenta dunque l'istinto, l'intuito che vive in ognuno di noi e che non scompare, non spezza il proprio legame con la natura, ma aspetta di essere nutrito, alimentato, ascoltato. Simboleggia la zona profonda dell'essere, in particolare dell'essere femminile.

Vassilissa, dunque, lascia la madre buona, che la sostiene e la conforta, e ritorna verso la madre selvaggia, quella che pone l'ostacolo perché venga superato. Ci arriva ascoltando la bambola, che rappresenta una sorta di talismano: infatti, per secoli, viene vista come oggetto che emana santità. La forma della radice della mandragola, per esempio, che si ritiene ricca di spiritualità, ha forma umana. Si pensa che alla bambola venga infusa la vita dai loro creatori (basti pensare che la madre di Vassilissa le fa un dono preziosissimo proprio attraverso la bambola, che conserva il suo intuito). La bambola rappresenta la saggezza dell'*homunculus*, l'esserino che sta dentro. È legata ai simboli dell'elfo, del folletto, dello gnomo, della fata, del nano. Continua a lavorare a livello dell'inconscio, anche, e soprattutto, quando dormiamo, quando non siamo del tutto consapevoli di quanto mettiamo in atto (in questo caso sono interessanti i passaggi della fiaba in cui la bambola invita Vassilissa a dormire, mentre lei svolge i compiti al posto suo).

Sono interessanti le pagine che Propp dedica all'analisi dei doni fatati, tra i quali include anche la bambola, che avrebbe un legame con il regno dei morti. Cita proprio la fiaba, presente nella raccolta di Afanasiev, *Vassilissa la Bella*. Si sofferma innanzitutto sull'operazione del nutrimento della bambola, un passaggio che si ritrova in molte tradizioni, e corrisponde al legame che si vuole stabilire tra il mondo dei vivi e quello dei morti, trattando l'oggetto come se fosse un uomo vivo. La bambola, dunque, in questo caso, funge da sostituto del defunto: "essa è il morto, bisogna darle da mangiare, e il morto, incarnato in questa bambola, aiuterà i vivi"<sup>138</sup>.

"*C'era una volta e una volta non c'era...*". Questa frase paradossale, che introduce la fiaba, intende avvisare l'ascoltatore che questa storia avrà luogo in un mondo altro, in

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 319.

cui, sulle prime, nulla è come sembra. E infatti il pubblico è da subito chiamato a prendere parte ad un gioco teatrale che lo trattiene e lo ricaccia dalla sfera della finzione.

La protagonista è una bambina del pubblico e rappresenta il medium tra l'attrice e gli spettatori. Lo spettacolo infatti è caratterizzato da un rapporto a tre, una relazione tra l'attrice, la protagonista e il pubblico. Solamente se questo rapporto funziona lo spettacolo può andare avanti. È per questo, che, come racconta la Quintavalla, anche al culmine del successo, questo spettacolo non ha mai rilassato né lei né le attrici, perché è vivo, cambia ogni volta ed è sottoposto, per questo, ad un alto rischio.

Letizia Quintavalla racconta che l'idea di attribuire un ruolo drammaturgico ad una bambina del pubblico nasce dalla visione di uno spettacolo:

Rispetto alla drammaturgia e alla regia, invece, è stata importante la suggestione di uno spettacolo che qualche anno prima avevo visto ad un festival, un *Piccolo Principe* messo in scena da un artista belga. C'era un momento dello spettacolo in cui l'attore chiamava un bambino del pubblico sulla scena perché interpretasse il piccolo principe. Era fatto molto bene, anche se rientrava in una dinamica tipica del circo, del teatro popolare, secondo il quale si coinvolge qualcuno dal pubblico per attirare l'attenzione degli spettatori, che vengono presi in contropiede da una forza emotiva inattesa, come se, percependosi in quanto corpo unico, vedessero staccarsi un pezzo di sé e andare sulla scena. L'attore non teneva il bambino in scena per molto il tempo, e ciò che mi aveva colpito di più era la sua capacità di non farlo sentire a disagio. Quando, qualche anno dopo, mi sono chiesta come e a chi far interpretare il personaggio della bambina Vassilissa ne *Con la bambola in tasca*, la risposta è arrivata immediatamente: un bambina del pubblico! Questo espediente ha innescato un lavoro immane di cui non avevamo pratica se non nelle animazioni teatrali o nei lunghi laboratori tenuti presso il Teatro delle Briciole. Era necessario fare molte prove in cui lavorare continuamente con l'attrice e delle bambine. È stato necessario pensare ad una struttura drammaturgica che potesse contemplare la presenza costante di una bambina in scena, ma che permettesse anche alla bambina di decidere liberamente, in ogni momento dello spettacolo, di

uscire di scena e ritornare tra il pubblico, tra la sua tribù . Bisognava sperimentare tutte le variabili possibili affinché non si sentisse mai a disagio. Abbiamo sempre preferito che fossero più bambine a darsi il cambio, a partecipare a una sorta di la staffetta nel portare a termine l'impresa di Vassilissa ; infatti quando una bambina decide di uscire dal cerchio rosso, dalla storia, dalla scena, viene invitata un'altra bambina al suo posto e così si evita anche che ci sia un' unica protagonista, ma si possa vedere una Vassilissa collettiva. Speriamo sempre che non resti fino alla fine una sola bambina, ma che lo spettacolo diventi piuttosto l' occasione per un'iniziazione di gruppo: come se la tribù-pubblico mandasse un suo rappresentante a staffetta, in modo che la conquista del fuoco finale sia veramente diluita in più persone, in più protagoniste. E' bene che nello spettacolo ci sia almeno un cambio di bambina, cosicché non ci sia il pericolo di sentirsi... reginetta della storia<sup>139</sup>.

Questa testimonianza fa emergere due motivi fondamentali: l'ingresso in scena della bambina e il lavoro con le attrici.

La protagonista, Vassilissa, viene scelta con l'aiuto di un fazzoletto.

L'attrice all'inizio quando deve offrire alle bambine del pubblico il fazzoletto simbolo di Vassilissa, guarda negli occhi le bambine e, al contrario di quanto si possa pensare, sono loro che, anche inconsciamente, decidono di farsi scegliere, perché hanno negli occhi la curiosità e il coraggio di provare ad entrare nel gioco teatrale. Questo spettacolo riveste per le bambine un momento fondamentale, che è quello dell'iniziazione e, in quanto tale, avviene pubblicamente, attraverso l'investitura per mezzo del fazzoletto e davanti alla tribù dei simili.

L'investitura avviene così: il fazzoletto rosso viene provato sulla testa delle bambine, finché non si trova quella giusta, cioè colei che accetta la Bambola che gli offre l'attrice, che contemporaneamente le offre anche la mano lasciando la scelta alla bambina di stringerla o meno, e quindi di seguirla o meno al centro del cerchio rosso della scena. Esiste una drammaturgia per ogni gesto, se infatti

---

139 Conversazione con Letizia Quintavalla, Parma, 24 febbraio 2014.

l'attrice toccasse e prendesse lei la mano della bambina, avrebbe deciso per lei.

Il momento successivo è quello in cui la bambina viene vestita con un grembiolino rosso e successivamente le viene chiesto di sedersi in braccio all'attrice. In generale le bambine si fidano, anche perché tutto è fatto con molta delicatezza<sup>140</sup>.

Il momento della scelta della protagonista crea tra l'attrice e la bambina un legame profondo. Mentre le prime volte la scelta era quasi casuale, successivamente le attrici prestano molta attenzione allo sguardo e alla reazione della bambina. Flavia Armenzoni, interprete dello spettacolo prima di Laura Magni, racconta che in genere guardava negli occhi tre bambine e attendeva le loro reazioni, se non vedeva iniziativa da parte loro comincia a piangere, per poi rivolgersi nuovamente alle stesse bambine, per evitare di creare confusione tra gli spettatori, i quali avrebbero potuto pensare che chiunque potesse interpretare Vassilissa.

In genere non vengono scelte le bambine che si propongono con foga, perché spesso sono quelle che dopo un primo slancio propositivo tendono a tirarsi indietro. Deve nascere un'alchimia tra l'attrice e la bambina, che con il suo sguardo la guida verso di lei. Non è raro che le bambine non riescano a superare degli ostacoli iniziali che trovano spaventosi, come lavare la biancheria della strega, un gesto molto intimo, oppure la confusione che provano nel maneggiare oggetti reali e altri invisibili. Questa dialettica vero-finto spesso spaventa e disorientata. È interessante ciò che Letizia Quintavalla dice rispetto alle reazioni delle bambine, cioè che, poiché lo spettacolo simboleggia un percorso di iniziazione, la disponibilità delle bambine a svolgere i compiti imposti dalla strega per ottenere il fuoco, che metaforicamente rappresenta l'emancipazione, è direttamente proporzionale al loro desiderio di crescere. Per cui alcune bambine possono sentirsi già pronte, altre hanno un processo più lento.

La bambina, quindi, deve avere la possibilità di lasciare quando vuole il gioco teatrale ed essere sostituita da una sua compagna. Anche in questo caso il passaggio deve avvenire in maniera estremamente delicata, ed è fondamentale, a questo punto, la

---

140 *Ibidem*.

figura del tecnico, che deve essere in simbiosi con l'attrice. I due infatti non possono vedersi, ma devono comunicarsi le intenzioni.

Quando l'attrice capisce, o meglio dire intuisce, che la bambina non vuole più continuare a stare in scena, anche se non lo vuol fare vedere, o sta per piangere, l'attrice la congederà con il rituale del cambio, cioè accompagna al posto con una formula rivolta pubblico: "*Adesso questa Vassilissa è stanca, è stata molto coraggiosa e ora ritorna a casa*". Sta alla sensibilità dell'attrice sentire il momento giusto per fare il cambio : né troppo presto né troppo tardi, bisogna aspettare sì il limite, perché la paura bisogna provarla per superarla, ma non aspettare troppo...

Se la bambina decide di uscire dal gioco il tecnico da dietro il fondale si adegua al cambio anche lui facendo un morbido cambio luci e manda la musica che accompagnerà sempre ogni cambio, che è anche il tema dello spettacolo. Se il cambio avviene in una scena in cui c'è la Strega, allora l'attrice a vista lentamente si abbassa il cappuccio del costume da strega dalla testa, sempre a vista si toglie la noce dalla bocca, toglie il fazzoletto rosso e il grembiule di Vassilissa alla bambina, le da un bacio, la riaccompagna al posto e poi cerca un'altra bambina tra il pubblico con le stesse modalità dell'inizio, la porta dentro al cerchio e di nuovo cambiano luci e musica e si ritorna al punto in cui la storia si era interrotta un poco prima, è ovvio che è molto importante l'intesa muta tra l'attrice e il tecnico. Il cambio è delicatissimo, bisogna uscire ed entrare piano, ed è un momento magico se tutte le fasi vengono rispettate; c'è un tempo sospeso per il pubblico e per la storia. Il gruppo-tribù degli spettatori riprende con sé la bambina e ne consegna un'altra alla storia affinché possa andare avanti e concludersi<sup>141</sup>.

Quando la bambina ritorna al proprio posto, però, si potrebbero innescare tra le altre bambine dei meccanismi che impediscono l'immediata introduzione nella scena di una nuova Vassilissa. A questo punto si utilizza un espediente secondo cui la narratrice si siede al centro del cerchio e resta immobile per un po', poi inizia a piangere

---

141 *Ibidem*.

sommessamente, mostrando la propria debolezza: lo spettacolo non può andare avanti senza una nuova Vassilissa. In genere, dopo questo momento, si riesce a proseguire.

Le attrici in tutti questi anni e soprattutto all'inizio, hanno tenuto una sorta di diario in cui annotare tutti gli episodi che di volta in volta vivevano e le varie soluzioni da applicare ad eventuali problemi. Per questo il lavoro è sempre in divenire. E anzi, la maggior parte degli espedienti sono nati proprio in questo modo. Come quello del lenzuolo: quando la bambina, nello svolgere il terzo lavoro, che consiste, appunto, nel piegare un lenzuolo, si trova in difficoltà, la bambola le dice che può richiedere l'aiuto da qualcuno del pubblico, a patto che ritorni al posto prima che la strega si svegli. Tutto questo è nato dal fatto che alcuni bambini, nel corso di una delle repliche, si alzarono spontaneamente dal pubblico per aiutare la compagna in difficoltà, dimostrando così anche il loro coinvolgimento. Infatti, come racconta la Quintavalla, in genere i bambini sono molto preoccupati per la loro compagna e molto partecipativi. A proposito del pubblico, affinché lo spettacolo riesca, è necessario che rispetti delle regole: è rivolto a bambini dai 3 ai 7 anni, che non devono superare il numero di 80; per classi di bambini più grandi lo spettacolo non funziona. Questo dipende dal gioco teatrale, che si avvale di espedienti che non funzionerebbero se proposti ad un pubblico più adulto, che non riuscirebbe a vivere dei momenti in cui sentirsi calato completamente nella storia perché tutti i meccanismi gli sarebbero chiari fin da subito. I bambini prima dello spettacolo non devono conoscere la favola, né sapere che verranno coinvolti. Flavia Armenzoni racconta infatti che una volta, probabilmente perché un'insegnante aveva già raccontato la storia ai suoi alunni, le bambine non volevano partecipare al gioco teatrale, perché spaventate dalla figura della strega sulla quale avevano avuto il tempo di proiettare tutte le loro paure. L'attrice, invece, cerca di stabilire con Vassilissa un rapporto di fiducia graduale, non si presenta come la strega cattiva, ma anzi, durante lo spettacolo, assume comportamenti materni o comunque rassicuranti, supportata anche dalla voce della bambola, che continuamente sostiene le operazioni della bambina.

Lo spettacolo viene di volta in volta modulato a seconda del pubblico, quindi è bene che i bambini di 3 e quelli di 7 non assistano alla stessa rappresentazione.

Prima di lavorare con le varie attrici che fanno *Con la bambola in tasca* è stato necessario capire se erano predisposte a questo genere di relazione. Mi sembra abbastanza necessario aver frequentato bambini e, soprattutto, è necessario essere capaci di mettere il proprio ego a servizio di questo spettacolo, cioè da parte.

È importante che sia un ego che osserva, accoglie, previene, offre possibilità, indirizza senza obbligare o forzare, in qualche caso anticipa.

La dimensione profonda su cui abbiamo lavorato con le attrici è stata quella dell'intuito. Dovevano capire a che punto fosse il loro intuito, sperimentando con esercizi rispetto allo spazio e alla relazione con l'altro. L'attrice deve tenere la bambina nella finzione, trattandola come se fosse un'altra attrice e facendole sentire il gioco di complicità tra di loro<sup>142</sup>.

La sensazione di rischio e imprevedibilità accomuna sia l'attrice che la bambina, la quale deve rispettare regole molto precise. L'attrice, da parte sua, deve essere capace di incitare la bambina a fidarsi del proprio intuito, deve trasmetterle il senso di quella bambola, cioè la necessità di superare le proprie paure. Anche il pubblico ha un ruolo fondamentale in questo, c'è uno scambio tra gli spettatori e i due personaggi in scena. L'attrice li coinvolge e loro si immedesimano nella protagonista, compiendo insieme a lei il percorso iniziatico, e Vassilissa, a sua volta, viene incoraggiata e supportata dalla presenza del pubblico, che non giudica le azioni della bambina, la quale anzi, in genere, si sente più a disagio se in sala ci sono troppi adulti.

L'attrice svolge un ruolo molto difficile e faticoso perché deve riuscire a relazionarsi sia con la bambina che con il pubblico contemporaneamente e per farlo deve seguire delle regole, messe a punto in maniera certissima. È interessante riportare, a tal proposito, un espediente efficace: quando la bambina siede sulle ginocchia dell'attrice non deve essere rivolta verso il pubblico, ma deve guardare la casetta sullo sfondo, altrimenti lo spettacolo non potrebbe andare avanti; l'attrice in questo modo può relazionarsi con lei, ma nello stesso tempo tenere d'occhio il pubblico. È complicato per l'attrice riuscire a far funzionare questo gioco di relazioni, anche perché è fondamentale che stabilisca un'intimità con la bambina, ma, allo stesso tempo, non può

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

farlo concentrandosi troppo su di lei, non può toccarla, né spostarla. Un altro espediente di regia interna, infatti, prevede che se l'attrice vuole che la bambina si sistemi in un determinato punto, non la sposti, ma lo faccia lei in modo tale che la bambina, per vederla, si posizioni proprio lì dove lei vuole. La bambina, inoltre, deve essere sempre visibile e protetta dal pubblico e, pur immedesimandosi nella storia, "non deve dimenticare la relazione con i compagni, ma neppure interessarsi troppo a loro, con i quali potrebbe cominciare ad avere un dialogo e l'attrice non avrebbe più un ruolo, soprattutto se nel pubblico ci sono i genitori!"<sup>143</sup>. I bambini, infatti, sottolinea la Quintavalla, devono poter assistere ad uno spettacolo e non ad un'animazione teatrale dove un bravo attore riesce a far recitare una bambina.

Sono dunque fondamentali delle regole sia per la bambina, che altrimenti non potrebbe svolgere un ruolo drammaturgico, sia per l'attrice, che non riuscirebbe a tenere l'attenzione del pubblico.

Non basta la professionalità dell'attore, le musiche, i testi e gli arredi scenici. C'è bisogno di vita perché ci sia teatro. Questa vita, all'inizio delle rappresentazioni, è stato difficile trovarla. Forse dipendeva dal fatto che l'attrice non aveva ancora costruito la propria vita parallela di personaggio, e voleva essere troppo presente, quando invece bisognava lasciare spazio alla bambina. L'attrice avrebbe dovuto, piuttosto, superare il timore dell'imprevisto e lasciarsi guidare dall'istinto, proprio come chiedeva di fare alla bambina. Le era necessario creare un'armonia tra le varie parti, quelle più esterne, come il corpo, e quelle più intime, come le emozioni e il pensiero. Sia l'attrice che la bambina entrano ed escono dalla storia e dai personaggi, l'una attraverso la professionalità, l'altra vivendo, nel gioco teatrale, un'esperienza formativa che ha, per questo, molti punti di contatto con la vita reale.

Letizia Quintavalla lavora attraverso le interviste agli attori, che vengono interrogati rispetto a questioni che riguardano il loro personaggio, che diventa autonomo, e continua a vivere nell'interiorità dell'attore, nella quale queste due vite devono convivere armoniosamente. La paura dell'imprevisto si affievolisce sempre di più, replica dopo replica, grazie alla costruzione della vita parallela del personaggio, e il

---

<sup>143</sup> Conversazione con Letizia Quintavalla, Parma, 24 febbraio 2014.

rapporto tra la bambina e l'attrice diventa sempre più profondo. Infatti, racconta la Quintavalla, le attrici hanno iniziato, con il passare del tempo e quindi con l'affinarsi dell'esperienza, a prendere in scena bambine sempre più piccole, perché la relazione è più complicata da stabilire. Tra l'attrice e la bambina si instaura un legame esclusivo, che va oltre lo spettacolo e che resta nel cuore di entrambe, mentre la relazione tra i due personaggi della strega e di Vassilissa finisce insieme alla rappresentazione.

Non è solamente il pubblico a doversi attenere a regole ben precise, ma anche l'attrice che, se vuole comunicare davvero qualcosa di chiaro, deve studiare ogni dettaglio, a partire dai gesti. Dal momento che i gesti sono molto presenti, e vanno a costituire un vero e proprio codice, che i bambini, fin dall'inizio, con l'aiuto della narratrice, imparano a codificare, devono essere caratterizzati da una meticolosa precisione per riempirsi di senso, pena l'inefficacia. Attraverso questa cura i gesti possono finalmente rivelare il mondo interiore dell'attrice e del suo personaggio, solo in questo si è testimoni della verità in scena. Roberta Roberti ricorda a tal proposito *La porta aperta* di Peter Brook, secondo il quale in questi momenti di verità entriamo in contatto con il mito, e il teatro diventa un tramite per arrivare al nostro mondo interiore, quello invisibile<sup>144</sup>. Non per altro questa fiaba simboleggia un percorso d' iniziazione.

Passiamo alla sinossi dello spettacolo, dopo averne anticipato i principali nuclei strutturali

L'attrice svolge altri quattro ruoli oltre al proprio, e cioè quello della madre, quello della "cantadora", quello della Baba Jaga e, infine, da voce alla bambola.

Entra in scena, da attrice, quando le luci sono ancora accese, chiede un fazzoletto per creare un rapporto di intimità con il pubblico, e inizia a rivolgere ai bambini domande filosofiche. Sono domande difficili (Che cos'è un segreto? E il tempo? E il cielo? E la memoria? E la luna di cosa è piena quando è piena? Chi è la mamma del fuoco?) che l'attrice pone agli spettatori come se volesse far intendere loro che dovranno affrontare qualcosa di complicato. L'attrice mostra appesantimento per ogni tipo di risposta, perché vuole che gli spettatori escano dalla sfera della normalità e si avventurino in soluzioni

<sup>144</sup> Letizia Quintavalla (a cura di), *Con la bambola in tasca. Vite inventate come vite parallele*, Parma, Briciole Edizioni, 1998, p. 36.

più fantasiose. Instaura con i bambini un dialogo che la Quintavalla definisce "socratico" perché cerca di portare fuori ciò che fa già parte del mondo interiore dei bambini. Si tratta, insomma, di un approccio che intende anticipare agli spettatori che stanno per addentrarsi in un mondo ignoto, complicato, spaventoso per certi versi, perché è contemplato il rischio, l'imprevisto, ma, grazie al loro intuito e alla loro fantasia, potranno superare tutte le prove. Quel mondo ignoto è contenuto nel cerchio magico, un tappeto rosso che appare quando le luci sono calate, ma coinvolge anche gli spettatori che, pur essendo fuori dalla scena, partecipano ai contenuti profondi della storia. Il pubblico si configura come una sorta di tribù che manda in scena uno di loro a rappresentarli per compiere insieme a lui il percorso di iniziazione. La protagonista, infatti, come abbiamo detto, è scelta tra il pubblico.

Non appena l'attrice si siede sulla sedia, assume il ruolo di "cantadora", colei che cura l'anima con le storie, cioè la narratrice che, come ricorda la Quintavalla, "la Narratrice è fondante, deve essere neutra, ma stando dalla parte di qualcuno, perché un narratore sta sempre dalla parte di qualcuno, anche se solo da quello della storia"<sup>145</sup>. Ma è anche educatrice: ha innanzitutto proposto un'inconsueta visione delle cose, ha incitato ad aprire la mente verso qualcosa di nuovo, di diverso, per cui il pubblico deve attivarsi, partecipare e sviluppare una capacità di pensare al di fuori degli schemi. Educa gli spettatori alla libertà, sebbene debbano attenersi a certe regole, che sono le regole del gioco teatrale. E, ancora, educa alla ripetizione - che, nel corso dell'infanzia, è uno degli elementi essenziali dell'apprendimento - dopo aver permesso al pubblico di memorizzare la storia, ripetendola per tre volte: la prima per intero, la seconda più brevemente, corredandola solo degli elementi essenziali, e la terza servendosi solamente dei gesti.

La ripetizione permette ai bambini di codificare la storia attraverso una serie di gesti evocativi e, inoltre, induce lo spettatore alla conoscenza dei diversi codici comunicativi del teatro: parole, gesti, musica, luci.

Secondo Roberta Roberti la soluzione registica geniale risiede nell'espedito della ripetizione come possibilità drammaturgica e non in quanto mera necessità ai fini

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

dell'apprendimento<sup>146</sup>.

La fine del prologo è segnata dall'arrivo di un fazzoletto rosso in scena, che servirà a scegliere Vassilissa, la quale, da quel momento, verrà introdotta in un mondo parallelo alla realtà, eppure così vicino ad essa. Si accavalleranno il mondo reale e quello della finzione, fino a sembrare corrispondenti. In questa fase l'attrice funge da madre buona, investendosi così di un nuovo ruolo. Prende sulle ginocchia la bambina e le spiega cosa dovrà fare, anticipandole perfino che si andrà a cambiare per trasformarsi in Baba Jaga, così fa in modo che ella non si trovi impreparata, e non si spaventi alla vista del suo travestimento. La trasformazione è resa possibile attraverso pochi elementi: un abito scuro di lana pesante, delle grosse scarpe a punta, un fazzoletto sulla testa, una collana di legno ed una noce in bocca per deformarne il viso e modificare l'emissione vocale.

La strega appena entra in scena si siede a terra, un gesto che ricorda le donne narratrici arabe.

Nella tradizione araba, oltre alla narrazione del cantastorie svolta dagli uomini, esiste una modalità di narrazione praticata esclusivamente dalla "donna narratrice" ("*qassasa*") che narrava seduta per terra con una voce intima e pacata, nell'ambito di una piccola cerchia familiare composta da donne e bambini (maschi e femmine). Le storie che narrava erano avventure amorose fra donne e uomini, fra gli esseri umani e i geni, che si svolgevano in un mondo intrigante e incantevole. Attraverso il racconto esercitava nella società araba un ruolo sociale incisivo: come educatrice, stimolava fin dall'infanzia la mente degli individui con immagini fantasiose che orientavano secondo un certo ordine i processi dell'immaginario e del pensiero<sup>147</sup>.

L'incontro con la strega è il momento in cui Vassilissa viene messa di fronte all'arcano, alla stranezza, ad un mondo altro in cui accadono cose non quotidiane. La bambina si

---

146 Letizia Quintavalla (a cura di), *Con la bambola in tasca*, cit., p. 41.

147 Kassim Bayatly, *Performance e narrazione allo specchio delle mille e una notte*, "Prove di drammaturgia", 1/2004.

presenta così com'è: non è troppo ossequiosa né si nasconde.

È molto interessante il rapporto che Vassilissa instaura con la Baba Jaga. Innanzitutto quest'ultima è un personaggio ambivalente, né troppo buono né troppo cattivo, fondamentale per la relazione che si dovrà creare tra lei, il pubblico e la bambina scelta. È importante che la strega mantenga un legame anche con il pubblico, perché la bambina deve sapere di non essere sola, ma che si tratta di un gioco in cui tutti sono coinvolti.

I lavori che Vassilissa svolge per la strega sono in realtà dei lavori che lei compie per la sua interiorità: tenere pulita la casa significa tenere pulita la casa dell'anima; il bucato corrisponde alle abluzioni purificatrici; cucinare e accendere il fuoco vuol dire nutrire la propria anima selvaggia. Vassilissa, pur vivendo in un mondo spaventoso, impara dalla Baba Jaga, che è custode anche del segreto della morte, perché bisogna familiarizzare perfino con quello. Uno dei grandi insegnamenti della strega è senz'altro racchiuso nell'affermazione che rivolge alla bambina, la quale continua a fare domande: "Troppo saprai, presto invecchierai"; c'è per ogni età un momento di comprensione, non bisogna forzare, anche questo fa parte della crescita.

La Roberti ci dice che la complicità assoluta con la strega viene sicuramente raggiunta con il terzo e con il quarto e ultimo lavoro, cioè piegare le lenzuola e dividere i fagioli bianchi da quelli neri. La bambina a questo punto sa che la strega si complimenta continuamente con lei, non perché sia stata particolarmente brava, anche perché è stata la bambola a fare al suo posto l'ultimo lavoro, ma perché si compiace del fatto che stia seguendo le regole del gioco<sup>148</sup>.

Il rapporto con la Baba Jaga, che dipende anche dall'età dei bambini, oscilla tra la paura e la complicità. Basta pensare che la strega non dice mai alla bambina che se non svolgerà bene i suoi compiti la mangerà, ma, piuttosto: "ci penseremo dopo". A rafforzare questa necessità di non spaventare troppo la protagonista c'è il ruolo della bambola, che consola sempre, incoraggia. Si fa baciare, dice continuamente alla bambina di non preoccuparsi, che le vuole bene. Fare il solletico alla strega sarà un altro modo per creare un'atmosfera rilassata, quasi giocosa e familiare, per non creare

---

148Letizia Quintavalla (a cura di), *Con la bambola in tasca*, cit., p. 45.

un rapporto negativo con la Baba Jaga.

Credo che anche il momento in cui la pioggia costringe la strega e la bambina a ripararsi sotto lo stesso coperchio e quando, ancora insieme, riportano le cose in casa, crei una situazione di complicità. Ritengo che la mancanza di tempo sufficiente a stabilire un'empatia conduca alla ricerca di espedienti essenziali e veloci per creare una situazione in cui si alternino due emozioni contrastanti, cioè lo spavento, ma anche una certa complicità non priva d'affetto. Forse lo stesso che si prova per una nonna un po' burbera, e che, per questo, si teme, ma che sappiamo non ci farebbe mai del male, sebbene la naturale sensazione auto-difensiva della paura sia comunque più o meno presente.

La complicità con la strega comincia con la canzone del fuoco, quando la Baba Jaga chiede alla bambina di soffiarsi su un dito, lei esegue anche se non si è davvero scottata, ma in quel momento è come se stesse accettando di entrare in quel mondo, di scavalcare il confine tra realtà e finzione. Questo succede perché i bambini sono collaborativi, come ricorda la Quintavalla e, inoltre, sebbene sappiano che si tratta di una finzione, loro stanno giocando su serio, interpretando il principio mimetico stanislavskiano. Da quel momento la bambina comincerà continuamente a chiedersi se ciò che sta vivendo è reale o meno. Già con il primo lavoro, quello del bucato, viene un pò destabilizzata alla vista dell'acqua vera, con la quale deve lavar via la schiuma di un sapone che, in realtà, è invisibile! Se la strega le avesse porto del sapone vero probabilmente la bambina avrebbe cominciato a pensare che anche la strega fosse reale, e quindi si sarebbe spaventata. Invece lo spettacolo fa in modo che la protagonista, e il pubblico con lei, viva a momenti alterni la sensazione di essere davvero in quel gioco, ma con la consapevolezza che il gioco, come tale, non può essere reale fino in fondo, e che in qualsiasi momento può essere interrotto.

Un altro momento di complicità si stabilisce quando la bambina va alla ricerca delle uova finte per la strega, che la indirizza verso vari punti nello spazio. Lei raccoglie le uova, fin quando non compare, con un semplice gioco di prestigio, un uovo cotto nella mano della Baba Jaga, che ordina alla bambina di sbucciare.

Il rapporto tra strega, bambina e pubblico non è sempre lo stesso. A volte può capitare

che uno dei tre termini venga escluso, come quando la strega dice di aver voglia di mangiare una serie di cose, giudicate disgustose sia dal pubblico che da Vassilissa, che per questo si trovano accomunati.

Una ricerca più teorica sulle fiabe tradizionali, le leggende folkloristiche e i racconti di magia ha reso possibile far emergere la qualità interiore della strega, e ha portato alla scelta degli oggetti da assegnarle: una casetta troppo piccola per contenerla per intero; un vestito scuro di lana pesante, dotato di un cappuccio che le coprisse la testa; delle scarpe a punta e un grosso mestolo usato, tra le altre cose, anche come bastone.

Il lavoro sul corpo nasce a sua volta da un'intuizione: i movimenti della strega avrebbero dovuto ricordare quelli di una gallina; per la voce, che doveva essere diversa da quella dell'attrice, e che avrebbe anche dovuto modificare l'espressione del suo volto, dal momento che non erano previsti trucchi, si pensò di utilizzare una noce. L'attrice l'avrebbe inserita in bocca, così da creare sulla guancia un rigonfiamento deformante, ed un'inevitabile modifica dell'emissione vocale.

Il confine tra verità e finzione è molto labile, dal momento che la "cantadora" e la strega risultano reali. I due personaggi, infatti, non possono essere rigidamente strutturati, questo perché devono essere sempre pronti ad adattarsi agli imprevisti, legati alle risposte dei bambini e della piccola Vassilissa. L'elemento umano è dunque necessario affinché lo spettacolo si realizzi.

Il personaggio della bambola, invece, nasce dalla voce dell'attrice che, nascosta nella piccola casetta che fa parte della scenografia, servendosi di un microfono, da istruzioni a Vassilissa, mentre da un piccolo buco ne controlla i movimenti. È fondamentale infatti che l'attrice, pur avendo un ritmo preciso da seguire, ascolti la bambina per accordarsi ai suoi tempi, che devono comunque restare teatrali, dal momento che si tratta pur sempre di uno spettacolo che deve tener presente il pubblico.

Il rapporto con la bambola è interessante, essa viene infatti considerata dalla bambina un vero e proprio oggetto magico, anche grazie al fatto che la sua voce proviene da un luogo indefinito, che, per questo, come ricorda anche Corrado Bologna, le attribuisce autorità, e quindi credibilità<sup>149</sup>; infatti la bambina, in genere, non si accorge che la voce

---

149 Cfr. Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, cit., p. 13.

della bambola è la stessa di quella della narratrice.

Ritornando al compito consolatorio della bambola, questa, ogni volta che Vassilissa inizia un lavoro, le parla e le dice cosa fare e di stare tranquilla. Al terzo compito da svolgere le dice che, se non riesce da sola, può farsi aiutare da qualcuno del pubblico, che però deve andar via prima che la strega si svegli.

L'ultimo compito sarà svolto direttamente dalla bambola. È questo il momento in cui la protagonista, in genere, si interroga sul corretto adempimento di quel lavoro: è la prima volta che la bambola svolge un compito al suo posto, per cui deve fidarsi. Questo momento è interessante perché viene richiesto alla bambina di fare velocemente delle associazioni: la strega le porge un contenitore con un mucchio di fagioli e la manda nella casetta, ma i fagioli sono incollati! Per qualche secondo la bambina resta interdetta, poi il tecnico mette due mani nella casetta, prende il contenitore e gliene restituisce altri due con i fagioli, sempre incollati, ma separati. Intanto la bambola le sta dicendo che farà al suo posto quel lavoro e sullo sfondo viene proiettata l'ombra della bambola mentre separa i fagioli. La bambina capisce che il lavoro è stato fatto al suo posto e si tranquillizza. Quando la strega ritorna e si complimenta, chiedendole se è stata lei a farlo, risponde immediatamente di sì, senza indugio.

Quando la bambina ha svolto tutti i compiti, la strega le consegna in premio il fuoco e la riconduce tra il pubblico.

L'attrice ritorna ad essere narratrice: sputa la noce, si toglie la collana e il cappuccio e racconta di nuovo la storia, ma non tutta, perché poi, pian piano, la musica copre la sua voce e la luce cala. Resta acceso solo il fuoco sul fondale e in ombra due teschi.

Per quanto riguarda lo spazio, Roberta Roberti lo definisce "asciutto"<sup>150</sup>, una parola che contiene il senso di qualcosa che non c'è più, ma di cui si conserva l'essenziale. Questo stesso concetto riguarda anche i gesti e le parole, che sono evocative. Se così non fosse risulterebbero parole dispotiche, che imporrebbero una certa visione ad un pubblico al quale, invece, si vuole concedere libertà immaginativa. Il cerchio rosso, che crea

---

<sup>150</sup>Letizia Quintavalla (a cura di), *Con la bambola in tasca*, cit., p. 37.

un'intimità tra i bambini e la scena, perché sono tutti vicini e raccolti, funge anche da confine tra teatro e vita, verità e finzione, due dimensioni che però cadono continuamente l'una nell'altra, alternandosi abilmente senza che mai l'una prevalga sull'altra se non in brevi momenti, ma solamente per insinuare un dubbio: ciò che sta accadendo davanti ai miei occhi è reale o finto?

Il tappeto diventa il luogo in cui il gioco teatrale prende vita, con le sue regole essenziali, affinché possa realizzarsi; è il luogo in cui convogliano le energie del pubblico e dei personaggi in scena, una sorta di "centro dinamico"<sup>151</sup>.

La Roberti parla anche di spazio vuoto inteso come "traguado, non come premessa" perché è il risultato di una "progressiva eliminazione"<sup>152</sup>.

Lo spazio è ridotto ad elementi essenziali, e nello spazio vuoto gli oggetti possono trasformarsi. Gli oggetti sono definiti dalla Roberti "ancestrali" perché risalgono ai tempi dei tempi, e sono presenti in tutte le fiabe. Oggetti semplici, neutri, ma giusti, e proprio perché sono così semplici, possono moltiplicarsi, grazie all'immaginazione. Nello spettacolo esiste un gioco tra proporzioni e sproporzioni, tra micro e macro. Per esempio il mestolo e il coperchio della strega sono enormi, e non stanno nella casa. Gli oggetti ci rimandano alla realtà, ma è una realtà in cui possono accadere cose straordinarie, come nei sogni. A proposito degli oggetti, Letizia Quintavalla spiega perché sceglie la sproporzione:

Nello spettacolo ci sono due oggetti di grandi dimensioni usati dalla strega Baba Jaga, un mestolo e un coperchio che copre una pentola inesistente: si tratta di una proposta di allenamento ad un codice linguistico nel quale non si dice cosa sarà finto e cosa vero ... si consegnano alla bambina-Vassillissa degli strumenti perché possa realizzare delle associazioni immaginifiche. Con il teatro si va in un altro mondo, non c'è una ricostruzione oggettiva della realtà, è un allenamento mentale molto più interessante, perché necessità dell'intuito.<sup>153</sup>

---

151 *Ibidem*.

152 *Ibidem*.

153 Conversazione con Letizia Quintavalla, Parma, 24 febbraio 2014.

Particolarmente interessante è la dialettica micro-macro, in quanto determina lo spazio:

La scelta dello spazio nasce dal concetto di micro-macro, del piccolo e del grande, che si può tradurre anche nella relazione adulto – bambino.

Questo concetto si può coniugare in tante forme, anche come individuo e collettivo, come singolo attore e gruppo di spettatori. Da qui la prossemica che caratterizza questo lavoro: il rapporto con il pubblico determina lo spazio adeguato.

Con un pubblico di bambini di tre, quattro, cinque anni so che se mi allontanano da loro otto o dieci metri mi percepiscono a fatica o comunque diversamente se mi colloco a tre, quattro metri. Quando parliamo di spazio parliamo di prossemica, di distanze emotive e anche della distanza che permette di avere una visione complessiva. Tutto questo è uno studio che va sperimentato, non si può decidere a tavolino senza un riscontro pratico, anche per questo abbiamo fatto tante prove aperte con i bambini, proprio per capire questo tipo di relazione.

Quindi lo spazio è determinato anche dal tipo di pubblico e dal numero degli spettatori. Io ritengo che gli spettacoli per bambini della scuola dell'infanzia deve essere proposto tassativamente per un numero massimo di 90 bambini.

Nel caso specifico abbiamo utilizzato l'elemento delle circolarità (già presente in altri spettacoli) come elemento drammaturgico da una parte e dall'altra per la necessità di ottenere una percezione e un'attenzione molto concentrate e dense. Si voleva restringere la scena per creare più intimità.

Non ho mai fatto uno spettacolo per bambini delle scuole dell'infanzia (tre – cinque anni) da palco cioè con i bambini seduti in platea, sento che è sbagliato rispetto alla relazione, è innaturale, non organico<sup>154</sup>.

Lo spazio ha dunque un ruolo drammaturgico, un'intenzione ben precisa, prima tra tutte quella di corrispondere alla fruizione del bambino. La circolarità, ricorda la Quintavalla è ricorrente nei suoi spettacoli, basti pensare a *A occhi chiusi*, *Un bacio ... un bacio ancor ... un altro bacio*, a *Fango* e ad altri spettacoli per le scuole materne,

---

154 *Ibidem*.

dove è importante che i bambini si raccolgano in uno spazio protetto che li avvicini agli attori. In particolare lo spettacolo su Otello (*Un bacio...*) rappresenta visivamente sentimenti come l'invidia, la gelosia e l'ingiustizia:

Questi sono sentimenti che "scoppiano", dai quali non si può uscire se non insieme, infatti, pubblico e attori usciranno dal cerchio tutti insieme solo alla fine, cioè dopo la morte dei tre personaggi [...] La struttura circolare è come un abbracciare il pubblico, che a sua volta è costretto ad abbracciare il tema dello spettacolo e gli attori; la situazione che si crea è completamente diversa da quella frontale creata da palco e platea, dove è possibile un'esibizione meno coinvolgente. La relazione tra attori e pubblico ci deve sempre essere ed è necessaria affinché si possa fare teatro<sup>155</sup>.

La musica, di Alessandro Nidi, molto coerente con la messinscena, è nata insieme ad essa ed ha un ruolo importante nello spettacolo. Nella terza versione della fiaba, il primo tema musicale accompagna la "cantadora" nel prologo. Successivamente possiamo ascoltare la canzone del fuoco, con funzione narrativo-descrittiva, che serve alla strega per introdurre Vassilissa nel mondo della Natura Selvaggia, e spiegarle le caratteristiche del fuoco e la sua utilità. È interessante che la strega riconosca al fuoco come caratteristica principale quella di permettere di cucinare. La strega, infatti, come spiega la Quintavalla "nutre senza darti a mangiare, mescola una zuppa che non c'è! E' colei che da la spinta vera a far crescere"<sup>156</sup>. Il tema musicale dominante è però quello, più rassicurante, definito "della bambola", infatti non c'è nessuna musica che introduca la strega, per non spaventare la bambina. La musica non serve né per riferirsi ai personaggi, né per agire sulla sfera emotiva degli spettatori, ma piuttosto per attivare l'attenzione del pubblico rispetto a ciò che accade in scena. È interessante che il tema "della Bambola", quello più rassicurante e definito "andamento brasiliano", sia pensato

---

155 Intervista a Letizia Quintavalla, in Federica Cesarini, *Letizia Quintavalla: un teatro di regia fondato sulle relazioni*, Tesi di Laurea in Drammaturgia, Corso di Laurea in Dams, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a.a 2004/2005.

156 Conversazione con Letizia Quintavalla, Parma, 24 febbraio, 2014.

rispetto alle reazioni fisiche dei bambini.

Per quanto riguarda il testo, invece, è importante parlarne per entrare più approfonditamente nel merito della modalità di costruzione dello spettacolo. Il testo, infatti, è nato in relazione al corpo, ai gesti, alla voce, alle parole: elementi sui quali si è lavorato con le improvvisazioni. È aperto e malleabile, ma dotato di una struttura resistente. Letizia Quintavalla e Bruno Stori hanno lavorato sul testo come sul personaggio: sperimentando, procedendo per tentativi e accettando di demolire e ricostruire.

La forza di questo spettacolo risiede non tanto nell'intreccio (è una fiaba russa nella quale si possono rintracciare tutte le funzioni proppiane: l'eroe che si allontana da casa, gli aiutanti magici, le prove da superare, gli antagonisti, il premio e la ricompensa finale), quanto piuttosto nell'equilibrio tra artificio e autenticità, dovuto alla compresenza in scena di un'attrice e di una bambina presa dal pubblico.

La Roberti per artificioso intende "fatto ad arte" e non "non spontaneo"<sup>157</sup>. Fatto ad arte nel senso di realizzato seguendo determinate tecniche, acquisite attraverso studio ed esperienza. Per questo a volte è difficile distinguere artificioso da autentico. E non è detto che l'uno sia meno vero o spontaneo dell'altro. In questo spettacolo, poi, è l'artificiosità a rendere ancora più vero ciò che accade in scena, infatti la bambina sta al gioco con serietà, e l'attrice cerca di essere più vera possibile quando indossa il suo personaggio, che in realtà ha imparato ad assimilare e ad integrare a se stessa.

I bambini riescono a sentirsi parte del gioco teatrale senza perdere il contatto con la realtà, è per questo che lo spettacolo si configura come un vero e proprio percorso di crescita personale. Si instaura, infatti, una dialettica tra le due abilità che la bambina dovrebbe possedere, e che impara ad apprendere nel corso dello spettacolo: l'immaginazione, cioè lo stare al gioco, e la manualità rispetto ai compiti richiesti, che consiste nel sapersi relazionare con gli oggetti in scena.

I bambini entrano a far parte della drammaturgia dello spettacolo e, facendo concretamente esperienza di un mondo immaginario, acquisiscono competenze e abilità per il futuro.

---

<sup>157</sup>Letizia Quintavalla (a cura di), *Con la bambola in tasca*, cit., p. 49.

### 3.3 Il gioco come forma di conoscenza: il teatro infantile di Chiara Guidi

Chiara Guidi, fondatrice insieme a Romeo e Claudia Castellucci della Società Raffaello Sanzio, compagnia che nasce a Cesena nel 1981, come Letizia Quintavalla lavora molto con il mondo dell'infanzia a partire dalla dimensione del gioco e senza prevedere intenti direttamente educativi. Si tratta però di due percorsi molto differenti che, pur accomunati dal periodo storico e dal contesto del Nuovo Teatro, si sviluppano secondo modalità e presupposti teorici unici nel loro genere.

La compagnia si occupa dell'infanzia dal 1992, ma già nel 1981, anno della sua fondazione, costituisce la base del proprio lavoro. Il teatro per i bambini è definito da Chiara Guidi "super-generale"<sup>158</sup>, ciò significa che supera i generi in direzione della mimesi, che è la caratteristica del gioco infantile. I bambini, per imitare, hanno bisogno di attivare tutti i sensi, e di sentire profondamente l'oggetto o essere vivente sul quale hanno indirizzato la propria attenzione: necessitano insomma di fare un'esperienza pratica. Ed è questo ciò che affascina e interessa maggiormente la Guidi, che percepisce l'infanzia come la possibilità di stare fuori dal linguaggio.

Attraverso i bambini si può comprendere lo stare a bocca aperta della meraviglia quando la parola è al grado zero, ancora legata al fare. Come capitò a Robinson Crusoe, che, catapultato in un altro mondo, vide gli oggetti perdere il loro senso abituale e li rinominò. Visse il momento in cui la parola seguiva la materia. Era materia<sup>159</sup>.

Solo dopo un'esperienza pratica, concreta è possibile avere una visione, e da quella visione scaturisce la meraviglia, che non è esprimibile attraverso le parole. A questo punto il linguaggio diventa corpo e, attraverso il gesto, fa emergere la voce, che è, appunto, la voce inarticolata dello stupore. Solo a questo punto prende forma un

---

158 Chiara Guidi, *Il teatro infantile. Cioè il teatro super-generale della Società Raffaello Sanzio*, "La porta aperta", Bimestrale del Teatro di Roma, n. 10 (marzo-aprile 2001), pp. 36-41.

159 Chiara Guidi, *Recitare Cantando*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 159-179.

altrove, un altro mondo, parallelo e diverso rispetto a quello quotidiano.

Dando voce al non-ancora-detto si rivela un altro mondo, un mondo possibile, ulteriore. Nel silenzio carico di meraviglia di questo scambio deformante tra visione e sguardo, tra teatro e spettatore, si realizza un piccolo atto creativo e sovversivo capace di penetrare nel cuore della figura e nel nucleo informe del linguaggio stesso<sup>160</sup>.

Chiara Guidi stabilisce una relazione profonda tra immaginazione e conoscenza e tra teatro e infanzia. Innanzitutto quest'ultima, esattamente come il teatro, è in una condizione di continua ricerca, priva di acquisizioni definitive, per cui sperimenta ininterrottamente, tanto che il teatro sperimentale potrebbe essere definito un teatro infantile. E attraverso questo continuo disgregare e deformare, "l'infanzia penetra e scopre con l'immaginazione nuovi nessi e mette radici nella vita"<sup>161</sup>.

Per quanto riguarda poi il nesso tra conoscenza e immaginazione, la Guidi ricorda che nell'antichità esso era ben presente, mentre oggi l'immaginazione è relegata alla sfera dell'irrealtà. I bambini poiché conoscono attraverso di sé, non sono semplici spettatori, ma assumono il ruolo di veri e propri attori, entrando nel gioco dello spettacolo. Il gioco è sì finzione, ma è una finzione che genera nuovi mondi, i quali vengono sperimentati con tutti i sensi. Il fatto che questo mondo "finto" differisca da quello "vero" non lo rende meno serio. Il bambino si immerge nel gioco e vive all'interno di esso con tutte le intenzioni, sostenuto dall'immaginazione. Questa dimensione viene esperita e il linguaggio diventa quasi superfluo, non può esprimerla.

Chiara Guidi è convinta che l'infante desideri accedere alla visione, desideri imitarla, desideri entrare profondamente nel gioco e non ammetta errori scenici. Il pubblico infantile non va intrattenuto, ma va indirizzato verso un altrove. Necessita di varcare una soglia, dove il linguaggio non ha valore, per entrare in un luogo libero dai vincoli della realtà. C'è una tecnica finissima che gli attori devono adottare con i bambini e,

---

160 Chiara Guidi, *Il teatro infantile. Cioè il teatro super-generale della Societas Raffaello Sanzio*, cit., p. 40.

161 *Ibidem*.

nello stesso tempo devono operare una continua ricerca, perché si trovano di fronte ad una materia instabile, volubile, che va ascoltata e soddisfatta. Non c'è un metodo, ma un solo obbligo: non abbandonare la finzione; solo in questo modo è possibile mantenere l'attenzione di un pubblico che vuole penetrare nella visione, nell'altrove, nel gioco.

Il concetto di esperienza con la materia e di visione si palesa, nei primi esperimenti di teatro infantile, quando, nel 1992, i membri della Societas condussero alcuni bambini presso gli spazi abbandonati di un Istituto Professionale, al posto del quale sarebbe dovuto sorgere un parcheggio. L'architettura del luogo sarebbe stata presto modificata, per cui si poteva intervenire liberamente su di essa, per esempio forando i muri. Lo fecero perché pensarono di potersi affidare alla capacità dei bambini di vedere più cose contemporaneamente: quegli spazi avrebbero preso nuove forme, avrebbero assunto nuova vita grazie al loro sguardo. Rispetto al concetto di esperienza diretta, anche questa si concretizzò quando, in primavera, fecero entrare i bambini in teatro, dove trovarono animali veri su cumuli di paglia. L'esperienza teatrale diventava esperienza tattile, visiva, olfattiva, impegnava insomma tutti sensi. I bambini erano catapultati in una dimensione altra, nella drammaturgia di uno spettacolo con cui potevano direttamente entrare in contatto.

Questi aspetti si svilupparono quando, dal '95 al '98, nacque la Scuola Sperimentale di Teatro Infantile che destò anche molte critiche da parte degli adulti che non tolleravano l' "esuberanza di forme e spazi fiabeschi che il Teatro, aprendo le porte all'infanzia, aveva generato"<sup>162</sup>. I bambini venivano immersi, attraverso l'architettura, in un mondo fiabesco di cui facevano diretta esperienza, un'esperienza irripetibile di cui solo quei trenta bambini che vi parteciparono custodiscono oggi il segreto. Infatti, spiega Chiara Guidi, non è possibile per loro ripetere la scuola sperimentale di teatro infantile fino a renderla un sistema.

Nel suo lavoro per l'infanzia Chiara Guidi dice di non preoccuparsi di "avere un'idea per i bambini ma di come l'idea possa resistere al loro sguardo o, più in generale, allo sguardo dello spettatore"<sup>163</sup>.

162 Chiara Guidi, *Resistere all'assalto*, "Lo Straniero", n. 138/139» (dicembre 2011/gennaio 2012).

163 *Ibidem*.

I bambini cui si rivolge solitamente frequentano il secondo ciclo della scuola elementare, hanno cioè dai sei-sette anni fino ai dieci, questo perché la Guidi non riesce a concepire un teatro per bambini al di sotto dei sei anni, periodo in cui si ha necessità di far esperienza diretta con la realtà senza la mediazione di altri elementi scenici, mentre dai sei- sette anni "il teatro può affiancarsi al gioco come forma di conoscenza"<sup>164</sup>.

Ma l'infanzia è per la Guidi soprattutto un modo per approfondire la sua ricerca vocale, tanto è vero che sente una vicinanza fortissima tra infanzia e suono della voce, come se avessero la stessa essenza.

Nella musica cerco l'infanzia, nell'infanzia cerco il teatro, nel teatro cerco la voce, nella voce cerco il suono. E il cerchio si chiude.

Qui dentro sta la mia ricerca e qui pongo i presupposti di ogni quotidiana sperimentazione che conduco con musicisti, fonici e bambini<sup>165</sup>.

Chiara Guidi, come vedremo in *Buchettino*, punta molto sull'esperienza empirica del bambino. Non solo la fiaba come viaggio, come supporto e incoraggiamento per superare il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, dunque, ma come conoscenza di un altrove, attraverso un'esperienza sensoriale che risvegli nel bambino il suo carattere mimetico. Non è soltanto la voce che guida l'immaginazione dello spettatore, ma il contatto diretto con la materia. Il gioco diventa una forma di conoscenza perché evoca mondi nuovi, che lo spettatore può esperire attraverso i sensi. Sono luoghi in cui non vale la comprensione, ma il sentire. Il linguaggio acquisisce senso nel momento in cui viene scomposto ed ogni sua parte diventa esperienza sensoriale nell'ascoltatore, al di là del significato. Evocare un mondo altro e vivere delle sue suggestioni, grazie al gioco teatrale, diventa una maniera per acquisire un'altra forma di conoscenza, che il mondo reale non potrebbe fornirci, e che continua a lavorare in modo inconscio nell'ascoltatore.

---

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

### 3.3.1 *Buchettino*

Credo che per i bambini le parole siano un corpo, non un concetto, e le sillabe *fiù, tà, tr, br, sci, sce, glu*, non solo bruciano, tremano e si spostano, ma, come immagini sonore, ogni volta che vengono pronunciate, cambiano e non producono mai la stessa emozione. Non sono mai la stessa cosa. Non ripetono mai lo stesso gesto.

Chiara Guidi

Lo spettacolo *Buchettino* mostra come l'infanzia appartenga alla sperimentazione sonora della Guidi, grazie alla sua capacità di lasciarsi suggestionare dagli effetti della voce, una voce che riesce a ricreare uno spazio, un tempo, un ambiente, una dimensione altra, percepita dai bambini con tutti i sensi. Una dimensione tangibile e talmente finta da sembrare vera.

*Buchettino* debutta il 2 maggio 1995 al Teatro Comandini di Cesena, e da ormai 18 anni continua ad incontrare bambini di tutti i continenti. Esistono più versioni oltre a quella in italiano: inglese, francese, tedesco, catalano e spagnolo. Nel 2005 lo spettacolo debutta nella versione giapponese. Per la prima volta la compagnia ha sperimentato l'esportazione di una propria produzione, affidata a uno staff di lavoro interamente giapponese. Lo spettacolo è stato presentato dal'11 al 20 febbraio 2005 presso il Kanagawa Kenmin Hall Gallery, per una platea di adulti e bambini delle scuole primarie. Il successo è stato tale da permettere di programmare una lunga tournée, che è avvenuta tra la fine del 2006 e i primi mesi del 2007, in numerose città del Giappone. Nel 2006 è stata anche realizzata la versione in lingua portoghese, commissionata dal Festival Porto Alegre Em Cena, dove lo spettacolo è stato presentato nel settembre 2006. Tra il 2010 e il 2011 fu presentato anche in Cile, Taiwan e Danimarca e nel 2012 a Barcellona al Teatro Lliure di Montjic.

Lo spettacolo è tratto da *Le Petit Poucet* di Charles Perrault, con adattamento di Claudia Castellucci e regia di Chiara Guidi.

È una fiaba drammatica che si svolge all'interno di una stanza, tutta rivestita di legno, in cui sono collocati cinquanta lettini. Ogni spettatore (sia adulto che bambino) può scegliere il proprio posto e ascoltare la fiaba sdraiato sotto le coperte. Viene riprodotta

l'atmosfera tipica del racconto della fiaba che precede il sonno. È come se al pubblico venisse richiesto uno stato di dormiveglia nell'ambito del quale potersi lasciar andare alle suggestioni immaginifiche prodotte dalla voce della narratrice. Il ruolo della narratrice è stato interpretato nei primi anni da Chiara Guidi, poi sostituita da altre attrici, tra le quali Monica de Muru.

La stanza di legno ha qualche somiglianza con una nave, evocando così la presenza dell'instabilità del mare. Quando gli spettatori entrano la narratrice è già presente, accomodata su una sedia e pronta a prestare la polifonia della propria voce ai diversi personaggi. È lei stessa un personaggio, così avvolta nel suo grembiule. È il personaggio della narratrice, che in questo caso è caratterizzato in modo particolare. Ha, infatti, un aspetto familiare, potrebbe essere una nonna o un personaggio venuto da un mondo lontano, magari lo stesso mondo di cui racconta.

*Buchettino* è la versione originale di *Pulgarcito* (Pollicino), scritto, fiaba di Charles Perrault. La compagnia ha adottato la prima e vecchia traduzione italiana della storia, cioè *Buchettino* che, successivamente, in Italia, la storia ha recuperato il nome originale ed universale di *Pollicino*.

Questa fiaba racchiude la poetica della Società Raffaello Sanzio, che predilige eventi teatrali che facciano appello ai sensi dello spettatore, piuttosto che alla sua comprensione intellettuale. L'interesse della compagnia si concentra, infatti, sulla reazione emozionale di fronte all'enorme contenuto suggestivo della voce e del suono.

Si tratta di uno spettacolo indirizzato a bambini d'età superiore agli otto anni, ma anche ad un pubblico adulto.

La storia è quella di una famiglia molto povera in cui vivono sette fratelli, l'ultimo dei quali, *Buchettino*, è chiamato così perché è talmente piccolo, piccolo come un pollice, da riuscire ad infilarsi dovunque. Egli non parla molto e per questo si pensa sia un po' sciocco, ma in realtà dimostra grande astuzia e coraggio, e sarà proprio grazie a queste sue doti che riuscirà a salvare più volte la vita dei propri fratelli, prima dai pericoli del bosco e poi dalla crudeltà di un orco che mangia i bambini, e a risollevarne le sorti della sua misera famiglia.

Dal momento che si tratta di una narrazione ad alta voce, durante la quale la narratrice,

in alcuni punti della storia, si rivolge direttamente agli ascoltatori come per richiamarne l'attenzione, il pubblico diventa indispensabile e lo è ancora di più perché entra a far parte della drammaturgia: è inserito nella fiaba come destinatario del racconto, cosicché può coglierne tutte le suggestioni uditive e immaginative attraverso un'esperienza diretta e reale. Inoltre, soprattutto quando si ha a che fare con i bambini, le reazioni possono essere imprevedibili, per cui la rappresentazione contiene il rischio dell'imprevisto.

È molto interessante l'utilizzo di un'ambientazione sonora composta da musiche, tonfi, voci che possono diventare gemiti, pianti, urla. Lo spettatore, immerso nella fiaba, avvolto tra le coperte, sente molto vicina, per esempio, la presenza dell'orco che arriva battendo forte alla porta. Il rumore è talmente nitido da restituire l'impressione che tutto si stia svolgendo lì, in quel momento. La suggestione è forte, inoltre la fiaba viene trattata nella sua letteralità, se ne conserva la violenza, che viene riprodotta proprio dalla forza dei suoni. Porte scricchiolanti, catene, chiavistelli, stoviglie rotte. Le voci stesse dei personaggi hanno spesso qualcosa di inquietante, soprattutto quando lasciano intendere intenzioni violente. Basti pensare al padre di Buchettino che si rivolge alla moglie in modo autoritario, che non ammette repliche. La sua voce rauca, quasi animalesca, è quella di chi è capace di maturare il terribile proposito di abbandonare i propri figli, piccoli e indifesi, e subito dopo riesce a mangiare fino a saziarsi senza rivolgere loro neppure un pensiero. Ma è con la voce dell'orco che si raggiunge il massimo della violenza. Sembra provenire dall'oltretomba, è una voce gutturale, spietata, che non lascia intravedere spiragli di umanità. Persino sgozzare le figlie sembra un errore possibile, sul quale non si sofferma molto. Non sembra soffrirne con la stessa intensità della povera moglie, ma si prepara subito a spargere altro sangue, facendosi consegnare gli stivali delle sette leghe per mettersi alla ricerca dei sette fratelli. La sua sembra una vendetta dettata dall'orgoglio più che dal dolore. Rispetto all'utilizzo dell'elemento sonoro è interessante una considerazione di Marck Boucher:

è più facile che il suono produca un effetto di presenza piuttosto che lo faccia

un'immagine; questo perché il suono non ha bisogno di supporto, vibra attorno allo spettatore ed è quindi possibile sentirlo nel corpo, là dove l'immagine deve essere proiettata su una superficie<sup>166</sup>

Un'esperienza simile a quella di *Buchettino*, che utilizza anch'essa il dispositivo del *paesaggio sonoro*, è quella di *Les Aveugles*, di Denis Marleau e della Compagnia Théâtre Ubu, un'installazione teatrale creata nel 2002 per il Musée d'art contemporain a Montréal su testo di Maeterlinck. In questo caso viene riprodotto un ambiente sonoro realizzato attraverso dei rumori di fondo che i protagonisti cercano continuamente di decifrare, e con loro gli spettatori, che vivono la stessa esperienza sonora e sensoriale. Questo dispositivo sonoro, spiega Marie Christine Lesage,

da un lato sostiene e approfondisce la struttura visiva, dall'altro apre una nuova prospettiva, invisibile, attivando lo spazio della percezione e dell'immaginazione [...] potremmo affermare che la scena non si svolge davanti allo spettatore, ma in lui [...] La seconda funzione riguarda il rumore sonorizzato che compone un vero e proprio paesaggio sonoro al centro del quale si situa il corpo dello spettatore [...] il dispositivo acusmatico accresce quel sentimento di presenza dovuto al fatto che nulla viene ad autenticare visivamente lo spazio sentito, lasciando campo aperto alle fantasmagorie interiori dello spettatore<sup>167</sup>.

È esattamente ciò che ha realizzato Chiara Guidi con *Buchettino*. Attraverso le suggestioni sonore gli spettatori ricreano un mondo di finzione, immaginario, ma nello stesso tempo reale perché presente. Sono fisicamente dentro il gioco, e quindi tutte le sensazioni sono amplificate dal continuo scivolare nella "finzione vera" del racconto. A tal proposito è utile citare Josette Feral e Edwige Perrot, che parlano proprio di effetto di presenza, il quale sarebbe legato alla percezione:

---

166 Marie Christine Lesage, *Presenze acustiche*, in Enrico Pitozzi (a cura di) *On Presence*, "Culture Teatrali", n. 21, 2011, p. 166.

167 *Ivi*, pp. 168-9.

è questo rapporto principale con la percezione che restituisce la sensazione allo spettatore di aver condiviso uno spazio e un tempo comune: quello del presente [...] L'effetto di presenza è la sensazione che prova uno spettatore che i corpi o gli oggetti offerti al suo sguardo - o alle sue orecchie - sono là, nello stesso spazio e nello stesso tempo in cui egli stesso si trova, anche se egli riconosce in modo pertinente che questi sono assenti<sup>168</sup>.

La sonorità corrisponde per Chiara Guida alla materia, a qualcosa di tangibile, perché evocativa di un'immagine precisa, reale. Pensa alla voce come "materia sonora"<sup>169</sup>, la traccia su un pentagramma, ha la necessità di toccare la forma a cui essa rimanda. Per usare la voce ha bisogno di vederla, e questo implica che essa sia già portatrice di un'immagine. Il linguaggio non è importante, è per questo che il teatro infantile è alla base della sua poetica, perché è fuori da esso. E infatti la Guida ritiene che l'attore dovrebbe "cantar recitando", cioè non basarsi solo sulla capacità interpretativa, ma restituire al pubblico un'emozione:

ogni emozione porta subito con sé un suono, e solo in un secondo momento le parole [...] io cerco questa voce capace di stare all'interno dell'onda emotiva che assale tutto il corpo, quando ancora le parole non sono necessarie [...] La voce in sé è davvero poca cosa, ma si presta all'uso e crea nella narrazione quella comunicazione sotterranea che lega colui che parla a colui che ascolta, il narratore di fiabe al bambino che ascolta. Lì si compie l'esperienza tutta pratica del teatro<sup>170</sup>.

La voce evoca luoghi, tempi, una dimensione immaginifica in cui l'ascoltatore sente di star realmente vivendo. Il suo corpo reagisce alle vibrazioni sonore che ne stimolano le sensazioni, che nel caso di *Buchettino* sono soprattutto legate ad una situazione di tensione, di paura. Questo sentimento è fondamentale ai fini della crescita, ed è per

---

168 Josette Feral, Edwige Perrot, *Dalla presenza agli oggetti di presenza: scarti e sfide*, in Enrico Pitozzi (a cura di) *On Presence*, "Culture Teatrali", n. 21, 2011, pp. 143-4.

169 Chiara Guidi, *Sulla tecnica molecolare della voce. Appunti di esperienze in luogo di una teoria*, in Lucia Amara e Piersandra di Matteo (a cura di) *Teatri di Voci*, "Culture Teatrali" n. 20, 2010, p. 242.

170 *Ivi*, p. 246.

questo motivo che le fiabe sono spesso crudeli. La paura rappresenta una tappa fondamentale rispetto al percorso di iniziazione del bambino, costituisce una sorta di limite, superato il quale avviene un cambiamento profondo in se stesso. Il tema della paura mette in relazione *Buchettino* con lo spettacolo analizzato nel paragrafo precedente, *Con una bambola in tasca*. In questo caso vediamo come la bambina chiamata ad interpretare il ruolo di Vassilissa sia continuamente in balia di questo sentimento, a causa del timore che scaturisce in parte dalla presenza della strega, in parte dalla vacillante fiducia nelle proprie capacità. È per questo che Letizia Quintavalla chiede alle attrici di far in modo che la bambina possa spingersi oltre il proprio limite, e quindi di intervenire, rimandandola al proprio posto fra il pubblico, solamente se è evidente che sta per piangere. Chiara Guidi approfondisce molto il sentimento della paura, la suscita con la voce, con i suoni circostanti, con la storia stessa, che narra senza celarne la crudeltà, senza risparmiare nulla all'ascoltatore. Ricordiamoci che Perrault è lo stesso autore di *Cappuccetto Rosso*, che finiva con la morte della bambina divorata dal lupo. Tutte le fiabe, in realtà, contengono elementi orrifici, spaventosi, è per questo che con il tempo vengono addolcite, operando un discutibile gesto di protezione nei confronti dell'infanzia e quindi di de-responsabilizzazione. Gli adulti, invece, dovrebbero avere il coraggio di raccontare la paura, affinché i bambini possano accettarla ed esorcizzarla, compiendo un “passaggio rituale” verso l'età adulta. Letizia Quintavalla e Chiara Guidi decidono di assumersi questo compito.

Chiara Guidi lo fa utilizzando in particolare la voce, la quale si ripropone anche di sospendere il tempo per regalare a chi ascolta la possibilità di generare un mondo altro in cui poter, per il tempo della narrazione, astrarsi rispetto alla realtà, ma ritornare ad essa con una nuova esperienza percettiva ed estetica, dal momento che l'intento non è mai educativo, ma si ricollega alla necessità di “sporcarsi” e maneggiare la materia sonora, di rimettersi in contatto concretamente con il proprio inconscio.

### 3.3 Fra interpretazione e racconto: i personaggi riscritti sulla scena

Come dicevamo all'inizio del capitolo, che introduceva il paradigma delle fiabe interpretate, ossia in forma di spettacolo, dall'attore personaggio, ci troviamo in questo caso in presenza di un tipo di narrazione agita da un attore/personaggio che interpreta una fiaba. La narrazione non corrisponde in questo caso al codice del teatro epico, ma piuttosto a un codice di tipo rappresentativo. Ciò vuol dire che la fiaba viene messa in scena grazie ad un attore che interpreta il narratore e il personaggio narrato. Si tratta di un doppio livello di scrittura scenica: il narratore che interpreta il personaggio del narratore (come nel caso di Chiara Guidi) e l'attore che interpreta il personaggio, o meglio, lo riscrive sulla scena (come vedremo negli spettacoli analizzati più avanti, cioè *Pollicino* di Accademia Perduta/Romagna Teatri e *Il lupo e la capra* della Compagnia Rodisio). In questo caso gli attori non si immedesimano in un unico personaggio, ma interpretano il racconto, attraversando i vari personaggi della storia, senza sostare a lungo in ciascuno di essi, ma districandosi tra le due funzioni del narratore e dell'interprete. Il paradigma delle fiabe interpretate in forma di spettacolo si colloca a metà tra le narrazioni teatrali e le fiabe rappresentate, perché non risponde al codice narrativo del teatro epico, ma non consiste neppure nella messa in scena della fiaba attraverso il metodo di riproduzione registico. È un teatro evocativo, che guida lo spettatore nella storia attraverso la narrazione, e quindi prevede anche dei momenti in cui l'attore-personaggio si rivolge al pubblico in terza persona. L'attenzione degli spettatori è continuamente richiamata da questa staffetta tra la figura del narratore e quella del personaggio. Anche lo spazio scenico, in genere, è più ristretto, perché la narrazione esige una certa intimità: così in *Pollicino* tutto avrà luogo su un tavolo e ne *Il lupo e la capra* il fulcro dell'azione drammatica si concentrerà su un divano. È come se il pubblico, in questo modo, si sentisse più partecipe, proprio come quando si racconta una storia, per cui, se l'interlocutore non è attivo, il racconto non può andare avanti, per questo deve modellarsi sulla reazione del pubblico, modulare ritmi e tempi. Nelle fiabe rappresentate, invece, come vedremo, ci troviamo di fronte ad una struttura ben definita, di impianto solidamente registico, dove cioè l'autorialità della messa in

scena appartiene a una funzione esterna alla scena stessa.

Claudio Casadio in *Pollicino* e Manuela Capece con Davide Doro ne *Il lupo e la capra*, sono attori che non lavorano sull'immedesimazione, ma piuttosto sulla scrittura dei loro personaggi sulla scena prestando particolare attenzione alla storia e al suo impatto sul pubblico. Casadio si concentra molto sullo stupore, sulla meraviglia, Capece e Doro tendono a coinvolgere lo spettatore per ottenere una reazione critica immediata, infatti la fiaba che rappresentano ha un finale aperto.

Tutto questo può essere più chiaro analizzando le poetiche delle due compagnie.

Accademia Perduta/Romagna Teatri, oggi Teatro Stabile d'Arte Contemporanea, è diretto da Ruggero Santoni e Claudio Casadio. Viene fondata nel 1982 da un gruppo di giovani attori, come Compagnia di Teatro Ragazzi e, nel 1986, diventa Centro Teatrale, ovvero (in termini ministeriali) "Organismo stabile di Produzione, Programmazione, Promozione e Ricerca Teatrale per l'infanzia e la gioventù". Il nome "Accademia Perduta" si può dire che nasca da una sorta di "infrazione" da parte dei due fondatori, che si trovarono a condividere, negli anni Settanta, la stessa esperienza teatrale. Casadio e Santoni, infatti, erano allievi dell'Accademia dell'Antoniano di Bologna, alla quale approdarono dopo aver sperimentato diverse modalità di performance. Agli studenti dell'Accademia era vietato, pena l'espulsione, di lavorare prima del conseguimento del diploma, ma loro non se ne curarono, rischiando di "perdere" la possibilità di continuare gli studi teatrali. Il progetto di "Accademia Perduta" nasce da intenti decisamente originali, alla base dei quali c'è l'attenzione al fantastico, all'immaginario e al coinvolgimento emotivo degli spettatori. Casadio considera la ricerca di Accademia Perduta diversa rispetto agli altri teatri nati dall'animazione, dal teatro di strada e comunque non di formazione scolastica. Gli spettacoli, che producono fin da subito, attribuiscono, infatti, molta importanza al testo, alla parola, al lavoro dell'attore e ad elementi come la musica e la scenografia, laddove, nell'ambito del teatro ragazzi, soprattutto all'inizio, ci si concentrava sul segno e sulla gestualità. Si tratta di una poetica che trova espressione nella realizzazione di spettacoli non rivolti esclusivamente ad un pubblico di bambini, ma

che trovano apprezzamento anche presso gli adulti. Alla base di tale poetica ritroviamo la necessità di provocare il sentimento dello stupore e della meraviglia nello spettatore con l'ausilio delle fiabe, le quali vengono affrontate tenendo conto del loro contenuto psicologico, che, come afferma Casadio, rafforza il loro teatro.

La Compagnia Rodisio, molto più recente, è a sua volta una realtà teatrale che, pur indirizzando la propria ricerca prevalentemente verso un pubblico bambino, che diventa interlocutore privilegiato, realizza spettacoli caratterizzati da diversi livelli di lettura, per cui piacevolmente fruibili sia per un pubblico di bambini che per un pubblico adulto. Sicuramente l'elemento dello stupore e della meraviglia è ricercato, ma ciò che più preme è il contenuto della storia come possibilità, per il bambino, di comprensione della realtà e di acquisizione di strumenti per poterla affrontare, attraverso un percorso di crescita che punta all'autonomia e al pensiero critico.

La Compagnia viene fondata nel 2005 da Manuela Capece e Davide Doro, che già lavoravano insieme dal 1997. Il nome Rodisio deriva da “rodizio”, cioè un luogo in cui, in sud America, ci si incontra per passare insieme la serata gustando, a rotazione, piccole porzioni di piatti locali, finché non si è sazi. Una metafora che sembra giustissima per descrivere la poetica di una compagnia che basa il proprio lavoro sulla ricerca di continui stimoli. Per loro, infatti, è fondamentale, prima dell'allestimento di ogni spettacolo, il confronto con i bambini, attraverso laboratori e workshop che essi hanno tenuto nel corso degli anni in strutture teatrali italiane europee ed extra-europee, per ottenere suggerimenti e suggestioni e raccogliere il materiale teatrale per allestire gli spettacoli. Un'altra importante caratteristica che contraddistingue questa giovane compagnia è senz'altro il desiderio di contatto con lingue, culture e pubblici differenti, infatti i loro spettacoli, indirizzati ad adulti e bambini, sono stati tradotti in ben otto lingue: francese, inglese, spagnolo, portoghese, catalano, greco, russo e giapponese e, dal 2006, la Compagnia è impegnata in tournée in Italia e all'estero.

Seppure in modo differente da Accademia Perduta, anche la Compagnia Rodisio si percepisce molto diversa rispetto alla maggior parte delle compagnie di teatro ragazzi, perché tende ad alzare continuamente il livello delle proprie produzioni, senza cedere a

banalità e infantilismi. È fondamentale per loro sentirsi responsabili nei confronti dei bambini, pertanto sono contrari ad un teatro privo di coraggio, molto più vicino all'animazione. Producono infatti spettacoli densi di contenuti e con l'intento di accompagnare lo spettatore nella crescita, proponendo tematiche quotidiane e scomode sulle quali riflettere, attraverso la provocazione e con nessun intento consolatorio, tanto che, nel caso de *Il lupo e la capra*, il finale è aperto oppure, nel caso della favola di Cappuccetto Rosso, il finale è molto crudele, rappresentando la morte della bambina per mano del lupo. È importante per la Compagnia scuotere interiormente il bambino, perché superi le proprie paure e non si adagi nella fruizione di spettacoli che si limitano al divertimento fine a se stesso.

Da queste considerazioni si evince come molte compagnie di teatro ragazzi tendano ad utilizzare la fiaba per trasmettere dei contenuti pieni di senso, per restituire al racconto, attraverso la narrazione e l'interpretazione critica e distanziata del personaggio, una profondità che contraddice una certa vulgata rispetto al mondo dell'infanzia, considerato superficialmente come luogo di puro intrattenimento e banalizzazione.

### 3.3.1 *Pollicino*

Pollicino è la storia di un bambino che deve imparare a crescere in fretta perché viene abbandonato nel bosco; e sembra una storia vecchia, una favola, in realtà, anche oggi nel mondo tanti bambini, per le strade, per la fame, per la guerra, devono imparare a crescere in fretta. Questo spettacolo è dedicato a tutti i Pollicino sotto le bombe

*Claudio Casadio*

È Claudio Casadio a parlare, all'inizio di questo spettacolo, di questa “fiaba scura”, vecchia quattrocento anni. Attraverso queste poche righe capiamo subito perché la storia di Pollicino è ancora attuale: narra vicende che appartengono anche al nostro presente, quelle che vedono protagonisti i bambini, vittime delle atrocità di un mondo che non hanno scelto, ma che gli adulti hanno loro imposto.

Casadio, che per la prima volta si sperimenta in un assolo, entra in scena come

narratore, non come personaggio, o meglio, come il personaggio del narratore, ma tutte le figure che animano la storia appariranno, una per una, nel corso del racconto. L'attore, infatti, guida lo spettatore, catturandone l'attenzione, passo dopo passo, attraverso una narrazione spigliata e ritmata, in cui evoca i personaggi della storia senza camuffarsi mai. Li mostra tutti, da Pollicino, ai genitori, ai fratelli, fino alla famiglia dell'orco, attraverso piccoli espedienti evocativi, come la modulazione della voce o precisi movimenti.

Una giacca rossa malandata, con grosse tasche verdi, bucate; un cappellino di lana sulle orecchie, scarpacce impolverate e un paio di calzoncini troppo corti. Si presenta così l'astuto Pollicino, “piccolo come un dito, il dito grosso, il pollice”.

La scenografia, opera del genio di Marcello Chiarenza, che è anche l'autore dello spettacolo, è straordinaria e ricca di oggetti simbolici. Il buio in cui è immersa, eccetto fiocchi e sporadici bagliori, ne nasconde le sorprese, come botole e finestre sospese a mezz'aria. Le uniche fonti di luce sono quella di un lampadario ricavato dal piatto di una batteria, quella di una candela accesa all'interno di una piccola casetta, evocatrice della dimora di Pollicino, quella del forziere dell'orco, che si apre per pochi istanti alla fine dello spettacolo e, infine, quella di due cassetti di un tavolo che rappresentano simbolicamente dei lettini.

L'oscurità della scena riporta all'atmosfera di una fiaba, quella di Pollicino, tratta dai fratelli Grimm e da Charles Perrault. Casadio, però, tende ad alleggerirne le tensioni, ma non per scelta, o per addolcire il racconto, ma perché fa parte del suo modo di rapportarsi ai personaggi. Basta pensare alla scelta del dialetto romagnolo, che rende la narrazione sciolta e spassosa, ma anche dotata di maggiore concretezza.

La storia narra di un bambino che, insieme ai suoi sei fratelli, viene abbandonato dai genitori, esasperati dalla miseria. I piccoli, in questo modo, fanno esperienza della crudeltà degli adulti, della paura che va guardata dritta negli occhi per superarla, del ritrovarsi soli e indifesi ad affrontare i pericoli del mondo, adattandosi alle circostanze. Pollicino è piccolo, ma capace! Lo dice spesso, durante lo spettacolo, il protagonista della fiaba, come a voler sottolineare le potenzialità di tutti i bambini, che, al di là delle apparenze, risultano pieni di risorse. Pollicino sembra custodire più di una

consapevolezza, tanto è vero che imbastisce dialoghi con un padre assente, che lo costringono a darsi delle risposte: “Ma ci sarà un motivo per lasciarci soli nel bosco. Sì, lo so, dobbiamo crescere... dobbiamo imparare ad arrangiarci da soli”. Sembrano acquisizioni di crudeli verità che derivano dall'emancipazione tipica di coloro che si trovano a vivere condizioni di vita difficili, come in questo caso la miseria e sono quindi costretti a crescere in fretta, tanto in fretta che riescono a rimpiazzare le parole degli adulti, attraverso una sostituzione forzata e dolorosa. D'altra parte è proprio l'assenza di comunicazione ciò che più danneggia la crescita di un bambino, che, pertanto, ha bisogno di cercare soluzioni per sopperire a questa mancanza; perché la comunicazione è conoscenza e, quando è assente, il bambino è costretto a diventare discepolo di se stesso.

Dalla miseria scaturisce la crudeltà dei genitori di Pollicino, che decidono di abbandonare dei poveri figlioli, che hanno come unica colpa quella di essere nati in una famiglia in cui non c'è abbastanza cibo per tutti. Ma non occorre riferirsi a situazioni di particolare disagio materiale per accorgersi che il mondo degli adulti è pervaso da comportamenti discutibili, basti pensare al tema dell'incomunicabilità al quale si accennava. L'unico momento in cui il padre di Pollicino parla, infatti, è per tramare l'abbandono della prole nel bosco; tutte le altre volte viene evocato attraverso l'imitazione di Pollicino, che si rivolge al muto cappello di paglia del padre e si dà risposte da solo, come a sostituire una presenza mancante. Quando invece i genitori si dimostrano amorevoli è alla fine, davanti alle ricchezze dell'orco, trafugate con astuzia dal furbo Pollicino, ma ancora non parlano, sorridono solamente, per la prima volta!

Non c'è nulla di consolatorio in questa fiaba, come, in fondo, in nessuna fiaba raccontata con onestà, senza indorare la pillola. C'è la descrizione di un mondo difficile e la possibilità di acquisire gli strumenti necessari a superarne gli ostacoli. La consolazione, se così si può chiamare, non sta tanto nel lieto fine, quanto nel processo che lo rende possibile. In fondo si tratta di una storia terribile che parla di abbandono, crudeltà, morte, ma, in tutti i casi, si supera il dramma attraverso l'astuzia e l'ingegno, tipici di una mente curiosa e scaltra, traboccante di volontà di sopravvivenza, che trasforma la fragilità in una forza diversa, alimentata dal coraggio di chi, forse, sente la

necessità di riscattarsi: “Sono piccolo, ma capace!”.

Gli elementi orrificici della fiaba tradizionale ci sono tutti, compresa la presenza del mostro, l'orco, l'antagonista da battere, spietato e vorace, che arriva a sgozzare le figlie, perché non può aspettare che arrivi la luce a rischiarare i volti dei sette fratellini, che dormono nella stessa stanza delle sue bambine, per cui si affida al tatto, ma non prevede la furbizia di Pollicino, che ha scambiato il suo berretto e quello dei fratelli con le sette coroncine d'oro delle orchessine. Lo spettacolo mette in scena ogni momento della fiaba, non omette nulla, ma racconta tutto con delicatezza. Persino il grosso teschio bovino, che rappresenta simbolicamente l'orco, non sembra destare grande spavento, d'altra parte Casadio, come dicevamo, non intende marcare l'aspetto della crudeltà, e questo gli deriva certamente, come lui stesso afferma, dal suo approccio verso il teatro e il personaggio. Risulta simpatico, con quel suo accento romagnolo, e la fiaba di Pollicino diventa, attraverso la sua narrazione, una storia dai grandi contenuti che, però, non vogliono essere forzati in nessuna direzione, né comica né orrificica.

Claudio Casadio spiega che lo spettacolo è nato dalla voglia di trasmettere emozioni di magia, avventura e poesia, attraverso un Pollicino che fosse un po' contadino e un po' romagnolo come lui. Queste emozioni non sono pensate esclusivamente per i bambini, ma anzi, Casadio nota con grande piacere che i suoi spettacoli sono sempre più apprezzati dagli adulti. Il suo percorso artistico, infatti, punta alla ricerca di un teatro che possa affascinare tutti i tipi di spettatore, per cui la sua è una continua ricerca poetica e di linguaggio che si adatta a questo scopo. Egli ha anche lavorato con spettacoli tradizionali rivolti ad un pubblico adulto, ma crede che non ci siano differenze particolari di approccio tra le due forme drammaturgiche, la differenza sta forse solo nella difficoltà di coinvolgimento, nel riuscire a fare emozionare e ad appassionare al teatro i bambini, abituati alle varie forme alternative di divertimento tecnologico. Ma tutti gli spettacoli nascono nello stesso modo, cioè attraverso una sua personale ricerca, attraverso la quale deve capire come far vivere il teatro e rappresentarlo.

A dimostrazione del fatto che Casadio tende a lavorare allo stesso modo per entrambi i

pubblici c'è la sua biografia d'attore, nel corso della quale, come lui stesso racconta, in oltre vent'anni di sperimentazione con il teatro ragazzi, è riuscito ad elaborare una sua poetica, a raggiungere una sua maturità artistica (che con *Pollicino* raggiunge l'apice) che ha applicato a tutti i tipi di spettacolo con i quali si è confrontato. Fino all'ultimo, *Oscura Immensità*, per la regia di Alessandro Gassmann, ispirato ad un romanzo di Massimo Carlotto. Nel ruolo di galeotto, Casadio dimostra di essere un Pollicino cresciuto, un Pollicino 'sboccato', lo definirei. Uscito dal mondo della fiaba con le peggiori intenzioni e costretto, quindi, a vivere una condizione di degrado spirituale. Anche in questo caso il dialetto romagnolo lo aiuta a conquistare una libertà e una verità davvero impressionanti, come accade pure ne *L'uomo che verrà*, un film di Giorgio Diritti che, dopo aver visto *Pollicino*, ha voluto scritturare Casadio che, anche in questo caso, si serve del dialetto, però stavolta emiliano. Non importa comprendere ogni parola, perché il senso è tutto nel volto e nel corpo dell'attore, che sente fisicamente ciò che dice. Le parole gli si stampano sulla pelle e noi spettatori le vediamo. Basti pensare che *Pollicino* è stato portato all'estero dove ha riscosso grande successo e Casadio confessa che, anche fosse stato rappresentato in italiano, avrebbe funzionato lo stesso, perché ormai è uno spettacolo collaudato, curato, come una sinfonia, in ogni piccola parte. Al riguardo racconta di quando, in Portogallo, fu costretto a recitare in spagnolo. Fu un successo, nonostante il limite della lingua. E a proposito della lingua è interessante come Casadio abbia mantenuto anche in questo caso l'inflessione romagnola, che alleggeriva la recitazione. Il dialetto è per Casadio un modo per sentirsi libero, per sentirsi se stesso, la stessa libertà che trova nell'approccio con il personaggio nel quale non si camuffa mai. Resta se stesso pur mostrando qualcos'altro, non si tratta di un monologo, il suo è un percorso che si snoda senza soluzione di continuità fra i diversi ruoli della storia, ivi compreso quello del narratore, senza puntare sull'immedesimazione psicologica, ma piuttosto sulla fisicità dei personaggi.

non sono un attore che rappresenta, ma che fa emergere la propria interiorità, le proprie emozioni, il proprio vissuto e il proprio modo di essere [...] Il significato

che ha per me fare l'attore si può spiegare nella differenza che passa tra Stanislavskij e Grotowski: io non sono un attore stanislavskiano che si preoccupa di cosa sente il personaggio, ma vado più in una tensione corporea e mentale che mi fa diventare le cose naturali, e per fare questo ho bisogno di avere davanti un pubblico, dal quale traggo le energie, la tensione giusta<sup>171</sup>.

Casadio trova questo tipo di tensione nella sinfonia dello spettacolo, che concepisce come una partitura da ripetere ogni volta, ritrovando sempre la motivazione, la necessità per realizzarla. Un'esigenza interna, un impulso, non un pensiero. Come il danzatore che, forte della precisione dei suoi movimenti, del loro susseguirsi lineare e collaudato, può concentrarsi sull'emozione per se stesso e per chi guarda.

C'è un forte scambio tra attore e pubblico, che a sua volta deve mettersi nello stato di tensione dell'ascoltatore. È uno scambio di vibrazioni, fortissime soprattutto nei bambini che ama “far vibrare”, appunto, attraverso il racconto delle fiabe, che sono di grande impatto e producono forti emozioni, oltre ad avere un importante contenuto psicologico, che ha a che fare con il cambiamento. Inoltre le fiabe sono fautrici di stupore e meraviglia, due caratteristiche fondamentali nel teatro di Casadio, che cerca di suscitare, con ottimi risultati, anche negli adulti.

La sua ricerca, si intreccia con quella di Marcello Chiarenza, che è autore dello spettacolo e ideatore degli oggetti o per meglio dire delle sculture che vediamo in scena. Chiarenza descrive in questo modo il suo lavoro artistico:

Sono architetto ma prima di tutto pittore, i miei maestri sin dalle superiori sono stati pittori ed io ho seguito la loro scia. Poi è arrivato il teatro che è diventato subito la mia più grande passione. Il teatro mi ha riportato nel mondo dell'arte figurativa con uno sguardo nuovo. Così i due mondi si sono intrecciati e hanno camminato a braccetto. C'è differenza tra le due cose, ma alla fine l'uno aiuta ed arricchisce l'altro.

Il teatro per bambini in pratica ha fatto da “collante”: è l'unico pubblico che non

---

171 Conversazione con Claudio Casadio, Bologna, 13 febbraio 2014.

ha sovrastrutture mentali, è potenzialmente il più grande pubblico, aperto ad ogni avventura ed anch'io nella mia arte lo sono.

[...] Le mie sculture mi piace definirle non surreali ma simboliche. Per simbolico intendo un'arte che ha a che fare con l'onirico, non il mio onirico però, ma quello dell'umanità. La mia arte è perciò ben lontana da quella “contemporanea”, che ritengo essere ormai troppo spesso malata e psicotica.

È come se la realtà mi prendesse in prestito per dire qualcosa a tutti. Quando un'opera funziona, perciò, non sono io ad averne il merito, ma ognuno di noi: faccio solo da tramite tra immagini eterne ed uomo. Ad esempio tanti anni fa ho immaginato una rete che, uscendo dall'acqua, pescava milioni di stelle, è stata una specie di visione; quando l'ho fatta e l'ho guardata mi sono reso conto di non averla fatta io, ma di aver semplicemente riprodotto un'immagine dei grandi racconti mitici che parlano del cielo che si stacca dalle acque primordiali della creazione.

La mia è solo una capacità di guardare. Perciò i bambini sono per me il pubblico più interessante a cui far fare questa esperienza, il loro mondo è incontaminato, siamo noi che glielo sporchiamo man mano<sup>172</sup>.

E a proposito di *Pollicino*:

Pollicino è la matrice teorica di tutto il mio lavoro, compreso il Teatro-Circo.

È nato da un mix di tutte le versioni esistenti della fiaba (che è lunga una sola pagina) e il risultato è stato un testo scritto per un'ora di spettacolo. La singolarità è che il testo delle parole è scritto in rapporto al testo delle azioni e delle immagini: è una sorta di partitura multipla fatta di testi comparti. Il pubblico si trova a tradurre e a rapportarsi a ciò che l'attore dice con i gesti e con le parole ed a ciò che dicono le immagini, col proprio modo di concepire la realtà. Le partiture doppie o triple che si sviluppano tra parole, gesti e immagini permettono al giovane pubblico di costruire nella propria mente delle altre immagini, diverse per ciascun singolo spettatore: lo spettacolo così non è fatto solo da ciò che regista e

---

172 Intervista a Marcello Chiarenza, consultabile on-line alla pagina <http://www.culturaspettacoloveneziana.it/index.php?iddoc=13140>.

attori impongono al pubblico visivamente, ma soprattutto da ciò che lo spettatore crea, completa e ricostruisce nella propria mente in base alle proprie emozioni che prova di volta in volta.

Il mio ruolo è semplicemente quello di evocare un mondo, suggerire il “la” per sprigionare la fantasia. Ecco perché funziona così bene con i bambini<sup>173</sup>.

Le parole di Chiarenza fanno luce sulla definizione che Casadio dà allo spettacolo *Pollicino*, cioè quella di teatro di narrazione con oggetti, caratterizzato proprio dalla collaborazione con l'artista. Nessuno meglio di Chiarenza avrebbe potuto concretizzare la poetica di Accademia Perduta, alla base della quale ritroviamo l'attenzione al fantastico, all'immaginario e al coinvolgimento emotivo degli spettatori.

È Chiarenza a proporre *Pollicino* a Casadio. Si tratta di uno spettacolo che, in precedenza, era rappresentato da Gianni Bisaccia, che poi, in questa versione, passa al ruolo di regista. Casadio lavora insieme ai due precedenti autori del progetto (che già avevano impostato, in parte, lo spettacolo a livello drammaturgico e scenotecnico), apportando una serie di modifiche, sia a livello testuale che scenografico, per adattarlo alla poetica di Accademia Perduta, i cui intenti sono quelli di guidare lo spettatore nell'esplorazione di un altro mondo. La prima versione di *Pollicino* era molto scarna, non esistevano luci, né molti altri elementi che sono stati aggiunti in un secondo momento. L'unico oggetto in scena era il tavolo, sul quale recitava l'attore. Anche la musica, la nevicata e la casetta in miniatura sono aggiunte successive.

Chiarenza esprime gli intenti poetici di Accademia Perduta attraverso l'utilizzo di oggetti simbolici, scenografie sorprendenti ed un testo che nasce anch'esso da qualcosa di estremamente concreto, come da un artigiano è giusto che ci si aspetti: immagini, gesti, parole. E soprattutto dagli oggetti, usati come elemento drammaturgico. Solo dopo vengono inserite le parole e si lavora molto con l'improvvisazione. Inizialmente, afferma Casadio, si trattava di una scrittura per oggetti, poi, con l'aggiunta della parola, è nata la narrazione.

Infine spetta al pubblico l'ultimo tocco: creare, completare, ricostruire nella mente.

---

173 *Ibidem*.

Un teatro di narrazione con oggetti, dunque, oggetti che scrivono la scena guidando l'immaginazione di un pubblico, che vede svolgersi, davanti ai propri occhi, il racconto di una fiaba di cui si fa carico il personaggio stesso, che descrive ciò che succede mentre lo vive. Un attore-narratore, insomma, o, meglio ancora, un attore-personaggio che racconta.

Gli oggetti sono pochi ed evocativi. Tutto si svolge sopra, sotto e intorno ad un grande tavolo tipico delle cucine di campagna. Si recupera l'aspetto più popolare della Romagna attraverso la musicalità del dialetto, che crea ilarità tra gli ascoltatori, anche tra quelli che non lo conoscono. È come se la gag fosse presente nella stessa cadenza romagnola. I momenti comici sono molti, basta pensare ad alcuni intercalari ripetuti spesso, come “vacca”, oppure a certe frasi che ricorrono nei piccoli litigi tra fratelli, “ma smettila che mi fai 'pavura” o anche “stai zitto cretino” pronunciati con inflessione dialettale.

Sul tavolo, dunque, si consuma il dramma. Esso funge da interno della casa di Pollicino, che vediamo rappresentata anche da una piccola casetta in miniatura con una candela accesa all'interno ad illuminarla; evoca il fitto bosco in cui i bambini vengono abbandonati, anche grazie a dei rametti dotati di una punta aguzza che viene conficcata nel legno perché si reggano per costruire una fila d'alberi; mostra la casa dell'orco con i due letti delle bambine e dei bambini, rappresentati da due cassetti illuminati, da uno dei quali spunta un fazzoletto annodato che evoca la presenza delle orchessine e la cantina della stessa casa, alla quale si accede tramite una botola posizionata sul ripiano del tavolo, e dalla quale Pollicino si cala per finire sotto il tavolo, illuminato da una luce blu che ci lascia immaginare la presenza di un nuovo spazio, tutto buio, illuminato solo da un forziere traboccante di ricchezze.

Gli oggetti sono fondamentali sul piano drammaturgico e le loro funzioni cambiano a seconda della necessità, basti pensare ad un alberello che diventa improvvisamente scopa dell'orchessa o ai cassetti del tavolo che, una volta aperti, diventano lettini. Gli oggetti sono utili anche alle trasformazioni dell'attore, che rappresenta alcuni personaggi della storia con pochissimi elementi: un cappello di paglia, un foulard, un teschio di bovino. I personaggi non sono perfettamente caratterizzati, evocano

piuttosto una qualità: la crudeltà del padre, la bontà e la semplicità dell'orchessa, l'efferatezza dell'orco.

Non mancano gli espedienti scenici dalla sorprendente genialità come una finestrella sospesa a mezz'aria, sulla quale Pollicino si arrampica servendosi di una sedia, e che svela così le piccole dimensioni del bambino, oppure una carrucola, alla quale è attaccata la casetta di Pollicino, che si allontana ad ogni passo del bambino, o ancora una frusta ruotante che evoca la presenza di uccelli che veloci, con un gran frullare di ali, becchettano una per una le bricioline di pane. Una presenza piuttosto inquietante, perché in realtà gli uccelli stanno togliendo ai bambini la possibilità di ritornare a casa, e lo fanno attraverso il gesto semplice e innocente del becchettare, che in un altro contesto avrebbe suscitato empatia e che invece in questo caso dà luogo ad un momento di panico e disperazione. I fratellini sperimentano davvero il sentimento della paura, sanno bene che non potranno più ritornare a casa, che il bosco è pieno di lupi e che, se non saranno quelle bestie ad ucciderli, ci penserà di certo il freddo, per questo accettano il rischio di pernottare in casa dell'orco. Ma ecco che ancora una volta Pollicino, che dopo il primo abbandono da parte dei genitori era riuscito a ricondurre i fratellini a casa grazie ai sassolini bianchi, adesso sale su un albero alto e vede da lontano un lumicino, che rappresenta una speranza di salvezza e per questo condurrà i fratelli verso quella luce.

Pollicino è sempre insieme ai suoi fratellini, sono tutti uniti e, anche se è lui a dare istruzioni, se loro non collaborassero di certo non ci sarebbe salvezza per nessuno. La solitudine di Pollicino si percepisce solo quando pensa. Quando gli altri dormono e lui escogita i piani migliori per prevenire l'insuccesso, come nel caso dei sassi e delle bricioline, e per rimediare alle difficoltà, come quando si ritrova nella casa dell'orco. In entrambe i casi lo salvano la sua curiosità e la sua diffidenza. Non dorme mai, ha le orecchie sempre molto aperte e la mente in continua attività, tanto che, addirittura, pensa di scambiare il suo berretto e quello dei fratelli con le coroncine delle figlie dell'orco. Un espediente che sorprende anche chi ascolta. Come avrà fatto a pensarci? E non solo. Non si accontenta di essere salvo, ma si addentra nella cantina dell'orco, si spinge sempre fino in fondo perché ha, forse, la consapevolezza delle proprie capacità.

La musica stessa assume una funzione drammaturgica, sebbene, dice Casadio, di non eccessiva rilevanza, infatti non crea un'atmosfera, piuttosto, forse, l'uso della fisarmonica risulta coerente con l'ambientazione contadina della scena. L'importanza dei suoni è rivelata fin da subito dalla presenza di un lampadario ricavato dal piatto di una batteria, sul quale due volte Pollicino batte un cucchiaio per sottolineare il sopraggiungere della mezzanotte. Anche il ripiano del tavolo diventa una superficie da percuotere per evocare il suono di alberi abbattuti nella foresta. Ma è la fisarmonica, che riproduce le musiche appropriatissime di Peppe Turletti, a costituire il tappeto sonoro del racconto. Una musica ambigua, adeguata ad una fiaba dagli elementi orrorifici, ma che viene trattata con leggerezza, basti pensare allo sgozzamento delle figlie da parte dell'Orco: la musica rende quasi divertente e goffo il momento in cui l'attore, che tiene il teschio del bovino con le fauci spalancate, schiaccia sette piccole noci in luogo delle sette bambine.

Claudio Casadio manipola con grande abilità gli oggetti costruiti da Chiarenza, e con essi narra le vicende di Pollicino che lui stesso interpreta. Ma attenzione a non considerare Pollicino teatro di figura, ossia di oggetti, si tratta piuttosto, come dicevamo, di narrazione 'con' oggetti, che rafforzano il potere evocativo del racconto e tendono a riportarci in una dimensione altra, in cui con gli oggetti si gioca, come fanno i bambini.

Casadio, da sempre affascinato dal mondo della fiaba, racconta che, quando lesse per la prima volta, giovanissimo, *Il mondo incantato* di Bruno Bettelheim, scoprì la forte carica psicologica della fiaba, e cominciò ad utilizzarne il potenziale psicologico per rafforzare il proprio lavoro teatrale.

Racconta questa fiaba perché tratta di un tema che gli sta molto a cuore, il tema dell'abbandono. È una fiaba crudele, come tutte le fiabe, ma, grazie alla sua autenticità e alla sua delicatezza, Casadio la riscatta in qualche modo e le attribuisce una poesia che lascia passare il messaggio duro e spietato del racconto attraverso la leggerezza. È interessante come un attore che vive il suo rapporto con i personaggi e con il teatro puntando proprio sulla leggerezza (non intesa ovviamente come frivolezza, ma come gioia della fruizione) sia così attirato da personaggi crudeli come quelli di *Pollicino*, o

come il galeotto di *Oscura Immensità* o tragici come il protagonista de *L'uomo che verrà*. Credo che la risposta si possa ritrovare ancora una volta nella sua esperienza con il teatro ragazzi, la sua palestra. Ricercare lo stupore, la meraviglia, ridestare sentimenti come la gioia, ma anche la paura, la tensione e soprattutto la consapevolezza, “far vibrare” gli spettatori, richiede delicatezza e autenticità. Raccontare una fiaba significa raccontare ogni tipo di emozione e, perché il suo senso profondo possa investire lo spettatore, non occorre forzare la recitazione, ma sentire il piacere del teatro e trasmetterlo

intendo fare un teatro [...] che trasmetta al pubblico la verità di ciò che sta accadendo in scena; una verità determinata dal fatto che stiamo lavorando col cuore, con la pancia, con i nervi, col sudore. Soltanto sentendo quello che vede, il pubblico può crederci. In teatro essere veri è importante<sup>174</sup>.

### 3.3.2 *Il lupo e la capra*

In una notte di temporale, da soli, in un luogo sconosciuto,  
se incontrate qualcuno, che sollievo, non è vero?  
Ma se questo qualcuno fosse pericoloso, cosa fareste?  
Yuichi Kimura

Nel 2007 la Compagnia Rodisio mette in scena uno spettacolo insolito per la tradizione del teatro ragazzi, perché si tratta di una fiaba contemporanea, tratta dal racconto giapponese di Yuichi Kimura, *In una notte di temporale*, priva di finale e di morale. Non è il primo lavoro sulla fiaba, infatti la Compagnia si era già confrontata con una fiaba tradizionale, *Cappuccetto Rosso*, una produzione del Teatro delle Briciole di Parma. Questi due lavori hanno in comune la volontà di coinvolgere i bambini criticamente nella dinamica dello spettacolo, il primo eliminando lo scioglimento, e quindi incitando il bambino a scegliere un finale, il secondo

---

<sup>174</sup> Conversazione con Claudio Casadio, Bologna, 13 febbraio.

attenendosi alla crudeltà della fiaba di Perrault, che termina con il lupo che divora la bambina. In questo modo il pubblico è chiamato a superare una prova, quella della paura, un'emozione importante nella crescita. I bambini incontrano il lupo insieme a Cappuccetto Rosso e percorrono con lei un cammino iniziatico. La madre della piccola, al contrario di quanto conosciamo di una storia che è stata evidentemente addolcita nel tempo, manda coraggiosamente la figlioletta nel bosco, ma non la avverte dei pericoli. Il sacrificio di Cappuccetto Rosso permette al pubblico di compiere un percorso iniziatico, passando per il travalicamento del limite che oggi, come ritiene la Compagnia Rodisio, è evitato, come pure il pericolo. Si tratta insomma di una fiaba che pone il problema dell'educazione alla vita, un compito che oggi gli adulti non riescono ad assumersi, per mancanza di coraggio e di onestà verso i bambini, tanto che neppure le storie riescono ad essere autentiche, si tende sempre ad addolcirle, ma in tal modo la carica di significato si indebolisce. Ed è un problema, questo, che già Bettelheim si poneva quando, ne *Il mondo incantato*, analizzava le fiabe tradizionali. È interessante che questa fiaba venga raccontata dal lupo. La scelta è certamente dettata dal fatto che una storia così crudele non poteva che avere una voce famelica e cavernosa. Inoltre lo spettacolo intende mostrare allo spettatore il lupo perché lo possa evitare e non finire come la povera Cappuccetto Rosso. Si tratta di una fiaba che fa paura, gli attori ne sono consapevoli e informano il pubblico di questo, un pubblico che, sebbene composto da bambini molto piccoli, resta tranquillo ad osservare uno spettacolo che si sviluppa, senza mezzi termini, in tutta la sua crudeltà. I bambini infatti non si agitano, non piangono, ma sembrano molto riflessivi rispetto a ciò che vedono, anche quando il lupo divora, senza pietà, la bambina, che stavolta non uscirà dalla pancia del lupo dopo l'intervento del cacciatore. Gli attori raccontano di un silenzio magico in sala, forse di chi si sente investito di una responsabilità per se stesso, quella di superare la paura per poter crescere. Italo Calvino, infatti, scrive che questa fiaba è stata scritta per far paura ai bambini, proprio perché imparino a difendersi dalla paura stessa.

È subito evidente l'intento educativo della Compagnia Rodisio, la necessità di trasmettere dei contenuti agli spettatori. Dico educativo nel senso etimologico del

termine, cioè di “condurre fuori”. Lo spettatore, infatti, non ottiene mai facili risposte da questi spettacoli, ma è chiamato a formarsi una propria idea, a “fare da solo”, affrontando i problemi della vita quotidiana

La Compagnia, prima di realizzare uno spettacolo, lavora molto con i bambini, ed è ciò che è accaduto anche con *Il lupo e la capra*, spettacolo apprezzatissimo in Italia e all'estero, rivolto alla fascia quattro-sette anni, tradotto in francese, inglese, portoghese, spagnolo, danese e giapponese e vincitore del Premio Eolo 2007 come Miglior Spettacolo Teatro Ragazzi Italiano. Lo spettacolo è il momento conclusivo di un percorso di ricerca reso possibile dalla collaborazione di alcune scuole materne ed elementari di Parma, attraverso dei laboratori per bambini dai quattro ai sette anni nel corso del 2005-2006. I laboratori consistevano nell'affrontare la storia del lupo e la capra e i suoi personaggi da diversi punti di vista. Gli attori hanno iniziato semplicemente a raccontare la storia servendosi solo delle parole, senza utilizzare movimenti o altro; a questa fase ne è seguita una in cui ai bambini veniva chiesto di realizzare con qualsiasi materiale i due personaggi. Si è trattato di una fase importante perché si chiedeva ai partecipanti di compiere delle scelte.

Lo spettacolo prende vita a partire, come dicevamo, da un testo di Yuichi Kimura, *In una notte di temporale*, scelto dal Ministero della Pubblica Istruzione giapponese come testo di studio per le scuole elementari e che, in Italia, Legambiente riconosce attraverso il Premio Nazionale Libro per l'Ambiente 1999. La storia di Kimura viene scoperta per caso, qualche anno prima, da Manuela Capece e Davide Doro, che subito si riconoscono nei due protagonisti, tanto da farlo diventare un testo autobiografico. Si tratta di una storia di cui cercano, anche a livello registico, di mantenere un senso profondo, puntando tutto sull'essenzialità. La storia è apparentemente molto semplice: un lupo e una capra, in una notte di temporale, si rifugiano in una buia caverna. L'oscurità rende impossibile ai due di riconoscersi, per cui comunicano tranquillamente senza il rischio che l'istinto possa condurli all'inevitabile catastrofe. Entrambi, tutti bagnati e infreddolito, provano le stesse paure, sono accomunati dallo stesso stato d'animo. Si accorgono di avere molte cose in comune e si danno appuntamento per il giorno dopo, alla luce del sole. Cosa accadrà domani? Ci si chiede

nello spettacolo. Ogni bambino può provare a rispondere. Dietro questa semplice storia si nascondono tematiche cariche di un forte valore simbolico, quali la diversità, la convivenza, la tolleranza, il rispetto verso ciò che non è uguale a noi e il dialogo con questa diversità. Non c'è una morale, un lieto fine, ma il finale resta aperto. I bambini devono riuscire a mettere insieme le proprie idee, sono chiamati in causa attivamente, devono, appunto, poter “fare da soli”. Al contrario di molto teatro per ragazzi, in questo caso il lieto fine non è visto come qualcosa di essenziale, di utile, ma anzi, alla dimensione consolatoria e protettiva, se ne sostituisce una spigolosa, scomoda, che induce alla riflessione, una dimensione dinamica e non statica.

I due attori e registi dicono di essere passati da un pieno, cioè dove tutto è scritto, palesato, concreto, ad un vuoto, dove tutto è evocato, dove si tende a qualcosa che non si è ancora ottenuto facendo riferimento proprio all'elemento dell'essenzialità, elemento che è alla base di questo spettacolo (che, tra l'altro, al contrario di *Cappuccetto Rosso*, ha bisogno di uno spazio molto ristretto).

Il sottotitolo recita *Storia di due ribelli inconsapevoli e quindi di un'utopia*. Il lupo e la capra infatti, dicono gli attori, sono tutti quelli che si lasciano sorprendere dalla vita. L'utopia di cui si parla scaturisce dal desiderio di andare oltre gli stereotipi, di abbandonare l'insana idea che tutto debba ripetersi secondo una logica comune. Il lupo e la capra sono due ribelli perché si spingono oltre il limite, quel sano limite che comprende anche il pericolo, perché senza il pericolo e la paura non ci sarebbero rivoluzioni. Ma il buio li rende inconsapevoli del fatto che stanno oltrepassando una soglia, ingannando una convenzione. Lo scopriranno il giorno dopo e a quel punto decideranno se quell'utopia potrà realizzarsi. E gli spettatori sono chiamati ad assumersi lo stesso compito: li vorranno amici o li ancoreranno ancora una volta alla dinamica vittima-carnefice? Dal momento che lo spettacolo prevede una scelta e quindi una presa di posizione, crea necessariamente delle fazioni, perché ci sono un lupo e una capra, e ognuno dei due spiega le proprie ragioni. Uno è nero, l'altra è bianca. Uno è maschio, l'altra è femmina. Uno è arrogante e vorace, l'altra timida e vezzosa. Da che parte sta il pubblico? Lo spettacolo prevede un continuo slittamento del punto di vista, come se ognuno dei due protagonisti, nel raccontare se stesso e le

proprie abitudini, parlasse direttamente al pubblico per ricevere approvazione, per “guadagnare punti”, come se da quel confronto (e in parte è così, dal momento che è affidato tutto al punto di vista di ogni singolo spettatore) si potesse determinare lo scioglimento. Se il lupo fa un'affermazione, subito la capra incalza con un'affermazione opposta.

La storia sembra sempre sul punto di accadere, come se da un momento all'altro dovesse chiudersi con la fine della capra. In fondo ci si aspetta sempre un finale, ma qui si accumula solamente una tensione che non prevede uno scioglimento, ma è finalizzata alla riflessione. Lo spettatore è sempre all'erta, non può distrarsi, perché il gioco teatrale si basa proprio sulla gestione di quella tensione e sul parteggiare per l'uno o per l'altro, non c'è una vera e propria storia da seguire, c'è piuttosto lo sviluppo di una dinamica psicologica.

La capra, seduta sul divano, racconta; il lupo, dietro di lei, passa in rassegna una serie di oggetti con i quali potrebbe ucciderla per poi mangiarla. Ogni volta che ne tira fuori uno il pubblico inizia ad agitarsi divertito, freme, vibra per via di quella tensione di cui parlavo, come quando, nel momento in cui il lupo sta per tentare un assalto alla capra, si spegne la luce, d'improvviso, e gli spettatori pensano che ormai la capra sia spacciata. E invece il gioco teatrale riprende con le stesse dinamiche.

Lo spettacolo si apre con un cliché, o meglio, con uno stereotipo ben presente al nostro immaginario: il lupo e la capra, vestiti con colori opposti e corredati di caratteri antitetici, che facilmente attribuiremmo, senza pensarci due volte, ai due protagonisti qualora ci chiedessero di antropomorfizzare i due animali. Vorace e tracotante lui, docile e aggraziata lei. In fondo è anche lo stereotipo dell'uomo e della donna. Infatti, ciò che è interessante, è il doppio livello di lettura dello spettacolo che può essere piacevolmente fruito sia dai bambini che dagli adulti. Questi ultimi, infatti, tendono a vedere in questa schermaglia tra i due protagonisti una sorta di corteggiamento, e quindi un lato erotico che i bambini, forse, colgono solo quando i due, abbattendo inconsapevolmente i loro istinti, si abbracciano stretti nella caverna, e sembra quasi che stia per nascere tra loro una profonda simpatia, tanto che molti bambini pensano ad un finale in cui i due potrebbero sposarsi.

Una storia, dunque, ricca di significati resi scenicamente attraverso l'essenzialità, perché svuotare invita a riempire. Non c'è bisogno di troppi orpelli, sarebbero superflui e forse indurrebbero ad una distrazione, che in uno spettacolo del genere non ci si potrebbe permettere, pena l'inefficacia, per lo stesso principio secondo il quale nelle fiabe narrate non è prevista l'immedesimazione né dell'attore nel personaggio, né dello spettatore nei due protagonisti. L'attore non può farlo perché è anche narratore, lo spettatore perché ha bisogno di essere reattivo.

La scenografia è essenziale, per concentrarsi sul testo e sulla storia: un divano rosso al centro e degli alberi di ferro ad evocare il bosco, corredati di lampadine che si accendono ad intermittenza per evocare la tempesta, fino a spegnersi completamente in alcuni momenti.

L'arredamento, i vestiti e la musica sono molto stranianti, infatti, particolare non trascurabile, il lupo e la capra non sono inseriti in un contesto che richiama il mondo animale, e non ne prendono le fattezze, dal momento che sono vestiti con abiti eleganti. Forse si nota in qualche sguardo, in qualche atteggiamento. Si intuisce la violenza del lupo, il suo essere famelico, quando Doro muove scompostamente una bocca che sembra sempre più affamata; o si avverte la docilità della capra che, a sentir parlare il lupo, quasi si rannicchia spaventata. I due protagonisti passano dalla narrazione della fiaba in terza persona, all'immedesimazione nei ruoli del lupo e della capra, attraversandoli senza fratture in un gioco di continui avvicinamenti e distacchi. Sono narratori e interpreti, raccontano una storia vestendo all'occorrenza la pelle dei due protagonisti. Forse anche per questo sarebbe stato inadeguato il travestimento.

Il lupo è sicuro, è un solitario, sa badare a se stesso, non ha paura di nulla, la capra è abituata al gregge, alla sicurezza del gruppo, ma si trova da sola proprio perché desidera emanciparsi. I vari momenti dello spettacolo sono scanditi dalla musica di Enrico Fava, che realizza tre temi musicali caratterizzati dalla contaminazione tra musica d'autore, musica popolare e jazz. È composta solamente dal pianoforte e anch'essa è scarna, sintetica, essenziale, come se volesse accompagnare, suggerire, lasciando spazio a chi ascolta. È una musica che descrive gli stati d'animo dei personaggi, i loro pensieri, e sottolinea i momenti salienti, come ricordano anche i

titoli evocativi dei pezzi: la *ballata del can che dorme* e la *canzone della paura*.

Lo spettacolo è stato rappresentato senza difficoltà in tutto il mondo grazie alla sua semplicità e alla carica simbolica in esso contenuta, che permette la fruizione da parte di tutti i pubblici, di ogni cultura e di ogni età.

Si tratta di un lavoro molto legato alla poetica della Compagnia Rodisio e dei suoi attori, infatti quando c'è stato bisogno di sostituire gli interpreti è risultato essenziale far emergere le loro caratteristiche personali, per evitare il rischio di produrre una copia dello spettacolo originario.

La Compagnia Rodisio realizza spettacoli che trasmettono al pubblico bambino forti stimoli verso l'acquisizione di una consapevolezza personale, che possano accompagnarli in un percorso di crescita basato sulla possibilità di scegliere, di sbagliare e recuperare, di riflettere e agire contro ogni imposizione sociale e contro ogni stereotipo, al fine di appropriarsi di valori fondamentali. Manuela Capece e Davide Doro si oppongono ad un teatro ragazzi che, sempre più spesso, ripiega sull'animazione, intesa come assenza di contenuti coraggiosi da offrire al giovane pubblico, al quale si continua in molti casi a rivolgere una produzione povera, che non permette un salto cognitivo. La Compagnia Rodisio vuole spingere il suo pubblico oltre il limite e lo fa proprio attraverso la fiaba, della quale sfrutta tutte le potenzialità simboliche, che spesso restano in ombra, o vengono soffocate dalla banalità e dall'infantilismo.



## 4. FIABE RAPPRESENTATE

### 4.1. Gli allestimenti registici del Teatro Kismet OperA e de La Baracca - Testoni Ragazzi

La fiaba viene portata in teatro attraverso diverse modalità. I paradigmi precedenti prendevano in esame soprattutto il ruolo del narratore, sia epico sia interprete, ed un dispositivo scenico essenziale o caratterizzato dalla presenza di pochi ma significativi oggetti, per lo più con funzione drammaturgica. In questo caso ci troviamo di fronte ad attori che rappresentano una storia, nel contesto di un impianto registico e scenotecnico assai strutturato. Gli elementi scenotecnici, come quelli scenografici, illuminotecnici e relativi ai costumi, sono fondamentali per la costruzione del testo spettacolare complessivo, che si realizza attraverso il concorso delle diverse drammaturgie coinvolte (oltre a quella testuale). La scrittura scenica, infatti, comprende l'insieme di tutti gli elementi legati alla messinscena, che ne vanno a delineare il senso complessivo<sup>175</sup> e anche lo spazio scenico, quindi, viene utilizzato quale elemento drammaturgico<sup>176</sup>.

L'immaginario della fiaba, viene dunque riprodotto attraverso tutti questi elementi, agiti dalla presenza di attori-personaggi, sorretti da una drammaturgia basata sui dialoghi.

Il teatro Kismet OperA e La Baracca - Testoni Ragazzi, produco molti spettacoli secondo questa modalità, la differenza risiede piuttosto nella relazione con la platea.

Nel primo caso, anche grazie alla presenza, a partire dalla fine degli anni Ottanta, del lavoro registico di Teresa Ludovico, il Teatro Kismet OperA produce spettacoli che hanno come referente sia un pubblico adulto che bambino, tant'è che, dopo l'allestimento di *Bella e Bestia*, si comincia a parlare di un nuovo genere teatrale, definito dalla stessa Ludovico per "tutto pubblico" (mutuando l'espressione francese *tout public*), che parte dalla fiaba per poi dar vita ad allestimenti adatti a tutte le fasce d'età. E i lavori successivi della regista di Gioia Del Colle si collocano tutti nella dimensione di questa nuova forma espressiva. Lo spettacolo *Bella e Bestia*, infatti, è stato rappresentato a lungo, in serale, presso il Teatro Piccinni di Bari, un esempio importante per comprendere il tipo di lavoro del Kismet e, in

<sup>175</sup> Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>176</sup> Cfr. Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 1999.

particolare, di Teresa Ludovico.

Il Teatro Kismet Opera, oggi Teatro Stabile d'Innovazione, nasce a Bari nel 1981, come compagnia di teatro ragazzi, dalla volontà di alcuni giovani attori, accomunati dal lavoro di formazione di Carlo Formigoni. Il Kismet, in sanscrito “felice destino”, nel 1989 sceglie come propria sede un ex capannone industriale, per concretizzare l'idea di un teatro che si propone come una vera e propria officina artistica, un Opificio per le Arti. Il Kismet si caratterizza sempre di più come luogo di scambi culturali, di incontri tra varie forme d'arte e di ospitalità di altri artisti e compagnie teatrali. Un luogo di ricerca artistica ed espressiva, caratterizzato da molteplici proposte di formazione, incontri e laboratori per le scuole, percorsi di ricerca drammaturgica, rassegne musicali e attività in cui si possa realizzare un dialogo e un confronto rispetto alla cultura e alla società. Il Teatro Kismet è molto apprezzato per la sua attività artistica, destinata al pubblico infantile e adulto. Gli spettacoli prodotti dal 1981, non solo sono stati ospitati in rassegne e festival in tutta Europa, ma già nel 1986 e poi subito nel 1991, gli spettacoli *Cenere* e *Cappuccetto Rosso* vincono il premio Stregagatto, istituito dall'Ente Teatrale Italiano per il settore Teatro Ragazzi. *Cappuccetto Rosso*, per la regia di Carlo Formigoni, è uno spettacolo importante perché è la prima produzione nata nell'ambito del progetto “Vecchie e Nuove Paure”, che radica nel territorio l'attività rivolta ai ragazzi. Inoltre lo spettacolo resta in repertorio per ben dieci anni, configurandosi come il primo passo verso l'abbattimento del confine tra teatro per adulti e teatro ragazzi.

Le collaborazioni sono numerosissime, basti ricordare l'incontro con il regista Alain Maratrat, tra i maggiori rappresentanti della scuola di Peter Brook, con cui produce *Liliom* (1991), e con il regista Martin Duncan, autore del *Pinocchio* coprodotto dal Nottingham Play-House. Dello stesso periodo è l'incontro con Teresa Ludovico, che porta nell'Opificio una sua specifica ricerca intorno al rapporto con il mito e gli archetipi femminili del patrimonio classico. E nel 1994 nasce la collaborazione artistica con Marco Martinelli, che dà vita ad alcune opere tratte dai classici come gli *Uccelli* (1996) di Aristofane e il *Miles* (1998) di Plauto. Nel 2001 ancora un premio Eti/Stregagatto: con Laurent Dupont e con la

collaborazione del Theatre Athenor di St. Nazaire in Francia, nasce, infatti, *Piccoli Misteri* (2000), uno spettacolo con Rossana Farinati, dedicato alla primissima infanzia. Si tratta di una ricerca che continua nel 2003 con *Che accada!* e, nel 2004, con una coproduzione insieme al REP di Birmingham e alla Comédié de Valence, che dà vita a *Attraverso il bosco*. Ancora dedicato all'infanzia è lo spettacolo *Un regalo per Quicha* del 2005, scritto e interpretato da Monica Contini e Lucia Zotti. Per il secondo anno di seguito poi, grazie allo spettacolo *Bella e Bestia*, che debutta nel 2001, per la regia di Teresa Ludovico, coprodotto dal Teatro Comunale Rossini, dall'Istituto Italiano di Cultura di Tokio, dal Setagaya Public Theatre e da Gunma International Association, il Kismet vince ancora, nel 2002, il premio Eti/Stregagatto. Lo spettacolo, tradotto in quattro lingue, fa il giro del mondo e viene proposto nei più importanti teatri, dal Teatro Piccinni di Bari, al Metastasio di Prato, al Masini di Faenza fino al Lyric Hammersmith di Londra, a Zurigo, a Norimberga, a numerose città della Francia e in Giappone, dove resta per due anni, e in Australia. Lo spettacolo rappresenta il culmine di una ricerca in continua evoluzione, che si propone di realizzare opere teatrali in cui si possa approfondire il significato della fiaba, analizzandone i simboli nascosti e, nello stesso tempo, rendere la rappresentazione della fiaba fruibile per ogni tipo di pubblico.

Ingrediente fondamentale per la ricerca artistica di Teresa Ludovico è la meraviglia, lo stupore, che deve nascere nello sguardo e nell'interiorità di grandi e piccini. C'è questo intento alla base della sua poetica teatrale, per questo è arrivata in modo così naturale alla fiaba quando, nel 2000, l'allora direttore del Teatro Kismet Opera le propose di realizzare una regia per la compagnia. Pur non avendo un'esperienza di regia per il teatro ragazzi, ma sostenuta dalla sua ricerca sugli archetipi classici e da una straordinaria intuizione teatrale, oltre che dalla sua lunga esperienza registica e attoriale, sente la fiaba estremamente vicina alla sua poetica, e dimostra come si possano abbattere confini e categorizzazioni e come, dunque, attraverso la fiaba, si riesca a dar vita ad una rappresentazione lontana dalle convinzioni che tendono a relegarla al mondo dell'infanzia e come, viceversa, uno spettacolo pensato per gli adulti possa assorbire la struttura e l'atmosfera di una fiaba senza esserne snaturato, ma

anzi, arricchito dall'elemento fantastico ed evocativo.

La Baracca - Testoni Ragazzi, invece, rivolge le sue produzioni esclusivamente a bambini e ragazzi, dai nidi agli adolescenti della scuola secondaria. È una delle rare compagnie, in Italia e all'estero, attente ad una ricerca teatrale dedicata alla primissima infanzia, una ricerca, quella de Il Teatro e il Nido, che comincia nel 1987 e si rivolge ai bambini da 0 a 3 anni. Dal 1976, anno della sua nascita, la compagnia si dedica alla fascia d'età 3-6 anni che, insieme alla 0-3, ha dato vita al festival internazionale di teatro e cultura per la prima infanzia: “Visioni di futuro, visioni di teatro...”. L'ASSITEJ International premia questo lavoro per i piccolissimi, e la sua promozione, consegnando alla compagnia L'ASSITEJ Award for Artistic Excellence 2008. L'attenzione per i bambini va oltre il teatro, estendendosi a tutte le altre forme d'arte, tanto che uno dei progetti intrapresi da La Baracca - Testoni Ragazzi è la “Carta dei diritti dei bambini all'arte e alla cultura”, patrocinato e premiato dalle più alte istituzioni italiane ed europee. Il progetto si è concretizzato nella realizzazione di un libro al quale hanno collaborato ventidue illustratori, e i punti della Carta sono stati tradotti in ben ventisei lingue.

L'attività de La Baracca - Testoni Ragazzi è riconosciuta dal 1979 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e, dal 1982, dalla Regione Emilia Romagna. Nel 1983, quando tre anni prima, con il progetto “Un posto per i ragazzi”, ha già cercato di instaurare un legame con il proprio territorio, la compagnia sottoscrive con il Comune di Bologna, una convenzione (la prima in Italia tra un ente pubblico e una compagnia di teatro ragazzi), per dedicare un teatro cittadino esclusivamente all'infanzia e alla gioventù. Sorge in Italia il primo Teatro Stabile per l'Infanzia e la Gioventù, con sede al Teatro San Leonardo. Nel 1995, poi, viene affidato alla Cooperativa La Baracca il Teatro Testoni. Nasce così La Baracca - Testoni Ragazzi, che gestisce anche due spazi teatrali, in convenzione con il Comune di Medicina, con il quale collabora da molti anni attraverso il progetto Medicinateatro.

Gli spettacoli della compagnia da subito partecipano a numerosi festival internazionali in Austria, Belgio, Brasile, Canada, Corea, Croazia, Finlandia, Francia, Georgia,

Germania, Giappone, Guatemala, Irlanda, Messico, Mozambico, Nicaragua, Polonia, Portogallo, Regno Unito, Romania, Russia, Serbia, Slovenia, Spagna, Stati Uniti, Svizzera, Taiwan, Ungheria, Uzbekistan. I testi riscuotono a loro volta molto successo, tanto che altre compagnie in Austria, Francia, Germania, Olanda, Spagna e Svizzera li traducono e li mettono in scena.

A proposito dei rapporti che la compagnia instaura fuori dall'Italia è interessante ricordare, oltre alla nascita nel 1991 di “Euneart” (Rete europea degli Organismi Artistici per l'Infanzia e la Gioventù), il progetto Small size, la rete europea per la diffusione delle arti performative per la prima infanzia, di cui, dal 2005, è project leader, riconosciuta e finanziata dalla Commissione Europea.

Fondamentale è l'attività laboratoriale della compagnia, sia in teatro che nelle scuole, rivolta a bambini e ragazzi, educatori e insegnanti, un'attività che rivela l'interesse formativo quale intento imprescindibile del teatro.

Caratteristica della compagnia è senz'altro quella di realizzare produzioni originali, a partire dalla drammaturgia, curata, a seconda degli spettacoli, da Roberto e Valeria Frabetti, Bruno Cappagli e Gabriele Marchioni.

Ogni anno La Baracca - Teatro Testoni realizza nuove produzioni con testi originali che dedica a bambini e ragazzi. Gli spettacoli sono tratti spesso da fiabe famose che vengono arricchite dalle competenze personali di ogni attore, oppure si tratta di produzioni del tutto originali che mettono in primo piano l'attore, il suo corpo, la sua voce.

La mia esperienza di tirocinante mi ha dato occasione di osservare da vicino il lavoro della compagnia, dai laboratori agli allestimenti degli spettacoli. Ciò che emerge è l'attenzione al mondo dell'infanzia quale luogo privilegiato in cui si incontrano disciplina e incanto, formazione e libertà immaginativa. Nell'allestimento degli spettacoli ogni oggetto, ogni movimento è curato nel dettaglio, per poter arrivare ad un pubblico di cui si conoscono desideri e necessità. Basti pensare alla collaborazione con i pedagogisti, figure spesso essenziali per poter assicurare ai giovani spettatori una visione adatta alle loro esigenze.

Gli attori lavorano sull'improvvisazione, guidati da un'attenta regia, singola o di

gruppo. Il confronto con bambini e ragazzi diventa quindi fondamentale. La meraviglia e lo stupore sono elementi essenziali e rientrano in una poetica teatrale condivisa. Ogni attore, lavorando con la narrazione o con l'interpretazione, mette a servizio della scena le proprie capacità, senza mai perdere il contatto con la platea, continuamente coinvolta, in particolare all'inizio e alla fine di ogni spettacolo, per accompagnare il giovane pubblico verso un mondo altro, e riportarlo, infine, alla realtà. I più piccoli, alla fine di ogni rappresentazione, vengono in genere invitati a fare esperienza diretta della scenografia, mentre per le fasce d'età sopra i 6 anni è prevista la possibilità di porre domande agli attori, e soddisfare così le loro curiosità di spettatori. Anche questo diventa un modo per interagire con le necessità del pubblico, per confrontarsi con bambini e ragazzi. Allo stesso modo i laboratori diventano un banco di prova per i bambini, che possono verificare le proprie potenzialità immaginative e stimolarne delle nuove, guidati dai conduttori che, attraverso un lavoro soprattutto fisico cercano di creare, per il tempo del laboratorio, un ambiente in cui i bambini e ragazzi possano entrare in contatto con le proprie potenzialità espressive. Siamo quindi di fronte ad un teatro la cui poetica si rivolge prettamente a bambini e ragazzi, che rappresentano a loro volta uno stimolo per la compagnia, affinché possa portare avanti la ricerca in direzione di un teatro che punti certo al divertimento, ma con un intento formativo e pedagogico, un teatro che accompagni i bambini nella loro crescita personale.

#### 4.1.1. *Bella e Bestia*

Bella e Bestia è un viaggio alla scoperta dell'altro,  
anche dell'altro che è in noi

*Teresa Ludovico*

È interessante che Bruno Bettelheim abbia collocato, alla fine del suo *Il mondo incantato*, un discorso approfondito su *La bella e la bestia*, una storia che gli permette

di concludere il suo ragionamento sulla crescita e la maturazione dell'individuo attraverso la fiaba. Ed è altrettanto interessante e significativo che Teresa Ludovico abbia trasformato questa storia nel primo spettacolo che apre una trilogia sulla fiaba, dedicata a bambini e adulti, nella quale emergono, attraverso tre modelli di eroina, i passaggi dell'iniziazione verso l'età adulta. *Bella e Bestia*, dunque — uno spettacolo che debutta nel 2001, e che vale al Teatro Kismet Opera il premio “Stregagatto”, per il secondo anno consecutivo e per la quarta volta in vent'anni — insieme a *La regina delle nevi* e a *La principessa sirena*, apre ad importanti riflessioni, come quella relativa alla trasformazione di sé, che a volte si risolve in una vera e propria deformazione dei corpi, in cui realtà animale, vegetale e umana si mescolano.

La fiaba *La Bella e la Bestia*, una delle più popolari e antiche del mondo, è stata pubblicata, per la prima volta in forma scritta, nel 1740 da Madame Gabrielle de Villeneuve, in *La jeune américaine et les contes marins*. Si tratta però di una versione molto lunga, per cui ha avuto maggiore diffusione la sua riduzione, ad opera di Madame Le Prince de Beaumont, nel 1756. Nei secoli successivi la fiaba è stata poi riadattata in varie forme, da quella letteraria a quella teatrale, a quella, infine cinematografica e televisiva.

Nel 2000, come si è già accennato nel paragrafo precedente, Teresa Ludovico viene invitata dal Teatro Kismet Opera a realizzare la regia di uno spettacolo di teatro ragazzi; sebbene non avesse esperienze in merito, accetta la sfida, e propone la fiaba de la Bella e la Bestia. È lei a raccontare che la scelta fu immediata. Infatti, proprio in quel periodo, aveva tenuto un laboratorio di narrazione della fiaba rivolto alle insegnanti. Le partecipanti, nel corso degli incontri, avrebbero dovuto raccontare, a turno, una fiaba, e una di loro scelse proprio *La Bella e la Bestia*. La Ludovico dice che in quel momento sentì muoversi qualcosa dentro: la fiaba l'aveva commossa, tanto che comprese di avere la necessità di raccontarla, per cui non perse occasione. E l'anno successivo debuttava *Bella e Bestia*, il cui titolo contiene già alcuni elementi fondanti dello spettacolo: il tema del doppio, della diversità e dell'integrazione. Bella e Bestia costituiscono una coppia archetipica, e sono due diversità che, alla fine, si integreranno, ritrovando nell'uno qualcosa dell'altro e, nello specifico, Bella riscoprirà

in sé l'elemento della bestialità, tanto che il titolo può essere letto anche come una doppia aggettivazione riferita alla protagonista.

Si tratta di una fiaba in cui, al contrario di quanto ci si possa aspettare, non ritroviamo elementi di bestialità, se non quelli che si riferiscono all'aspetto della Bestia, che è, in realtà, un giovane principe che ha subito un maleficio. E comunque si tratta di una creatura dall'animo buono, e lo rivela fin da subito, quando risparmia la vita del padre di Bella, che si era azzardato a raccogliere una rosa nel suo giardino, dopo aver ricevuto da lui ospitalità. La Bestia costringe il vecchio ad una scelta: avrebbe avuto salva la vita solo se una delle proprie figlie, spontaneamente, si fosse recata presso il suo castello per vivere con lui. La Bestia ricerca la compagnia di una donna e, soprattutto, il suo amore, l'unico modo per sciogliere l'incantesimo che lo ha reso una creatura mostruosa. In realtà, se all'inizio potrebbe sembrare che i due protagonisti convivano per necessità, cioè l'uno per riuscire a spezzare la maledizione, l'altra per salvare la vita del padre, alla fine saranno sorpresi da vero amore l'una per l'altro, e la cosa importante è che ciò accade quando la Bestia è ancora nella sua forma animale. Questo particolare lascia intendere la forte carica simbolica alla base di questa fiaba: l'amore va oltre ogni apparenza, e ciò che conta è la bellezza interiore, fondamentale perché possa nascere un sentimento profondo. E infatti è molto bello e significativo il momento, sottolineato anche da Teresa Ludovico nello spettacolo, in cui la Bestia, grazie all'amore di Bella, si trasforma in un meraviglioso principe, ma non viene riconosciuto subito e, anzi, sebbene la sua amata si trovi finalmente di fronte ad un essere umano, piange l'assenza fisica della creatura di cui si è innamorata, e di cui aveva imparato ad amare anche l'aspetto. Per questo la fanciulla ha bisogno, per riconoscere il suo amato, che questo recuperi degli atteggiamenti tipicamente animaleschi, per esempio rincorrerla scompostamente, come in un gioco infantile e istintivo, a cui Bella, dopo un primo indugio, si era sempre prestata, probabilmente dopo aver scoperto, esplorato e apprezzato il lato bestiale presente anche in lei. Non si tratta di tollerare gli atteggiamenti dell'altro, ma di comprendere profondamente la sua natura, tanto da riscoprirne una parte in se stessi. Se in ognuno dei due non fosse celatamente presente una parte dell'altro, probabilmente l'amore non scatterebbe. Si

arricchisce e ci si arricchisce per riscoprirsi nell'altro. Ed è proprio questo il significato profondo alla base della fiaba: una scoperta dell'altro e di se stessi. Si esplora un mondo nuovo, cercando di far crollare, una per una, tutte le impalcature, tutti i pregiudizi, per guardare in fondo all'anima di chi ci sta accanto. Bella, nello spettacolo, confessa che a poco a poco ha scoperto, non solo di essersi piacevolmente abituata alla presenza della Bestia, ma di non poterne fare a meno e di aspettare, ogni sera, con ansia, il suo arrivo. Scrive, in una lettera indirizzata al padre, di non riuscire a capire cosa le stia succedendo: forse è malata, pensa, andando a rispolverare l'antica metafora amore-malattia. Questa sua confessione svela che quella è la sua prima esperienza di innamoramento, fondamentale in un percorso di crescita, che, naturalmente, prevede anche l'aspetto sessuale.

Bettelheim batte molto su questo elemento quando analizza la fiaba. A tal proposito l'oggetto simbolico della rosa è fondamentale, e, anche in tal caso, sembra che la Ludovico abbia fatto molta attenzione a questo particolare, dal momento che Bella tiene sempre tra le mani il fiore, fino a che, dopo aver dichiarato il proprio amore alla Bestia, non lo appunta alla giacca del principe, come a consegnargli la sua verginità. Non solo. Sembrerebbe, infatti, che quel fiore simboleggi l'amore infantile che la ragazza prova per il padre e che trasferirebbe, instaurando un rapporto più sano con il genitore e, quindi, con il compagno, al suo amato

*La Bella e la Bestia* è quella tra le fiabe famose che meglio evidenzia che l'attaccamento edipico di un bambino per il proprio genitore è naturale, desiderabile, e ha le conseguenze più positive per tutti, se durante il processo di maturazione viene trasferito e trasformato con la sua trasposizione e focalizzazione dal genitore all'amante. I nostri attaccamenti edipici, lungi dall'essere unicamente la fonte delle nostre più gravi difficoltà emotive (come succede quando non attraversano il giusto sviluppo durante la nostra crescita), sono il terreno su cui fiorisce la felicità permanente se noi conosciamo la giusta evoluzione e la risoluzione di questi sentimenti<sup>177</sup>.

---

177 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p. 294.

La tensione sessuale tra i due protagonisti è visibile, a mio avviso, nel momento dello spettacolo in cui Bella e Bestia mangiano voracemente delle mele rosse, imboccandosi a vicenda<sup>178</sup>. I movimenti sono convulsi, i loro corpi si toccano e si distaccano con violenza e, quando la Bestia attira a sé la ragazza, le si avvinghia toccandole i seni, finché lei non si divincola, ma non sembra spaventata. A tale proposito è ancora importante citare Bettelheim:

Nella *Bella e la Bestia*, gli eventi fatali sono provocati dal gesto di un padre che ha rubato una rosa per portarla alla sua figlia minore, la prediletta. Il suo atto simboleggia quindi il suo amore per lei e anche un'anticipazione della perdita della sua verginità, dato che il fiore spezzato, e in particolare la rosa spezzata, è un simbolo della perdita delle verginità. Questo può far pensare sia al padre sia alla figlia che essa debba patire un'esperienza "bestiale". Ma la storia dice che le loro ansie sono infondate. Quella che era temuta come un'esperienza animalesca diventa un'esperienza di profonda umanità e d'amore<sup>179</sup>.

È molto interessante il modo in cui Teresa Ludovico tratta il tema dell'erotismo, ed è emblematico rispetto al suo modo di relazionarsi con gli attori, che non fa mai lavorare direttamente sulle cose. Fornisce delle suggestioni, dando loro la possibilità di sperimentare ed indagare, a partire da quelle provocazioni iniziali. Non richiede agli attori di comportarsi in modo da evocare l'erotismo, altrimenti otterrebbe delle banalità, ma, nel caso di *Bella e Bestia*, suggerisce all'attore che interpreta la Bestia di comportarsi come un cane di grossa taglia, che veda per la prima volta una fanciulla e intenda giocare con lei, e, all'attrice che interpreta Bella, chiede semplicemente di giocare con quel grosso cane, e reagire se infastidita. In tutto questo non c'è nulla di erotico, eppure la Ludovico dice che lo spettacolo è stato considerato tale, perché, in effetti, grazie alla sua esperienza, la regista riesce a guidare gli attori verso degli obiettivi di cui neppure loro sono a conoscenza.

---

178 Le mele sono sette, un numero che ritorna spesso nello spettacolo. Teresa Ludovico inserisce, infatti, nei suoi lavori, a seconda dei percorsi registici che compie, dei "numeri magici". In questo caso è il numero sette.

179 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p. 293.

Lo spettacolo viene preparato a frammenti, e gli attori non sanno in che modo questi frammenti verranno montati, né in che punto della storia saranno inseriti. Io esploro le situazioni e, solo successivamente, le cucio insieme, come una sorta di montaggio cinematografico. Io so benissimo dove voglio arrivare, l'attore no, improvvisa semplicemente sui temi che gli fornisco, perché deve sentirsi libero di andare oltre<sup>180</sup>.

Teresa Ludovico lavora sull'archetipo dell'animale, per questo motivo la scena, pur apparendo erotica, ha, in realtà, alla base, un gioco estremamente infantile, che è quello tra una cane e una bambina. Anche nella scena del pranzo Bella porge il cibo alla Bestia come farebbe con un cane, non le è stato richiesto altro. Questo è molto interessante anche rispetto ai diversi livelli di lettura di cui è infarcito lo spettacolo, che, per questo, è adatto sia ad un pubblico adulto che di bambini, in quanto ognuno dei due pubblici coglierà aspetti diversi dello spettacolo. E così, mentre i bambini si concentreranno su elementi più vicini alla propria esperienza, gli adulti comprenderanno, in maniera molto più chiara, simboli come quello dell'erotismo.

La Ludovico, infatti, proprio perché inizialmente poco avvezza ad una regia di teatro ragazzi, racconta di aver lavorato a *Bella e Bestia* come avrebbe fatto per uno spettacolo destinato agli adulti, facendo attenzione, però, alle esigenze del pubblico di ragazzi, ai quali è necessario rivolgere uno spettacolo chiaro, ma complesso, cioè che li spinga oltre il limite della comprensione, pur nella sua semplicità e linearità.

Ritornando alla storia, è importante sottolineare che questa mostra l'autenticità dell'amore, ed evidenzia che la diversità può generare felicità. Inoltre, particolare assolutamente non trascurabile, si tratta di una delle fiabe più realistiche di tutti i tempi! L'amore tra Bella e Bestia non scatta all'improvviso, grazie ad uno sguardo o alla bellezza abbagliante dei protagonisti, che nelle fiabe è la prima causa dell'innamoramento; qui l'amore è frutto di una lunga conoscenza, durante la quale i due protagonisti scoprono a poco a poco l'uno l'anima dell'altro: altrimenti Bella non riconoscerebbe il suo amato guardandolo negli occhi, che sono appunto lo specchio di

---

180 Conversazione con Teresa Ludovico, Bologna, 18 febbraio 2014.

un'interiorità che le è familiare. Persino gli ascoltatori si affeziono ad un personaggio di cui hanno imparato a conoscere l'essenza, che è in fondo buona e gentile, meritevole di una giovane donna come Bella, tanto che ci si abitua facilmente a questa insolita coppia, non si avverte disagio nel percepire la presenza di un sentimento profondo tra una donna e una bestia; semmai è lo sciogliersi dell'incantesimo a creare smarrimento, sembra quasi il tradimento di un amore, fin quando non ci si accorge che il principe e la Bestia sono la stessa persona. Lo spettatore è dalla parte di Bella quando lei si sottrae ai tentativi di avvicinamento del principe, che nello spettacolo diventa addirittura vittima di un sonoro ceffone da parte della fanciulla, scatenando l'ilarità del pubblico!

Non credo rappresenti un caso il fatto che Teresa Ludovico abbia voluto mettere in scena la storia di una diversità, basti pensare a tutto il percorso del Teatro Kismet OperA, fortemente partecipativo rispetto alla vita civile, si pensi al progetto 'Teatro e handicap', con il quale il Kismet ha approfondito il suo rapporto con il territorio, indagando il concetto di diversità per valorizzare le qualità espressive individuali e collettive.

Teresa Ludovico porta, in quello che diventerà un Opificio per le Arti, la sua specifica ricerca intorno al rapporto con il mito e agli archetipi femminili del patrimonio classico. Si tratta di un interesse che la condurrà fino alla fiaba, in quanto luogo di invero del rito, creato dagli antenati per attraversare la fase di passaggio che dall'infanzia porta all'età adulta. È lei stessa a dichiarare che miti e fiabe sono spesso fonti dei suoi spettacoli perché, ricchi di archetipi e simboli, le consentono di creare opere che riguardano il cammino dell'uomo. Come scrive anche Bettelheim a conclusione dell'analisi di *La Bella e la Bestia*

Ogni fiaba è uno specchio magico che riflette alcuni aspetti del nostro mondo interiore, e i passi necessari per la nostra evoluzione dall'immaturità alla maturità. Per noi che c'immergiamo in quanto la fiaba ha da comunicare, essa diventa una profonda e calma pozza che in un primo tempo sembra riflettere soltanto la nostra

immagine; ma dietro di essa scopriamo ben presto le tempeste interiori della nostra anima: la sua profondità, e i modi per trovare la nostra pace interiore e col mondo, quale premio delle nostre lotte<sup>181</sup>.

La Ludovico sostiene che oggi i ragazzi siano lasciati senza alcun sostegno da parte degli adulti, che non creano più per loro esperienze rituali che segnino i momenti fondamentali della loro vita. I giovani, privi di guide, cercano di combattere le proprie paure in modi spesso dannosi. Le storie, le fiabe, nascerebbero, invece, proprio per permettere di superare le difficoltà legate alla crescita, e per accompagnare i giovani verso una nuova fase della vita. Il teatro potrebbe recuperare questa funzione rituale, e la Ludovico si convince ancora più fortemente di questo, proprio a partire da *Bella e Bestia*, tanto che a questo spettacolo farà seguire *La regina delle nevi* e *La principessa sirena*, le cui protagoniste, come Bella, dovranno affrontare il proprio percorso iniziatico.

La fiaba de *La Bella e la Bestia* è stata trattata dalla Ludovico dal punto di vista degli archetipi, per questo può parlare a tutti. Il linguaggio universale di *Bella e Bestia* è valso al Kismet un invito in Giappone, perché lo spettacolo fosse rappresentato presso un famoso teatro di Tokyo. Inoltre Teresa Ludovico è stata invitata a realizzare lo spettacolo completamente in lingua giapponese, con attori che si sarebbero dovuti formare tramite un laboratorio. I giapponesi, che, come afferma la Ludovico, vivono il teatro come nella Grecia antica, cioè come una forma di condivisione e, soprattutto, come un cammino spirituale, vengono attratti da uno spettacolo come questo, che riesce a parlare a tutti e che presenta un notevole impatto sul piano visivo.

Che la Ludovico sia legata al mondo orientale è molto evidente anche nello spettacolo *Bella e Bestia*, profondamente influenzato dall'eleganza, dai movimenti e dalle suggestioni visive e sonore di quella cultura. È lei stessa a spiegarci in che modo si sviluppa questa relazione

Io non copio le forme (è, infatti, molto interessante vedere spettacoli giapponesi in

---

181 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p. 296.

cui però viene fuori la mia “mediterraneità”). Si avverte piuttosto un rapporto con la pratica della vita. C'è uno scambio tra la mia e la loro cultura.

Amo molto la pulizia, gli spettacoli devono avere una loro bellezza, ogni elemento è scelto con cura, pur se nella semplicità e questo ha a che fare con l'Oriente, mi piace un teatro costituito da elementi semplici, chiari: è come per la poesia. Per me il teatro è un atto poetico, perché nella poesia si compiono scelte precise, una parola non vale l'altra, ma tutto significa e rimanda a qualcosa di preciso. In teatro è lo stesso<sup>182</sup>.

A livello delle scelte registiche notiamo piccole figurine bianche, che ricordano il teatro giapponese, prendere spesso parte alla scena; con le loro vocine stridule e le loro risatine sembrano distaccate da ciò che accade, e questo le caratterizza come una sorta di spiriti, che si prendono gioco del destino dei personaggi. Si tratta di una scelta che rivela anche l'esigenza di inserire l'elemento magico all'interno dello spettacolo. Ritroviamo le figurine al momento della partenza di Bella verso il castello della Bestia, quando, sempre con una rosa tra le mani, quella che il padre le ha consegnato, si lascia avvolgere in un velo bianco, come una sposina vergine che attenda, con curiosità e timore, di essere condotta dal futuro sposo. Sono ancora questi spiriti leggeri a consegnare i doni della Bestia. Rappresentano il mondo invisibile, parallelo al mondo visibile in cui viviamo. Infatti, secondo la visione della Ludovico, che attribuisce molta importanza a ciò che non si vede, noi siamo circondati da spiriti.

Lo specchio stesso, non è un oggetto inanimato, ma una candida creatura, che fa da tramite tra la Bella e la Bestia, perché è in quel riflesso di sé che lei incontra e riconosce anche la Bestia che, a sua volta, entra in contatto con l'altra parte di sé; anche questo ci riporta all'elemento del doppio. La creatura sembra essere più partecipe rispetto a ciò che accade in scena, al contrario degli spiriti di cui parlavamo, e, soprattutto, sembra molto legata a Bella, con la quale, all'inizio dello spettacolo, gioca scambiandosi con lei un recipiente di metallo che funge da specchio. All'arrivo delle sorelle, poi, le uniche vestite di nero, alla loro richiesta di un “premio di beltà” lo

---

182 Conversazione con Teresa Ludovico, Bologna, 18 febbraio 2014.

specchio le descrive come “cattive e smorfiose, livide e invidiose”. Lo specchio, infatti, sembra riflettere l'animo di chi lo consulta.

Le sorelle malvagie di Bella rappresentano l'archetipo della cattiveria, dell'invidia, quelle che ostacolano l'evoluzione di Bella. Sono sempre in coppia e quindi c'è un doppio anche in questo.

Sono molto interessanti i movimenti dei personaggi. Le sorellastre, per esempio, fanno la loro entrata con passo marziale, hanno degli abiti scuri molto lineari, i capelli raccolti, e parlano insieme come se avessero un corpo unico. I movimenti di Bella, invece, sono molto più liberi e morbidi, come a sottolineare la sua personalità allegra, buona, aperta. Lo stesso vale per il padre. La Bestia, invece, si muove in maniera assolutamente scomposta, esprimendo sofferenza e disagio. I movimenti, insomma, descrivono precisamente il personaggio, da cui sappiamo fin da subito cosa aspettarci, nel bene e nel male.

I movimenti, dunque, come la musica e i suoni, scrivono la scena realizzando uno spettacolo dai molteplici linguaggi: si passa dalla danza, al circo, al teatro comico e drammatico. La scelta dei colori non è meno calcolata. Bella e Bestia sono vestiti di bianco, perché entrambi stanno compiendo un percorso di iniziazione, mentre le sorellastre, la parte oscura, quella che ostacola e fa retrocedere, sono vestite di scuro. Il rosso, come racconta Teresa Ludovico, “ci riporta al sangue, alla sessualità, alla trasformazione e vari elementi sono di quel colore, come le scarpe magiche [...] la cintura di Bella e la cascata di foglietti rossi che sembrano petali”<sup>183</sup>.

Le musiche sono molto importanti perché sono espressione dell'universo della regista, tanto che spesso ci sono contaminazioni di generi, per esempio in *Bella e Bestia* il pathos di alcune scene è sottolineato da pezzi di musica lirica. La Ludovico inserisce nello spettacolo le musiche che crede siano adatte a sostenere la forza di una certa scena, oppure è la musica stessa a provocare delle intuizioni registiche. Le musiche non sono solo registrate, infatti c'è una tromba che viene suonata dal vivo, come dal vivo è la voce di Teresa Ludovico, l'unica voce narrante, fuori campo, che anima i cori e la Bestia. Anche in questo caso la regista intende far riferimento al doppio di Bella,

---

183 *Ibidem*.

che recupera l'elemento della bestialità, ma anche al doppio di una rappresentazione che viene fruita da due diversi punti di vista, perché la regista è in mezzo al pubblico e quindi svela l'artificio teatrale.

Avevo intenzione di creare un doppio, come avevo fatto nel resto dello spettacolo, così ho sdoppiato la voce, e la cosa mi sembrava fosse anche di forte impatto teatrale, perché io ero tra il pubblico, che quindi vedeva lo spettacolo, ma vedeva anche me, per cui l'artificio era svelato. Il doppio sta anche nel fatto che è una donna a dare voce alla Bestia. Avrei potuto usare una voce maschile, ma ho iniziato a provare io e poi ho pensato fosse interessante creare un doppio tra corpo e voce, per cui è venuta fuori una voce molto animale, che viene dalle viscere, dal profondo, e il fatto che sia una donna ad emettere questa voce animalesca, si collega all'animalità di Bella<sup>184</sup>.

La ricerca della sonorità è molto attenta, la Bestia, per esempio, con i suoi forti respiri, i suoi versi cavernosi, lascia trasparire una grande sofferenza, l'impossibilità di liberarsi di un corpo mostruoso che non gli appartiene e, nello stesso tempo, il terrore della morte che si avvicina. Sospeso a mezz'aria mantiene il distacco con la terra, quasi a sottolineare la sua diversità e l'impossibilità di mescolarsi con gli uomini.

Il personaggio della Bestia è importante per introdurre il concetto di spazio secondo Teresa Ludovico, che tende a prediligere una scena vuota, che debba essere riempita dai corpi degli attori e pochi elementi essenziali.

Per me è fondamentale innanzitutto il rapporto con lo spazio, la prima idea che devo avere è, infatti, proprio quella spaziale. *Bella e Bestia*, per esempio, essendo uno spettacolo basato sull'idea del doppio, è giocato anche sulle altezze, sul basso e l'alto. Lo spazio è aperto e si svela a poco a poco. Al centro della scena c'è la Bestia che sta in alto, e scende solo alla fine, perché entra nel mondo della normalità [...] Ho scelto volutamente un acrobata, perché volevo che si muovesse

---

<sup>184</sup>*Ibidem*.

in un certo modo. In tutte le mie scenografie ci sono spazi vuoti che devono essere riempiti dagli attori. La scenografia deve essere necessaria all'azione e, soprattutto, deve essere chiara: sul boccascena, per esempio, doveva esserci la casa. Lo avevo deciso subito, perché volevo che fosse vicina al pubblico. La casa viene evocata attraverso gli sgabelli, sui quali sono seduti i membri della famiglia e la sorella minore, Bella, è seduta accanto al padre sullo sgabello più piccolo. Questo è importante ai fini della comprensione da parte dei bambini, che riescono subito a fare dei collegamenti, per questo calcolo tutto al millimetro. Poi, a poco a poco, lo spazio si svela, entriamo nel castello.

I temi della fiaba, compresi quelli erotici, vengono trattati con una grande delicatezza, attraverso simboli come la rosa. Anche l'amore reciproco tra Bella e suo padre, o, comunque, il rapporto esclusivo tra di loro, è ben evidente nel modo di trattare i personaggi. Bella, nelle scene in cui è presente tutta la famiglia, è sempre accanto al padre che, a sua volta, è distaccato dalle altre due figlie. Inoltre le sorelle sembrano rappresentare una sorta di corpo mostruoso, perché parlano e si muovono insieme, inculcando così anche un certo timore. Basti pensare che, all'inizio, trasformano il gioco di spingere Bella, prima tra le braccia dell'una e poi dell'altra, in una sorta di atto di bullismo nei suoi confronti. Le risate si trasformano in ghigni e la loro violenza assume i tratti del cannibalismo: sono loro le vere bestie! Bella cade a terra, loro le piombano addosso come due avvoltoi, ed emettendo versi animaleschi, sembra quasi che se ne cibino, portandosi alla bocca prima un suo braccio, poi una gamba. La lasciano a terra e iniziano a presentarsi e a descrivere con invidia la sorella.

La Ludovico, dunque, tratta in maniera molto approfondita anche certe dinamiche familiari, a causa delle quali ci si può sentire esclusi (“siamo tre sorelle, anzi, due, più una!”), maltrattati, rifiutati, succubi. È per questo che il gesto di emancipazione di Bella è molto significativo per il suo percorso di crescita: lascia la casa, le sorelle che vogliono essere accudite e il padre che ama, per ritornare dalla sua Bestia, dal suo amato. Secondo Bettelheim sarebbe questo il motivo per cui il padre di Bella guarisce, perché la ragazza ha risolto l'amore per il padre trasferendolo sulla Bestia, instaurando

così legami sani con i due uomini. E infatti, quando Bella decide di ritornare al castello, il padre è ormai guarito e, nello spettacolo, lo manifesta attraverso movimenti scomposti, che, all'inizio, lasciano pensare proprio ad un'improvvisa trasformazione, come se fosse accaduto qualcosa di inspiegabile in lui.

Nello spettacolo, come anche nella storia stessa, non ci troviamo di fronte ad una bestia spietata. Anche se il suo castello è immerso nella foresta, ed è circondato da un giardino incantato, che non va violato, proprio come tutte le case degli orchi nelle fiabe, la Bestia non è un mostro. Se mai è il lato oscuro presente in ognuno di noi, una parte nascosta che, però, si avvicina più all'elemento dell'istintualità e dell'aggressività che non sfocia nell'efferatezza, è piuttosto la dimensione che si cerca di tenere a bada, di non risvegliare. La vera bestialità è quella delle due sorelle, una sorta di mostro a due teste. Non provano affetto, ma solo invidia. Chiedono al vecchio padre, nonostante le sue condizioni di salute, di partire per cercare fortuna, perché non hanno intenzione di lavorare per risollevarle le sorti della famiglia; vogliono che la sorella non ritorni dalla Bestia, cosicché la creatura muoia, lasciando loro tutte le ricchezze. Litigano anche tra di loro, perché sono capricciose e badano solo all'interesse personale.

Ecco dunque che la Bestia prende forma nei modi di queste due donne, ed è forse proprio questo contrasto, che gli spettatori percepiscono, tra la bontà di una creatura mostruosa e la cattiveria degli uomini, a modificarne il punto di vista, per guardare a fondo nell'animo del personaggio. D'altra parte l'aggressività della Bestia non si riversa mai su nessun personaggio, è controllata, implode. Basta pensare ad uno dei momenti più drammatici dello spettacolo, quando la Bestia, che ha lasciato andare Bella, è dilaniato dal dolore e, reggendosi a due corde, si lancia disperatamente oltre il proscenio, volando sulle teste del pubblico. Un espediente davvero molto efficace per manifestare un'esperienza dolorosa, che ha bisogno di spazio per potersi esprimere, sembra che voglia dimostrarci esattamente ciò che sta accadendo nel cuore della Bestia.

La Bestia è l'emblema della diversità, una caratteristica tipica del bambino che, quindi, si immedesima molto in questo personaggio. È la stessa Teresa Ludovico a raccontare di questo incontro intimo tra la Bestia e il bambino

La Bestia, infatti, rappresenta la diversità e questa storia l'ho riscritta tenendo conto di questo tema, cioè l'incontro con la diversità, perché ognuno di noi ha una diversità dentro di sé e, primi tra tutti, i bambini, perché agiscono diversamente rispetto alla normalità degli adulti, per questo si identificano nella Bestia<sup>185</sup>.

In realtà non è solamente il pubblico di bambini ad essere attratto dalla figura della Bestia fino all'immedesimazione, perché essa, in fondo, rappresenta la parte oscura di ognuno di noi, quella parte che va integrata attraverso il processo di iniziazione.

Ci troviamo di fronte ad uno spettacolo in cui la struttura della fiaba si fa teatro. Teresa Ludovico, quindi, con *Bella e Bestia*, ci fornisce un grande esempio di fiaba rappresentata, dimostrandoci come adulti e bambini possano fruire del medesimo spettacolo, restando incantati allo stesso modo di fronte ad un linguaggio poetico e niente affatto infantile. Anzi, l'unico modo per rispettare il bambino è proprio quello di andare a fondo nei misteri profondi della fiaba, sviscerarne i simboli, interpretarli, senza aver paura di sconvolgere lo spettatore. Le fiabe sono crudeli e nascondono insidie, ma questo accade anche nella vita, e passare attraverso le sue fasi è spesso doloroso. Il teatro può recuperare il momento rituale, inteso come forma di condivisione, così forte non solo nella cultura orientale, ma anche in quella occidentale del mondo antico. Il teatro, dunque, come momento sacrale, di rivelazione. La fiaba come strumento di tale svelamento.

#### 4.1.2. *Jack e il fagiolo magico*

Quando un ragazzo è a caccia di gloria a nessuno dà retta. E se tre volte son salito sul fagiolo, non l'ho  
fatto per l'oro  
*Mark Knopfler*

*Jack e il fagiolo magico*, uno spettacolo prodotto da La Baracca - Testoni Ragazzi, ha  
inizio con il blues di Mark Knopfler, del quale viene tradotto il pezzo intitolato *After*

---

185 *Ibidem*.

*the beanstalk*, (Dopo il fagiolo magico), che è anche il leitmotiv dello spettacolo. In queste due righe è racchiuso il senso profondo della fiaba, come spiega Bruno Cappagli, che ha curato la regia dello spettacolo con Carlotta Zini (insieme a lui anche attrice nello spettacolo) e Daniela Micioni, cioè “lottare per quello che vuoi e crederci fino in fondo: puoi conquistare tutto, ma alla fine non è l'oro che conta, ma piuttosto il desiderio di riuscire a fare qualcosa servendosi delle proprie forze”<sup>186</sup>.

Lo spettacolo *Jack e il fagiolo magico* nasce da un dialogo tra Bruno Cappagli e Valeria Frabetti, direttrice artistica de La Baracca - Testoni Ragazzi, che ha proposto di mettere in scena questo racconto popolare, di cui esistono numerose versioni, tra le quali ne viene scelta una in particolare, su consiglio di Marina Manferrari, prima pedagoga e poi educatrice del CEDOC (il Centro di Documentazione dell'Assessorato alle Politiche Scolastiche del Comune di Bologna), un punto di riferimento importante per il viaggio che i registi e i due attori dello spettacolo hanno intrapreso attraverso i simboli della fiaba.

Jack vive insieme alla madre, che non ha una buona considerazione di lui, lo ritiene uno sciocco, un fannullone, ma un giorno decide di mandarlo al mercato per vendere la mucca Bianchina, che non produce più latte. Fin da subito possiamo leggere la storia a livello metaforico, alla luce del percorso di iniziazione verso il mondo adulto sotteso ad ogni fiaba.

Nel momento in cui la mucca non produce più latte, ha inizio la storia di emancipazione di Jack, il quale viene espulso da un paradiso infantile dove il nutrimento era assicurato. Una sorta di simbolico svezzamento: il ragazzo deve essere ora in grado di cavarsela da solo, e la prima prova è liberarsi dell'animale, che ormai non è più utile al sostentamento, per riuscire a procurarsi del denaro. Jack, per la prima volta, deve affrontare da solo il mondo, su ordine dalla madre, che, secondo Bettelheim, sarebbe simboleggiata dalla mucca: la madre smette di fornire tutto il necessario al proprio figlio, che, ora, ha bisogno di rivolgersi ad una figura paterna, che sarà l'uomo incontrato per strada, il quale gli proporrà lo scambio della mucca con i cinque fagioli magici<sup>187</sup>.

<sup>186</sup>Conversazione con Bruno Cappagli, Bologna, 13 febbraio 2014.

<sup>187</sup>Cfr. Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p. 182.

Nello spettacolo si sceglie di utilizzare la figura del viandante come un doppio di Jack, in versione adulta, che lo accompagna per tutta la durata della storia. Una sorta di mentore che ha già vissuto le stesse vicende del ragazzo, ma che non lo esorta a compiere le sue stesse avventure, piuttosto cerca di stimolarne la curiosità e il desiderio di spingersi oltre la quotidianità (“Guarda, guarda... guarda come corrono le nuvole”), caratteristiche già molto presenti nell'indole del protagonista, che, altrimenti, non avrebbe di certo scambiato una mucca con dei fagioli! D'altra parte la storia di Jack è rappresentativa di una fase della vita, quella che dall'infanzia porta all'adolescenza, un periodo caratterizzato dalla voglia di emancipazione, dalla curiosità, ma anche, e soprattutto, dalla necessità di immaginare, di sognare ciò che ci aspetta dopo questa sorta di limbo, in cui si è troppo piccoli per essere adulti e troppo grandi per essere bambini. A rafforzare ancor di più questo aspetto è la prima frase che Jack pronuncia nello spettacolo: “Mi piacciono le nuvole... Sdraiarmi, guardare il cielo e immaginare”. In queste poche battute ritroviamo la descrizione di un ragazzo sognatore, che volge lo sguardo verso l'infinità del cielo, preannunciando così la sua salita verso il “mondo di sopra”, dove risiede l'orco, la cui casa è il “luogo di tutte le prove e di tutti i pericoli”<sup>188</sup>.

Sembra che la funzione iniziatica della fiaba si concretizzi nel personaggio del viandante, che, sebbene non indichi la strada al ragazzo, è come se, con la sola sua presenza, lo esortasse continuamente a fare, a non restare immobile, a rischiare. “Sai contare fino a cinque fagioli?”, gli chiede. I fagioli rappresentano, infatti, lo strumento attraverso il quale il ragazzo può realizzare il suo primo gesto di emancipazione, benché azzardato, e anzi, proprio per questo, ancora più forte e significativo. “Ti vedo, hai lo sguardo affamato di avventura. Prendi questi fagioli e vedrai!”: è questa l'unica esortazione dell'uomo, che nel corso della storia sarà una figura marginale, una sorta di voce interiore che, però, non ammaestra né consola. Ricorda solamente al ragazzo che egli ha vissuto le sue stesse vicende tanto tempo prima (“Anche la mia mamma non mi ascoltava mai...”; “Quando sono salito io...”), e sottolinea le conseguenze che potrebbero avere le sue scelte (“Ma anche tre sacchetti di monete d'oro non durano in

---

<sup>188</sup> Michele Rak, *Logica della fiaba*, cit., p. 9.

eterno...”; “Questa volta sarà molto più pericoloso, l'orchessa forse ti riconoscerà”; “Convinto tu...”; “Quando hai tutto?”), come a dire che ogni cosa si supera con la volontà, con le proprie forze, e che le scelte sono individuali e bisogna accettarne i rischi. Quando Jack decide di ritornare al “mondo di sopra”, e quindi di riprendere la sua avventura, per sconfiggere la noia e trovare qualcosa di davvero stimolante, molto più delle ricchezze, l'uomo lo esorta ad andare, compiaciuto, come se rivivesse, attraverso di lui, le tappe del suo stesso percorso di emancipazione.

Ritroviamo in questa storia la classica struttura della fiaba, che prevede l'allontanamento dalla famiglia, ma stavolta sembra di notare una differenza non trascurabile rispetto al solito intreccio. In questo caso Jack non abbandona definitivamente la propria casa, per poi ritornare solo dopo aver superato determinate prove, ma si tratta di una sorta di percorso in cui il protagonista ritorna continuamente sui suoi passi per verificare l'effetto delle sue imprese. È stata la madre ad imporgli un allontanamento, e ancora lei lo ha ridicolizzato quando Jack è ritornato a casa con un pugno di fagioli. Non ha riconosciuto il gesto di emancipazione del figlio, né creduto nei poteri magici dei fagioli, al quale egli si è probabilmente appigliato perché abituato ad avere tutto il necessario senza sforzi. Anche se, alla fine, recidendo il fusto del fagiolo magico, riconoscerà di avere ormai in sé la forza per ottenere ciò che vuole senza alcun aiuto magico. Secondo Bettelheim la madre, quando punisce Jack, ordinandogli di andare a letto senza cena, ripropone la pratica della privazione orale, da cui il gesto di emancipazione del ragazzo è partito, e che andava invece superata, anche attraverso il supporto materno, sostituendola con ciò che il bambino può fare di sua iniziativa<sup>189</sup>. Questa fiaba vuole essere un ammaestramento anche per i genitori affinché favoriscano lo sviluppo dei propri figli.

Jack, dunque, a mio avviso, ritorna continuamente a casa dopo ogni avventura per dimostrare alla madre di non essere lo sciocco fannullone che lei pensa, e le consegna tutte le ricchezze che ha conquistato. Ma non è questo che gli importa. Ciò che può soddisfare l'esigenza del proprio genitore, non appaga i suoi desideri, che vanno ben oltre le ricchezze, ed è per questo che deciderà di arrampicarsi, per la terza volta, sul

---

189Cfr. Bruno Bettelheim, cit., p. 183.

fagiolo magico, dopo aver guardato le nuvole, che gli accendono di nuovo l'immaginazione e la curiosità.

Un altro episodio inconsueto rispetto alla struttura della fiaba si ritrova, a mio avviso, nel fatto che Jack vive tutte le sue avventure sempre nello stesso posto, ha un unico antagonista, l'orco, e un unico terreno di battaglia, la sua casa. Sembra che il ragazzo senta di non aver concluso un percorso, che manchi sempre qualcosa per ottenere il pieno superamento di una prova fondamentale, che è quella della sua emancipazione, per cui è attratto dalla dimora dell'orco, come se contenesse ancora un mistero da svelare. E infatti, quando per la terza volta ritorna a casa dell'orco, porta via la chitarra magica (che nella versione originale della storia è un'arpa). Questo strumento rappresenta l'arte, la bellezza, tutto ciò che è immateriale, ma che è vero nutrimento dello spirito, a differenza dell'oro, che può dare solo una felicità iniziale, alla quale seguono, poi, noia e appiattimento. A tal proposito Bruno Cappagli, quando spiega l'importanza del momento in cui, nello spettacolo, Jack recupera la chitarra, sottolinea che “l'importante nella vita è trovare qualcosa che ti appassioni, che ti riempia il cuore”. Per il regista è l'arte e, infatti, farà dire al ragazzo, rivolto al proprio mentore: “Mi piace sentirti suonare... Con la chitarra magica le nuvole sembrano più vicine... Posso quasi toccarle”.

È interessante che nello spettacolo la chitarra, e quindi la musica, sia affidata all'uomo più anziano. Questo espediente sottolinea che egli, prima di Jack, ha riconosciuto la bellezza nell'arte e infatti sarà lui a pronunciare le parole del testo di Knopfler che apre lo spettacolo: “E se tre volte son salito sul fagiolo non l'ho fatto per l'oro”; e quelle che lo chiudono: “E questa chitarra poi più dell'oro la mia vita ha cambiato”.

A proposito della musica è importante sottolineare che essa rappresenta nello spettacolo un fondamentale elemento drammaturgico e, inoltre, va a collocare geograficamente la fiaba. Spiego subito in che senso. Innanzitutto, la musica è stato un espediente fondamentale per attribuire ritmo e tensione alla storia, la quale poteva costituire un rischio, perché è caratterizzata da una struttura ripetitiva: Jack si arrampica per tre volte sul fagiolo magico. Si decide così di descrivere questi tre momenti attraverso una musica che possa essere rappresentativa dello stato

emozionale del ragazzo, seguendo un crescendo ritmico ed emotivo.

Il lavoro sulla musica è molto accurato ed è assolutamente coerente con il percorso di Bruno Cappagli, musicista e grande esperto di musica, che conduce, tra l'altro, presso La Baracca - Testoni Ragazzi, un laboratorio per insegnanti sulla drammaturgia musicale, *Ti suono una fiaba*, finalizzato alla creazione di una performance, dalla quale possa emergere l'importanza suggestiva che la musica riveste nel suscitare emozioni. La lettura di una fiaba per bambini diventa, grazie al lavoro laboratoriale, il luogo in cui sperimentare le potenzialità evocative e drammaturgiche della musica, che descrive e sottolinea i vari momenti della storia.

Anche in questo spettacolo è stato realizzato un lavoro di questo tipo, basti pensare ai momenti in cui, all'inizio e alla fine dello spettacolo, Jack guarda le nuvole con aria sognante. Le musiche in questo caso sono descrittive di uno stato d'animo contemplativo, ma nello stesso tempo teso, e in ascolto, rispetto ad un desiderio incontenibile di avventura.

Altrettanto interessante è la collocazione geografica della fiaba attraverso la musica.

Bruno Cappagli spiega che la sua decisione di voler utilizzare solamente musica inglese, deriva dal desiderio di caratterizzare geograficamente la fiaba, che è un racconto popolare inglese, ma

nello stesso tempo è una storia che parla di povertà, e allora da lì c'è stato il collegamento al genere blues e alla chitarra Dobro, che infatti sostituisce l'arpa magica. Mi sono ritrovato tra Stati Uniti e all'Inghilterra, allora ho deciso di rivolgermi direttamente al British blues. In questo senso siamo stati molto fedeli all'origine della storia<sup>190</sup>.

Oltre alla musica, un altro espediente drammaturgico è l'utilizzo del video.

Bruno Cappagli afferma che la parte più interessante del lavoro è stata per lui immaginare il mondo degli orchi e cercare le soluzioni registiche migliori per metterlo in scena, ed è a questo punto che nasce l'idea del video. Sono stati due i problemi

---

<sup>190</sup>Conversazione con Bruno Cappagli, Bologna, 13 febbraio 2014.

fondamentali con cui confrontarsi: rendere in scena la contrapposizione tra l'enorme statura dell'orco e, per contrasto, le ridotte dimensioni di Jack, e limitare le reazioni di terrore che l'orco avrebbe potuto suscitare nei bambini, dal momento che, spesso, soprattutto quando sono molto piccoli, cominciano a diventare nervosi, fino a scoppiare in lacrime, al solo rumore dei suoi passi pesanti.

In entrambi i casi la soluzione migliore è stata ritrovata nell'utilizzo del video. All'inizio si pensava di lavorare su un fondale bianco e servirsene per proiettare gli orchi, solo successivamente, lavorando insieme, è nata l'idea della pianta di fagiolo realizzata con la stoffa. In scena vediamo un lungo telo bianco in posizione verticale e illuminato da una luce verde per evocare il fusto del fagiolo magico. Carlotta Zini, interprete di Jack, finge di arrampicarsi sulla pianta tirando il telo verso il basso. Questo movimento dà la possibilità al tessuto di tendersi fino a formare un triangolo di stoffa che funge da schermo su cui effettuare le proiezioni. Sul telo vengono proiettate delle parti del corpo dell'orco e dell'orchessa grazie a due piccole telecamere: gli occhi, parte del viso, la bocca, i piedi. Il video convoglia l'attenzione degli spettatori sulle enormi proiezioni, per cui il fatto che Jack condivide con gli orchi lo stesso spazio scenico non inficia l'impressione di trovarsi di fronte a dei personaggi di dimensioni diverse. Il video, dunque, da una parte serve a creare un gioco di proporzioni, dall'altra crea distanza rispetto alle creature mostruose e al mondo fantastico da loro abitato. Basti pensare alla scelta di proiettare le immagini in bianco e nero, che di fatto crea distacco rispetto al presente, ma anche alle dimensioni spropositate delle proiezioni, che per questo non potevano essere percepite come reali. Per creare uno scarto ancora più forte tra mondo reale e mondo della finzione, gli orchi, oltre ad essere sempre di spalle, così da evitare anche le reazioni di paura da parte del pubblico, parlano spesso in inglese! Viene ripresa, infatti, la formula pronunciata dall'orco nella versione originale della fiaba: “Fee fii fo fam i smell the blood of an englishman, be he alive or be he dead i'll grind his bones to make my bread”, che rappresenta anche il momento culminante della storia, un po' come per *Cappuccetto Rosso* lo è la frase “Che bocca grande che hai”, dopo la quale ci aspettiamo che la bambina venga divorata. Inoltre l'orco è reso in maniera assolutamente comica e grottesca, persino la sua morte è

rappresentata attraverso una gag quasi clownesca. Tra l'altro, la morte dell'orco è un momento fondamentale, perché corrisponde all'abbattimento del fagiolo magico. Jack prende l'ascia che la madre gli porge, ma che non riesce lei stessa ad utilizzare. È il ragazzo che, dopo aver raggiunto i suoi obiettivi ed aver superato tutte le prove, servendosi solo delle sue forze, non solo psichiche, come l'astuzia, ma anche fisiche (basti pensare alla faticosa arrampicata), recide il suo legame con il mondo magico, come se avesse raggiunto una maturità e una emancipazione tali da comprendere di non aver più bisogno delle forze magiche per ottenere ciò che vuole. Inoltre è interessante a questo proposito un'osservazione di Rak

L'orco è anche il demone del passato e, come tutti i passati, va cancellato o usato per accedere al presente e frequentarlo senza timore. Per queste ragioni l'orco finisce sempre male nel racconto fiabesco: viene ucciso, spellato, ingannato, bruciato nel forno, tradito<sup>191</sup>.

Lo spettacolo si chiude con una domanda che Jack rivolge al pubblico, la stessa che il suo mentore, il suo doppio, gli aveva posto all'inizio: "Sapete contare fino a cinque?". E una sorta di passaggio di testimone. Il piccolo Jack ha raggiunto la sua maturazione, ha compiuto il suo viaggio di iniziazione, come l'uomo aveva fatto a suo tempo, e, adesso, rivolgendosi al pubblico, è come se Jack esortasse ognuno a piantare i propri fagioli e a sconfiggere il proprio orco.

*Jack e il fagiolo magico* è dunque una fiaba rappresentata attraverso l'ausilio di pochi ma significativi elementi scenici, come un telo bianco che diventa schermo su cui proiettare delle immagini, una mucca di stoffa, una casetta di legno e poche altre cose. Ciò che però ha grande valore drammaturgico è soprattutto la musica. Anche i dialoghi sono molto importanti, infatti sono quelli originali della fiaba e Bruno Cappagli spiega come, in effetti, da un po' di tempo, preferisca sempre riprendere il testo nella sua versione originale se questo ha ancora qualcosa da raccontare, se è ancora utile per un nuovo pubblico di bambini. Bambini ma non solo, infatti si cerca di strizzare l'occhio

---

191 Michele Rak, *La logica della fiaba*, cit., p. 68.

anche agli adulti, affinché sia grandi che piccini possano fruire con lo stesso piacere di uno spettacolo che diventerà un'esperienza unica di condivisione.

Quando ho imparato a raccontare ai bambini, ho scoperto che si può trovare un canale per interessare emotivamente anche gli adulti. In questo modo partecipano entrambi con lo stesso coinvolgimento e tornano a casa con un tesoro importante da condividere. Inoltre gli adulti in questo modo si sentono considerati dalla storia che stai raccontando, ma questo non snatura uno spettacolo che è pensato per i bambini<sup>192</sup>.

Questo spettacolo è, infatti, pensato per i bambini, ed è interessante come Bruno Cappagli ritrovi nella sua infanzia la motivazione da cui il suo lavoro sulla fiaba prende le mosse:

Le fiabe sono legate alla mia infanzia completamente perché ho avuto un nonno che me ne ha raccontate tantissime, tutte quelle più famose, ma ne inventava anche delle nuove, quindi per me la fiaba ha un potere immaginativo fortissimo, è presente nella mia vita.

Quando lavoro su una fiaba cerco di fare con i bambini ciò che mio nonno faceva con me: stupire, far immaginare, far paura, far ridere, far fremere sostanzialmente. La fiaba ha questo potere e mio nonno era bravo, perché sapeva cosa doveva raccontare per stupire e sapeva che la storia doveva finire bene, o meglio, doveva avere un finale che andasse bene, che fosse giusto.

Ho iniziato a far teatro per ragazzi più di vent'anni fa e man mano mi sono accorto che questo lavoro mi piaceva moltissimo. Non ho mai fatto teatro per ego e il teatro ragazzi ha solo un obiettivo: coinvolgere un bambino e farlo sognare<sup>193</sup>.

I bambini in effetti sono particolarmente coinvolti dalla storia, si divertono molto, come pure gli adulti, gli unici probabilmente che riescono a cogliere tutte le parole in

---

192 Conversazione con Bruno Cappagli, Bologna, 13 febbraio 2014.

193 *Ibidem*.

inglese. Il pubblico tende a identificarsi con Jack e ne prende assolutamente a cuore la storia, basti pensare alle urla di terrore e di ammonimento, ma anche di eccitazione e incoraggiamento, che si levano dalla platea ogni volta che Jack decide di sfidare ancora la sorte ritornando a casa dell'orco.

Sebbene la storia sia trattata in maniera leggera e sia infarcita di gag, soprattutto nelle scene in cui compare l'orco, un personaggio esilarante che però non rinuncia al suo carattere di voracità ed aggressività, lo spettacolo cerca di scavare nei simboli della storia, che non dimentica affatto la sua caratteristica di viaggio iniziatico. Un viaggio costituito da prove da superare per ottenere ciò che c'è di più importante per l'uomo: l'emancipazione. E in questo viaggio Jack è solo. La figura dell'uomo-mentore è marginale e la madre non compare affatto in scena, se non nelle parole seccate e rabbiose del ragazzo (“Sì mamma, mungo!”, “sì mamma zappo!”, “no, mamma, non sono un imbecille, e non sono un fannullone!”, “non mi ascolta mai!”) che è alla ricerca di consenso, di comprensione (“Mamma, guarda, monete d'oro! Hai visto che non sono un fannullone!”). Jack, dunque, potrebbe rientrare nel tipo del ragazzo abbandonato e sottovalutato rispetto alle proprie capacità, ma che poi dimostra di essere in gamba e addirittura di essere in grado di risolvere la questione economica dei genitori, sebbene sia stato da loro sempre schernito.

Ancora una volta abbiamo la dimostrazione di come il teatro ragazzi si serva della fiaba per ottenere risultati che vanno oltre l'intrattenimento, per dare al proprio pubblico spunti di riflessione, per aiutarli nella crescita. E proprio per questo, per la necessità di doversi adattare ad un pubblico in continua evoluzione, si configura come un teatro di sperimentazione, un teatro che si rinnova insieme al suo pubblico.

## **4.2 Il teatro di figura**

Tra le varie modalità di rappresentazione di una fiaba nell'ambito del teatro, un posto di non secondaria importanza è rivestito dal teatro di figura. Si tratta di spettacoli in cui la rappresentazione avviene mediante l'utilizzo di oggetti da parte di attori o

animatori, che manipolano, animano ed entrano in relazione con gli stessi. Per oggetti intendiamo quelli legati alla tradizione, colta o popolare, come burattini e marionette, o più moderni come i pupazzi, oppure provenienti da altre culture, basti pensare alle ombre a al bunraku, o, ancora, semplici oggetti quotidiani, ai quali viene attribuito un certo potenziale evocativo. In tutti questi casi ci troviamo di fronte ad oggetti che vengono animati, attraverso diverse modalità, derivanti sia dalle caratteristiche dell'oggetto stesso che dalle poetiche e abilità degli animatori/attori.

E infatti il teatro di figura, termine che nasce in Italia nel decennio tra il 1970 e il 1980, andrebbe a sostituire la tradizionale dicitura “teatro d'animazione”, e si afferma definitivamente negli anni Novanta. Come si è avuto modo di intuire, esso è costituito da varie forme espressive e dalla coesistenza di pratiche provenienti da diverse culture, come quella orientale, e da diverse epoche, come dimostra il legame con la tradizione dei burattini e delle marionette.

L'interesse per l'oggetto quale segno drammaturgico ha inizio, come sottolinea Lorenzo Mango, quando, in seguito alle riflessioni rispetto al concetto di scrittura scenica, viene messa in risalto la dimensione visiva dello spettacolo. Mango, citando Bartolucci, sottolinea che l'oggetto appare essenziale alla scrittura scenica, determinante nella recitazione e “non più solo accompagnamento dell'azione ma strumento che concorre a definire la configurazione sia sul piano scenico che su quello drammatico”<sup>194</sup>.

Ciò che mi preme sottolineare è la dimensione narrativa sottesa al teatro di figura, che parte dalle stesse basi della narrazione orale, cioè dal rapporto con una comunità di ascoltatori, che si riuniscono per ascoltare storie. Basti pensare al fatto, come vedremo, che le rappresentazioni con marionette e burattini, basate sulla partecipazione popolare (ma anche colta, soprattutto per le marionette), erano caratterizzate da “drammi ispirati ai fatti da poco trascorsi della storia patria e della cronaca nera” e affrontavano “molto scottanti problemi di vita contemporanea”<sup>195</sup>.

---

194 Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 231.

195 Mario Serenellini, *L'attore e il suo doppio (Ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini)*, in “Teatrolte”, n. 8, Bulzoni, Roma 1974, pp. 18-22, cit. in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pisa, Titivillus, 2011, p. 191.

Un altro aspetto interessante, in merito alla questione del legame con la comunità, tipico della narrazione orale, è l'elemento rituale connesso a marionette e burattini

Le marionette e i burattini appartengono alla comunicazione originaria dell'umanità, precedono ogni discorso che ancora molti oggi ripetono, sulle derivazioni delle forme teatrali dai riti [...] precedono o sono contemporanei ai riti, perché sono una delle strade che l'uomo ha percorso nella costruzione del rispecchiamento di sé fuori di sé, ovvero nella rappresentazione di un altro io.

Gli etnologi ci spiegano che l'uomo ha cominciato a creare la proiezione di sé in un altro io, prima truccandosi il volto, poi indossando maschere, poi trasformandosi interamente in maschera col dipingersi non solo il volto, ma l'intero corpo, infine staccando questa sua trasformazione in un oggetto che egli stesso poteva manovrare, identificandosi o allontanandosi, a seconda delle intenzioni che voleva attribuire alla comunicazione per mezzo dell'oggetto<sup>196</sup>.

Come infatti scrivono Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti, continuando il discorso sul legame tra il teatro di figura e il rito, a conferma di questo aspetto c'è il fatto che i burattini, proprio come la canzone popolare, sono rappresentativi di una comunità e lo dimostra il fatto che in tutti i paesi d'Italia non è mai mancato un cantastorie o un burattinaio in cui una certa cultura si potesse riconoscere. Anche le maschere utilizzate nelle rappresentazioni, che altro non erano che personaggi-tipo, avevano questa funzione identificativa, che trovava nell'utilizzo del dialetto il mezzo privilegiato per esprimerla. Anche la marionetta ha un doppio ruolo che, oltre a quello rappresentativo, comprende quello di feticcio, per questo entra in rapporto con il magico e con il trascendente. L'uomo, attraverso la sua creazione e manipolazione, “aspira a essere demiurgo creando un suo doppio artificiale: dall'automa all'homunculus alchemico”<sup>197</sup>. Estremamente interessante rispetto al discorso sulla narrazione come fondazione di una dimensione comunitaria, che abbiamo trattato nel primo capitolo, e che dimostra

---

196 Cfr. Oskar Eberle, *Cenarola. Vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, Milano, Il Saggiatore, 1966, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, cit., p. 25.

197 Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, cit., p. 79.

come, in fondo, il teatro, in quanto narrazione, cioè comunicazione, sia intimamente connesso al bisogno di storie da parte dell'uomo, è il repertorio del teatro di figura. Nella fattispecie, i copioni dei burattinai, basati su repertori in gran parte comuni, tengono molto in considerazione il pubblico a cui si rivolgono, altrimenti le storie non potrebbero diventare spettacolo. Proprio come i racconti orali le varie storie che vengono rappresentate sono tramandate, copiate o attingono alle fonti più disparate e, inoltre, si estendono a partire dalle varianti che si accumulano nel corso di repliche o improvvisazioni.

Sebbene il repertorio si basi soprattutto sulla realtà quotidiana, il burattinaio utilizza magistralmente anche storie fantastiche, favole, leggende e superstizioni e non è escluso il teatro “colto”, che per curiosità i rappresentanti dei ceti più abbienti andavano a vedere, un'occasione che il burattinaio sfrutta per richiamare più pubblico. Dal momento che questa digressione sul teatro di figura continuerà con l'analisi di due spettacoli contemporanei, emblematici di questo genere, ma che, per certi versi, ne prenderanno le distanze, mi sembra interessante proporre una breve panoramica storica, soprattutto per quanto concerne il teatro di burattini e marionette, perché dalla tradizione si parte, per poi negarla e, infine, ritrovarla, l'unico modo per darle una continuità che abbia un senso, e per non cristallizzarla in una forma che non ha più nulla da dire e che finirebbe, come in effetti è accaduto, per ripiegarsi su se stessa. Ma procediamo con ordine.

Una premessa. Come giustamente ricorda John McCormick nella prefazione al testo già citato di Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti, il teatro di figura fino a pochi anni fa era considerato marginale rispetto alle altre produzioni teatrali, per cui non esisteva una vera e propria critica, in merito, che se ne occupasse. Questo è il motivo per cui la maggior parte delle fonti che forniscono testimonianze rispetto a questo genere, sono per lo più, non teatrali. Soltanto nel Novecento, grazie innanzitutto a Vittorio Podrecca, che il teatro di figura comincia ad essere annoverato tra i movimenti d'avanguardia.

L'etichetta di “popolare”, attribuita ad esso, e che deriva piuttosto dall'estrazione sociale del pubblico, che non del genere in sé che, infatti, è l'insieme di varie forme

espressive, ha reso difficile, nella seconda metà del Novecento, distinguere gli studi sul teatro di figura da quelli dedicati al folklore e all'arte popolare, a causa della persistente divisione ottocentesca tra cultura “alta” e “bassa”.

Recentemente la cultura popolare è stata sostituita da quella di massa, come dimostra l'ingresso, nel mondo della televisione, di pupazzi che, a partire dal Topo Gigio realizzato nel 1959 da Maria Perego e Franco Caldura, hanno iniziato a raggiungere un più ampio pubblico. Nonostante ciò le forme tradizionali non sono state accantonate e coloro che oggi si occupano di teatro di figura in genere sono più consapevoli del valore della propria arte, che non utilizzano solo come mezzo di sostentamento. A tutto questo avrebbe contribuito anche l'editoria, fornendo una base comune sulla quale discutere di un genere del quale, fino a poco tempo fa, si pensava non ci fosse molto da dire, proprio a causa del suo ruolo marginale e relegato al mondo dell'infanzia.

A proposito di quest'ultimo aspetto è interessante citare il lavoro di Roberto Leydi, *Marionette e Burattini*, che apre la strada agli studi moderni sul teatro di figura, contribuendo alla sua rinascita grazie ad una lucida analisi rispetto alle problematiche teatrali, sociali e culturali che ne caratterizzano gli spettacoli che esso produce

sarebbe errore grave assai considerare il teatro dei burattini e delle marionette una sorta di 'dépendance' infantile del teatro cosiddetto maggiore e i piccoli attori di legno e di pezza quasi un geniale surrogato degli altri veri, in carne ed ossa. Il mondo meraviglioso delle marionette e dei burattini, invece, incomincia proprio là, al confine estremo dello spettacolo teatrale, dove fallisce l'ultimo sforzo di stilizzazione espressiva e d'astrazione logica del corpo umano. Quando l'attore vivo s'arresta, vinto dal peso dei superstiti legami materiali, entra in scena il fantoccio di legno a costruire, dal nulla, un mondo nuovissimo dove ogni convenzione umana viene a cadere [...] Certo nei testi con troppe pretese di determinazione psicologica e d'analisi introspettiva le marionette e i burattini possono facilmente cadere nell'imitazione ingenua e inutile dell'attore vero [...] ma nell'estremo opposto la loro grandezza e la loro superiorità sono innegabili<sup>198</sup>.

---

198 Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi del repertorio classico italiano delle marionette e dei burattini con introduzione informazioni note*, Milano, Edizioni Avanti, 1958, pp. 14-20, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., pp. 14-17.

Leydi prosegue citando Gaston Baty, secondo il quale “solo le marionette e i burattini, inoltre, sono capaci di evocare davvero gli esseri fatati e inumani, come in Shakespeare [...] Soltanto loro riescono a diventar sul serio animale parlante od oggetto animato”<sup>199</sup>. Pertanto essi diventano strumento privilegiato per raccontare realtà fantastiche di fronte alle quali l'attore “vivo” deve arrestarsi.

Il teatro dei burattini e delle marionette, continua Leydi, è un teatro di forma in cui parole e gesti rispondono ad un linguaggio solo in apparenza povero schematico e ingenuo, a volte addirittura infantile. Sebbene la struttura di questo tipo di spettacolo sia regolata da un certo tipo di convenzioni, non è soggetta a costrizioni, ma deriva piuttosto da un'elaborazione, una ricerca, una scelta. Ciò che bisogna guardare rispetto a questo genere non sono “le leggi fisiche che muovono dei fili di lino e di acciaio”, ma “le norme ideali di una tecnica che nei risultati poetici annulla se stessa e che in fondo ricrea il meccanismo stesso dell'uomo. Il burattino e la marionetta non esistono, come volontà espressiva, in se stessi. Valgono soltanto per quello che fanno, per quello che dicono”<sup>200</sup>.

Per concludere con Leydi cito ancora una sua affermazione, importante per introdurre la breve analisi della tradizione di marionette e burattini che andremo a fare, perché considera i due generi difficili da scindere per delle caratteristiche fondamentali che li accomunano

Questa forma di spettacolo, conosciuta in tutti i paesi del mondo, in ogni epoca, in ogni civiltà, ha infatti occupato l'attenzione e l'interesse delle corti e dei trivi, ha colpito la fantasia dei ricchi e dei poveri, dei colti e degli ignoranti, dei semplici e degli smaliziati, dei grandi e dei bambini [...] la memoria delle marionette e dei burattini trascorre così continuamente dal gioco raffinato dell'espressione colta a quello ruvido e spontaneo dell'espressione popolare; e non sempre si può riconoscere il confine tra i due generi [...] lo spettacolo dei burattini e delle marionette va inteso nel suo assieme, nella sua molteplicità di forme, di aspetti e

---

199 Gaston Baty, *Trois p'tits tours et puis s'en vont*, Paris, Liutier, 1942.

200 Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini*, cit., pp. 14-20, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., pp. 16.

di atteggiamenti, ora a palazzo e ora in piazza, ora a cantare ariette e cavatine, ora a gettare strilli e urlacci. Perché, non dimentichiamolo, la marionetta e il burattino sono prima di tutto un linguaggio, poi una poetica<sup>201</sup>.

Prima di introdurre il discorso su marionette e burattini trovo interessante riportare ancora Serenellini che, negli anni Settanta, nel già citato saggio *L'attore e il suo doppio*, descrive le pessime condizioni in cui versava il teatro con marionette e burattini. Un teatro che già alla fine degli anni Cinquanta Roberto Leydi dava per spacciato (“di questo grande teatro, ancora ben vivo alle soglie del nostro secolo, riuscirà a sopravvivere soltanto un ricordo di tradizione remota, qualcosa d'ancora più spero e impreciso della Commedia dell'Arte”<sup>202</sup>), sebbene sarà costretto a ricredersi quarant'anni dopo. Infatti, dopo una lunga crisi del teatro di figura, che ormai aveva perso le sue caratteristiche peculiari quali: la partecipazione popolare; i contenuti in cui una comunità poteva riconoscersi, come i fatti da poco trascorsi della storia patria e della cronaca nera; la tendenza quasi esclusiva verso il virtuosismo (anche a causa del Teatro dei Piccoli di Podrecca, nonostante il pregio, che gli va riconosciuto, di aver risollevato la tradizione delle marionette in Italia); e il rivolgersi quasi esclusivo ad un pubblico infantile<sup>203</sup>, riesce a risollevarsi grazie ad una serie di innovazioni e sperimentazioni, dovute a personalità come Otello Sarzi e la sua Compagnia Sperimentale dei Burattini, Giovanni Moretti e la Compagnia dei Burattini di Torino, o anche Mimmo Cuticchio e la milanese Compagnia Colla, per citarne alcune, le quali comunque operarono attraverso un confronto diretto con la tradizione.

Ritorniamo dove eravamo partiti, e cioè alla mia volontà di riportare un'affermazione del Serenellini. Egli, analizzando il lavoro di Otello Sarzi, il quale avrebbe addirittura messo in scena i drammi dell'assurdo beckettiani con marionette e burattini, rivela un enorme problema legato al teatro di figura. Questo genere, lungamente relegato ai margini della produzione teatrale, nell'impeto dell'emancipazione e del desiderio di

---

201 *Ivi*, pp. 16-17.

202 *Ivi*, p. 190.

203 Cfr. Mario Serenellini, *L'attore e il suo doppio*, cit., pp. 18-22, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., p. 193.

riconoscimento, potrebbe correre il rischio di trasformarsi in un'imitazione del teatro detto “maggiore”, piuttosto che impegnarsi nella ricerca di un linguaggio autonomo e peculiare

Il vero pericolo a questo punto è che il teatro di pupazzi così concepito diventi una ennesima valvola di sfogo della scena “maggiore”, un suo sofisticato doppione, svisando così ancora una volta la propria natura e perdendo un qualsiasi carattere di necessità. La proposta di un dramma dell'assurdo rappresentato dai burattini e dalle marionette è senz'altro corretta e seducente: essa però non rientra tanto in un caso di ribaltamento linguistico di una diversa forma espressiva, ma diventa l'ipotesi di una apprezzabile messinscena del teatro “maggiore”<sup>204</sup>.

A questo punto Serenellini entra in un'interessante polemica con Roberto Leydi, citandolo addirittura, per definire l'equivoco di fondo alla base di questa degenerazione del teatro di figura e cioè che “il mondo dei burattini e delle marionette comincerebbe solo o proprio là, al confine estremo dello 'spettacolo teatrale', dove fallisce l'ultimo sforzo di stilizzazione espressiva dell'attore e di astrazione logica o di condensazione simbolica dell'opera”<sup>205</sup>, laddove Leydi, circa vent'anni prima, scriveva che “il mondo meraviglioso delle marionette e dei burattini, invece, incomincia proprio là, al confine estremo dello spettacolo teatrale, dove fallisce l'ultimo sforzo di stilizzazione espressiva e d'astrazione logica del corpo umano”<sup>206</sup>.

Trovo molto stimolante questi punti di vista agli antipodi, perché credo che non lo siano affatto, o che comunque tendano alle stesse conclusioni. Leydi e Serenellini scrivono con vent'anni di differenza e, soprattutto, scrivono in due momenti in cui lo stato del teatro di figura non era lo stesso. Le affermazioni di Leydi sembrano guidate dall'eccitazione di chi intende spronare a riconsiderare il teatro di figura e lo fa con una

---

204 *Ivi*, p. 195.

205 *Ibidem*.

206 Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini*, cit., pp. 14-20, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., pp. 14-17.

foga che, forse, quasi necessitava di tradursi nell'opposizione tra un teatro “minore”, che minore non era, e che anzi correva in aiuto di un teatro “maggiore” e il teatro tout court di cui lo studioso denunciava i limiti interpretativi dei suoi attori. Leydi sembra richiamare, insomma, l'attenzione sul problema. Serenellini, invece, può analizzare teatro di figura in modo più lucido, perché è un genere che ormai, negli anni Settanta, è già in crisi da tempo e sta cercando delle soluzioni, che in parte trova. Proprio per questo non è più tempo di entusiasmi, ma di concretezza, e non è accettabile che nell'ambito del rinnovamento di un genere, che ha tanto sofferto la marginalità, si possa ricadere nell'errore di privarlo della propria autonomia e di un proprio linguaggio, considerandolo semplicemente un “doppio” del teatro maggiore. Serenellini, insomma, tiene a sottolineare che il teatro maggiore e quello di figura sono due generi alla pari, e proprio per questo vanno distinti, perché solo in questo modo vengono riconosciuti ognuno per le proprie particolarità. I due studiosi, insomma, a mio avviso, tendono allo stesso obiettivo, cioè la volontà di vedere finalmente il teatro di figura come un genere autonomo, ma Serenellini aggiunge un particolare: nessun genere prevale sull'altro, ognuno ha, ha sempre avuto e deve continuare ad avere un personalissimo linguaggio, che va apprezzato e riconosciuto per quello che è. Inoltre, ed anche questo aspetto è fondamentale, sia gli attori del teatro maggiore che i burattini e le marionette del teatro di figura, sono tutti interpreti, ma di una forma teatrale diversa, ognuna con le proprie regole. L'animatore, nel caso del teatro di figura, è quasi al servizio dell'oggetto (il quale è a sua volta attore!) che manipola, sono due entità separate e da qui deriva il fascino di questo genere, come vedremo negli spettacoli che analizzeremo. Il teatro di figura, insomma, tende a mescolarsi con quello d'attore, ma attraverso una sperimentazione più ampia e non semplicemente rendendo marionette e burattini interpreti di testi teatrali scritti per attori “veri” o meglio, in carne ed ossa.

A tal proposito è interessante lo studio ottocentesco di Pietro Cocoluto Ferrigni, conosciuto come Yorick nel giornalismo fiorentino

Gli attori di ossa e di carne hanno essi preceduto i burattini, ovvero i burattini

hanno preceduto gli attori di carne ed ossa sulla scena?... Problema insolubile!... Questo solo possiamo con certezza asserire: che nel tempo stesso e sovente nello stesso recinto, e dinanzi ai medesimi spettatori, le marionette hanno recitato la tragedia, la commedia, la farsa; osando agitare le stesse gravissime questioni sociali; cercando le soluzioni degli stessi problemi di morale, di politica, di legislazione; levando al cielo, o trascinando nel ridicolo i medesimi personaggi; suscitando come gli attori veri il terrore, la compassione, lo sdegno, la risata, l'applauso; e provocando e governando a loro talento l'espressione di tutti i sentimenti umani. La storia dei Burattini è dunque inseparabile dalla storia del teatro, come la storia del teatro è inseparabile da quella dell'umanità<sup>207</sup>.

L'affermazione polemica di Serenellini, come anticipavo, mi porta a parlare più approfonditamente del teatro con marionette e burattini, perché egli li considera due generi con un peculiare ed autonomo linguaggio. Inoltre una breve analisi può dimostrare cosa si è conservato della tradizione in coloro che oggi si occupano di teatro di figura, che, come vedremo nello specifico, comprende, tra le tante forme espressive, anche l'uso di oggetti quotidiani.

Innanzitutto è bene ricordare che gli spettacoli di marionette e burattini danno vita a spettacoli diversi, date le differenti potenzialità espressive. Neppure il repertorio, in genere, coincide. Il burattino viene calzato dal burattinaio, diventando una sorta di suo prolungamento, mentre la marionetta è sostenuta dall'alto mediante una serie di fili che sono collegati alle diverse parti del suo corpo per permetterne il movimento. In entrambi i casi il riferimento all'essere umano è evidente, ma le interpretazioni sono diverse.

C'è chi come Vittorio Malamani scrive che “i burattini sono la caricatura dell'uomo; le marionette ne sono l'imitazione” e mentre i primi sarebbero più “democratici” perché abitano per lo più le piazze, i secondi vengono considerati “aristocratici” perché, in genere, si mostrano in teatrini con palchetti, sedie per il pubblico e prevedono che si

---

<sup>207</sup> Yorick (figlio di Yorick), *La storia dei burattini*, Firenze, Bemporand & Figlio, 1902 (II ed.), p. 11, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., p. 11.

paghi un biglietto, inoltre indosserebbero abiti e costumi dei loro progenitori, sono conservatori, non mutano con i tempi, al contrario dei burattini che vanno di pari passi con il progresso anche rispetto ai materiali con cui vengono realizzati<sup>208</sup>.

Cesare Giardini, invece, si sofferma sulle diverse potenzialità espressive di marionette e burattini: “la marionetta è ambigua e beffarda; essa non ha nulla di comune col mondo di noi, poveri mortali”, anche se somiglia all'uomo più del burattino, poiché dotata di gambe e anche perché è mossa dall'alto, come se avesse un Dio sopra di sé, mentre per il burattino un'eventuale divinità sarebbe sotterranea. Cammina sempre con i piedi staccati dal suolo e sembra che la sua vita vera inizi alla fine dello spettacolo, quando, sospesa a mezz'aria, insieme a tutte le altre marionette, inizia a tramare perfidie; il burattino invece è bonario “partecipa alla vita degli uomini pur non essendo umano, ed è, questo, un segno indubbio di umiltà” inoltre il suo corpo è fatto di carne, perché è animato dalla mano viva del burattinaio<sup>209</sup>.

A questo punto di vista filosofico si può accostare quello più concreto di Ettore Petrolini, che si sofferma invece sulla recitazione di burattini e marionette: i primi sarebbero un'esaltazione dell'attore e le seconde ne prendono le distanze per via della loro meccanica. Il burattinaio, poi, è prima di tutto interprete, e poi animatore. Petrolini, infatti, quando descrive Italo Ferrari a lavoro nella sua baracca, nota che egli assume le espressioni che il burattino, in quanto fissato in una certa espressione, non può esternare. Riconosce inoltre al burattino “l'umanità, l'umorismo, l'ironia, e infine quello spirito di improvvisazione così vicino alla gloriosa Commedia dell'arte”, mentre nella marionetta e nel pupo “prevale, più che altro, l'abilità tecnica del marionettista e del puparo”<sup>210</sup>. Quest'ultima non interessa tanto Petrolini perché ha raggiunto gradi di perfezione troppo alti, invece il burattinaio, usa solamente la sua mano e la sua voce.

È molto interessante l'affermazione di Petrolini, in accordo con quanto sostiene anche Eleonora Duse, e in netto contrasto rispetto, invece, a Silvio D'amico, riguardo alla

---

208 Vittorio Malamani, *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII*, in “Nuova Antologia”, 1 marzo 1897, pp. 124-127, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., p. 18.

209 Cesare Giardini, *Realtà dei burattini*, Milano, Alpes, 1925, pp. 9-18, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., p. 20.

210 Ettore Petrolini, *I burattinai di Italo Ferrari*, in “Scenario Comoedia”, anno V, n. 4, aprile 1936, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini*, cit., pp. 22-23.

possibilità dell'attore di poter imparare proprio dai burattini per completarne la formazione.

Già nel Seicento i burattinai e i marionettisti venivano considerati attori a tutti gli effetti, basti pensare al trattato di Gian Domenico Ottonelli *Della Christiana moderazione del teatro*, nel quale egli ammonisce gli attori rispetto ai pericoli che derivano dal recitare e include anche burattinai.

All'inizio del paragrafo si diceva che i burattini sono la diretta manifestazione della comunità, con la quale hanno un legame molto forte e trovano in essa le motivazioni della propria esistenza. La marionetta, invece, all'inizio era uno strumento per realizzare rappresentazioni che avessero a che fare con il rito. Non si sa quando abbiano acquisito valore autonomo, e ne abbiamo documentazione, in Italia, solo a partire dal Seicento, sebbene anche prima di quel momento esistessero spettacoli con marionette. Questo genere si muove su due binari, quello colto e quello popolare. Come ricordano Cipolla e Moretti, il teatro colto - dal barocco alle avanguardie del Novecento - ricorre alla marionetta perché attratto dalla sua meccanica, mentre il teatro popolare la utilizza per trattare il meraviglioso.

Nel Novecento il doppio binario, colto e popolare, che caratterizza la marionetta, si allarga a burattini, ombre, pupazzi, oggetti animati e altro, venendo così a costituire il moderno teatro di figura.

In seguito alla crisi del genere, intorno agli anni Cinquanta, le compagnie che non si rinnovano sono destinate al declino, perché marionette e burattini non assolvono più a quella funzione sociale e culturale che storicamente era loro prerogativa e cominciava a diventare appannaggio di altre forme di comunicazione come rotocalchi illustrati, cinema televisione. Alla fine degli anni Cinquanta, come abbiamo già accennato, la crisi sembra irreversibile. Inoltre, negli anni Settanta, il teatro di marionette e burattini stava cominciando a rivolgersi solamente ad un pubblico infantile e Serenellini attribuisce la causa di questo relegamento al Teatro dei Piccoli di Podretta, che avrebbe corrotto la tradizione delle marionette italiane posando tutta l'attenzione sul virtuosismo e che già con il suo nome rimandava all'idea di un teatro come forma di divertimento per i piccoli e per tanto, caratterizzato da intenti innocenti e moralistici.

Una risposta a questa decadenza è quella della Compagnia dei burattini di Torino di Giovanni Moretti (di ascendenza colta) e la Compagnia Sperimentale di Burattini di Otello Sarzi (legata alla tradizione).

Ritengo interessante soffermarsi su ciò che Serenelli scrive rispetto alle esperienze di Sarzi e Moretti perché è grazie a loro, come pure a Maria Signorelli (fautrice de l'Opera dei Burattini ), che vengono gettate le basi per una rifondazione del teatro di figura.

La compagnia dei Burattini di Torino si muove su due piani: quello scenico, per cui realizza uno spettacoli che, basandosi sui principi dell'animazione, rendano partecipe il pubblico infantile perché diventi criticamente consapevole del meccanismo teatrale, per poterlo poi sviluppare anche in modo autonomo; e quello didattico secondo cui i bambini vengono invitati a costruire pupazzi e recitare storie di loro invenzione. Il teatro, secondo questo approccio, diventa accessibile a tutti e ne vengono svelati tutti trucchi, per cui ci troviamo di fronte ad una sorta di lezione-spettacolo. Anche i contenuti dello spettacolo sono espliciti, per cui, sotto forma di fiaba, vengono riproposti argomenti scottanti per rendere il bambino consapevole e capace di sviluppare un pensiero personale sulle vicende quotidiane.

La Compagnia Sperimentale, invece, sintetizza la sua poetica in un'affermazione di Sarzi riportata da Serenellini: “nella nozione di burattino va compreso ogni oggetto che, prolungando la mano dell'artista, nascosto o visibilissimo (come nel Kabuchi giapponese), è suscettibile di esprimerne l'intenzione: il guignol, la marionetta a fili, le ombre cinesi, le sagome di Giava, le mani nude, tutto può essere burattino”. Nei suoi spettacoli, infatti è fondamentale la contaminazione di varie tecniche del teatro di burattini di epoche e paesi lontani. Il pupazzo diventa oggetto di sperimentazione e viene addirittura utilizzato per mettere in scena opere pensate per gli attori in carne ed ossa, come *Atto senza parole I* di Beckett. Anche a livello contenutistico gli spettacoli diventano il luogo in cui si possono ritrovare tematiche ormai impensabili da quando i teatrini hanno cessato di essere un fenomeno di piazza.

Le due esperienze, dunque, sebbene si rivolgano per lo più ad un pubblico infantile, si arricchiscono di significati pedagogici e tendono ad assumersi un ruolo che non sia

solo finalizzato al divertimento.

È interessante come il teatro di figura, analogamente alle fiabe, nasca per essere fruito da un pubblico adulto e, più genericamente, da una collettività, rappresentata, nel caso del teatro di figura, dalla piazza e come si sia ripiegato, ad un certo punto, sull'infanzia. È questo il motivo per cui comincia ad essere marginalizzato. Purtroppo tutt'ora è così. Allo stesso modo del teatro ragazzi, che spesso viene considerato un teatro solo per bambini e quindi lo si pensa ricco di banalità e infantilismi. In tutti questi casi si toglie valore a questi generi teatrali, ma anche al suo pubblico, che, di conseguenza, viene considerato “minore”, come il teatro che ad esso si rivolge. È come se lo spazio dell'immaginazione non potesse più rientrare nel mondo adulto, per questo da parte di alcuni artisti, come abbiamo visto anche nei capitoli precedenti, c'è l'esigenza di realizzare un teatro per tutti, che coinvolga adulti e bambini attraverso la narrazione o la rappresentazione di fiabe o, comunque, di storie trattate allo stesso modo di queste ultime, affinché gli adulti possano recuperare l'elemento dello stupore ricordandosi che hanno sempre dentro la scintilla dell'infanzia e che il teatro può dare l'opportunità di tirarla fuori senza vergogna, ma anzi come una conquista, o meglio, una riconquista.

Il teatro di figura italiano contemporaneo, dunque, è il risultato di tutti questi accadimenti storici, ed è proprio delle sue soluzioni rispetto alla sua crisi che intendo parlare, soluzioni innovative che necessitavano di questa premessa per poter essere profondamente comprese. Il mio intento è quello di analizzare l'esperienza di Maurizio Bercini, legata al teatro delle Briciole di Parma e quella di Gigio Brunello e Gyula Molnár. Queste esperienze, che si concretizzano nell'allestimento, rispettivamente, de *Il brutto anatroccolo* e de *La leggenda di coniglio volante*, sono strettamente collegate tra di loro grazie ad una figura, quella di Otello Sarzi, e vedremo come.

Siamo nel 1976 e, come ho già avuto modo di raccontare, Letizia Quintavalla, insieme a Maurizio Bercini, decidono di andare a conoscere un grande burattinaio di cui avevano sentito parlare, Otello Sarzi, per entrare a far parte della sua Compagnia, Teatro il Setaccio Burattini-Marionette, dove già Bruno Stori lavorava. Come racconta la Quintavalla, Sarzi accoglieva tutti nella sua cascina a Reggio Emilia, concepita

come una sorta di comune, nella quale viveva e lavorava insieme alla sua famiglia di burattinai. Egli diede loro la possibilità di formarsi, attraverso un'esperienza pratica, artigianale, diretta; impararono facendo, come in tutte le famiglie d'arte. Nello stesso anno una parte della Compagnia, tra cui la Quintavalla, Bercini e Stori, decise di lasciare il Teatro il Setaccio per fondare la Cooperativa Teatro delle Briciole, che nasce a Reggio Emilia. Nel 1979 la Compagnia si trasferisce a Parma, creandosi uno spazio presso il Teatro Due, che ha preso il nome di Teatro Minimo (uno spazio sotterraneo riconosciuto ancora oggi con il nome di Spazio Minimo).

La Compagnia è riuscita ad indagare, fondendoli, due linguaggi, quello del teatro di figura e quello dell'attore. Questo connubio è stato possibile grazie all'interazione, sul palco, tra l'attore-animatore e il pupazzo e il lavoro sulla drammaturgia degli oggetti.

Gli oggetti, quotidiani, e usati per assolvere alla loro abituale funzione, diventano veri e propri co-protagonisti dello spettacolo ed entrano in relazione diretta con l'attore che se ne serve o che, nel caso dei pupazzi, manovra. Un aspetto molto innovativo al riguardo è quello della “miniaturizzazione” dei pupazzi e dei materiali scenici, che riuscivano comunque a risultare verosimili, e diedero vita ad una sorta di micro-teatro.

Rimpicciolire la scena, i personaggi, gli oggetti fa sentire i bambini dei giganti o per lo meno dei grandi. Uno spettacolo può aiutare a sentirsi grandi o piccoli giocando sulle dimensioni, risucchiando in un bollo di luce in cui si muovono piccole figurine, o respingendo con un enorme oro di peluche: così le immagini liberano l'immaginazione<sup>211</sup>.

Più avanti, quando ogni membro del gruppo comincia a dedicarsi ad un lavoro che rispecchi in maniera più precisa le proprie competenze, l'attenzione per il lavoro dell'attore e la sua relazione con il pubblico viene indagata da Letizia Quintavalla e Bruno Stori, mentre Maurizio Bercini e Marina Allegri vanno a costituire un altro binomio artistico più legato al teatro di figura e di oggetti.

---

211 Letizia Quintavalla, (a cura di), *Teatro delle Briciole, la materia e il suo doppio*, Parma, Briciole edizioni, 1998, p. 144.

Di tutto questo avremo un magistrale saggio ne *Il brutto anatroccolo*.

Intanto, sempre nel 1976, Gyula Molnàr, uno dei massimi esponenti del teatro di oggetti, si trovava in quel periodo a Venezia, dove aveva studiato presso l'Accademia di Belle Arti e dove, per partecipare alla vita di quartiere, insieme ad altri, con i quali aveva una bottega di falegnameria, realizza uno spettacolo di burattini. Si trattava di una cooperativa di giovani, alla quale, poi, si unì anche Gigio Brunello, talentuoso burattinaio veneto. Anche Molnàr approda al Teatro delle Briciole, e lì segue un corso di teatro di figura. Nel 1979-80 nascono in quel contesto alcune esperienze di teatro di oggetti, contemporanee a quelle che si stavano sviluppando in Francia, e con le quali Molnàr e gli altri erano entrati in contatto grazie al Micro Macro Festival.

Vennero invitati dei gruppi francesi, ma si occupavano di teatro ragazzi. Poi è nato un genere, che in Italia è, appunto, il teatro di oggetti, ma era concepito come una delle ricerche del teatro ragazzi. È un genere che si è sviluppato molto in Germania e soprattutto in Francia e Belgio, l'Italia lo ha assorbito. In alcuni teatri italiani, infatti, la forza evocativa degli oggetti è utilizzata per la scrittura drammaturgica<sup>212</sup>.

L'incontro tra Gigio Brunello e Gyula Molnàr è stato importante per entrambi, che ormai collaborano da moltissimi anni, ed hanno creato un vero e proprio sodalizio artistico, che trova la sua organicità nella divisione del lavoro. Come spiega Brunello

Io scrivo la storia e lui la smonta. Gli fornisco molto materiale e lui opera tagli e semplificazioni. In genere ci vediamo, spesso io ho già scritto qualcosa, oppure insieme tiriamo un po' fuori la storia e poi io la scrivo. Alla fine io mi sposto dalla parte dell'esecuzione e lui da quella del regista<sup>213</sup>.

È quello che accade ne *La leggenda di coniglio volante*, uno spettacolo che mette

---

212 Conversazione con Gyula Molnàr, Parma, 24 febbraio, 2014.

213 Conversazione con Gigio Brunello, Venezia, 15 febbraio, 2014.

insieme diverse tecniche teatrali, da quella dei burattini, a quella delle marionette, e a quella delle ombre e degli oggetti. Vedremo in che modo e con quali scarti rispetto alla tradizione.

Prima di passare all'analisi dei due spettacoli trovo interessante accennare al lavoro di Molnàr rispetto al teatro di oggetti, una delle declinazioni del teatro di figura.

Il teatro di oggetti, in quanto tale, potrebbe comprendere tutto il teatro di figura, perché oggetti sono anche i burattini, le marionette, i pupazzi e così via. Infatti il teatro di oggetti di Bercini, per esempio, rispetto a quello di Molnàr presenta delle differenze. Come ho spiegato in precedenza Bercini, in genere, si serve di oggetti di uso quotidiano nella loro funzione specifica, oppure di pupazzi e marionette che vengono animati a vista dagli attori. Molar, invece, tende a trasformare l'oggetto, che non è a servizio dell'attore, ma è attore esso stesso e anzi, è l'attore ad essere asservito all'oggetto!

L'azione teatrale è determinata, per Molar, dall'uso fantastico che si fa dell'oggetto. Egli riassume più facilmente questo tipo di lavoro attraverso degli esempi pratici che riporta in *Teatro d'oggetti*. Uno molto significativo consiste nel prendere un massimo di quattro oggetti e cercare un ambiente ispiratore dove comporre un quadro e dare un titolo (un titolo è già una storia!), al fine di creare un'immagine che evochi un'atmosfera particolare. Il compositore può far parte del quadro o presentarlo dall'esterno e, in entrambi i casi, può parlare, cantare o emettere suoni, può anche spostare gli oggetti, ma senza animarli o muoverli come personaggi.

L'animatore di un oggetto dovrebbe essere guidato dalle stesse regole di un buon burattinaio. È fondamentale la sua capacità di portare l'attenzione del pubblico sull'oggetto animato che, inoltre, deve caricarsi dell'energia dell'animatore; in questo modo l'oggetto, anche se non viene né mosso né utilizzato, “può avere anche la libertà di *muoversi da solo*”<sup>214</sup>.

L'allestimento di uno spettacolo di teatro di oggetti è caratterizzato dalle improvvisazioni, durante le quali la relazione che si stabilisce tra l'attore e l'oggetto

214 Gyula Molnàr, *Teatro d'oggetti. Appunti, citazioni, esercizi, raccolti da Giulio Molnàr*, Pisa, Titivillus, 2009, p. 46.

non è solo determinata dalla bravura del primo, ma anche dalle peculiarità del secondo. L'oggetto infatti può avere diversi pesi forme e dimensioni, risultare al tatto ruvido, liscio e così via, per cui l'attore si rapporterà ad esso tenendo conto di tutto questo. “Quando questo rapporto tra oggetto e attore diventa interessante, nasce un significato. Se questo significato è utile all'argomento trattato, può arricchire la storia che si sta imbastendo”<sup>215</sup>.

L'attore opera con l'oggetto un vero e proprio scambio, deve cercare di capire cosa può fare con l'oggetto, non come muoverlo, esplorare questa relazione secondo la quale “l'attore non solo utilizza gli oggetti ma viene anche da loro utilizzato”<sup>216</sup>.

Per quanto riguarda lo spettatore, la sua attenzione può spostarsi sull'oggetto, o sull'attore o sul loro rapporto. La rappresentazione, da parte sua, deve poter mostrare in alcuni momenti la propria struttura, l'invenzione del suo linguaggio. In questo modo lo spettatore diventa “complice dei segreti del processo creativo”<sup>217</sup>.

Lo spettatore deve poter scoprire la carica evocativa dell'oggetto che non deve essere troppo svelata: “è come avvistare tra le nuvole o riconoscere mostri nei pezzi di corteccia”<sup>218</sup>.

Caratteristiche peculiari del teatro di oggetti concepito da Molnàr sono: il salto o la contrapposizione tra dimensioni, per cui un piccolo oggetto può crescere all'improvviso e acquistare un senso nel momento in cui viene accostato ad un oggetto più grande; il grandioso in piccolo, per cui una situazione che nella vita quotidiana ha una grande rilevanza viene riprodotta in piccolo; la ri-oggettivazione di un oggetto-soggetto che prevede l'attribuzione ad un oggetto di un ruolo che non aveva all'inizio, come per esempio restituirgli la sua funzione originaria dopo averlo presentato come un oggetto slegato dal suo uso quotidiano.

È molto interessante la descrizione di Molnàr rispetto alla relazione tra l'oggetto e l'attore

---

215 *Ibidem*.

216 *Ivi*, p. 47.

217 *Ibidem*.

218 *Ivi*, p. 58.

[L'oggetto] beve con la bocca dell'animatore, vede con i suoi occhi, tocca con le sue mani, ascolta con le sue orecchie e annusa con il naso suo. Si muove e si commuove per mezzo suo. L'animatore diventa un accessorio del soggetto animato [...] L'attore non utilizza gli oggetti per esprimersi, ma li aiuta a narrarsi. Se l'oggetto vuole nascondersi può farlo nelle tasche dell'animatore, sotto il suo maglione, sotto le sue ascelle o tra i suoi capelli. L'animatore all'occorrenza può gioire, o soffrire per lui, ma se c'è da morire, l'oggetto lo fa di persona [...] Lavorando con gli oggetti si può ricondurre su un piano reale la rappresentazione simbolica di eventi tragici e drammatici [...] L'animatore può dare dei consigli all'oggetto, avvertirlo di un pericolo imminente e in caso proteggerlo amorosamente. Ma può anche ingannarlo, tradirlo o ucciderlo, perché è un alter ego ambiguo, un manipolatore al servizio di più oggetti-attori contemporaneamente. Oggetti a volte antagonisti che si maltrattano, si distruggono per mano sua. Un burattinaio della sorte altrui che prende in prestito le emozioni dei suoi personaggi per sfuggire al pantano della propria empatia, alla solitudine del deus ex machina<sup>219</sup>.

Un esempio di teatro di oggetti è *Piccoli Suicidi* nato per caso nel 1981 come improvvisazione durante un laboratorio teatrale, ma al tempo l'etichetta di teatro di oggetti non esisteva ancora. All'inizio veniva proposto agli spettatori sotto forma di gioco nell'ambito dei festival. Si trattava di maneggiare oggetti quotidiani su un tavolo da cucina. Molnàr lo considera un buon esempio per comprendere il suo lavoro.

Si tratta però di un buon esempio per capire come, per me, da un'immagine nasca una storia, in questo caso da un natura morta. Facciamo un esempio pratico. Puoi sistemare degli oggetti a caso su un tavolo, oppure puoi partire da un argomento come la nostalgia. A questo punto scegli due oggetti in giro che rappresentano per te questo sentimento e componi una natura morta. Questo significa illustrare uno stato d'animo. Oppure puoi leggere una frase o una poesia e illustrarla con gli oggetti; oppure, ancora, puoi prendere degli oggetti, meglio se solo due, metterli

---

219 *Ivi*, p. 64.

l'uno accanto all'altro e, semplicemente, guardarli. Da questo semplice gesto, se gli oggetti sono partecipi e se entrano in rapporto, può nascere qualcosa. È ancora meglio se stabiliscono tra loro una relazione in contraddizione, che fa nascere pensieri che vanno in ogni direzione. Questa contraddizione si può forzare, accostando elementi che non hanno nulla a che fare l'uno con l'altro, oppure si può semplicemente osservare il mondo intorno a sé e cercare di capire perché ti cattura una certa composizione.

[...] Una volta entrato in rapporto con gli oggetti, improvviso con la parola. Lavoro come quando sono in teatro con i miei attori: vomitiamo fuori tutto, anche e soprattutto le cose che non ci aspettiamo, non prendiamo nessuna decisione, ma cerchiamo ciò che non conosciamo. [...] Quando si lavora con l'improvvisazione non c'è differenza tra gli oggetti e la recitazione degli attori, l'importante, in entrambi i casi è non psicologizzare. Bisogna rendersi disponibili ad essere parte di un tutto e non concentrare l'attenzione solo su di sé perché il pubblico vede l'insieme degli elementi. Non mi interessano gli attori singolarmente e i paroloni, io cerco la storia<sup>220</sup>.

Il lavoro di Molnàr, insomma, nasce dall'improvvisazione con gli oggetti e dalla relazione che si può stabilire con essi. Tutto comincia da un'intuizione, che può originarsi a partire da una necessità interiore o dall'esterno. Se egli viene colpito da qualcosa lo annota e questa suggestione cresce fino a trasformarsi in immagine. Molnàr stabilisce un vero e proprio contatto con l'oggetto, imbastisce con lui un dialogo, ma entrambi devono essere partecipativi. Spesso resta a contemplare un oggetto in attesa di una reazione che si scatena in lui, solo successivamente decide in che modo può toccarlo e agirlo. Può partire da un argomento, un sentimento e scegliere gli oggetti che gli sembrano adatti a rappresentarlo o evocarlo. Gli oggetti per essere scelti devono avere qualcosa da dire. Sono esattamente come l'attore, cioè necessitano di una intenzione e di una carica energetica per funzionare, altrimenti non entrano in relazione né con l'attore né con il pubblico che, a sua volta, deve poter leggere qualcosa in quell'oggetto e non assistere ad un semplice spostamento o ad un

---

220 Conversazione con Gyula Molnàr, Parma, 24 febbraio, 2014.

gioco stravagante tra oggetto e attore.

Anche il rapporto che Molnàr stabilisce con le storie che inventa o rappresenta è di tipo materiale, tattile e soprattutto, una storia, per avere un senso deve essere evocatrice di immagini, perché è proprio dalle immagini che tutto per lui si origina

Se per esempio leggo una fiaba, fin quando non mi arrivano delle immagini, dei flash, quella storia non riesce a comunicarmi nulla. A volte arrivano inaspettatamente e solo a quel punto posso iniziare a costruire attorno ad esse. Queste immagini contengono già una scrittura [...] La storia nasce dall'improvvisazione [...] Anche, per esempio, su *I tre porcellini* io lavoro così. All'inizio per me è solo una lettura, poi devo capire cosa mi suscita. Questa favola è sintetizzabile in poche immagini, allora parto da quelle e sento cosa mi provocano dal punto di vista intellettuale e fisico [...] Questo è il rapporto che gli oggetti hanno con la narrazione. Instauro con la fiaba un rapporto tattile e immaginifico perché è quello che cerco, mi viene in mente di nuovo pelo del lupo: io lo sento, quando mi raccontano la storia io sento di voler partecipare fisicamente<sup>221</sup>.

L'esperienza di Molnàr ci mostra ancora una nuova modalità di narrazione di una fiaba, cioè attraverso gli oggetti che si animano e diventano veri e propri attori. Certo, come burattini, pupazzi e marionette, ma la stranezza sta nel fatto che, al contrario di questi ultimi, gli oggetti non hanno forma umana, per cui è ancora più complicato poter pensare che possano avere una propria autonomia rispetto all'attore. Inoltre, un'altra particolarità del teatro d'oggetti di Molnàr riguarda il rapporto materiale, tattile con gli oggetti, ma prima di tutto con la fiaba. Essa le suggerisce immagini che Molnàr traduce subito in esperienze fisiche.

Il rapporto che Molnàr stabilisce con il pubblico bambino è lo stesso che troveremo in Gigio Brunello e che abbiamo constatato in quasi tutti gli artisti fin qui indagati. Non c'è la necessità di scrivere per un pubblico di bambini, si tratta di spettacoli che

---

221 *Ibidem*.

possono essere fruiti da pubblici di tutte le età, ma quando si decide di rivolgere intenzionalmente un lavoro ai giovani, lo si fa con grande responsabilità e senza cedere mai alla banalità e agli infantilismi. L'obiettivo è risvegliare lo stupore e la meraviglia, che è alla base del teatro e non si configura come esclusiva prerogativa dei bambini, semplicemente loro non hanno ancora soffocato il più naturale degli istinti.

#### 4.2.1 *Il brutto anatroccolo*

La cosa più importante è resistere, insistere, per la vostra vita creativa, la vostra solitudine, il futuro e la vita stessa, perché questa è la promessa della natura selvaggia: dopo l'inverno viene sempre la primavera  
*Clarissa Pinkola Estés*

Nel 2001 Maurizio Bercini, regista e scenografo, lascia il Teatro delle Briciole, di cui era stato fondatore nel 1976, e, per venticinque anni, vicepresidente e direttore artistico. Nello stesso anno fonda l'associazione culturale Cà Luogo D'arte, di cui è direttore artistico, continuando la sua ricerca sul teatro popolare, cioè “per tutti”. Si serve della sua esperienza di scenografo per realizzare ambientazioni che richiamino la cultura contadina, recuperandone non solo le atmosfere, ma anche gli oggetti che la caratterizzano. Bercini prosegue la sua attività con i giovani, che aveva iniziato insieme agli altri fondatori del Teatro delle Briciole, allestendo spettacoli soprattutto in collaborazione con Marina Allegri, con la quale aveva costituito all'interno del gruppo, un sodalizio artistico più legato al teatro di figura e di oggetti, mentre Letizia Quintavalla e Bruno Stori erano più attenti al lavoro dell'attore e alla sua relazione con il pubblico. Nel 1989 fonda proprio con la Allegri il Laboratorio Permanente di Teatro al Parco, una scuola di teatro per giovani.

Nel 2002, un anno dopo la nascita di Cà Luogo D'arte, Bercini firma la regia de *Il brutto anatroccolo*, mentre il testo è di Marina Allegri. È un lavoro che ha riscosso grande successo sia in Italia che all'estero, ed è ancora oggi molto richiesto.

Si tratta di uno spettacolo che si inserisce nell'ambito del teatro di figura: è infatti caratterizzato dall'utilizzo di oggetti, sia quotidiani (e, in particolare, legati alla cultura contadina), sia tipicamente teatrali come maschere, pupazzi e marionette. Questo tipo di ricerca, come dicevamo, era già iniziata al Teatro delle Briciole e prosegue con questo spettacolo, che Bercini considera il primo di una trilogia che continua con *La piccola fiammiferaia* e *Scarpette Rosse*, tutte fiabe scritte da Andersen.

*Il brutto anatroccolo*, destinato ad un pubblico di bambini dai tre anni, e liberamente ispirato all'omonima fiaba di Andersen, affronta il tema della diversità attraverso un spettacolo molto poetico e suggestivo che affronta la fiaba in tutta la sua crudeltà, senza risparmiare nulla al giovanissimo pubblico. Basta pensare alla presenza di suoni molto forti, che in alcuni momenti vanno a sovrapporsi creando un enorme caos, una grande tensione, oppure all'illuminazione fioca che conferisce all'atmosfera contadina quel tocco di inquietudine che lascia pensare alla casetta di Hansel e Gretel o comunque ad un luogo domestico che in realtà non è per nulla confortevole, ma pieno di pericoli. E infatti, sebbene gli spettatori vengano condotti all'interno di una capanna rettangolare, in questo spazio ristretto e molto intimo si svolgono anche le scene di esterni. E infatti, all'inizio dello spettacolo viene srotolato un tappeto su cui sono dipinte tutte le stagioni. Il tempo è scandito meccanicamente da un orologio privo di lancette, forse per evocare la necessità dell'attesa, che non ha tempo in quanto cronologicamente non prevedibile. È un continuo presente che attende di diventare passato o futuro. A sottolineare l'aspetto del tempo ci sono due domande: “che cos'è/com'è il tempo?”; “Come arrivare alla fine della storia?”, la cui risposta è: bisogna aspettare. Richiede tempo crescere, bisogna pazientare, perché l'acquisizione graduale della saggezza porta alla felicità. Mi torna subito in mente la frase che la Baba Jaga di *Con una bambola in tasca* rivolge alla piccola Vasilissa che sta compiendo la sua iniziazione alla crescita: “Troppo saprai, presto invecchierai”. Per sottolineare il fatto che c'è un tempo giusto per ogni cosa. Il tema della crescita e dell'iniziazione è, infatti, molto presente nella produzione del Teatro delle Briciole. Una volta che gli spettatori si sono disposti lungo i lati lunghi della capanna rettangolare, possono meglio osservare Madame Trac, seduta a terra come una

bambola di pezza, e la particolarissima scenografia di ispirazione contadina, con tutti gli oggetti a vista, anch'essi appartenenti al mondo contadino, come un catino, un fucile, trottolo e quant'altro. A proposito degli oggetti è interessante il discorso sulle dimensioni, al quale abbiamo accennato nel paragrafo precedente rispetto al lavoro delle Briciole. La “miniaturizzazione”, che dà vita ad un micro-teatro, è rintracciabile anche in questo spettacolo, basti pensare ad Hans, il vecchio saggio, che inforca degli occhiali da orafo che permettono di vedere l'infinitamente piccolo. Egli inoltre accarezza un minuscolo cigno, che rivela per un istante il finale della storia. Ma, per il momento bisogna attendere. Il gioco di proporzioni non si limita a questo, basta pensare al piccolo pupazzo di una vecchina, che fa capolino da una minuscola casetta, una vecchina che, grazie ad un attore che indossa una maschera che ne riproduce le fattezze, vedremo nelle dimensioni naturali.

I personaggi che danno vita alla fiaba di Andersen sono il vecchio Hans, che assume il ruolo di difensore del brutto anatroccolo e della sua diversità, mentre i suoi aiutanti, Madame Trac e Monsieur Tric, prendendo di volta in volta le sembianze di cicogna, gatto, anatre selvagge o bambini, cercano di liberarsi del povero anatroccolo, un elemento di disturbo solamente a causa della sua diversità.

Tutto è raccontato senza mezzi termini e così, in uno spazio molto piccolo, in cui gli attori sono estremamente vicini al pubblico di bambini, non temono le loro reazioni. Parlano forte, producono rumori assordanti, indossano maschere inquietanti, inscenano combattimenti con bastoni e maschere di legno, scontrandosi tra le urla. Gli attori sono anche animatori di marionette e pupazzi e interpretano, per pochi istanti, i personaggi della storia, servendosi di numerosi oggetti evocativi.

La musica è molto presente, come pure filastrocche e ritornelli, che ci riportano nella dimensione fiabesca, onirica.

Questa è la storia di un povero anatroccolo, rifiutato da tutti, che nell'indecisione di restare nello stagno al sicuro o di avventurarsi per il mondo, nonostante i pericoli, sceglie di attraversare il tappeto, che all'inizio dello spettacolo viene srotolato da due attori, e che rappresenta il mondo con le sue stagioni. È una storia di coraggio, la storia di un'attesa non fine a se stessa, ma che, restando nella metafora, segna il passaggio

dall'inverno alla primavera, intesa come rinascita. Il coraggio e la caparbità verranno ripagati attraverso la meravigliosa metamorfosi dell'anatroccolo, già anticipata all'inizio dello spettacolo. Il signor Hans rappresenta in qualche modo la speranza, la fiducia, mentre Madame Trac e Monsieur Tric, simboleggiano le difficoltà e la cattiveria che abitano il mondo e che vanno superate, con pazienza, con coraggio, nell'attesa piena di senso che prelude alla crescita.

Uno spettacolo che per i bambini rappresenta un momento di riflessione, anche grazie alla crudeltà con la quale viene trattata, come a voler giocare a carte scoperte con un pubblico che non vuole e non deve essere illuso, un pubblico verso i quali si è responsabili e per questo è necessario essere onesti.

Un esempio di fiaba rappresentata attraverso oggetti e attori che si caricano di un simbolismo forte, ma formativo, che intende accompagnare il giovane pubblico, attraverso la fiaba, in un mondo altro dal quale possa ritornare trasformato passando anche attraverso la paura, che è una tappa fondamentale ai fini della crescita. Bisogna imparare a guardare le cose per quello che sono, addolcirle significherebbe procrastinare l'emancipazione che, sebbene, come questa stessa fiaba ci dimostra, abbia bisogno di tempo, si tratta di un'attesa che va nutrita giorno per giorno, che va stimolata e non si adagi. Per questo è importante che il teatro conceda l'opportunità ai bambini, nel caso specifico, ma anche agli adulti, di andare oltre il limite, di realizzare un salto cognitivo che li metta alla prova, che consegni loro materiale su cui riflettere o da accumulare, perché prima o poi, nel momento più impreveduto, tornerà utile. Quella di cui *Il brutto anatroccolo* parla è, insomma, a mio avviso, un'attesa dinamica, un inverno che prepara alla fioritura e che non secca il bocciolo prima della primavera.

#### 4.2.2 *La leggenda di coniglio volante*

...Quella notte mio nonno, Coniglio volante, artista del circo nazionale d'Ungheria, campione di permanenza in volo, venne sparato in cielo e per poco non fece ritorno. Era l'estate del 1959 e tornò sulla terra confuso tra fiocchi di candida neve: nevicava ed era piena estate....

*Gigio Brunello*

Gigio Brunello, dal 1978 burattinaio, attore e autore di commedie, afferma che in Italia, al contrario di Germania, Belgio, Austria e Francia, il teatro di figura viene considerato come un genere indirizzato esclusivamente ad un pubblico di bambini e che, purtroppo è molto difficile riuscire ad affrancarlo da questo luogo comune, tanto che risulta estremamente complicato programmare stagioni di teatro di figura serali. Esistono però realtà che credono nel teatro di figura per adulti, come il C.t.a di Gorizia con i suoi festival e i premi Puppet&Music e Beckett&Music. Ed è proprio grazie al concorso del C.t.a, sul tema di burattini e musica, che, nasce lo spettacolo *La leggenda di coniglio volante*. La particolarità di questo spettacolo di teatro di figura, vincitore del premio CTA Gorizia 2008 “Puppet&Music” e nel 2010 del Premio Eolo Awards come Migliore Spettacolo di Teatro di Figura, sta nel fatto che, viene realizzato con l'intenzione di attribuire autonomia ad un genere che desidera essere riconosciuto come teatro a tutti gli effetti e non come una declinazione del teatro ragazzi, inteso come spettacolo esclusivamente rivolto ai bambini. Gigio Brunello da sempre persegue questa strada per restituire dignità al teatro di figura che, dalla sua crisi negli anni Cinquanta, ha ripiegato sull'infanzia cedendo alla banalizzazione e al puro divertimento, gli errori tipici che vengono commessi nell'approcciare ad un teatro rivolto ai bambini.

Lo spettacolo, per la regia di Gigio Brunello e la supervisione di Gyula Molnár, viene rappresentato dalla Compagnia De Bastiani/Puche da tre animatori (in principio erano quattro) quali Alberto e Marta De Bastiani e Salvador Puche. Quest'ultimo si occupa dal 1989 di teatro infantile, dal 1996 è un burattinaio professionista in Spagna e nel 2000 si trasferisce in Italia dove fonda la compagnia Maletin dei Babau Teatro.

Alberto De Bastiani comincia la sua attività teatrale nel 1982 con il Collettivo di Ricerche Teatrali di Vittorio Veneto. Inizia con il teatro d'attore e si appassiona al teatro ragazzi. Intorno alla fine degli anni Ottanta, inizio anni Novanta, approda al teatro di figura per curiosità e collabora con il burattinaio di Udine Pier Paolo Di Giusto (insieme al quale inventa il *Circo a Tre Dita* che farà registrare la sua presenza ai più importanti Festival italiani e stranieri. A partire da questo momento inizia a frequentare i festival più importanti in giro per l'Europa) e conosce artisti come Otello

Sarzi e Daniele Cortesi, uno degli ultimi burattinai del bergamasco. All'epoca non c'erano scuole, ma bisognava cogliere l'anima del lavoro parlando, provando, sperimentando concretamente ed è proprio così che inizia il lavoro di De Bastiani con i burattini. Gli servirà molto la sua esperienza attorica, che lo ha allenato nel corpo e nella voce, infatti ci sono spettacoli in cui mette insieme teatro d'attore e teatro di figura, come nel già citato *Circo a Tre Dita*, in cui gestisce il doppio ruolo di presentatore e musicista e si relaziona sia con burattini che con il pubblico. Rispetto all'allestimento dei suoi spettacoli c'è da dire che egli non si rifà ad una tradizione specifica, ma si lascia contaminare da Pulcinella così come dalla commedia romagnola ed emiliana.

De Bastiani preferisce lavorare in autonomia, collaborando con artisti sempre nuovi che possano stimolarlo: Gigio Brunello è uno di questi.

L'idea di *Coniglio volante* che De Bastiani accoglie con entusiasmo, anche se, in corso d'opera, dovrà trovare delle soluzioni per renderlo più adatto ad un pubblico di bambini, forte della sua lunga esperienza con il giovane pubblico. Gigio Brunello, infatti, realizza uno spettacolo molto più adeguato alla fruizione del pubblico adulto, per la presenza di elementi quali i cartelli, per esempio. Egli non produce spettacoli per un pubblico specifico, solamente alla fine può decidere a quale fascia d'età destinarlo. *Coniglio volante* per esempio, dopo le modifiche di De Bastiani, è pensato dai cinque anni. Ciò che più gli preme non è la comprensione assoluta da parte del bambino, ma piuttosto consegnargli una storia bella e appassionante che gli permetta di andare oltre il limite della sua comprensione. Abbatte ogni tipo di stereotipo e cerca di creare un cortocircuito rispetto alla tradizione e alle aspettative di un pubblico abituato a storie semplici, di immediata comprensione, caratterizzate da una consequenzialità lineare e scontata che non rientra affatto nel suo modo di operare. Basti pensare che Brunello, quando si riferisce al testo di *Coniglio volante* parla di sceneggiatura, non di drammaturgia, perché la sua scrittura non procede in maniera lineare, ma compie dei salti drammaturgici che si avvicinano molto di più alla tecnica cinematografica che permette di andare avanti e indietro nel tempo liberandosi della consequenzialità delle scene. Brunello a tal proposito ritiene che molti burattinai realizzino una drammaturgia

primitiva, in cui tutto necessita di un senso e nulla può essere sospeso. In questo modo i bambini vengono abituati ad una drammaturgia minima del teatro, per cui non cresceranno, invece se si accorgono che sotto c'è un gioco da scoprire, allora si divertiranno di più. Si tende invece ad avere poca fiducia verso di loro e poco coraggio nel modo di lavorare.

A dimostrazione di questo c'è il fatto che Brunello spesso sottopone ai bambini anche i lavori pensati per gli adulti: colgono un solo livello, ma tengono alta l'attenzione perché c'è ritmo nelle emozioni e nelle immagini. Ci sono rinvii, simboli, metafore e allusioni che rendono molto interessante un lavoro, ma, secondo Brunello, come dicevamo, non è importante che i bambini colgano tutto, però non bisogna neppure escluderli da questa possibilità, infatti non è d'accordo che nei suoi spettacoli i bambini vengano posizionati tutti davanti alla baracca, da soli, ma devono sedere insieme agli adulti che, all'occorrenza possono fornire loro delle spiegazioni. Se invece tutti i bambini sono davanti, isolati, il momento comunitario, di scambio, viene meno e si coalizzano nel cogliere un solo livello.

Brunello, però, non si discosta totalmente dalla tradizione, ma, come lui stesso dice, la fa “impazzire”, aggiunge un elemento di scompiglio che costringe a cambiare il punto di vista. E, a proposito di punto di vista è per lui fondamentale il ruolo che svolge la “cornice”. Si tratta di una premessa, che Brunello utilizza spesso e che sintetizza nella metafora del “dottor S” ne *La coscienza di Zeno*, fondamentale ai fini della comprensione del romanzo. L'intento è molto semplice e molto giusto: per affrancarsi dalla banalità e vivificare un semplice pezzo di legno legato ad una certa tradizione, utilizza una cornice, di solito affidata al burattinaio, una presentazione, nella quale si spiegano le intenzioni dello spettacolo. Questo può ribaltare il punto di vista, creare ironia e predisporre il pubblico a qualcosa di nuovo, di diverso. C'è uno spettacolo, per esempio, che è *Macbeth all'improvviso* in cui il burattinaio, prima della rappresentazione, viene fuori dalla baracca e, serissimo, si rivolge al pubblico: ci sono stati dei problemi, per cui il Macbeth non si può più rappresentare, quindi gli spettatori dovranno assistere ad una commedia e non più alla tragedia che si aspettavano. Subito dopo Arlecchino entra in scena e, rivolgendosi al pubblico, li informa che in realtà il

burattinaio ha mentito e rappresenterà una commedia perché crede che i burattini non siano capaci di mettere in scena una tragedia. Arlecchino allora convince tutti i burattini a ribellarsi. In questo modo si indirizza l'attenzione del pubblico e lo si predispone alla storia.

La tradizione è per Brunello un punto di partenza, non si può prescindere da essa, perché comunque i suoi residui sono presenti nella coscienza artistica del burattinaio, oltretutto Brunello è molto legato alla Commedia dell'arte dal punto di vista formale. Ma introduce un elemento di scompiglio. Quando, non più giovanissimo, Brunello ritorna ai burattini, dopo un periodo di allontanamento, nel primo spettacolo che produce inserisce l'insolita figura del coniglio! A quel punto tutti i burattini sono costretti a reagire di conseguenza, a seguire una storia assurda e surreale, ma lo fanno secondo tradizione. Da quel momento Brunello capisce che per ridare vita ai burattini è necessario indagarli e, addirittura, in alcuni spettacoli, si pone una domanda insolita rispetto alla tradizione basata su maschere fisse. La domanda è la seguente: che problemi può farsi un burattino? Da questa domanda parte l'indagine di Brunello, che arriva a creare spettacoli dalla matrice esistenziale come Arlecchino che si interroga sulla propria infanzia, il dialogo, in carcere, tra Gesù e Pinocchio, la malattia e così via. Brunello, infatti ha un rapporto molto vivo con i suoi burattini. Gli riconosce grande autonomia, si confronta con loro in quanto creature viventi con delle personalissime problematiche. A questo punto viene fuori un altro grande argomento che abbiamo affrontato nel paragrafo precedente: il burattino è un attore a tutti gli effetti che non ha nulla da invidiare a quello in carne ed ossa, non lo scimmiotta, anzi, possiede perfino il pregio di poter eseguire tutto alla lettera e di essere in qualche caso più vero e credibile. Se un Burattino perde la testa perché si innamora, spiega Brunello, noi vedremo un burattino entrare in scena senza testa! Se un burattino muore, muore davvero! Inoltre esso è altra cosa dal burattinaio, sono due entità separate e questo Brunello tende a sottolinearlo molto bene. Pensiamo all'esempio di *Macbeth all'improvviso*, vediamo prima il burattinaio presentare la cornice, poi Arlecchino entrare furibondo per organizzare l'ammutinamento.

Tutto questo lavoro, legato ad decenni di esperienza e continuamente in divenire grazie

alla grande volontà di ricerca di Brunello, sempre alla ricerca di nuove stravaganti soluzioni, sostenuto dall'amico e collaboratore Gyula Molnàr, con il quale lavora sulle suggestioni e sulle immagini che da esse scaturiscono, lo ritroviamo in *Coniglio volante*. Uno spettacolo in cui la presenza di Molnàr si limita ad un lavoro di tre giorni in cui ripulisce il lavoro di tutti gli elementi superflui, sintetizza e semplifica. Molnàr racconta che Brunello, come sempre, gli aveva già parlato del progetto, di cui aveva anche letto qualcosa e dato qualche parere. Questo binomio artistico, consolidato dagli anni, trova la sua forza nella suddivisione del lavoro. Brunello racconta che in una prima fase sottopone a Molnàr un'idea, che a volte scaturisce da una commissione. Questo non mette affatto in crisi Brunello che, anzi, confessa di riuscire a lavorare meglio se la creatività viene messa in gabbia, perché in questo modo deve ingegnarsi per poter evadere e a quel punto vengono fuori le più geniali soluzioni. Insieme, poi, dopo un confronto, si cerca un'idea di partenza, anche se vaga. Brunello si occupa della scrittura, mentre Gyula propone l'ambientazione drammaturgica e il tipo di baracca e di burattini, se si tratta di commedia. Se è un racconto seleziona le parti da tradurre in scene. Lavorano poi insieme alla suddivisione del testo in scene e al riposizionamento delle sequenze.

A questo punto Brunello si dedica alla realizzazione dei materiali come sculture, baracca e meccanismi e anche da qui possono nascere nuove idee. Durante le prove, poi, Brunello si sposta dalla parte esecutiva, Molnàr da quella della regia.

*Coniglio volante* ha rischiato più volte di essere accantonato, è stato molto difficile realizzarlo, per questo è risultata fondamentale la presenza di Molnàr in un momento in cui il lavoro era arrivato ad un punto di non ritorno.

L'idea dello spettacolo parte dal circo, ma è un circo *sui generis*, ripulito da ogni tipo di stereotipo, persino il leone è sostituito da un orso polare! Ginetto, il narratore, che è una voce fuori campo registrata, rievoca le avventure del nonno, un artista del circo nazionale d'Ungheria, campione di permanenza in volo che un giorno venne sparato in cielo e quando ritornò sulla terra era scomparso tra i fiocchi di neve. Intanto a questa storia principale, se ne intrecciano altre che ancora una volta dimostrano come i burattini di Brunello siano vivi e corredati degli stessi sentimenti degli esseri umani,

basta pensare all'amore impossibile tra un clown e una ballerina, che tra l'altro è l'unica marionetta presente nello spettacolo, manovrata da un meccanismo complesso innescato dal basso e non dall'alto. Ma sono utilizzati anche pupazzi e ombre. Un vero saggio di teatro di figura nella sua complessità.

L'espedito di Ginetto parte dall'esigenza di un narratore, che, inizialmente, era semplicemente una voce narrante suadente, impostata, radiofonica, che utilizzava la classica formula del "c'era una volta", ma non funzionava. Era molto più efficace che un personaggio parlasse in prima persona dando vita ad una narrazione epica che, tra l'altro, desta maggior interesse nell'ascoltatore, che ascolta la narrazione di una storia passata, ma che si sta svolgendo in quel momento, come se avesse preso forma proprio grazie a quelle parole, quindi avviene un'immedesimazione da parte del pubblico.

Un altro elemento straniante è la presenza sporadica di De Bastiani che, di tanto in tanto, viene fuori dalla baracca svelando il trucco del burattinaio, ma anche dimostrando di essere altra cosa rispetto ai burattini, che hanno vita propria.

Una delle novità dello spettacolo è l'attenzione alla drammaturgia e la presenza di una storia tutta intera e non un insieme di "numeri" nei quali i burattini di esibivano. Ora essi vivono una storia dall'inizio alla fine, sebbene ostacolati da un problema che nel corso della storia cercheranno di ovviare attraverso varie soluzioni: non possono parlare. Si tratta di un impegno che il burattinaio si assume all'inizio e con il quale i burattini non sono sempre d'accordo, infatti nei rarissimi momenti in cui parlano o si scambiano informazione attraverso dei cartelli (anche questo un metodo brachtiano molto straniante) si domandano come mai il burattinaio abbia deciso di farli recitare in quel modo che richiede così tante inutili energie.

Questo voler rappresentare una storia complessa, ponendosi il limite della parola, rientra nel concetto di Brunello secondo cui la creatività va ingabbiata per potersi esprimere in tutto il suo potenziale. I burattini, infatti, sono in questo caso di fronte ad un ostacolo che li costringe a trovare soluzioni sempre nuove, come per esempio l'uso dei cartelli nei quali, di tanto in tanto, spiegano ciò che sta accadendo.

La storia nasce da un concatenarsi di soluzioni che scaturiscono da continui cortocircuiti narrativi, da accadimenti bizzarri che, a loro volta, ne producono di nuovi,

all'interno di una logica assolutamente incantata e surreale e per questo poetica e fiabesca. I personaggi, che all'inizio, prima dell'intervento di Molnàr, erano molto più numerosi, sono in sei: Ginetto, la ballerina Rosita della quale il clown Augusto è innamorato, un inserviente, un domatore e un orso polare (che sostituisce il tipico leone del circo), oltre ad una piccola apparizione di un elefantino. A partire dall'orso Brunello inizia ad avere la suggestione delle neve, pensa che l'orso desideri ritornare al polo nord e che i burattini intendano seguirne le tracce perché custodisce nella sua pancia l'inserviente! Quest'ultimo infatti, che aveva ricevuto il compito di pulirlo, secondo il principio per cui i burattini prendono la metafora alla lettera, concretizzandola, decide di voler pulire l'orso molto bene e quindi anche all'interno! Il problema è che ora non sa più come uscire da lì! Del povero clown resta solo il naso rosso, che sembra avere una vita propria dal momento che saltella continuamente e, quando i burattini inscenano un funerale senza corpo, scavando una buca nella quale depositano degli oggetti, tra cui il naso, quello si rifiuta di entrarci, tanto che per fermarlo devono ricoprirlo di un cumulo di escrementi, sproporzionate rispetto all'elefantino che le ha prodotte e che ora trionfa in cima a quella montagna maleodorante che ha finalmente messo fine all'iperattività di quel naso molesto che comparirà di nuovo alla fine, quando il clown verrà fuori dalla pancia del lupo per mezzo di una botola! In questo caso il naso è una sorta di personaggio, pur essendo un oggetto.

Ma come seguire le tracce dell'orso? A questo punto ritorna l'idea della neve: sulla neve si imprimono le tracce, quindi bisogna far nevicare! Ma è estate... allora Ginetto ripeterà l'impresa epica del nonno: verrà lanciato in cielo nell'indifferenza di tutti perché nevicci ancora in estate, come accadde nel lontano 1959!

Gli spettatori assistono a tutta questa storia come se la stessero guardando da una finestra. La baracca, infatti, riproduce un muro, con tanto di numero civico, nel quale ritroviamo l'apertura di una finestra, che funge da una sorta di sipario. Le ante della finestra, infatti, si aprono all'inizio dello spettacolo e si chiudono in alcuni momenti, quando, cioè, bisogna proiettare, attraverso una lavagna luminosa, delle ombre. Quando Ginetto viene sparato in cielo, per esempio, e vediamo il suo volo a rallentatore

grazie al burattinaio, sulla finestra chiusa vediamo proiettarsi un bellissimo gioco di ombre di molte mani, oltre alla sagoma del coniglio che galleggia, sospeso in aria. Ancora più suggestivo è l'espedito della neve: stavolta la lavagna luminosa proietta sulla finestra dei piccoli rettangoli bianchi dai quali si affacciano delle sagome, capiamo così che si tratta di finestre che si fanno sempre più piccole fino a diventare puntini bianchi che scorrono sulla finestra, per mezzo di un rullo, dando l'impressione che oltre la finestra stia nevicando. Il miracolo del coniglio è avvenuto ancora!

Questo è uno spettacolo molto artigianale: burattini e costumi sono realizzati, ad hoc, rispettivamente, da Jams Davis e Anna Paola Barolo sui disegni di Brunello, che si occupa anche della composizioni delle musiche, come anche Michele Caniato. La scenografia invece, molto semplice, è opera di Brunello, De Bastiani, Puche e Pierpaolo di Giusto.

C'è un solo elemento che sembra incoerente con tutto questo lavoro, l'utilizzo di voci registrate. Come dice lo stesso Brunello, questo accade perché gli animatori sono al servizio dei burattini e lavorano sulla musica. C'è dietro un grande lavoro, per cui bisognava concentrarsi su molti elementi e non valeva la pena utilizzare voci dal vivo per pochissime battute, ma piuttosto sarebbe stato meglio lavorare sul materiale a disposizione. Proprio a partire da questo spettacolo Brunello capisce che può essere efficace il mezzo tecnologico, basta pensare alle sovrapposizione sonora, alla scenofonia, che lo ha divertito molto.

*La leggenda di coniglio volante* si configura, dunque, come una fiaba onirica e surreale, nella quale si ribaltano i tradizionali tabù del teatro di figura, ma si opera sempre nell'ambito della tradizione, che scompare per poi riaffiorare più rigogliosa e carica di senso per un pubblico contemporaneo.

Anche rispetto alla fiaba Brunello opera delle distanze rispetto alla tradizione, innanzitutto eliminando l'elemento moralistico e consolatorio e aborrendo assolutamente la politicizzazione della fiaba. Ciò significa che si allontana dalle revisioni politico-ideologiche degli anni '60 e '70 del Novecento. La sua scrittura presenta le caratteristiche costitutive di una fiaba (l'aiutante magico, gli antagonisti, l'ostacolo da superare e così via), ma anche in questo caso cerca di indagarle a fondo e

la sua ricerca approda per esempio all'eliminazione della contrapposizione tra buono e cattivo. Quest'ultimo è rappresentato semplicemente come un personaggio che non può comportarsi diversamente, deve seguire la sua natura, non ha colpe per questo; manca quindi l'elemento moralistico, ma, come dicevamo, anche quello consolatorio, basti pensare a *Festa di compleanno*. È uno dei pochi spettacoli che può considerare il bambino come interlocutore privilegiato, eppure è una storia tristissima, che racconta di una festa di compleanno fallita, che neppure nel finale lascia una speranza al povero Ginetto (anche qui il coniglietto è protagonista) che addirittura, disperato, dice di non voler crescere più. È proprio in questi casi, quando ci troviamo, per esempio, di fronte a finali come questi, che sembrano tragici, che bisogna iniziare ad indagare e al di là degli stereotipi, cercare per i personaggi soluzioni più umane, metterli alla prova, farli reagire.

Gigio Brunello, insomma, si inserisce pienamente nell'ambito della sperimentazione del teatro di figura, mescolandolo insieme alle soluzioni del teatro d'attore e utilizzando ogni tipo di espediente che possa divertirlo e, soprattutto, che possa contribuire a realizzare una bella storia che trovi la sua forza proprio in se stessa e non nelle gag furbesche che intrattengono il pubblico. A dimostrazione di questo talento nel 2013 *Il miracolo della mula*, di cui firma la regia, della compagnia "Il laborincolo", riceve l'Eolo Awards menzione per il teatro di figura.

Siamo di fronte ad una volontà di ricerca e ad una passione, un amore per il burattino che non va considerato come un semplice oggetto da manipolare! È un attore a tutti gli effetti, con il proprio linguaggio, e le proprie problematiche. Brunello si confronta con i suoi burattini, entra in una relazione profonda con loro, li mette alla prova, gli gioca spesso brutti tiri per il gusto di vedere cosa succede. Li osserva. Li invidia anche, a volte, perché il tempo per loro passa diversamente e sono sempre uguali nell'aspetto, ma continuamente mutevoli. Si comportano secondo tradizione, ma nello stesso tempo, trovandosi in situazioni non tradizionali, devono riuscire ad elaborare soluzioni che siano giuste per loro, burattini tradizionali, ma adeguate. E soprattutto li rispetta in quanto creature autonome con delle necessità. Il sodalizio con Gyula Molnár non poteva non essere perfetto. Due visionari, due artisti che partono dalle proprie

suggerzioni ma che si lasciano sorprendere dall'esterno, due osservatori che sono in grado di ascoltare l'oggetto, dimostrando una grande umiltà, che consiste nel mettere da parte l'io per dare spazio al mondo invisibile contenuto nelle cose e trarlo, generosamente, a noi spettatori. Entrambi non lavorano per un pubblico specifico, ma piuttosto in nome di un sentimento che è potenzialmente presente in ognuno di noi, ma che è più presente nei bambini: lo stupore e la meraviglia. Con le loro poetiche e servendosi, ognuno a proprio modo, ma sulle stesse basi, di tecniche differenti, cercano di far riaffiorare negli adulti la qualità più importante dell'essere umano: l'incanto.

## **INTERVISTE**



## Marco Baliani\*

*Cosa rappresenta per lei la fiaba? E quale importanza riveste nel suo percorso artistico?*

Le fiabe sono sempre state uno strumento di lavoro per me, dai primordi, quando ancora la narrazione non la praticavo. Continuo a pensare che la fiaba sia uno dei territori più interessanti dal punto di vista teatrale, perché ha un carattere anti-psicologico, non è legata ad una linearità di causa-effetto, e quindi permette un volo totale, e l'attore o lo scrittore o l'autore, o chiunque la metta in azione, deve colmare questi passaggi. Un po' come accade nel teatro shakespeariano: sei in un castello e un attimo dopo sei nel bosco. La fiaba diventa un mappa. Italo Calvino la definiva un "catalogo di destini", io preferirei dire che è una "mappa di destini", il catalogo mi dà più l'idea di qualcosa di geometrico, rigido, invece per me è una mappa, un'esplorazione continua che permette di toccare temi profondissimi, ancestrali, mitici, poi ci sono tutte le analisi: per esempio Bettelheim l'ha vista dal punto di vista psicoanalitico, Propp dal punto di vista morfologico e così via, però a me interessa proprio la concentrazione di azioni che c'è in una fiaba. La fiaba è fatta solo di azioni, i personaggi parlano pochissimo, è tutto un fare che veicola le vicende umane e fantastiche. Io penso che il teatro sia tutto un fare e che la fiaba sia uno degli strumenti più belli da esplorare, per questo, quando posso, lo faccio ancora.

*Che rapporto c'è tra la narrazione teatrale e il lavoro fisico dell'attore?*

Il corpo per me è il punto di partenza, sia quando lavoro su personaggi che sono da interpretare, sia da raccontare, e penso che la corporeità sia il centro del lavoro della narrazione: è il corpo che produce la voce. Quando vedi un narratore fermo, immobile,

---

\* Intervista realizzata a Bologna il 23 febbraio 2014.

sta dicendo qualcosa, ma è tutto cerebrale, si sente il processo di scrittura, mentre nella narrazione orale il processo di scrittura va dimenticato, perché l'oralità non ha nulla a che vedere con la scrittura.

*In che modo si rapporta con il testo? Può farmi qualche esempio?*

In *Kohlhaas* non c'è una sola parola di Kleist, ho preso la sua storia ed ho cominciato a lavorarci sopra, a ridirla, a ri-raccontarla, finché è venuta fuori un'altra cosa. La storia è la stessa, ma c'è un mondo che non c'è in Kleist e che invece è bellissimo da leggere. Le cose belle da leggere si possono leggere, però non si possono dire, per dirle bisogna trasformarle, farle diventare azione vivente della parola. Questo succede molto anche con i testi teatrali, che quando sono fortemente impregnati di scrittura sono molto difficili da rendere sulla scena, perché gli esseri umani non parlano come scrivono, quando parlano usano molto lo slang, il dialetto, l'onomatopeico, noi non parliamo tipograficamente.

*Frollo*, invece, non è mai stato scritto, non esiste il testo. Una notte abbiamo buttato giù un canovaccio, però non saprei dove rintracciare il testo, non c'è da nessuna parte se non nella mia testa, per quello può variare continuamente. Il testo che ho pubblicato di *Kohlhaas* l'ho riletto, rispetto a quello che faccio oggi è molto diverso.

*Qual è il ruolo del narratore e in che modo si relaziona con i personaggi della storia che racconta?*

Nel racconto orale non c'è interpretazione come nel teatro, nel racconto l'interpretazione non puoi permettertela, perché non hai molto tempo a disposizione, e in più sei anche tutti gli altri personaggi, quindi l'interpretazione presuppone una caduta nel personaggio, tutto il tuo essere diventa quel personaggio. La narrazione ha il problema di dover tenere insieme tutto il mondo, il lavoro del narratore è stimolare l'immagine di quel personaggio, ma come accenno, non ci devi star dentro più di tanto,

sarebbe sbagliato cadere nella trappola di interpretarlo troppo, perché non c'è un momento psicologico così lungo in una fiaba, in un racconto, ma anzi, guai, diventa noiosissimo. Per esempio in *Frollo* per un attimo divento Pipitacchio, tutti ridono, ma un attimo dopo sono Frollo e poi l'aquila... è un passaggio continuo di consegne di pelli. È questa l'arte del racconto, ed è tutto corpo. È la metamorfosi, ed è la cosa che in teatro mi affascina di più: quello che accade alla persona quando deve diventare qualcun altro e come fa a ritornare a se stesso o un narratore esterno.

*Lei ha scritto anche fiabe, ma in genere non le colloca in un tempo lontano e fantastico. Me ne può parlare attraverso qualche esempio?*

Parliamo di *Frollo*. Nasce dalla lettura de *Il principe di pasta frolla*, che è una delle fiabe popolari italiane del sud Italia, però l'ho rivisitata completamente, l'ho trasferita in un quartiere di periferia. Amo molto collocare le mie fiabe nelle periferie urbane. Nella raccolta di racconti che ho scritto, *La metà di Sofia*, si incontrano personaggi inverosimili, però molto concreti. Sono gli abitanti di questi luoghi in cui finisce la periferia e comincia la campagna. Secondo me questi sono i luoghi della metamorfosi e oggi le fiabe le metto anche lì, dove c'è un paesaggio para-industriale caratterizzato da capannoni e case diroccate, luoghi che non sono più campagna ma non sono neanche diventati città. Questi sono i luoghi che amo di più.

*Quando e con quali intenti ha inizio la sua attività con i bambini*

Ho cominciato con i bambini negli anni '70, perché venivo dalla temperie politica e quindi sentivo il bisogno di comunicare e di usare il teatro in termini politici e sociali. Ho pensato che sarebbe stato meglio lavorare con i bambini piuttosto che con quelli che ormai non potevano più cambiare e continuo a pensare che sia giusto così. Il futuro di un paese dipende proprio dal lavoro con i bambini: puoi lavorarci male e farli diventare tutti degli automi che assorbono solo il consumismo, oppure decidi di farli

diventare dei cittadini. L'educazione continua ad essere il nodo politico che non viene affrontato da nessun governo, è questa la chiave per cambiare il paese. E quindi, uscito da quegli anni, mi sono chiesto: il teatro per chi lo sto facendo? Voglio farlo per queste fasce emarginate; perché i bambini sono emarginati, in quanto non hanno diritto di dire la loro. Ho cominciato così: l'incontro è stato prima ideologico e politico, poi dopo mi sono proprio appassionato. Credo di avere anche un talento pedagogico notevole, mi piace molto stare con i bambini, entriamo in sintonia immediatamente. Quando vedo un bambino ci intendiamo al volo, passano delle comunicazioni corporee molto chiare tra me e loro. Giorgio Testa era convinto che la pedagogia fosse un talento, non si impara, puoi avercela o meno, e quindi questa voglia di misurarmi con loro continua ad esserci. Per esempio in Africa con *Pinocchio nero*, con i ragazzi di strada. Mi piace confrontarmi con i bambini che non hanno le stesse chance degli altri, perché lì c'è più ricchezza, perché sono più affamati di mondo.

*Le sue narrazioni si rivolgono, nelle intenzioni, sia ad un pubblico adulto che bambino?*

Io lavoro sempre affinché il pubblico torni indietro all'infanzia e quindi i miei spettacoli, anche quelli tragici, scuri, hanno sempre la necessità di risvegliare lo stupore. Non mi interessa l'indignazione del teatro civile, ma lo stupore e un pò lo spavento: il pubblico si deve spaventare, deve restare inquieto, come quando racconto una fiaba a un bambino. Il bambino si spaventa perché la fiaba è piena di terrore ed è giusto che sia così, perché è un modo per cominciare a prepararlo al fatto che la vita non è tutta rose e fiori.

Bisogna eliminare il pregiudizio secondo cui le fiabe sono state inventate per i bambini. Questa è un'invenzione della borghesia settecentesca e ottocentesca, che voleva ridurre il terreno della fiaba, percepito come pericoloso perché si affidava all'oralità, sfuggendo così ad ogni controllo, e perché erano le donne che per lo più raccontavano e tramandavano.

## Letizia Quintavalla\*

*Quando ha inizio la sua esperienza con il teatro ragazzi e quali sono le motivazioni che hanno indirizzato la sua ricerca teatrale verso il mondo dell'infanzia?*

Mi sono laureata nel '76 in Storia e Filosofia a Bologna, ma avevo avuto delle esperienze abbastanza forti con i bambini in situazioni al limite, in particolare grazie ad un pedagogista, Andrea Canevaro, che proponeva agli studenti di lavorare direttamente a contatto con i bambini. Accettare una proposta del genere penso dipendesse anche dal periodo storico: si faceva strada l'idea di ristrutturare la cultura e la scuola, che è l'origine di ogni rivoluzione vera; credo, quindi, di essere approdata al mondo dell'infanzia anche per una motivazione politica. Le prime esperienze che io e Maurizio Bercini ci trovammo a fare insieme erano i doposcuola alternativi, vicino Parma, dove si lavorava con i bambini al pomeriggio, in via del tutto gratuita, e quindi si veniva in contatto con insegnanti che volevano lavorare in modo collettivo, a favore di una pedagogia non del riempimento, ma dell'insegnare imparando rispetto al bambino. Cominciava a farsi strada l'idea di un bambino competente ed erano gli stessi anni dell'animazione teatrale che, sebbene stigmatizzata dal teatro ragazzi, era caratterizzata da un grande afflato sia politico che umano nel suo approccio ad una rivoluzione culturale. Credo che alla base della mia formazione ci siano questi due tipi di esperienze, quella locale, molto diretta, e quella politica e culturale.

Finita l'università, io e Maurizio Bercini decidemmo di andare a conoscere un grande burattinaio di cui avevamo sentito parlare, Otello Sarzi, con l'intenzione di portarci i bambini. È stato un incontro determinante e un anno dopo, siamo andati a lavorare con lui. Faceva un teatro molto “anarchico”, diceva di sì a tutti, non ha mai mandato via nessuno ed è stato per noi un incontro teatrale molto artigianale da certi punti di vista e molto umano da altri. Sarzi lavorava con i burattini sia a livello tradizionale che sperimentale, e una parte del suo lavoro era dedicata proprio ai bambini. I laboratori

---

\* Intervista realizzata a Parma il 24 febbraio 2014.

erano improntati per lo più sulla costruzione, quindi c'era un approccio manuale e anche questo si rifaceva ad una passione che avevo fin da piccola, che probabilmente veniva dall'osservazione: mio padre, infatti, era scultore e pittore, affrescava le chiese. Credo che il mondo dell'infanzia abbia dentro molta arte, quindi restare legata a quel mondo significava per me vivere la vita in modo molto artistico.

Finita l'avventura con Otello Sarzi, che si interruppe per via di alcune sue personali vicende familiari, noi giovani ci staccammo, insieme ad alcuni della cooperativa, dal Teatro del Setaccio e fondammo la Cooperativa Teatro delle Briciole, mantenendo l'idea del collettivo, di un senso di uguaglianza e volevamo dedicarci completamente al teatro per ragazzi.

Il primo spettacolo è stato *Il piccolo principe* (1976-77), che aveva come dominante il rapporto con l'infanzia e soprattutto la relazione adulto-bambino (un tema che ritorna nel 1994 in *Con la bambola in tasca*). Il primo spettacolo per un gruppo è fondante rispetto alla strada che si decide di intraprendere e non a caso era uno spettacolo misto di burattini e attori, che non avremmo potuto far da soli come gruppo, per cui ci siamo appoggiati ad un regista esterno, Gigi Dall'Aglio, del collettivo Teatro Due di Parma, che ha portato un grande contributo grazie alla sua idea di voler valorizzare ciascuno a seconda delle proprie capacità. Avevamo anche un drammaturgo che, insieme al regista, si occupava degli spettacoli nei primi tre anni, poi abbiamo iniziato ad acquisire capacità registiche e drammaturgiche che ci hanno permesso di andare avanti autonomamente, ma questi contributi hanno impostato e dato molta sicurezza al gruppo, lo hanno fondato, fortificato, e hanno aiutato ognuno di noi ad ascoltare e quindi sviluppare le proprie capacità. Questa è stata una grande scuola. Da lì i primi spettacoli sono stati tutti dedicati al teatro ragazzi, avevamo uno degli organizzatori più esperti del teatro per ragazzi, Gabriele Ferraboschi, che era stato anche l'organizzatore della compagnia precedente di Sarzi. Io piano piano ho smesso di recitare, a questa decisione ha contribuito anche la nascita di mio figlio. Ho fatto l'attrice ancora per qualche anno, poi ho sentito che la cosa che mi interessava di più era la regia e la drammaturgia: osservare per poi ricollegare le parti, è una cosa che so fare e che mi piace fare.

*Lei dice che il suo teatro rifugge da intenti didascalici ed educativi, al limite si pone degli obiettivi “didattici”. Mi può spiegare cosa intende e come si concretizza?*

La didascalia è da bandire in ogni arte, ci può essere un teatro didascalico alla maniera brechtiana, che ti aiuta a migliorare il mondo, ma questo non è particolarmente evidente nei miei spettacoli, posso inserirlo piuttosto nella mia metodologia di lavoro. Il teatro non deve suggerirti ciò che devi o non devi fare, ma è importante che lasci intuire allo spettatore cosa vuol prendere per se stesso da una storia, di cosa ha bisogno lui. Preferisco drammaturgie conseguenti e logiche ma non essere troppo esplicite, meglio lasciare degli spazi, dei vuoti che vanno colmati da chi guarda, che prenderà ciò che della storia gli interessa maggiormente. Non importa se un bambino non la capisce tutta; non mi pongo come obiettivo che i bambini capiscano tutto, ma che sentano tutto. Il mio compito è quello di rendere la storia più organica possibile tenendo conto dell'età del pubblico a cui è dedicata, dello spazio, del contenuto, evitando accuratamente di non rifugiarsi nell'esperimento artistico. Non riesco a prescindere dal pubblico che ho davanti: è giusto per me fare cose “difficili”, cioè che prevedano il superamento del limite, ma devono essere temi che interessano sia me che il pubblico, per questo bisogna fare delle scelte in relazione all'età degli spettatori.

Per me l'unica pedagogia possibile è quella che lascia al bambino (ma anche ad un adulto...) lo spazio della sperimentazione autonoma: l'adulto, o chi conduce un lavoro, dovrebbe intervenire pochissimo, ma piuttosto creare delle situazioni e fornire degli strumenti a chi sta scoprendo il mondo e scoprendo se stesso nel mondo. Per questo le attrici di *Con la bambola in tasca* hanno come indicazione registica di non intervenire mai se è evidente che i bambini possono arrivare da soli alla soluzione.

*Che rapporto ha il suo teatro con la fiaba? Cosa significa costruire la regia e la drammaturgia di una fiaba a teatro? E che importanza riveste il teatro di fiaba per i giovani spettatori?*

*Il Piccolo Principe* e *Michelina la strega* e *Il Mago di Oz* si rifacevano alla fiaba popolare, ma quando con *Nemo, Il topo e suo figlio*, e *Con la bambola in tasca*, oltre alla fiaba si comincia a tenere conto della morfologia della fiaba. Ci siamo posti delle domande: di cosa ha bisogno una fiaba? Di quali archetipi? Quali sono le funzioni importanti che si ripetono in una fiaba? L'esigenza principale è quella di conoscere la fiaba e i suoi elementi essenziali, che si possono ritrovare anche in un mito, in un romanzo o in altre strutture narrative. Per esempio *Il topo e suo figlio* non è una fiaba classica ma ne contiene tutti gli elementi, tutto il carisma. La fiaba rientrava perfettamente nella nostra ricerca sia sulla relazione che sull'estetica-etica del Micro-Macro. Negli anni settanta era un po' di tendenza destrutturare i finali positivi delle favole, il finale cosiddetto "aperto": si sperimentava in questo senso, ma a noi non piaceva, le fiabe dovevano finire come dovevano finire.

*Nemo*, per esempio, è la storia di un bambino che non riesce a dormire e fa incubi ogni notte e ogni notte vive un'avventura. È stato il nostro primo spettacolo e conteneva vari elementi fiabeschi come l'idea della notte, del sonno, il rapporto con la madre e con i mostri, c'era l'aiutante magico e tutte le varie le prove da superare.

In genere le fiabe sono assolutamente illogiche: per esempio perché il lupo non mangia subito, al primo incontro nel bosco, Cappuccetto Rosso? La struttura della fiaba non dà neppure il tempo di farti questa domanda, perché è troppo interessante la sua natura sintetica e il suo essere quasi un precipitato chimico di tante complessità. Inoltre la fiaba nasce da una relazione, c'è qualcuno che racconta e qualcuno che ascolta. Il racconto risale alla notte dei tempi, quando davanti ad un fuoco si raccontava della caccia, vera o finta che fosse, ma che l'ascoltatore poteva vedere attraverso le parole del narratore. Alla base c'è quindi la relazione. Un bravo narratore deve sapere a chi sta raccontando la sua favola: è un bambino di tre anni? O di otto? O di dodici? Di cinquanta? Di ottanta? Non stiamo parlando di quel lato bambino inteso come l'"eterno fanciullo", ma del lato profondo dell'ascolto, che è intuitivo, è quello che gli orientali chiamano "mente profonda": non si sente col cervello, ma con un'altra parte, che è sempre un'intelligenza, ma un'intelligenza profonda, quindi non ci si perde in una logica stringente, che non è interessante in quel momento. Nella fiaba invece c'è una

relazione e il vero polo attivo è chi ascolta. Sembra che a condurre sia solo il narratore perché conosce la storia, e quindi la gestisce come vuole, ma in realtà chi racconta è solo il sacerdote officiante. Senza Comunità, invece, la storia non avrebbe senso. La vitalità del teatro è data dal fatto che c'è qualcuno che ascolta. Il teatro per esistere ha bisogno del pubblico.

L'incontro con la fiaba - come con ogni altra forma narrativa - avviene se in essa è contenuto un tema di cui sento la necessità di dover parlare, quindi a volte prima ho scelto il tema e poi in un secondo momento cerco un testo che contenga questo tema. Nel caso di *Con la bambola in tasca*, per esempio, ho trovato nella fiaba di Vasilissa tutte le cose di cui volevo parlare. Le favole sono tali quando contengono un'iniziazione e *Con la bambola in tasca* più che uno spettacolo, è un rito di iniziazione per il pubblico, per la bambina e l'attrice.

*Come è nata l'idea dello spettacolo Con la bambola in tasca? E in particolare come è nata la scelta di coinvolgere nello spettacolo una bambina attribuendole così una vera e propria funzione drammaturgica?*

Nasce per caso. Ero a Bologna, guardavo dei libri su una bancarella e cominciai a sfogliare *Donne che corrono coi lupi* di Clarissa Pinkola Estès. Il primo capitolo che lessi fu proprio quello su la fiaba di Vasilissa . Ho trovato lì i temi di cui volevo parlare, e in particolare il rapporto con l'intuito. Rispetto alla drammaturgia e alla regia, invece, è stata importante la suggestione di uno spettacolo che qualche anno prima avevo visto ad un festival, un *Piccolo Principe* messo in scena da un artista belga. C'era un momento dello spettacolo in cui l'attore chiamava un bambino del pubblico sulla scena perché interpretasse il piccolo principe. Era fatto molto bene, anche se rientrava in una dinamica tipica del circo, del teatro popolare, secondo il quale si coinvolge qualcuno dal pubblico per attirare l'attenzione degli spettatori, che vengono presi in contropiede da una forza emotiva inattesa, come se, percependosi in quanto corpo unico, vedessero staccarsi un pezzo di sé e andare sulla scena. L'attore

non teneva il bambino in scena per molto il tempo, e ciò che mi aveva colpito di più era la sua capacità di non farlo sentire a disagio. Quando, qualche anno dopo, mi sono chiesta come e a chi far interpretare il personaggio della bambina Vassilissa ne *Con la bambola in tasca*, la risposta è arrivata immediatamente: un bambina del pubblico! Questo espediente ha innescato un lavoro immane di cui non avevamo pratica se non nelle animazioni teatrali o nei lunghi laboratori tenuti presso il Teatro delle Briciole. Era necessario fare molte prove in cui lavorare continuamente con l'attrice e delle bambine. È stato necessario pensare ad una struttura drammaturgica che potesse contemplare la presenza costante di una bambina in scena, ma che permettesse anche alla bambina di decidere liberamente, in ogni momento dello spettacolo, di uscire di scena e ritornare tra il pubblico, tra la sua tribù. Bisognava sperimentare tutte le variabili possibili affinché non si sentisse mai a disagio. Abbiamo sempre preferito che fossero più bambine a darsi il cambio, a partecipare a una sorta di la staffetta nel portare a termine l'impresa di Vassillissa ; infatti quando una bambina decide di uscire dal cerchio rosso, dalla storia, dalla scena, viene invitata un'altra bambina al suo posto e così si evita anche che ci sia un' unica protagonista, ma si possa vedere una Vassillissa collettiva. Speriamo sempre che non resti fino alla fine una sola bambina, ma che lo spettacolo diventi piuttosto l' occasione per un'iniziazione di gruppo: come se la tribù-pubblico mandasse un suo rappresentante a staffetta, in modo che la conquista del fuoco finale sia veramente diluita in più persone, in più protagoniste. E' bene che nello spettacolo ci sia almeno un cambio di bambina, cosicché non ci sia il pericolo di sentirsi...reginetta della storia.

*In che modo viene scelta la protagonista fra il pubblico?*

In realtà ci siamo resi conto che è la bambina che sceglie. L'attrice guarda negli occhi le spettatrici e, quando vede una bambina con sguardo disponibile, le mette il fazzoletto rosso in testa, simbolo di Vassillissa. Prima dello spettacolo si chiede alle insegnanti se ci sono bambine tra il pubblico con gravi handicap di cui l'attrice

potrebbe non accorgersi, in modo da evitare un coinvolgimento che potrebbe creare disagio, ma una volta è accaduto che l'attrice scegliesse proprio una bambina, che le era stato raccomandato dall'insegnante di non chiamare in scena perché da poco arrivata da terra di conflitto ed era ancora scossa dalla esperienza della guerra. Ma era stata proprio quella bambina a manifestare con il suo sguardo e i suoi modi la curiosità e il bisogno di partecipare al gioco teatrale. La bambina restò fino alla fine, dello spettacolo conquistò il fuoco e ritornò tra il pubblico più forte.

*Mi può parlare della costruzione dello spazio e della scenografia, e della conseguente relazione che si viene a creare con gli spettatori?*

La scenografia è caratterizzata da tre elementi: un tappeto rosso di forma circolare, al cui interno si concentra molta energia. Una sedia bassa bianca, la sedia della Cantadora. Un fondalino bianco con dipinto sopra un fuoco rosso.

Abbiamo capito che il fuoco nella drammaturgia era fondamentale, perché è il motore che spinge la bambina a svolgere tutti i compiti–prova per ottenerlo, la conquista del fuoco è il pretesto per crescere, quindi era necessario che fosse presente.

La scelta dello spazio nasce dal concetto di micro-macro, del piccolo e del grande, che si può tradurre anche nella relazione adulto – bambino.

Questo concetto si può coniugare in tante forme, anche come individuo e collettivo, come singolo attore e gruppo di spettatori. Da qui la prossemica che caratterizza questo lavoro: il rapporto con il pubblico determina lo spazio adeguato.

Con un pubblico di bambini di tre, quattro, cinque anni so che se mi allontanano da loro otto o dieci metri mi percepiscono a fatica o comunque diversamente se mi colloco a tre, quattro metri. Quando parliamo di spazio parliamo di prossemica, di distanze emotive e anche della distanza che permette di avere una visione complessiva. Tutto questo è uno studio che va sperimentato, non si può decidere a tavolino senza un riscontro pratico, anche per questo abbiamo fatto tante prove aperte con i bambini, proprio per capire questo tipo di relazione.

Quindi lo spazio è determinato anche dal tipo di pubblico e dal numero degli spettatori. Io ritengo che gli spettacoli per bambini della scuola dell'infanzia deve essere proposto tassativamente per un numero massimo di 90 bambini.

Nel caso specifico abbiamo utilizzato l'elemento delle circolarità (già presente in altri spettacoli) come elemento drammaturgico da una parte e dall'altra per la necessità di ottenere una percezione e un'attenzione molto concentrate e dense. Si voleva restringere la scena per creare più intimità.

Non ho mai fatto uno spettacolo per bambini delle scuole dell'infanzia (tre – cinque anni) da palco cioè con i bambini seduti in platea, sento che è sbagliato rispetto alla relazione, è innaturale, non organico.

*Le dimensioni degli oggetti utilizzati in scena non rispettano la regola della proporzione. Qual è la motivazione all'origine di questa scelta?*

Alla base della scelta degli oggetti per la scena e delle azioni che da essi ne conseguono, c'è il grande binomio vero-finto.

Nello spettacolo ci sono due oggetti di grandi dimensioni usati dalla strega Baba Jaga, un mestolo e un coperchio che copre una pentola inesistente: si tratta di una proposta di allenamento ad un codice linguistico nel quale non si dice cosa sarà finto e cosa vero ... si consegnano alla bambina-Vassillissa degli strumenti perché possa realizzare delle associazioni immaginifiche. Con il teatro si va in un altro mondo, non c'è una ricostruzione oggettiva della realtà, è un allenamento mentale molto più interessante, perché necessità dell'intuito.

Inoltre la Baba Jaga ha una casa molto piccola, ma le piace molto mangiare e dice che il fuoco serve per prima cosa a cucinare: la strega ti nutre senza darti a mangiare, mescola una zuppa che non c'è! E' colei che dà la spinta vera a far crescere.

*L'attrice ha un doppio ruolo, quello di narratrice e quello di interprete. Mi vuole parlare di come ha lavorato ai diversi livelli di scrittura drammaturgica? E come ha*

*lavorato con le varie attrici*<sup>222</sup>?

Nello spettacolo *Con la bambola in tasca* l'attrice ha cinque ruoli, che sono le cinque funzioni del femminile: all'inizio è l'Attrice; poi, quando si siede sulla sedia, diventa Narratrice, la cantadora, quella che cura l'anima con le storie; nel momento in cui prende la bambina sulle ginocchia assume il ruolo di Madre che poi va via per ritornare vestita da Strega Baba Jaga, che non è più la mamma che accoglie, che aiuta, ma che mette davanti alla difficoltà e la fa superare. Infine diventa la Bambola che rappresenta l'intuito, che va alimentato, a cui va data fiducia, è la parte più intima di ogni persona, di ogni donna.

Queste cinque funzioni sono tutti dei personaggi, quindi hanno anche una definizione fisica, un movimento, una voce. La strega ha segni molto carichi per la postura e per la voce, per esempio l'attrice usa una noce dentro la guancia per alterare il viso e la voce, piccolo "inganno" che del resto viene svelato e dichiarato nei cambi della bambina e nel finale.

La Strega in questa fiaba ha una funzione precisa: quella di creare l'ostacolo affinché Vassillissa lo superi. La piccola Bambola di stoffa sta sempre nella tasca del grembiule di Vassillissa, ma durante le prove dei lavori le viene data la voce dall'attrice che si serve di un microfono e sta nascosta dentro la casetta da dove può vedere da una piccolo foro la bambina e i suoi movimenti. La voce e il testo (in parte improvvisato) della Bambola hanno un ritmo che si modifica per intonarsi a quello della bambina, ma deve essere sempre un ritmo teatrale.

La Narratrice è fondante, deve essere neutra, ma stando dalla parte di qualcuno, perché un narratore sta sempre dalla parte di qualcuno, anche se solo da quello della storia. L'Attrice è quella nel prologo dello spettacolo, pone domande filosofiche al pubblico perché ha fiducia nel fatto che i bambini possono fare cose difficili e fa capire loro che per entrare in questa storia bisogna fare cose difficili. C'è una sorta di dialogo "socratico" tra lei e i bambini: con le sue domande cerca di far emergere ciò che è

---

<sup>222</sup> Varie attrici, nel corso degli anni, dal 1994 al 2014, hanno portato lo spettacolo in diverse traduzioni: francese, portoghese, inglese e spagnolo.

presente in loro.

Prima di lavorare con le varie attrici che fanno *Con la bambola in tasca* è stato necessario capire se erano predisposte a questo genere di relazione. Mi sembra abbastanza necessario aver frequentato bambini e, soprattutto, è necessario essere capaci di mettere il proprio ego a servizio di questo spettacolo, cioè da parte.

È importante che sia un ego che osserva, accoglie, previene, offre possibilità, indirizza senza obbligare o forzare, in qualche caso anticipa.

La dimensione profonda su cui abbiamo lavorato con le attrici è stata quella dell'intuito. Dovevano capire a che punto fosse il loro intuito, sperimentando con esercizi rispetto allo spazio e alla relazione con l'altro. L'attrice deve tenere la bambina nella finzione, trattandola come se fosse un'altra attrice e facendole sentire il gioco di complicità tra di loro.

Il personaggio, però, è attraversamento ed è necessario che la bambina capisca che non bisogna crederci fino in fondo, infatti dietro l'attrice c'è sempre anche la Narratrice, la Mamma, la Bambola., la Strega Baba Jaga

*In che modo viene coinvolta di volta in volta la bambina che entra in scena? Le vengono date istruzioni? In che modo?*

La drammaturgia di questo spettacolo è pensata come un rito di iniziazione e tutti i momenti di cui si compone non sono in funzione della storia ma della relazione.

L'attrice all'inizio quando deve offrire alle bambine del pubblico il fazzoletto simbolo di Vassillissa, guarda negli occhi le bambine e, al contrario di quanto si possa pensare, sono loro che, anche inconsciamente, decidono di farsi scegliere, perché hanno negli occhi la curiosità e il coraggio di provare ad entrare nel gioco teatrale. Questo spettacolo riveste per le bambine un momento fondamentale, che è quello dell'iniziazione e, in quanto tale, avviene pubblicamente, attraverso l'investitura per mezzo del fazzoletto e davanti alla tribù dei simili.

L'investitura avviene così: il fazzoletto rosso viene provato sulla testa delle bambine,

finché non si trova quella giusta, cioè colei che accetta la Bambola che gli offre l'attrice, che contemporaneamente le offre anche la mano lasciando la scelta alla bambina di stringerla o meno, e quindi di seguirla o meno al centro del cerchio rosso della scena. Esiste una drammaturgia per ogni gesto, se infatti l'attrice toccasse e prendesse lei la mano della bambina, avrebbe deciso per lei.

Il momento successivo è quello in cui la bambina viene vestita con un grembiolino rosso e successivamente le viene chiesto di sedersi in braccio all'attrice. In generale le bambine si fidano, anche perché tutto è fatto con molta delicatezza.

Per esempio se la bambina è rivolta troppo verso il pubblico, cioè è troppo esposta allo sguardo l'attrice deve fare in modo che la bambina guardi lei, in questo modo l'attrice può guardare sia la bambina che il pubblico.

Quando l'attrice capisce, o meglio dire intuisce, che la bambina non vuole più continuare a stare in scena, anche se non lo vuol fare vedere, o sta per piangere, l'attrice la congederà con il rituale del cambio, cioè accompagna al posto con una formula rivolta pubblico: *“Adesso questa Vassilissa è stanca, è stata molto coraggiosa e ora ritorna a casa”*. Sta alla sensibilità dell'attrice sentire il momento giusto per fare il cambio : né troppo presto né troppo tardi, bisogna aspettare sì il limite, perché la paura bisogna provarla per superarla, ma non aspettare troppo...

Se la bambina decide di uscire dal gioco il tecnico da dietro il fondale si adegua al cambio anche lui facendo un morbido cambio luci e manda la musica che accompagnerà sempre ogni cambio, che è anche il tema dello spettacolo. Se il cambio avviene in una scena in cui c'è la Strega, allora l'attrice a vista lentamente si abbassa il cappuccio del costume da strega dalla testa, sempre a vista si toglie la noce dalla bocca, toglie il fazzoletto rosso e il grembiule di Vassillissa alla bambina, le da un bacio, la riaccompagna al posto e poi cerca un'altra bambina tra il pubblico con le stesse modalità dell'inizio, la porta dentro al cerchio e di nuovo cambiano luci e musica e si ritorna al punto in cui la storia si era interrotta un poco prima, è ovvio che è molto importante l'intesa muta tra l'attrice e il tecnico. Il cambio è delicatissimo, bisogna uscire ed entrare piano, ed è un momento magico se tutte le fasi vengono rispettate; c'è un tempo sospeso per il pubblico e per la storia. Il gruppo-tribù degli

spettatori riprende con sé la bambina e ne consegna un'altra alla storia affinché possa andare avanti e concludersi. Quando una bambina ritorna al posto le altre potrebbero sentirsi spaventate e se i rifiuti si sommano bisogna intervenire con un espediente accuratamente studiato: la Narratrice ritorna nel centro del cerchio rosso, si siede in mezzo e resta ferma, immobile, guarda il pubblico poi comincia a piangere sotto voce e con quel finto pianto dichiara una debolezza: “La storia non può andare avanti senza una Vassillissa.” Quando sente che il momento è maturo ripropone il rito dell’investitura con il fazzoletto rosso e di solito funziona.

*Si sono verificate difficoltà nel corso degli anni nell’inserimento della bambina? Trova differenze fra le bambine di oggi e quelle che hanno vissuto la stessa esperienza negli anni passati?*

In questi venti anni (1994 -2014) lo spettacolo si è continuamente modificato, è vivo. Non risente del fatto che i bambini cambiano, piuttosto abbiamo notato che le bambine sono meno abili a svolgere i lavori manuali, non hanno più l'abitudine al fare, adesso quelle che hanno più dimestichezza con la manualità e svolgono meglio i lavori-prove dello spettacolo sono spesso le bambine provenienti da altri paesi, da altre culture. Le attrici tengono dei diari in cui riportano questi cambiamenti.

Nel tempo e con le molte repliche e la conseguente esperienza che si sono fatte negli anni le attrici tendono a coinvolgere bambine sempre più piccole per Vassillissa, e quindi tendono come attrici e persone a spingersi in difficoltà maggiore quasi a sfidare la loro capacità intuitiva di condurre questo rito.

In generale io penso che i bambini siano la cartina di tornasole del paese dove vivono, del governo che c'è in quel paese, insomma di come vanno le cose nella loro *polis*, sono loro la cartina di tornasole di come è concepita la scuola, gli insegnanti e il loro aggiornamento, e se è una società in cui gli essere umani si rispettano e si ascoltano.

*E il giovane pubblico? Come vive la relazione con la fiaba? E con il cambio di ruolo*

*della loro compagna che interviene nella messa in scena? Si sono registrati cambiamenti su questo versante negli anni?*

I bambini partecipano molto a ciò che accade in scena e provano una grande ansia per la compagna. Si possono distrarre molto se l'attrice conduce male questa relazione e diventa troppo intima con la bambina, escludendoli, cioè dimenticando il pubblico. Quando questo accade gli spettatori cominciano a distrarsi e disturbare.

Lo spettacolo è caratterizzato da una geometria sottilissima. La bambina deve essere sempre visibile ma protetta dal pubblico e pur restando nella storia non deve dimenticare la relazione con i compagni, ma neppure interessarsi troppo a loro, con i quali potrebbe cominciare ad avere un dialogo e l'attrice non avrebbe più un ruolo di riferimento (soprattutto nelle repliche dove tra pubblico ci sono i genitori). Per il pubblico non sarebbe più uno spettacolo ma un'animazione teatrale, dove si vede un' attrice che gioca con una bambina, invece il pubblico deve assistere a del buon e utile Teatro .

L'attrice per poter stabilire una relazione di complicità con la bambina, deve trovare il modo di concentrarsi su di lei sì, ma senza eccedere, per esempio prendendola da parte, o parlandole di nascosto e per non escludere il pubblico dalla loro relazione a due ci sono delle regole molto precise: per esempio, se l'attrice sa che la bambina per la scena è meglio se sta in un determinato punto dello spazio scenico, non può spostarla toccandola o spingendola, ma deve spostandosi lei stessa in modo che la bambina per vederla si sposti a sua volta proprio nel punto dove è meglio che sia per l'armonia geometrica della regia, regia che si basa su un' estetica organica per gli attori e per agli spettatori, affinché l'immaginario si componga in metafore e visioni.

## Claudio Casadio\*

*Il nome “Accademia Perduta” nasce da una sorta di sfida. Lei stesso racconta che quando si iscrisse all'Accademia dell'Antoniano di Bologna gli allievi non potevano lavorare prima del conseguimento del diploma. Ma lei non se ne preoccupò e preferì rischiare di essere escluso dall'accademia. Il suo lavoro quindi può considerarsi in qualche modo nato all'insegna della sfida? D'altra parte negli anni '70 molti giovani artisti si avvicinarono al mondo dell'infanzia, all'animazione prima e al teatro ragazzi in seguito, sulla scia dei movimenti di riforma teatrale. Anche lei fu spinto da desiderio di sperimentazione nell'avvicinare il mondo dell'infanzia?*

Non ho una formazione di animazione teatrale, ho una formazione d'attore, perché ho studiato all'Accademia Antoniana di Bologna. Abbiamo scelto di fare teatro per ragazzi perché ci affascinava un mondo fantastico, un teatro che potesse lavorare sull'immaginario, sulla poesia, sull'emozione e devo dire che fin da subito siamo stati un gruppo un pò diverso dagli altri nati dall'animazione, dal teatro di strada e comunque non di formazione scolastica. Nei nostri spettacoli fin da subito abbiamo inserito tutta una serie di elementi, dal testo, alla parola, al lavoro dell'attore, alla scenografia, alle musiche, all'atmosfera del teatro e questo fin dall'inizio ci ha fatto vedere un pò diversi dall'ambito del teatro ragazzi, dove all'inizio la parola non era così importante, ma era importante soprattutto il segno, la gestualità. Noi invece volevamo trovare un testo, i personaggi, un'ambientazione data dalle scenografie molto particolari, molto d'effetto, utili, perché per noi il teatro era formato da tutte queste cose.

*Lei lavora sia per i bambini sia per gli adulti e utilizza lo stesso linguaggio, lo stesso tipo di ricerca drammaturgica. Crede che il terreno della fiaba sia particolarmente*

---

\* Intervista realizzata a Bologna il 13 febbraio 2014.

*utile all'incontro con pubblici differenti?*

Il teatro ragazzi mi ha permesso di sperimentare per molti anni ed è stata una grande palestra. Non è un teatro solo per bambini o per il passatempo, anzi, io credo che dal teatro ragazzi siano nate tante cose interessanti, infatti molte compagnie hanno condotto una grande ricerca rispetto alle modalità di rappresentazione. Il pubblico infantile, infatti, spinge a farsi molte domande. *Pollicino*, per esempio è uno spettacolo che continuo a fare perché mi rappresenta completamente e grazie a questo lavoro posso dire di aver raggiunto una maturità artistica di cui mi servo anche al di fuori del teatro ragazzi, come ho fatto per *L'uomo che verrà* e per *Oscura immensità*. Ed è una maturità che ho acquisito proprio lavorando su una fiaba, che ha un linguaggio universale, parla a tutti i pubblici e mi dà la possibilità di ottenere sia negli adulti che nei bambini la reazione dello stupore, dell'incanto, che per me è alla base del teatro. *Pollicino*, infatti, è piaciuto moltissimo soprattutto agli adulti, che ne hanno apprezzato la poesia.

*Che rapporto ha lei con la fiaba? Cosa significa per lei raccontare una fiaba?*

Le fiabe mi sono sempre piaciute, perché in realtà sono grandi drammi, anche Shakespeare ha scritto delle bellissime fiabe. Il pubblico bambino in genere già le conosce, e se questo da una parte può essere utile perché entrano più facilmente nello spettacolo, dall'altra può essere anche pericoloso, perché potrebbero immaginarsi di vedere a teatro le stesse cose che vedono in televisione. Le fiabe mi interessano perché hanno un forte contenuto psicologico, sono dei viaggi iniziatici e infatti ho deciso che me ne sarei occupato quando, a 18 anni, ho letto *Il mondo incantato* di Bruno Bettelheim. Nelle fiabe c'è un meccanismo psicologico forte che mi permette di dare forza al mio teatro, anche da qui viene la scelta di rappresentare i "cattivi", come l'orco di *Pollicino*, per lavorare su una tensione, sapendo che lo spettatore avrebbe partecipato con me ad un viaggio iniziatico e questo viaggio deve essere pieno di

sorprese, di colpi di scena, degli antieroi e dello scioglimento finale. Grazie alla fiaba puoi costruire uno spettacolo sapendo che lo spettatore verrà catturato dalla storia. E questo io lo ritrovo molto in Shakespeare o nelle grandi opere liriche. Quando rivedi la *Tosca* di Puccini ti affascina sempre, perché già conosci la storia, la musica. E il fatto che i bambini chiedano più volte ai genitori la stessa fiaba è perché quella fiaba ha per loro un contenuto importante. Le fiabe, poi, parlano anche dell'abbandono, come *Pollicino* ed *Hansel e Gretel*: è un tema che mi interessa molto. Ho lavorato molto sulle fiabe, sia come attore che come regista, ne abbiamo anche scritte. La fiaba ti dà una cultura drammaturgica molto importante e lo spettatore viene investito dal tuo racconto, ci sono tanti momenti anche di tensione, c'è la paura della fiaba, perché spesso è molto crudele e molto forte. Però il teatro deve essere anche forte, se deve essere emozione deve dare delle emozioni, se un testo non dice niente è mortale, poi dipende anche dal modo in cui lo realizzi.

*Lei definisce il suo Pollicino un esempio di “teatro di narrazione con gli oggetti”. La sua collaborazione con l'architetto e pittore Marcello Chiarenza è stata importante per avvicinarsi al teatro di oggetti oppure lei era già alla ricerca di strumenti drammaturgici ulteriori rispetto alla voce e al corpo?*

Abbiamo sempre realizzato spettacoli dove la parte visiva aveva molta importanza. È stato interessante l'incontro con Chiarenza, che è avvenuto nella produzione di *Giufà* con la regia di Marco Baliani. Da lì abbiamo deciso di lavorare insieme, perché mi affascinava il suo modo di lavorare sugli oggetti e sul teatro. La parte visiva di *Pollicino* deriva dall'universo di Chiarenza, che poi si è amalgamato con il mio modo di fare teatro. Abbiamo dovuto pensare a una drammaturgia degli oggetti che diventasse anche scrittura (perché a volte sono proprio gli oggetti che funzionano), e fondere la drammaturgia dell'oggetto e la drammaturgia della storia ad un lavoro d'attore. La parte visiva, come dicevo, nasce tutta dal genio di Chiarenza che poi, in alcuni casi, anche su mie sollecitazioni, ha inventato delle soluzioni. Il teatro per

ragazzi è sempre stato fatto di grandi incontri, di artisti diversi che decidono di collaborare, e da questi incontri di poetiche ne nascono anche delle nuove.

*A proposito di teatro di narrazione: c'entra la sua esperienza in radio con la necessità di raccontare?*

La mia esperienza in radio risale a quando avevo sedici anni, non pensavo neppure di fare l'attore. È un'esperienza che mi è piaciuta molto, ho cominciato per divertimento, poi ho diretto una radio per tre o quattro anni, e mi manca questo raccontare, questo inventare le cose da dire, questa rapidità nel dover dire qualcosa, il tono della voce... erano delle occasioni di incontro che facevi con la tua voce. La radio è una voce che ti accompagna, è un pò come ascoltare un monologo, anche se non vedi. Quello che dici in radio deve essere condiviso, come in teatro.

*Lei racconta che per le riprese di L'uomo che verrà, ha sentito il bisogno di recitare per il suo staff. Un'esperienza che mi ricorda il Totò che approda al cinema. Le reazioni del suo pubblico la portano ad operare delle modifiche nel corso dello spettacolo?*

Generalmente no; forse ci può essere qualche piccola emozione vocale che cambia. Il mio modo di recitare segue quasi una partitura musicale, quindi non posso uscire fuori da quello schema, perché stonerei, non sono un attore che improvvisa, non sarei molto bravo, perché devo avere una partitura precisa, di voce, di intenzioni, di gestualità che mi accompagni. Una volta che l'ho trovata riesco a ripeterla anche mille volte senza annoiarmi, diventa una sinfonia che mi piace ogni volta ripetere, che nasce da un'esigenza vera. È questa sinfonia che mi guida: quando ogni gesto che fai ha un significato, e nasce da un'esigenza interna, da un impulso, e non da un pensiero, questo ti porta ogni volta a ritrovare quella tensione che ti mette in moto. E poi vai, quasi come un danzatore. Per me è molto importante la sinfonia del teatro, che è fatta di

voce, di suono, di testo, di parole, di impulsi. Ne *L'uomo che verrà*, la troupe diventava il mio pubblico non perché volessi la loro approvazione, ma perché avevo bisogno di un contatto con il pubblico. Non recitavo solo per me stesso, ma il motivo che creo prima di recitare, il motore, per me deve essere condiviso con un pubblico. Il significato che ha per me fare l'attore si può spiegare nella differenza che passa tra Stanislavskij e Grotowski: io non sono un attore stanislavskiano che si preoccupa di cosa sente il personaggio, ma vado più in una tensione corporea e mentale che mi fa diventare le cose naturali, e per fare questo ho bisogno di avere davanti un pubblico, dal quale traggio le energie, la tensione giusta. La troupe mi seguiva molto, sentiva anch'essa la mia energia, perché chi recita si mette in uno stato di tensione, quindi mi ascoltavano. Mi serviva quello stato di tensione per recitare.

*C'è differenza fra le reazioni degli adulti e quelle dei bambini? È più difficile tenere l'attenzione dei bambini?*

Forse *Pollicino* è stato amato più dagli adulti, perché vedono la magia dell'evocazione, la nevicata sulla casa, per esempio, ha dato a tutti un grande senso poetico e hanno compreso la ricerca di un grande artista come Chiarenza, e forse anche la mia ricerca di attore. Anche i bambini l'hanno molto amato, è stato uno spettacolo riuscitissimo. Le reazioni dei due pubblici, poi, sono simili: lo stupore e la meraviglia innanzitutto. Non credo ci siano differenze particolari di approccio tra le due forme drammaturgiche, la differenza sta forse solo nella difficoltà di coinvolgimento, nel riuscire a fare emozionare e ad appassionare al teatro i bambini abituati alle varie forme alternative di divertimento tecnologico. Ma tutti gli spettacoli nascono nello stesso modo, cioè attraverso una mia personale ricerca.

*In Pollicino lei utilizza il dialetto romagnolo che è anche un espediente per creare momenti di ilarità nel pubblico, oltre che per conferire maggiore autenticità e intimità alla parola, ma quando recita in altre lingue, nel corso delle sue tournée all'estero,*

*come lavora su questo elemento? Quale corrispettivo del dialetto escogita?*

Il dialetto è come un'altra lingua, quindi io mantenevo l'inflessione romagnola, ma recitavo nella lingua del posto che, quindi, risultava particolarmente simpatica. Quando si recita in un'altra lingua chi ascolta sente un accento diverso e devo dire che il mio francese con inflessione italiano-romagnola era molto apprezzato; poi all'estero c'è sempre il ricordo di Fellini. Inoltre la lingua spagnola è così piena di “s” che diventava anche più facile marcarle! Non si tratta mai, però, della traduzione del romagnolo, ma di un'altra lingua, giocata però in modo molto popolare. L'ambientazione di *Pollicino*, poi, è una casa di campagna, molto semplice, un po' contadina, per cui anche a livello scenografico rendeva bene sia in Francia che in Spagna.

*Crede che l'universalità della fiaba permetta di per sé di sintonizzarsi con culture diverse, oppure ha bisogno di lavorare in modo diverso sul testo e sulla recitazione? Può farmi degli esempi?*

No, non lavoro in modo diverso, ma ho riscontrato un diverso modo di fruizione nei vari paesi. Per esempio in Francia c'è una grandissima attenzione da parte del pubblico, perché i francesi hanno un'abitudine teatrale molto forte; mentre in Italia noto spesso che il pubblico va catturato, quindi bisogna avere una grande energia per coinvolgerlo. Poi, certo, magari l'attore può rallentare, può essere più dolce, o metterci meno impeto, però gli spettacoli sono costruiti in un modo ben determinato a livello drammaturgico, per cui, una volta allestiti vengono solo tradotti. È vero che la fiaba è un linguaggio universale, perché permette di creare tanti momenti, dallo stupore, alla tensione, alla paura, allo scioglimento finale, e tanti caratteri, dai personaggi negativi a quelli più comodi. Permette, insomma, di variare e questo il pubblico lo sente. È stato bello ritrovare le stesse reazioni dei pubblici in Italia, Francia e Spagna. Negli ultimi sette anni ho rappresentato *Pollicino* più in Francia che in Italia, completamente in

lingua francese. È stata un'esperienza molto forte. Mi stupivo di come riuscissi a recitare in un'altra lingua con lo stesso ritmo e di avere le stesse reazioni che avevo in Italia. Quando reciti devi pensare alla memoria del testo, a come muovere gli oggetti, a controllare le luci e la musica. E quando ritrovi le stesse reazioni, capisci che ci sei riuscito. Ho recitato *Pollicino* in lingua spagnola in Portogallo ed ero terrorizzato, perché mi sono reso conto mezz'ora prima dello spettacolo che lì parlavano in portoghese! Mi avrebbero mai capito?! È vero che c'è una grande parte visiva nello spettacolo, ma è uno spettacolo di parola. Mi sono comportato con grande libertà, ho anche provato un pò di improvvisazione ed è andato molto bene. Mi sono reso conto che, probabilmente, avrei potuto recitare anche in italiano, perché la macchina attoriale funzionava in tutte le sue parti, nei gesti, nella voce e negli oggetti, aveva una sua forza.

*La musica, molto presente nel suo lavoro, è un modo per avvicinare ancora di più gli spettatori alla storia attraverso un processo evocativo oppure vuole essere un elemento 'straniante'?*

A volte può essere straniante, altre, invece, può sottolineare dei momenti. In *Pollicino* non ha un ruolo determinante; è bello che ci sia e serve molto anche alla mia recitazione, per diventare sinfonico, però non credo sia una musica particolarmente d'effetto. Usiamo solo uno strumento, la fisarmonica, per avere un suono molto pulito. Nei momenti di tensione, come quelli in cui arriva l'orco, allora la musica diventa un pò più cupa, però non credo che sia da attribuire ad essa l'effetto dell'orco. Non si tratta di una musica utile a colpire o a stupire, ma, piuttosto, ad accompagnare. La fisarmonica, certo, conferisce allo spettacolo un tocco contadino, popolare, ma, ripeto, non è una musica che diventa protagonista, non crea un'atmosfera. Io non intendo fare un teatro straniante, ma, piuttosto, un teatro che trasmetta al pubblico la verità di ciò che sta accadendo in scena; una verità determinata dal fatto che stiamo lavorando col cuore, con la pancia, con i nervi, col sudore. Soltanto sentendo quello che vede, il

pubblico può crederci. In teatro essere veri è importante.

*È necessario per lei che il pubblico durante lo spettacolo rifletta su ciò che sta guardando o piuttosto preferisce una fruizione decisamente 'incantata'? Che ruolo hanno secondo lei lo stupore e l'incanto nel teatro per i ragazzi?*

Io penso che il teatro debba esser questo: stupore e incanto. Credo che siano proprio questi due elementi a coinvolgere il pubblico, che, quando si apre il sipario, deve sentire che sta entrando in un luogo diverso, in un sogno, in una tensione, in una magia, puoi chiamarla in tanti modi. Se il teatro non ti incanta, se non ti porta dentro, non ascolti quello che l'attore vuole trasmettere. Il teatro lo fanno gli attori, ma anche il pubblico: è un incontro tra questi due poli e anche il pubblico deve mettersi in una tensione, quella che lo porta a seguire lo spettacolo. A me piace il teatro proprio per questo, perché puoi far vibrare il pubblico e in particolare i bambini. Bisogna sentire il piacere del teatro.

*Lei ha detto che Pollicino l'ha cambiata, che è lo spettacolo della maturità. Cosa significa? Sente delle affinità con questo personaggio?*

Ho usato tantissimo l'esperienza di *Pollicino* che è stato un momento di arrivo dopo tanti anni di lavoro di gruppo, e nasce da un mio desiderio di sperimentarmi in un assolo. Per me ha rappresentato un cambiamento radicale ed ha significato anche trovare un modo di recitare, che poi ho portato anche ne *L'uomo che verrà*. Giorgio Diritti, infatti, mi ha affidato il ruolo di protagonista proprio dopo aver visto *Pollicino*! E adesso sto portando questa stessa esperienza anche in *Oscura Immensità*, tratto da un romanzo di Massimo Carlotto, *L'oscura immensità della morte*, con la regia di Alessandro Gassman, che è uno spettacolo per adulti. *Pollicino* mi ha cambiato innanzi tutto perché ero solo sul palcoscenico, per cui dovevo esprimermi sia con la voce, sia col corpo; poi recitare con questa cadenza romagnola mi ha dato un gran senso di

verità ed è la stessa cosa che mi succede quando recito in *Oscura Immensità*. Recitare in quel modo, con la cadenza romagnola e senza una dizione perfetta mi libera. Posso scavare nella mia memoria, esprimermi liberamente, e inserire delle inflessioni che ho sentito dai miei genitori o dai miei nonni. La mia cadenza romagnola risulta simpatica, giusta, perché è teatrale, altrimenti potrei sembrare un attore amatoriale. Rendere il mio dialetto teatrale, invece, diventa uno stile di recitazione. Questo vuol dire aver messo gran parte di me stesso dentro il personaggio di Pollicino, dentro quel modo di recitarlo, e questo arriva a tutti.

*Perché ha scelto la fiaba di Pollicino?*

È stato Marcello Chiarenza a propormi *Pollicino*; mi sono sentito subito molto vicino a questa storia di abbandono e di un bambino, quello più piccolo e indifeso di sette fratelli, che diventa adulto. È una fiaba che mi raccontava mia madre, ma poiché era in romagnolo si chiamava “Pannuci”. Come regista ho messo in scena fiabe come *I musicanti di Brema* e *La cicala e la formica*, però non ho scelto *Pinocchio*, *Biancaneve*, *Cenerentola* e così via, mi piacevano, ma erano fiabe troppo sdolciate. *Pollicino*, invece, è una di quelle storie crude, forti; parlare ai bambini dell'abbandono, del rapporto con i genitori, permettergli di vedere anche nella matrigna la madre, poter esorcizzare le proprie tensioni, come scriveva Bettelheim, mi sembra utile per un pubblico di bambini.

*Come ha lavorato sul testo?*

In Italia, rispetto alla Francia, in cui esistono autori prettamente di teatro ragazzi, tutte le compagnie sono diventate autori di se stessi. Ci siamo inventati i nostri testi. E per tutti noi la fiaba è stato un passaggio fondamentale, essendo anche il nostro un paese legato alla tradizione operistica e di melodramma. Proprio in quanto autori di noi stessi abbiamo spesso attinto alla nostra memoria infantile. Il teatro ragazzi è nato da un

lavoro artigianale, che dal lavoro di gruppo passa alla creazione del testo e alla sua messinscena. Il teatro ragazzi in Italia nasce da un forte incontro tra autorialità e creazione e quindi è un teatro pieno di forza, pieno di poetica, non è solo un allestimento, ma è un allestimento poetico perché nasce da una ricerca profonda di tecnica, di lavoro sugli attori, di ricerca di oggetti. Questo testo nasce a partire da questo tipo di lavoro. Chiarenza ha scritto lo spettacolo partendo dagli oggetti, che diventavano drammaturgia, su cui poi scrivevamo le parole. Abbiamo improvvisato. Inizialmente era una scrittura proprio per oggetti, poi, quando sono state inserite le parole, diventava narrazione.

*Come è nato il dispositivo scenico?*

Marcello Chiarenza è stato determinante in questo spettacolo, perché lo aveva già studiato a livello drammaturgico e scenotecnico insieme ad un altro attore, Gianni Bisaccia. Quando lo spettacolo è passato a me, con la regia di Bisaccia (è stato molto interessante farmi dirigere da un attore che ne aveva fatto la prima stesura con Chiarenza) abbiamo lavorato sulla prima versione del testo, per ampliarla e adattarla alla nostra poetica di compagnia, basata su un teatro che lavora sull'immaginario, sull'emozione, sulla luce, un teatro che ti porta in un'altra dimensione. È una poetica legata, allora come oggi, alla figura di Chiarenza, che è un artista molto interessante, perché crea spazi scenici magici attraverso materiali molto semplici, ma dal grande potere evocativo, creando spettacoli molto suggestivi e poetici. La prima versione di *Pollicino* era molto scarna, non esistevano luci né tante altre cose che abbiamo inserito successivamente. C'era solo il tavolo e un attore che vi recitava sopra, poi questa versione è stata modificata con l'aggiunta della musica, della nevicata sulla casetta, dello scrigno e delle luci.

*Come ha lavorato sul personaggio di Pollicino?*

Quando reciti c'è sempre un'immedesimazione, poi dipende dal tipo di storia recitativa che hai. Io sono un attore che si basa molto sull'istinto, sulla forza, sulla partitura musicale, quindi devo sentire quello che faccio; ma non lo sento psicologicamente, piuttosto come spinta, come energia e *Pollicino* mi è costata molta energia, perché ero da solo, anche in teatri grandi, però riuscivo sempre a coinvolgere il pubblico. *Pollicino* è uno spettacolo che deve riuscire a coinvolgere molto, infatti per i primi dieci minuti il bambino non capisce cosa sta succedendo, vede un attore compiere dei movimenti. Quando salgo sul tavolo, poi, tutto diventa più semplice e comincia la storia. È uno spettacolo che va ascoltato, non si possono perdere dei pezzi, quindi l'attore deve catturare il pubblico, ed essere convincente fin da subito. I bambini non sono abituati a vedere un attore solo in scena, allora si pongono delle domande. Bisogna quindi potergli far immaginare tutto e la bellezza di *Pollicino* sta, ancora oggi, in questa sua capacità. Lo spettatore non vede il protagonista camminare nei boschi, ma vede un bosco, quindi la sua immaginazione deve essere fortissima; le orchessine non si vedono, si vedono solo due cassette che si aprono e un tovagliolo, però sono evocate, quindi sembra di vederle! Recitavo con scioltezza, quindi il personaggio diventavo io, secondo il mio consueto modo di parlare o quello di mio padre, mio nonno, dei quali ero libero di prendere tutte le citazioni che volevo e di esprimerle. C'è poi il rapporto con gli oggetti, con un tavolo che diventa un piccolo palcoscenico, che ti costringe da una parte, e da una parte ti libera. E ancora, dovevo immaginarmi mentre stavo recitando e immaginare anche la visione totale dello spettacolo, perché alcune volte divento anch'io oggetto, come nella scena del padre: sono su una sedia, c'è solo un controluce, io allargo solo le braccia. Mi devo immaginare mentre lo faccio, perché devo diventare anch'io oggetto delle volte. L'oggetto, quindi, è utile a me, ma devo diventarlo anch'io. È stata una bella prova d'attore. Quando entro non sono un personaggio, sono Casadio, avevo inserito addirittura una prefazione: il racconto iniziava già da lì e poi pian piano accompagnavo il pubblico dentro lo spettacolo, diventavo Pollicino, il padre, la madre e i sette fratelli. Non mi camuffavo, però, perché *Pollicino* di bello ha che ti porta a pensare, a immaginare; quello che tu vedi sono delle suggestioni, non vedi la storia, ma suggestioni della storia, quindi come

attore evocavo. I fratelli li rendevo attraverso un cambio di voce, poi c'erano dei siparietti come quello dell'orchessa, che diventava simpatica, ma sempre attraverso un entrare ed uscire da questo gioco di narrazione. Non si tratta neanche di un monologo dove interpretavo diversi personaggi, ma racconto questa storia essendo me stesso e l'attore che potevo essere.

*Si sente più narratore o più interprete del personaggio?*

È una domanda difficile. Ho avuto il privilegio di interpretare *Pollicino*, *L'uomo che varrà* e *Oscura immensità* in maniera molto personale e quindi da una parte mi sento molto fortunato, perché non sono un attore che rappresenta, ma che fa emergere la propria interiorità, le proprie emozioni, il proprio vissuto e il proprio modo di essere, e quando riesci a fare teatro mettendo fuori te stesso, sicuramente hai un vantaggio in più. Io non sono un attore che interpreta, che si camuffa e quindi mi sento libero. Poter recitare senza essere imbrigliato in un personaggio è una cosa che sento come una grande fortuna e un grande pregio.

## Teresa Ludovico \*

*Quando inizia il suo lavoro sulla fiaba a teatro?*

Inizia in modo casuale nel 2000, quando il Kismet mi commissionò uno spettacolo per ragazzi, ed io proposi *Bella e Bestia*, ma non inizia per caso. Non sarei infatti riuscita a fare una cosa del genere se dentro di me non ci fosse stato l'universo fiabesco, tutto è dentro di noi, c'è bisogno solo dell'occasione. Anche altre mie regie, infatti, sono visionarie e grottesche, per questo mi trovo a mio agio con mito e con la fiaba, dove quest'aspetto è presente. Inoltre Andersen è un autore che già mi affascinava molto, avevo fatto un'enorme ricerca, infatti ogni mio spettacolo è preceduto da un grande lavoro di documentazione.

*In che modo la fiaba si è inserita nella sua ricerca artistica?*

Trovo che l'incanto sia fondamentale, mi piace l'idea della meraviglia, dello stupore tipico dei bambini. A teatro devo potermi meravigliare, per me è importante il distacco dalla vita reale e la fiaba permette questo.

Inoltre la fiaba mi dà la possibilità di realizzare uno spettacolo adatto a tutti, grazie alle stratificazioni simboliche di cui è caratterizzata, e che vengono colte da adulti e bambini a seconda dei punti di vista. Il lavoro sull'archetipo, poi, sul quale stavo già lavorando prima di *Bella e Bestia*, si coniuga perfettamente con il genere della fiaba, che diventa anche il momento, per i giovani spettatori, per compiere il proprio percorso di iniziazione, un intento che mi sta molto a cuore. Ho ritrovato nella fiaba uno strumento per mettere a punto la mia ricerca artistica.

---

\* Intervista realizzata a Bologna il 18 febbraio 2014.

*Come è arrivata al teatro ragazzi e come ha interpretato il rapporto con il giovane pubblico referente?*

Il teatro ragazzi mi dà la possibilità di confrontarmi con il bambino, che per me è importante incontrare nella sua complessità. Quando penso ad un'opera per lui, la immagino più complessa rispetto a quella che faccio per gli adulti, perché sento una maggiore responsabilità. I bambini non scelgono di venire a teatro e questo devo rispettarlo. Mi stimola molto lavorare per loro, perché posso realizzare opere sempre più complesse dal punto di vista emozionale. Ogni cosa deve avere un significato preciso, se inserisco un simbolo, deve essere giusto, perché le fiabe consentono al bambino di fare un passaggio. La fiaba ha bisogno di semplicità, cosicché il bambino possa capire la storia, che però, deve essere complessa, ma non complicata, cioè caratterizzata da vari livelli che permettano allo spettatore di commuoversi (con questo intendo la necessità di muovere qualcosa dentro). È per questo motivo che spesso metto in gioco anche il mistero, che provoca questo moto interiore.

Nel 2000 il direttore di allora del Kismet, che è uno stabile di innovazione per le nuove generazioni e quindi ha una grande tradizione di teatro proprio per i ragazzi, mi chiese se mi interessava fare una regia per la compagnia. Io, sebbene non mi fossi mai occupata di regia per ragazzi (se non fosse stato per una piccola opera della quale ero autrice e attrice), ho accettato la sfida e ho proposto la storia di *Bella e Bestia*. Non avendo una tradizione di regia per il teatro ragazzi ho trattato quella storia come se fosse uno spettacolo per tutti. In Italia c'è questa grande distinzione tra il teatro per adulti e il teatro per ragazzi, ma spesso, però, uno spettacolo di teatro per ragazzi, se fatto bene, può essere apprezzato da tutti i pubblici, anche se nasce per essere fruito dai bambini.

*Ritiene che gli spettacoli possano essere fruiti anche dagli adulti? Li concepisce pensando al doppio pubblico?*

Non so se posso dire di fare teatro per ragazzi, ma realizzo i miei lavori senza abbassare mai il livello, anzi, semmai lo alzo, poiché reputo i bambini creature che dentro di sé hanno la stessa capacità di provare emozioni, la stessa intelligenza e la stessa curiosità degli adulti. Alla base del mio lavoro c'è la necessità di raccontare, perché quando l'artista sente il bisogno di mettere in scena qualcosa, tutto diventa fluido e organico, per me è questa la grande differenza; per cui non mi rapporto in maniera diversa ad una tragedia come quella di Medea o alla fiaba di Bella e Bestia. Quando realizzo uno spettacolo, che intendo destinare anche ai bambini, stabilisco dei livelli: il primo riguarda la chiarezza e la semplicità della storia, affinché gli spettatori comprendano ciò che sta accadendo.

*Bella e Bestia* per esempio è stato riconosciuto, dovunque l'abbia rappresentato, come uno spettacolo di innovazione rispetto al teatro ragazzi, perché contiene proprio questa qualità, cioè quella di poter essere fruito sia dai bambini che dagli adulti, in quanto caratterizzato da diversi livelli di lettura, per cui l'adulto coglierà, per esempio, l'aspetto erotico in modo molto più chiaro rispetto ad un bambino, il cui punto di vista si concentrerà, evidentemente, su altri elementi della storia. Per esempio, in *Bella e Bestia*, ho realizzato uno spettacolo che aveva le caratteristiche fondamentali per essere adatto ai bambini, ma poi ho iniziato a lavorare, come faccio di solito, sugli archetipi e quindi è diventato uno spettacolo per tutti. La fiaba mi ha dato la possibilità di incontrare pubblici diversi senza rinunciare al mio modo di fare teatro, perché affronto qualsiasi spettacolo allo stesso modo.

*Lei ha realizzato una trilogia di spettacoli ispirati a fiabe che hanno come protagoniste tre donne. Perché ha scelto proprio queste tre fiabe? Qual è la sua riflessione sugli archetipi femminili nella fiaba?*

Quando ho scelto la storia *La Bella e la Bestia* l'ho fatto in un modo particolare, infatti, in quel periodo avevo tenuto un laboratorio con delle insegnanti, sulla narrazione di una fiaba, nel quale era stato richiesto loro di raccontarmi delle fiabe. Una di queste

insegnanti mi ha raccontato brevemente la storia della Bella e la Bestia. Era una fiaba che conoscevo, ma mi sono commossa molto. Per me commuoversi significa “spostarsi”, cioè “muoversi” con quel racconto. Ho iniziato allora a studiare la storia e, mentre lo facevo, sentivo che muoveva dentro di me qualche archetipo, quindi capii che si trattava della la storia che avevo la necessità di raccontare. Per questo, quando il Kismet mi ha chiesto una regia per il teatro ragazzi, ho accettato proponendo proprio questa storia. Dopo *Bella e Bestia* mi si è aperto un mondo, ho sentito che c'era qualcosa ed ho approfondito. Una volta, in uno dei mie viaggi (lo spettacolo infatti ha girato tantissimo!) un bambino mi ha detto “fai un'altra storia così per noi?”. Da allora ho deciso di continuare con questo percorso. C'è stata poi un'altra coincidenza: quando ho portato *Bella e Bestia* in Giappone, per il primo anno di tournée, il direttore di un grosso teatro di Tokyo mi ha chiesto di realizzare dei laboratori per creare uno spettacolo simile, che potessero mettere in scena artisti giapponesi. Erano infatti rimasti molto affascinati da uno spettacolo adatto a diversi pubblici, una novità per il teatro giapponese; così negli anni successivi sono andata in Giappone per curare la regia de *La regina delle nevi* e in seguito è nata anche *La principessa sirena*.

Per comprendere il mio lavoro sugli archetipi possiamo riferirci a Bella e Bestia. Ho realizzato una semplificazione dei personaggi e proprio in questo è uno spettacolo fiabesco, perché sono presenti i tipi. La bella, ad esempio, cosa rappresenta? È l'archetipo di colei che compie il viaggio iniziatico ed è un elemento positivo, infatti è vestita di bianco; a un certo punto assumerà degli elementi in rosso, perché si trova nell'età dell'adolescenza e, quindi, rappresenta la classica eroina che in tutte le fiabe, attraverso il viaggio iniziatico, compie il rito di passaggio all'età adulta. Anche il titolo contiene l'idea della coppia archetipica, la bella e la bestia. Le sorelle, che faccio lavorare sempre insieme (in quanto doppio), sono l'archetipo della cattiveria, dell'invidia, quelle che tirano indietro il personaggio di Bella per ostacolarne l'evoluzione.

*Lei parla in un'intervista dell'assenza di guide avvertita oggi dai giovani, e afferma che invece, nel mondo classico, il teatro rappresentava un rito di passaggio in tal*

*senso. Mi vuole spiegare cosa intende?*

Nel mondo classico andare a teatro era un rito. Oggi ci sono pochissimi teatri che hanno l'obiettivo della ritualità, intesa come condivisione. L'assenza di riti d'iniziazione che, come nel passato, accompagnavano i giovani verso il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, crea loro molti problemi. Le storie, le fiabe, sono nate proprio con la funzione di accompagnare, di assicurare. Ad un certo punto abbiamo smesso di fare tutto questo, lasciando i ragazzi privi di guide, abbandonati a loro stessi.

*Crede che la fiaba a teatro possa svolgere un ruolo analogo? E in che modo?*

A partire da *Bella e Bestia* mi sono resa conto della grande funzione che la fiaba può avere ancora oggi e, anzi, oggi più che mai. Non è un caso che dal 2000 ad oggi la metà della mia ricerca teatrale sia dedicata all'esplorazione di questo genere.

La fiaba è nata proprio per trasmettere valori e conoscenza. Quando tutto questo a un certo punto si è allentato, secondo me si sono creati dei vuoti e, se il teatro recuperasse la sua funzione originaria, potrebbe assolvere a questa mancanza, perché penso che, dopo la visione di uno spettacolo come *Bella e Bestia*, il bambino si senta accompagnato, confortato. Pensiamo a tutti i temi che possono accompagnare il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, per esempio la cattiveria. I bambini vivono il grande dramma di sentirsi cattivi, un bambino ha l'aspetto cattivo dentro di sé, però, se assiste ad uno spettacolo in cui questo tema viene affrontato, alla fine riesce a fare quel passaggio che solo la fiaba permette di fare: capire che quella cattiveria, in realtà, non è altro che una figura archetipica che deve solo integrare.

Penso che oggi, proprio perché tutti i bambini sono in qualche modo abbandonati a se stessi, la fiaba possa metterli in contatto con tutta la loro zona oscura. I giovani, attraverso la fiaba, possono purificarsi e capire che tutte le problematiche legate alla loro età vanno integrate e, soprattutto, che possono superare queste difficoltà.

La Bestia, infatti, rappresenta la diversità del bambino, le sue paure, le sue ansie,

mentre i personaggi delle due sorelle simboleggiano la cattiveria, e, in particolare, quella forza che ti porta indietro, ostacola l'evoluzione, la crescita. Sono forze presenti dentro di noi che dobbiamo imparare a combattere e, infatti, Bella, se non fosse andata via di casa, sarebbe rimasta succube di quella negatività, che la costringeva alla sottomissione.

*Qual è il suo rapporto con il teatro orientale e l'elemento rituale ad esso connesso? E in che modo entra nelle sue scelte registiche? In Bella e Bestia per esempio ci sono una serie di elementi riconducibili al teatro giapponese. Me ne vuole parlare?*

L'elemento rituale si ricollega a ciò che dicevo rispetto al teatro nel mondo antico. Per i giapponesi andare a teatro significava compiere una sorta di cammino spirituale. Rispetto agli elementi riconducibili a questa cultura, ci sono nello spettacolo delle figure vestite di bianco, che testimoniano la mia volontà di inserire l'aspetto magico, infatti rappresentano una sorta di spiriti. Portano i doni della Bestia e circolano sempre, perché noi, secondo la mia visione del mondo, siamo circondati da spiriti. Io attribuisco sempre una certa importanza a quello che non si vede nella vita, perché noi abitiamo un mondo reale, ma esiste tutto un mondo che è invisibile. Le figurine bianche, sono, dunque, spiriti che fanno parte del mondo invisibile e la fiaba è un pò questo: ciò che non si vede. Certo questa visione dipende anche dal fatto che lavoro tanto in Giappone. Frequentavo però la cultura giapponese già prima di questo confronto diretto e continuativo.

Io non copio le forme (è, infatti, molto interessante vedere spettacoli giapponesi in cui però viene fuori la "mediterraneità"). Si avverte piuttosto un rapporto con la pratica della vita. C'è uno scambio tra la mia e la loro cultura.

Amo molto la pulizia, gli spettacoli devono avere una loro bellezza, ogni elemento è scelto con cura, pur se nella semplicità e questo ha a che fare con l'Oriente, mi piace un teatro costituito da elementi semplici, chiari: è come per la poesia. Per me il teatro è un atto poetico, perché nella poesia si compiono scelte precise, una parola non vale

l'altra, ma tutto significa e rimanda a qualcosa di preciso. In teatro è lo stesso.

*Come ha lavorato sulla scrittura scenica di Bella e Bestia ? Come ha trattato, in particolare, l'elemento dell'erotismo?*

Non lavoro sull'eros, sono gli altri a dire che lo spettacolo è erotico. Ti spiego subito come ho trattato questo tema. Quando ho cominciato a lavorare con gli attori non ho detto loro di fare qualcosa di erotico, ma all'attore ho chiesto di percepirsi come un cane di grandi dimensioni, che per la prima volta vede una fanciulla e ci gioca e all'attrice, invece, di giocare con questo cane e reagire se ne fosse stata infastidita. Nella scena del pranzo ho inserito il simbolo: ci sono sette mele (un numero che ritorna spesso nello spettacolo; ho sempre dei numeri magici, che variano a seconda dei percorsi) e agli attori ho chiesto semplicemente di mangiarle, ovviamente lavoravo sul ritmo e sul contatto. L'attore doveva comportarsi come un cane, del quale l'attrice ha paura, ma di cui nello stesso tempo è attratta, esattamente come accade nella vita e, in particolare, con i bambini. L'attrice infatti si avvicina, poi ha paura, torna indietro, si avvicina ancora e così via. Di erotico non c'è nulla, ma ho lavorato sull'archetipo dell'animale, e infatti è venuta fuori una scena erotica proprio perché c'è l'elemento dell'animalità! Poi è il pubblico che completa. Se io avessi detto agli attori di realizzare una scena erotica sarebbero venute fuori delle banalità, lo stereotipo della seduzione. Non faccio mai lavorare gli attori direttamente sulle cose, questo fa parte della mia pratica del teatro.

Ritornando all'esempio della scena del pranzo, l'attrice da da mangiare alla Bestia come farebbe con un cane, gli attori non sono consapevoli, perché io provo determinate reazioni.

Lo spettacolo viene preparato a frammenti, e gli attori non sanno in che modo questi frammenti verranno montati, né in che punto della storia saranno inseriti. Io esploro le situazioni e, solo successivamente, le cucio insieme, come una sorta di montaggio cinematografico. Io so benissimo dove voglio arrivare, l'attore no, improvvisa

semplicemente sui temi che gli fornisco, perché deve sentirsi libero di andare oltre.

*Perché ha deciso di utilizzare una sorta di voce narrante in Bella e Bestia? E perché è lei a dare voce a Bestia e al coro?*

Avevo intenzione di creare un doppio, come avevo fatto nel resto dello spettacolo, così ho sdoppiato la voce, e la cosa mi sembrava fosse anche di forte impatto teatrale, perché io ero tra il pubblico, che quindi vedeva lo spettacolo, ma vedeva anche me, per cui l'artificio era svelato. Il doppio sta anche nel fatto che è una donna a dare voce alla Bestia. Avrei potuto usare una voce maschile, ma ho iniziato a provare io e poi ho pensato fosse interessante creare un doppio tra corpo e voce, per cui è venuta fuori una voce molto animale, che viene dalle viscere, dal profondo, e il fatto che sia una donna ad emettere questa voce animalesca, si collega all'animalità di Bella. Da questo punto di vista anche il titolo *Bella e Bestia* acquista un valore in questo senso: si riferisce alla stessa persona. È un momento di integrazione tra la donna e la Bestia, le cui caratteristiche animali sono presenti anche in lei.

*Che ruolo hanno la musica, la scenografia e le luci nei suoi spettacoli di fiaba?*

Per me è fondamentale innanzitutto il rapporto con lo spazio, la prima idea che devo avere è, infatti, proprio quella spaziale. *Bella e Bestia*, per esempio, essendo uno spettacolo basato sull'idea del doppio, è giocato anche sulle altezze, sul basso e l'alto. Lo spazio è aperto e si svela a poco a poco. Al centro della scena c'è la Bestia che sta in alto, e scende solo alla fine, perché entra nel mondo della normalità. La Bestia, infatti, rappresenta la diversità e questa storia l'ho riscritta tenendo conto di questo tema, cioè l'incontro con la diversità, perché ognuno di noi ha una diversità dentro di sé e, primi tra tutti, i bambini, perché agiscono diversamente rispetto alla normalità degli adulti, per questo si identificano nella Bestia.

Lo spazio scenico, quindi, è fondamentale, ed è allestito da un architetto di Roma,

Luca Ruzza, mentre le luci sono di Vincent Longuemare. Ciò che per me risultava fondamentale, era, come dicevo, la posizione della Bestia: bisognava che stesse in alto. Ho scelto volutamente un acrobata, perché volevo che si muovesse in un certo modo. In tutte le mie scenografie ci sono spazi vuoti che devono essere riempiti dagli attori. La scenografia deve essere necessaria all'azione e, soprattutto, deve essere chiara: sul boccascena, per esempio, doveva esserci la casa. Lo avevo deciso subito, perché volevo che fosse vicina al pubblico. La casa viene evocata attraverso gli sgabelli, sui quali sono seduti i membri della famiglia e la sorella minore, Bella, è seduta accanto al padre sullo sgabello più piccolo. Questo è importante ai fini della comprensione da parte dei bambini, che riescono subito a fare dei collegamenti, per questo calcolo tutto al millimetro. Poi, a poco a poco, lo spazio si svela, entriamo nel castello.

Anche i colori hanno significati ben precisi, infatti Bella è vestita di bianco, come pure la Bestia, perché entrambi compiono un percorso di iniziazione e le sorelle sono vestite con abiti scuri. Il rosso, invece, ci riporta al sangue, alla sessualità, alla trasformazione e vari elementi sono di quel colore, come le scarpe magiche (una citazione delle scarpette rosse mutate da un'altra fiaba, espediente di contaminazione che uso spesso), la cintura di Bella e la cascata di foglietti rossi che sembrano petali.

La musica, che è presente sia dal vivo grazie al suono di una tromba, che registrata, viene scelta seguendo un impulso, infatti mescolo i generi e ci sono spesso musiche prese dall'opera lirica. La scelta è determinata dalle mie sensazioni, se credo che una certa musica stia bene in una scena, allora la inserisco. A volte, però, posso anche aver deciso prima una musica, che mi da l'impulso per la costruzione di una scena.

## Gyula Molnàr\*

*In che modo è intervenuto nello spettacolo La leggenda di coniglio volante operando tagli e semplificazioni a partire dal materiale fornito dal regista dello spettacolo, Gigio Brunello?*

In genere Gigio mi invia i suoi testi quando sono in una fase embrionale, quando ha un'intuizione iniziale, per capire se in me scatta qualcosa, un'idea, una suggestione. Con *La leggenda di coniglio volante* è accaduta una cosa del genere.

Io infatti lavoro per immagini. Se per esempio leggo una fiaba, fin quando non mi arrivano delle immagini, dei flash, quella storia non riesce a comunicarmi nulla. A volte arrivano inaspettatamente e solo a quel punto posso iniziare a costruire attorno ad esse. Queste immagini contengono già una scrittura. La domanda che mi pongo è: qual è la scrittura che viene concentrata in questa immagine? Nel caso di *Coniglio*, per esempio, ho ricevuto una suggestione a partire dall'idea di voler vedere qualcosa attraverso la finestra. La baracca, infatti, è costruita in questo modo, come una finestra che si apre e lascia vedere lo spettacolo. Così abbiamo lavorato sull'effetto della neve a partire dalla proiezione di piccole finestre che a poco a poco diventano puntini bianchi e poi, appunto, neve.

Quando sono arrivato era tutto molto confuso, c'era tanto materiale. I problemi si risolvono con semplificazioni e salti drammaturgici che, sebbene all'inizio possono sembrare inaccettabili, in realtà, inseriti nel contesto, risultano intellegibili. A volte, per esempio, possono essere riproposti in teatro metodi quasi cinematografici.

A livello drammaturgico invece, a volte ci si può divertire a far "impazzire" la scrittura. In questo modo diventa tutto meno scontato e lo spettatore è più disposto e partecipe nel creare connessioni. È importante che lo spettatore riesca a seguire la storia, ma deve anche sorprendersi, fare uno sforzo. Insomma, si tratta di una sorta di improvvisazione con la drammaturgia.

---

\* Intervista realizzata a Parma il 24 febbraio 2014.

Per sistemare *Coniglio* mi sono bastati pochi giorni, perché il materiale era già impostato e conoscevo l'argomento, poi Gigio è stato bravo, mi ha emozionato con degli elementi affettivi come il Circo di Budapest. Mio nonno, poi, era scappato con un circo! In questo modo ho lavorato particolarmente volentieri.

*In che modo ha inizio la sua ricerca artistica e in particolare il suo interesse per il teatro di oggetti?*

Mia zia era burattinaia e mio nonno attore. Da bambino ho visto molto teatro e poi ho studiato all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nel 1976, per partecipare alla vita di quartiere, insieme ad altri, con i quali avevo una bottega di falegnameria, ho realizzato uno spettacolo di burattini. Eravamo una cooperativa di giovani, alla quale poi si è unito anche Gigio. Dopo sono approdato al Teatro delle Briciole, dove, al tempo, c'erano Letizia Quintavalla, Bruno Stori e Maurizio Bercini e lì ho seguito un corso di teatro di figura. Nel '79-'80 sono nate alcune esperienze di teatro di oggetti, contemporanee a quelle che si stavano sviluppando in Francia, e con le quali eravamo entrati in contatto grazie al Micro Macro Festival. Vennero invitati dei gruppi francesi, ma si occupavano di teatro ragazzi. Poi è nato un genere, che in Italia è, appunto, il teatro di oggetti, ma era concepito come una delle ricerche del teatro ragazzi. È un genere che si è sviluppato molto in Germania e soprattutto in Francia e Belgio, l'Italia lo ha assorbito. In alcuni teatri italiani, infatti, la forza evocativa degli oggetti è utilizzata per la scrittura drammaturgica.

*In che modo lavora con gli oggetti?*

Innanzitutto dopo *Piccoli suicidi* non ho mai più fatto spettacoli del genere, a parte qualche collaborazione. Si tratta però di un buon esempio per capire come, per me, da un'immagine nasca una storia, in questo caso da un natura morta. Facciamo un esempio pratico. Puoi sistemare degli oggetti a caso su un tavolo, oppure puoi partire

da un argomento come la nostalgia. A questo punto scegli due oggetti in giro che rappresentano per te questo sentimento e componi una natura morta. Questo significa illustrare uno stato d'animo. Oppure puoi leggere una frase o una poesia e illustrarla con gli oggetti; oppure, ancora, puoi prendere degli oggetti, meglio se solo due, metterli l'uno accanto all'altro e, semplicemente, guardarli. Da questo semplice gesto, se gli oggetti sono partecipi e se entrano in rapporto, può nascere qualcosa. È ancora meglio se stabiliscono tra loro una relazione in contraddizione, che fa nascere pensieri che vanno in ogni direzione. Questa contraddizione si può forzare, accostando elementi che non hanno nulla a che fare l'uno con l'altro, oppure si può semplicemente osservare il mondo intorno a sé e cercare di capire perché ti cattura una certa composizione.

Di questo genere di teatro non mi interessa il fatto che si muovano degli oggetti, ma è interessante per me che il rapporto che instaurò con gli oggetti mi aiuta a pensare, a sentire, e a capire che ho qualcosa da dire perché sono sensibile ad un certo tipo di immagine. Una volta entrato in rapporto con gli oggetti, improvviso con la parola. Lavoro come quando sono in teatro con i miei attori: vomitiamo fuori tutto, anche e soprattutto le cose che non ci aspettiamo, non prendiamo nessuna decisione, ma cerchiamo ciò che non conosciamo. Se quando accade questa magia la riconosciamo, allora ci possiamo trovare di fronte a momenti di tensione o di gioia, che possiamo decidere di inserire o meno in scena, perché potrebbero anche non funzionare.

Quando si lavora con l'improvvisazione non c'è differenza tra gli oggetti e la recitazione degli attori, l'importante, in entrambi i casi è non psicologizzare. Bisogna rendersi disponibili ad essere parte di un tutto e non concentrare l'attenzione solo su di sé perché il pubblico vede l'insieme degli elementi. Non mi interessano gli attori singolarmente e i paroloni, io cerco la storia.

*Si può dire che lei racconti piccole fiabe di sua invenzione servendosi degli oggetti: mi può parlare del rapporto che si instaura tra la narrazione di queste fiabe e gli oggetti?*

La storia nasce dall'improvvisazione, poi a questa puoi aggiungere, successivamente, delle letture colte, poetiche personali, intuizioni, intenzioni iniziali. Anche, per esempio, su *I tre porcellini* io lavoro così. All'inizio per me è solo una lettura, poi devo capire cosa mi suscita. Questa favola è sintetizzabile in poche immagini, allora parto da quelle e sento cosa mi provocano dal punto di vista intellettuale e fisico. Se guardo la capannina cosa mi ricorda? Io dentro, io fuori, il soffio, il pelo del lupo... tutte queste cose portano a perlustrare degli elementi come il tatto, allora subito penso al pelo, o alla paglia.

Questo è il rapporto che gli oggetti hanno con la narrazione. Bisogna smontare la narrazione ai minimi elementi, mescolare tutto, prendere solo una parola e sviscerarla, per poi ricomporla, poco alla volta, con le esperienze nuove che hai fatto.

Se prendi un oggetto, ne metti accanto un altro e dai un titolo alla coppia, questo per me spiega tutto perché un titolo è già una storia. Se all'immagine hai dato un titolo hai fatto una tua storia. A seconda della forza simbolica dell'oggetto, ognuno può dare un titolo diverso, anche questo è un modo per capire quanta e quale forza simbolica hanno gli oggetti per chi guarda. Sei partecipe se sei chiamato a dare un titolo.

Se qualcuno dovesse spiegare il proprio titolo ci si potrebbe scrivere una piccola storia intorno. *Piccoli suicidi* è nato così, non ho scritto nulla, ho guardato due oggetti e mi sono chiesto quali potevano essere le loro problematiche. Queste due problematiche, messe insieme hanno dato vita a una storia. Non mi interessa tanto l'azione, ma ciò che avviene prima. Negli spettacoli che facciamo, anche se non c'è oggetto, tutto nasce da difficoltà oggettuali, da problemi tecnici oggettivi e da qui si sviluppa una soluzione.

Instauro con la fiaba un rapporto tattile e immaginifico perché è quello che cerco, mi viene in mente di nuovo pelo del lupo: io lo sento, quando mi raccontano la storia io sento di voler partecipare fisicamente. Mi viene in mente Angela Carter: riscrive anche otto volte la stessa storia in diverse versioni, ma lo fa in maniera molto fisica, è una poetessa.

*Cosa ti spinge a realizzare anche spettacoli per bambini? E in che modo ti rapporti*

*con il giovane pubblico?*

Il teatro è comunicazione e io comunico con tutti. Bisogna essere onesti quando si lavora con i ragazzi e non fingere solo perché sono piccoli. Sei un adulto che cerca di comunicare con altre persone e quindi bisogna tener conto dell'interlocutore. Il teatro non deve avere il compito di insegnare, ma deve essere un luogo aperto in cui tutto è possibile, dove si cerca non dove si afferma e si mostra. Il teatro è un luogo di ricerca, e anche il rapporto con il pubblico dovrebbe essere così, cioè non pedagogico, ma basato sul rischio.

Il mio metodo di lavoro, poi, è molto simile al gioco, perché mi perdo in ciò che faccio come in un gioco, ritorno bambino. Quando improvviso dimentico il mio io, mi perdo in tutti i ruoli, come un bambino quando gioca. Anche l'attore dovrebbe essere così.

## IL CERCHIO DEL RACCONTO. CONCLUSIONI

Al termine di questo lavoro posso affermare, con convinzione ancora maggiore rispetto a quando ho iniziato, che la narrazione orale, la quale nel caso in questione diventa espressione teatrale di un racconto, sia fondamentale per ogni tipo di pubblico. Per quell'ancestrale bisogno di storie connaturato all'essere umano.

Una narrazione, però, per essere efficace, non può risolversi in un semplice atto comunicativo, ma deve rivelare qualcosa di profondo. Le fiabe, infatti, materia privilegiata del narratore, si prestano perfettamente a questo scopo, in quanto cariche di significati simbolici. Colui che racconta o interpreta ha il dovere di trasmettere i valori contenuti nel racconto fiabesco, affinché possano diventare strumenti di insegnamento. È questo il motivo per cui il teatro ragazzi, che sceglie un pubblico giovane come suo interlocutore privilegiato (anche se chi produce spettacoli per ragazzi non sempre esclude il pubblico adulto), è investito di una grandissima responsabilità.

Il confronto diretto con le poetiche di artisti e compagnie, mi ha permesso di realizzare una grande distinzione tra coloro che producono teatro rispondendo ad una logica di mercato, che considera lo spettacolo un prodotto di consumo e chi, invece, investe nel teatro utilizzandolo come strumento di una ricerca più ampia. Naturalmente tutte le esperienze di cui mi sono occupata rientrano nella seconda categoria, che mette al centro la comunità degli ascoltatori. Un gruppo di ascoltatori che, per il tempo dello spettacolo, viene tenuto insieme dal collante poco efficace del puro e semplice divertimento, non avrà nulla da scambiarsi: quando si riaccendono le luci ogni spettatore è di nuovo solo e non si riconosce già più come parte di un tutto. Non intendo con questo negare l'importanza della comicità, che, anzi, attraverso l'esperienza del riso, spesso ottiene effetti di comprensione e demistificazione critica della realtà. Ma mi riferisco al teatro che rinuncia alle sue potenzialità di educazione alla crescita e alla cittadinanza consapevole.

Tutti gli spettacoli analizzati sono tenuti insieme da un filo conduttore, che è il lavoro

profondo sul contenuto favolistico e le potenzialità educative, nel senso etimologico di “condurre fuori”.

A proposito della fruizione, intendo utilizzare lo spazio delle conclusioni per affrontare l'argomento dell'utente bambino rispetto agli spettacoli presi in esame.

Gli studi di Mafra Gagliardi in particolare affrontano in maniera molto approfondita l'argomento, ma ciò che mi preme non è riportare i risultati di queste ricerche, alle quali comunque dedicherò brevissimi accenni, data l'importanza che per me hanno rivestito queste letture; ciò che invece intendo realizzare è piuttosto una personalissima panoramica rispetto alla fruizione di determinati spettacoli, da parte di specifici pubblici, al fine di completare il mio lavoro che parte dalle culture orali fino alla narrazione recuperata oggi dal teatro nella sua originaria funzione educativa, il tutto in connessione con lo strumento simbolico della fiaba. In questa prospettiva intendo passare in rassegna gli spettacoli analizzati quali esperienze emblematiche dei tre paradigmi individuati, e riportare brevemente i processi di fruizione dello spettatore bambino al riguardo, che, come direbbe Mafra Gagliardi, vive la “provvisoria inviolabilità” dello spazio teatrale. Il teatro diventa il luogo del cerchio del racconto, cioè un posto intimo e sospeso, in cui il tempo non passa, ma viene agito, in cui si resta fermi, semplicemente in ascolto, ma, quando si accendono le luci, qualcosa è cambiato. È la magia della narrazione.

Sono tre gli elementi che vorrei prendere in considerazione per svolgere questa breve analisi. Lo spazio e quindi il tipo di relazione tra scena e platea; il genere di messinscena e il coinvolgimento che comporta; la modalità espressiva degli spettacoli e, di conseguenza, le ipotesi del lavoro inconscio e interiore dello spettatore.

Innanzitutto mi preme sottolineare un comune denominatore riscontrato nelle esperienze prese in esame: la necessità di realizzare spettacoli rispetto ai quali non è importante che i bambini comprendano ogni passaggio, ma che sentano, piuttosto, a livello fisico e cognitivo ed intellettuale, e accolgano ciò di cui hanno bisogno per accrescere il proprio bagaglio di esperienze. Pertanto tutti gli spettacoli mirano ad una rappresentazione complessa, intesa come stratificazione di significati che sta allo spettatore svelare, accogliere e interpretare a seconda dei propri strumenti. Un altro

elemento in comune è senz'altro l'attenzione nei confronti del pubblico, che deve essere messo nelle condizioni di poter completare con la propria immaginazione ciò che in scena, spesso, è solo evocato. Basti pensare al fatto che non è raro trovare scenografie molto scarse, pertanto, è affidato alla voce e al corpo dell'attore evocare mondi ulteriori, paralleli a quello tangibile.

Questa riflessione mi permette di fare subito riferimento alle esperienze di Marco Baliani e Matteo Belli e alle rispettive “narrazioni teatrali”. I due attori operano in uno spazio ristretto ed essenziale, non hanno costumi, tutto è affidato al corpo e alla voce. Baliani si affida molto di più allo strumento del corpo, attraverso pochi e precisi gesti, mentre Belli, che pure utilizza il corpo, ma in maniera molto più accentuata, riprendendo anche in questo la tradizione giullaresca, usa la voce come strumento polifonico con il quale caratterizzare i personaggi. Il pubblico condivide con loro le esperienze che i narratori raccontano e che vivono sulla propria pelle; c'è tra attori e pubblico uno scambio di energie e di esperienze. Gli spettatori sono testimoni di un racconto che, per acquisire un senso, deve vederli partecipi, secondo la tradizione della narrazione orale. La percezione del pubblico è affidata completamente all'immaginazione, esso è sempre all'erta, cosciente, anche perché costantemente riconsegnato alla realtà dal narratore, che descrive l'accaduto uscendo di continuo dai personaggi. Accade in entrambi gli attori, ma Belli tende a delegare molto di più la parola scenica al personaggio, rispetto alla narrazione straniante di Baliani.

Le “Fiabe interpretate”, invece, rappresentano il passaggio successivo verso l'attore/personaggio. L'attore, quindi, insieme allo spettatore, opera un'identificazione con il personaggio, ma il distacco è sempre netto. Si tratta di una dialettica realtà-finzione, per mezzo della quale si passa continuamente da una dimensione all'altra. Letizia Quintavalla allestisce uno spazio circolare (il cerchio del racconto di cui si parlava) e ricrea una dimensione intima in cui gli spettatori fanno esperienza diretta di ciò che accade in scena, grazie a una funzione di mediazione cui è assegnato un ruolo drammaturgico. Chiara Guidi conduce i bambini a vivere un'esperienza sensoriale attraverso un gioco teatrale che diventa una forma di conoscenza attraverso la sollecitazione dell'intera sfera sensoriale. D'altra parte, come pure Mafra Gagliardi

sostiene, il bambino desidera vivere fisicamente lo spettacolo.

Le scenografie dei quattro spettacoli sono costituite da pochi elementi dalle funzioni evocative, che non mirano, però, a distrarre lo spettatore, ma contengono un preciso significato drammaturgico. Gli spettacoli di Casadio e Capece-Doro prevedono invece che i personaggi vengano riscritti sulla scena, attraverso l'interpretazione dei racconti, svolgendo due tipi di funzione. Nel primo caso lo spettatore è condotto in un altrove grazie al quale si ridesta il suo stupore, e si sviluppa un'esperienza formativa. Nel secondo caso, invece, l'essenzialità dello spettacolo punta l'attenzione sulla storia, caratterizzata dal grande tema della diversità, per cui gli spettatori si trovano a dover affrontare un percorso di emancipazione intellettuale sollecitati dalla provocazione di un finale aperto.

Nell'ultimo paradigma, quello delle “Fiabe rappresentate”, lo spazio può essere sia quello di un teatro tradizionale, come per *Bella e Bestia* o *Jack e il fagiolo magico*, sia quello intimo di una capanna di legno, come ne *Il brutto anatroccolo*, o infine, la tradizionale baracca del burattinaio ne *La leggenda di coniglio volante*. Ciò che conta in questo caso, indipendentemente dalla relazione di intimità che si può stabilire con l'attore, è il ruolo dello spettatore, nella decodifica degli elementi drammaturgici legati a scenografia, luci, musica, scenotecnica. Negli ultimi due spettacoli, poi, che rientrano nel teatro di figura, notiamo come anche l'oggetto, che a sua volta ha ruolo di attore, ricopre un imprescindibile ruolo testuale.

Il pubblico al quale si rivolge uno spettacolo di fiaba, non è affatto limitato ai bambini, infatti c'è una costante, in tutti gli spettacoli analizzati, che è quella relativa alla possibilità, concessa ad ogni tipo di pubblico, di poterne fruire piacevolmente. Ogni spettatore, a seconda dell'età, sarà più abile a riconoscere un particolare strato di significato, al fine di recuperare quella dimensione della meraviglia e dello stupore che è stata relegata, come le fiabe d'altra parte, alla dimensione dell'infanzia. Si sa che la società impone un certo atteggiamento che tende ad escludere l'istintualità e tutto ciò che ne deriva, in particolare quella memoria cosmica che è così presente nei bambini, che permette loro di “stare insieme alle cose” direbbe Baliani.

Tutto ciò provoca una marginalizzazione della fiaba, del teatro ragazzi e di

conseguenza dei suoi fruitori. Anche il teatro di figura, soprattutto quello di burattini e marionette ha avuto la stessa sorte. Compito di compagnie, attori e registi di cui mi sono occupata è stato proprio quello di dimostrare come, in realtà, non ci sia una netta distinzione tra spettacoli per bambini e spettacoli per adulti e che, anzi, la fiaba diventa un'opportunità di crescita per entrambi nel cerchio “provvisoriamente inviolabile” del teatro.

Credo che il teatro sia uno degli strumenti più efficaci per mettere in atto una rivoluzione culturale di cui oggi più che mai si sente la necessità. Uno strumento, quindi, di libertà ed emancipazione, che, pertanto, deve potersi esprimere con la giusta complessità e recuperare quell'aspetto della comunicazione che non sia mera trasmissione di dati, ma portatrice di esperienze e di trasformazione. Il teatro dovrebbe fondare una comunità di ascoltatori che sia in realtà una comunità portatrice di profondi valori per se stessi e quindi per la società. La narrazione della fiaba rappresenta per me un'opportunità formativa per adulti e bambini che vada in questa direzione e il teatro una maniera unica per attuarlo, perché permette di entrare in comunicazione con noi stessi come nessuna altra arte.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., Manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro*, in “Sipario”, n. 247, novembre 1966.

Monica Alcantar, *La «Scuola sperimentale di teatro infantile» della Societas Raffaello Sanzio*, Tesi di Laurea in Forme della Scena Multimediale, Corso di Laurea in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, Scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Bologna, a.a. 2012/2013.

Lucia Amara e Piersandra di Matteo (a cura di) *Teatri di Voci*, “Culture Teatrali” n. 20, 2010.

Aristotele, *Sulla poetica*, trad. di F. Albergiani, Nuova Italia, Firenze 1934.

Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Genova, Assessorato Istruzioni Scolastiche, 1991.

Marco Baliani, Remo Rostagno, *Kohlhaas*, Edizioni Corsare, 2001.

Marco Baliani, *Pinocchio Nero. Diario di un viaggio teatrale*, Milano, Rizzoli, 2005.

Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Pisa, Titivillus, 2010.

Gaston Baty, *Trois p'tits tours et puis s'en vont*, Paris, Liutier, 1942.

Kassim Bayatly, *Performance e narrazione allo specchio delle mille e una notte*, “Prove di drammaturgia” 1/2004.

Matteo Belli, *"Rime giullaresche e popolari d'Italia" di Vincenzo De Bartholomaeis*, Tesi di Laurea in Letteratura italiana, Corso di Laurea in Lettere Moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a.a. 2007/2008.

Matteo Belli, *La partitura prosodica - Il testo dell'attore: un'ipotesi metodologica di scrittura interpretativa*, contenuto in *Orchestra Solista: il lavoro vocale nel teatro di Matteo Belli*, Milano, Morellini Editore, 2010.

Matteo Belli, *Marzabotto. Il dramma della memoria*, documento inedito, gennaio 2011.

Matteo Belli, *Tutto si crea, nulla si distrugge. Manifesto dell'attore sinfonico*, documento inedito, 8 marzo 2011.

Paolo Beneventi, *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, Firenze, La casa Usher, 1994.

Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

Walter Benjamin, *Burattini, streghe e briganti. Illuminismo per ragazzi (1929-1932)*, Genova, Il Melangolo, 1993.

Walter Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

Milena Bernardi, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, 2009.

Milena Bernardi, *La parola temuta. Declino della narrazione orale e spie di disalleanza nella relazione educativa*, in M. Contini (a cura di), *Disalleanza educativa*, Roma, Carocci, 2012.

Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1988.

Mario Bianchi, *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, Pisa, Titivillus, 2009.

Corrado Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Silvia Bottioli, *Marco Baliani*, Arezzo, Zona, 2005.

Emma Boumgartner, *Il gioco dei bambini*, Roma, Carocci, 2002.

Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Epopèa della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001.

Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Federica Cesarini, *Letizia Quintavalla: un teatro di regia fondato sulle relazioni*, Tesi di Laurea in Drammaturgia, Corso di Laurea in Dams, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a.a 2004/2005.

Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pisa, Titivillus, 2011,

Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 1999.

Oskar Eberle, *Cenarola. Vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

Clarissa Pinkola Estès, *Donne che corrono coi lupi*, Como, Frassinelli, 1993.

Josette Feral, Edwige Perrot, *Dalla presenza agli oggetti di presenza: scarti e sfide*, in Enrico Pitozzi (a cura di) *On Presence*, "Culture Teatrali", n. 21, 2011.

Fabrizio Fiaschini, Alessandra Ghiglione, Marco Baliani. *Racconti a teatro*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998.

Célestin Freinet, *Nascita di una pedagogia popolare*, Firenze La Nuova Italia, 1970.

Mafra Gagliardi, *La ricezione dello spettacolo nei bambini. Alcune ricerche*, in Loredana Perissinotto, Giorgio testa (a cura di), *Scena educazione: per un rapporto organico tra scuola e teatro*, Roma, ETI - AGITA, 1995.

Mafra Gagliardi (a cura di), *Le stelle nascoste. Mappa del desiderio dell'immaginario infantile*, Venezia, Marsilio Editore, 1997.

Mafra Gagliardi, *L'identikit dello spettatore bambino*, in "Teatri delle diversità", anno 6, n. 18, giugno 2001.

Mafra Gagliardi, Fabio Naggi (a cura di), *Un ghiro, una bici, un letto di nuvole. Regali e prestiti tra immaginario infantile e teatro*, Venezia, Marsilio, 2004.

Mafra Gagliardi, *Nella bocca dell'immaginazione. La scena e lo spettatore bambino*, Pisa, Titivillus, 2007.

Cesare Giardini, *Realtà dei burattini*, Milano, Alpes, 1925.

Jack Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narratore*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

Gerardo Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in Ilona Fried e Elena Baratono (a cura di), AA. VV., *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria* ( 5-6 aprile 2001), a cura di, Budapest, ELTE TFK, 2002.

Gerardo Guccini ( a cura di), *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005.

Chiara Guidi, *Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile. Anno I*, Cesena, Casa del Bello Estremo, Societas Raffaello Sanzio. 1996.

Chiara Guidi, *Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile. Anno II*, Cesena, Casa del Bello Estremo, Societas Raffaello Sanzio, 1997.

Chiara Guidi, *Il teatro infantile. Cioè il teatro super-generale della Societas Raffaello Sanzio*, “La porta aperta”, Bimestrale del Teatro di Roma, n. 10 (marzo-aprile 2001).

Chiara Guidi, *Voyage au bout della nuit*, Cesena, Casa del Bello Estremo, Societas Raffaello Sanzio, 1999.

Chiara Guidi, *Sulla tecnica molecolare della voce. Appunti di esperienze in luogo di una teoria*, in Lucia Amara e Piersandra di Matteo (a cura di) *Teatri di Voci*, “Culture Teatrali”, n. 20, 2010.

Chiara Guidi, *Recitare Cantando*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012.

Chiara Guidi, *Resistere all'assalto*, "Lo Straniero", n. 138/139 (dicembre 2011/gennaio 2012).

Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Torino, Einaudi, 1999.

Henrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, Milano, SE, 1987.

Asia Lacis, *Teatro proletario di bambini*, in "Professione rivoluzionaria", trad. di E. Casini Ropa, Milano Feltrinelli, 1976.

Marie Christine Lesage, *Presenze acustiche*, in Enrico Pitozzi (a cura di) *On Presence*, "Culture Teatrali", n. 21, 2011.

Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi del repertorio classico italiano delle marionette e dei burattini con introduzione informazioni note*, Milano, Edizioni Avanti, 1958.

Vittorio Malamani, *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII*, in "Nuova Antologia", 1 marzo 1897.

Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Gyula Molnàr, *Teatro d'oggetti. Appunti, citaioni, esercizi, raccolti da Giulio Molnàr*, Pisa, Titivillus, 2009.

Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di Drammaturgia", 1/2004.

Gaetano Oliva, *Una didattica per il teatro attraverso un modello: la narrazione*,

Padova, CEDAM, 2000.

Walter J. Ong, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970.

Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carocci, 2004.

Ettore Petrolini, *I burattinai di Italo Ferrari*, in "Scenario Comoedia", anno V, n. 4, aprile 1936.

Vladimir Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972.

Vladimir J. Propp, *Struttura e storia nello studio della favola*, Torino Einaudi, 1988.

Rita Pulga, *L'attore sinfonico. Il teatro vocale di Matteo Belli*, Tesi di Laurea in Storia delle Teoriche Teatrali, Corso di Laurea in Dams, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a.a. 2005/2006.

Letizia Quintavalla (a cura di), *Con la bambola in tasca, vite inventate come vite parallele*, Parma, Briciole Edizioni, 1998.

Letizia Quintavalla, (a cura di), *Teatro delle Briciole, la materia e il suo doppio*, Parma, Briciole edizioni, 1998.

Michele Rak, *Logica della fiaba: fate, orchi, gioco, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005.

Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 2010.

Jean-Jacques Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, Napoli, Guida, 1984.

Francesca Savini, *La teatralità "ingenua". Un progetto sperimentale per le scuole dell'Infanzia*, Tesi di Laurea in Storia del Nuovo Teatro, Corso di Laurea in Discipline Teatrali, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a.a 2006/2007.

Livio Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma Carocci, 2006.

Mario Serenellini, *L'attore e il suo doppio (Ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini)*, in "Teatrolte", n. 8, Bulzoni, Roma 1974.

Paola Sini, *L'interpretazione scenica della parola letteraria: il teatro di Matteo Belli*, Tesi di Laurea in Letteratura italiana, Corso di Laurea in Dams Teatro, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a.a 2007-2008.

Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.

Cristina Valenti (a cura di), *Teatro d'animazione: percorsi pedagogici e linguaggi delle diversità*, dispense, Università degli studi di Genova, Corso di Laurea in Dams, a.a. 2002/2003.

Yorick (figlio di Yorick), *La storia dei burattini*, Firenze, Bemporand & Figlio, (II ed.), 1902.

## DOCUMENTI

Rassegna stampa, copioni, materiali di sala degli spettacoli:

*Frollo*

*Kohlhaas*

*Le maschere di dentro (Omaggio ad Italo Calvino)*

*Cuore in gola – Storie di coraggio e di libertà*

*Con la bambola in tasca*

*Buchettino*

*Pollicino*

*Il lupo e la capra*

*Cappuccetto Rosso*

*Bella e Bestia*

*Jack e il fagiolo magico*

*Il brutto anatroccolo*

*La leggenda di coniglio volante*

presso gli archivi:

[www.marcobaliani.it](http://www.marcobaliani.it) - Sito Ufficiale Marco Baliani

Associazione Ca' Rossa / Centro Teatrale per l'Oralità

Teatro delle Briciole - Solares Fondazione delle Arti

Societas Raffaello Sanzio

Accademia Perduta/Romagna Teatri

Compagnia Rodisio

Teatro Kismet OperA

La Baracca - Testoni Ragazzi

Cà Luogo d'Arte

Compagnia De Bastiani/Puche

## SITOGRAFIA

Marco Baliani, (a cura di), *Per una carta d'intenti del teatro per l'infanzia e la gioventù*, dossier in "ateatro 2001", n. 9, 16, 18, 2001, consultabile on-line alla pagina [www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro9.htm](http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro9.htm); [www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro16.htm](http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro16.htm); [www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro18.htm](http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro18.htm).

Milena Bernardi, *La narrazione orale tra bambini e adulti: da flusso continuo a vena carsica*, Report di ricerca, in "Rivista di Pedagogia e didattica" n°1-2010, anche on-line, alla pagina <http://rpd.cib.unibo.it/search/results>.

Adriano Gallina, *Il teatro ragazzi*, in Mimma Gallin, *Organizzare Teatro. Produzione distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2001, consultabile on-line alla pagina <http://adrianogallina.blogspot.it/2000/09/il-teatro-ragazzi.html>.

Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Il racconto. Conversazione con Marco Baliani (1995)*, <http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.html>.

Cristina Valenti, *Contemporaneità del teatro ragazzi*, in "ateatro 2001" n. 18, 2001, consultabile on-line alla pagina [www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro18.htm](http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro18.htm).

Teatro delle Briciole-Solares Fondazione delle Arti, *Con la bambola in tasca ispirato alla favola di Vasilissa la bella di Afanasiev*, consultabile on-line alla pagina [www.iteatri.re.it/allegati/dossierpedagogico.PDF](http://www.iteatri.re.it/allegati/dossierpedagogico.PDF).

Intervista a Marcello Chiarenza, consultabile on-line all'indirizzo <http://www.culturaspettacolovenezia.it/index.php?iddoc=13140>.

## Ringraziamenti

Questo lavoro rappresenta per me un inizio, l'inizio di una consapevolezza che non sapevo di star maturando in questi anni. C'è voluto del tempo. Un tempo fatto di dubbi, e scoraggiamento, e pochi spiragli di luce attraverso cui guardare, o meglio, spiare una risposta. “La” risposta. Lo spiraglio, oggi, è diventato una porta da attraversare, che voglio attraversare. Due anni, o poco più, sono trascorsi veloci e spesso con meno intensità di questi pochi mesi; un periodo breve, ma sufficiente per potermi finalmente immergere in un lavoro che ho amato moltissimo e che mi ha regalato inaspettati momenti di profonda e autentica gioia.

È stato un viaggio attraverso il teatro, o meglio, ciò che io intendo per teatro. Ho incontrato in questo percorso persone meravigliose e da tutte ho imparato qualcosa, qualcosa che sta continuando a lavorare dentro di me e che di tanto in tanto emerge in una forma nuova, da decifrare o da accogliere così com'è. Questo lavoro, insomma, ha rappresentato un'opportunità, che ho cercato di cogliere meglio che potevo, con tutti gli strumenti che in questi pochi anni ho accumulato e che la passione mi ha fatto ritrovare, distinguendoli ad uno ad uno nel mucchietto delle esperienze.

Mio padre e mia madre hanno seguito il mio percorso sostenendomi in tutto e senza il loro appoggio sarebbe stato davvero difficile andare avanti, perché mi hanno dato molto di più di un aiuto materiale. Hanno creduto in me, sempre. Hanno fatto in modo che potessi mettermi alla ricerca della mia strada, sopportando con me tutta la sofferenza che ne è venuta e, sicuramente, ne verrà. È difficile trovare parole per ringraziarli di una cosa del genere, così grande, così unica.

In questi anni sono state tante le persone che mi sono state accanto accanto e grazie alle quali sono riuscita a superare o ad alleviare tante difficoltà. La mia famiglia innanzi tutto, i miei genitori e mio fratello, il primo porto. E che ringrazio per questo.

I miei amici di sempre che, ognuno a proprio modo, sono riusciti a farmi sentire il loro affetto anche da lontano. Nei momenti di maggiore difficoltà mi sono stati accanto per parlare, ricevere consigli, stimoli, ramanzine all'occorrenza.

La mia “famiglia bolognese” insostituibile, costante presenza. Ringrazio tutti loro, senza i quali vivere lontano dai miei affetti sarebbe stato molto faticoso. Hanno reso piacevoli e importanti questi anni.

Ringrazio i miei “nuovi” amici, tutti quelli che inaspettatamente sono entrati nella mia vita, in qualche caso stravolgendola, modificando il mio punto di vista sulle cose, regalandomi stimoli nuovi e soprattutto autentico affetto.

Ringrazio chi, per tanto tempo, mi ha dato tutto quello che poteva e ha ricevuto lo stesso, crescendo insieme a me, insegnandomi tanto e lasciandomi il meglio, insieme a tanta nostalgia... e che per tutto questo, e tanto altro, non potrà passare, mai.

Ringrazio Marco Baliani, il mio Maestro Matteo Belli, Gigio Brunello, Manuela Capece, Bruno Cappagli e tutta la grande famiglia de La Baracca, Claudio Casadio, Alberto De Bastiani, Teresa Ludovico, Gyula Molnàr e Letizia Quintavalla. Per ognuno di loro avrei pagine e pagine da scrivere, ma mi limiterò a ringraziarli per tutto quello che mi hanno insegnato, per la loro sensibilità e la loro passione.

Ringrazio la mia docente Cristina Valenti per l'attenzione e la generosità e Cira Santoro, per i suoi consigli ed il suo appoggio.

Ringrazio tutti coloro che si sono resi disponibili perché io ricevessi tutto il materiale necessario per svolgere al meglio il mio lavoro.

E ringrazio, infine, i bambini che ho incontrato in questi anni. I maestri migliori.