

Estratto da: Fabrizio Montecchi, *D'ombra in ombra*
Scritto autobiografico inedito (2009)

Il Corpo Sottile e la scoperta dell'ombra **(1987 - 1988)**

Il 1987 rimane un anno da ricordare per un'assenza. Dopo sette anni nei quali avevamo prodotto con continuità uno spettacolo all'anno ci fu una interruzione, uno stop. Questo fu dettato certamente da esigenze distributive in quanto gli spettacoli prodotti nell'ultima stagione, *Pescetococodrillo* e *La boîte a Joujoux*, più la ripresa di *Odissea*, non ci lasciavano spazio per nuove produzioni. Un'impegnativa collaborazione con il Teatro Regio di Torino per *Walkiria* e *Sigfrido* assorbiva poi le nostre rimanenti energie. Anche l'allestimento del teatro e del laboratorio rappresentavano un impegno importante.

Di fatto quell'interruzione produttiva cadde in un momento di riflessione o, forse, diede lo spazio per una riflessione che, nel suo farsi, si tradusse in una completa messa in discussione di tutto quello che avevamo fatto fino ad allora.

Complice di questa riflessione credo fosse anche il fatto di aver condiviso l'esperienza del Teatro alla Scala con una Compagnia come Tam Teatromusica. Il Tam era una compagnia che si muoveva, e si muove ancora, nell'area della ricerca ma con una presenza importante nel teatro per ragazzi. La complicità che si era creata tra di noi, la forte amicizia che fin dall'inizio si instaurò tra di noi, produsse anche effetti e ripensamenti sul nostro lavoro, assolutamente involontari, ma non indolori. La loro "autorialità", il senso di un lavoro artistico fortemente innestato su di una poetica rappresentò per me, e credo anche per Pucci [Piazza], l'incontro con un modo di interpretare il proprio lavoro che agì in maniera dirompente, facendomi sentire assolutamente inadeguato al compito che stavo svolgendo. Era come se di colpo l'insieme delle tecniche e delle conoscenze di cui disponevo mi lasciassero nudo e non servissero più a proteggermi.

Ricordo, durante una delle tante tournée di *Pescetopococodrillo* che io e la Pucci eravamo in provincia di Roma. Alla sera, al ristorante, incominciai a parlargli di questo mio malcontento che nasceva dal bisogno di indagare le ragioni più profonde del nostro fare teatro. Le parlai di quei dubbi sul nostro lavoro che incominciavano a frullarmi per la testa: Perché facevamo teatro d'ombra? Cosa significavano realmente quegli strumenti che ormai usavamo con tanta padronanza e virtuosismo: lo schermo, la luce, la sagoma? Le parlai del bisogno di azzerare tutto, di andare alle origini del nostro linguaggio. Di ricominciare da capo, ripartire dal buio e alla luce, dalla scoperta della nostra ombra. Pucci condivideva questo mio bisogno e fu credo in quell'occasione che decidemmo di proporre agli altri componenti della compagnia un periodo di laboratorio in cui indagare aspetti dell'ombra a noi sconosciuti alla ricerca delle sue tante metafore. La luce come fonte di calore, come strumento offensivo e difensivo, come spazio del visibile... Lo schermo come sudario da morto, come lenzuolo, come vestito, come pelle, per separare, per unire...

Se ricordo in questa sede l'esperienza fatta tra il 1987 e il 1988 al Teatro Regio di Torino sulla Tetralogia wagneriana non è certo per il valore artistico del nostro contributo ma piuttosto per quelle interminabili discussioni avute con Roberto Neulichedl nei nostri viaggi verso e da Torino. Roberto dopo la collaborazione con noi come musicista in *Pescetopococodrillo* aveva dimostrato grande interesse per il teatro d'ombra. Gli proposi dunque di partecipare al lavoro torinese e quello fu l'inizio della nostra lunga e importante collaborazione. Ebbene ricorderò sempre quei lunghi ritorni da Torino in piena notte fatti di estenuanti discussioni sull'arte, la musica, la percezione, il

teatro. Anch'essi vanno in qualche modo ascritti a quel mutamento di prospettiva rappresentato dal *Il Corpo Sottile*.

Ci buttammo dunque, nei buchi lasciati liberi dalla tournée, nel laboratorio in cui per la prima volta usavamo come strumento espressivo una qualità d'ombra mai usata prima, l'ombra corporea deformata e metamorfica e l'impatto fu subito fortissimo. *Il Corpo Sottile* rappresentava, nel nostro percorso, il tentativo di esternare il punto più alto, più sentito, del processo di riappropriazione dei significati culturali che potevano essere contenuti nella pratica del Teatro d'Ombre oggi. Era il risultato di uno sforzo di ritrovare il senso segreto del nostro lavoro.

Anche se nessuno riusciva a leggerla, la struttura dello spettacolo era costruita su una narrazione elementare: due uomini e il rapporto che questi uomini stabilivano con la propria ombra e di conseguenza, tra di loro.

Per uno l'ombra era una sorta di seconda pelle, doppio di sé celato e in continua lotta con il sé. La figura dell'ombra più prossima a come è stata definita dalla psicanalisi. In scena l'attore agiva sempre puntandosi la luce contro, come se fosse uno strumento di violenza o di amore. L'ombra era sempre alle spalle, impossibile da vedere per colui che la produceva, inaccessibile e insondabile.

Per l'altro l'ombra era invece strumento di rappresentazione. L'attore ne esercitava un controllo lucido, razionale. Non la subiva, anzi, la dominava. La luce definiva uno spazio che lui determinava, dentro al quale lui agiva, controllandola al fine di produrre ciò che lui voleva.

L'uno insomma aveva l'ombra dentro di sé, attaccata a sé, l'altro invece se ne staccava e la usava per raccontare storie fuori di sé. L'incontro di questi due diversi atteggiamenti provocava lotte, scontri, incontri. Soprattutto faceva continuamente scaturire metafore visive, figure archetipiche instabili, nel senso che a volte emergevano in superficie e diventavano leggibili, a volte rimanevano misteriose.

La ri-vestizione simbolica dell'inizio

Il pubblico percepiva questo. Non tanto il complesso sistema di rapporti che legava i due quanto la forza delle figure metaforiche che essi riuscivano a creare. Anche per il pubblico dei ragazzi era la stessa cosa: o venivano travolti dalla quantità di suggestioni che lo spettacolo donava o rimanevano indifferenti a ciò che accadeva. Purtroppo lo spettacolo fece pochissime repliche e questo non ci permise di valutarne fino in fondo il reale portato comunicativo. Ancora oggi incontriamo persone rimaste fortemente colpite dall'incontro con *Il Corpo Sottile* ma incontriamo anche gente per la quale quell'esperienza venne ritenuta inutile.

Tutti i mesi dell'allestimento de *Il Corpo Sottile* sono stati per me un periodo di scavo interiore e di sofferenza immensa. Ora, guardando il video dello spettacolo sorrido di tanta sofferenza. Eppure, all'epoca, quella sofferenza era vera. Gli appunti di quel periodo testimoniano di un Fabrizio in grave difficoltà. Avevo voluto portare la compagnia su di un terreno che non gli era, per storia e formazione, proprio. Adesso però, per debolezza, non riesco a gestire quei processi che avevo contribuito ad attivare. Una grande debolezza mia, personale, indeboliva il mio fare e mi sfuggiva il rapporto con gli altri. Pucci mi spingeva ad assumermi le mie responsabilità e a spingere il pedale dell'autorialità registica. E io facevo molta fatica.

Durante il lungo travaglio rappresentato dal lavoro su *Il Corpo Sottile* creammo anche *Préludes*, un lavoro con ombre corporee su musiche di Claude Debussy che doveva integrare la *Boîte à Joujoux*, orfana del *Children's Corner* del Tam. Fu una boccata d'aria per tutti noi e la conferma che i materiali che stavamo scoprendo erano di grande forza evocativa ed espressiva.

[...]

La pace apparente: Lo Schiaccianoci

Ho sempre pensato che dopo la *Boîte* iniziò quel periodo di crisi culminato con *Il Corpo Sottile*. Adesso mi rendo conto che non fu assolutamente così. Il periodo tra il 1987 e il 1988 fu al contrario un periodo ricco di idee, spunti, intuizioni fondamentali che hanno segnato fortemente tutto il nostro agire successivo. C'era energia, voglia di fare e di mettersi in gioco. Fu nel periodo successivo che noi precipitammo in una crisi profonda e lacerante. La prima vera crisi puntualmente ci coglieva a dieci anni circa dalle nostre prime esperienze. Non ci fu però nessuna vera esplosione con effetti deflagranti sull'attività della Compagnia, ma una sorta di lenta implosione che durò fino al 1992, fin oltre *Orlando Furioso*. Quel primo nucleo artistico, composto da me, Pucci e Paolo [Valli] e che nel frattempo si era arricchito del contributo importantissimo di Roberto [Neulichedl] e Franco compì, con questi vagabondaggi nei territori dell'ombra (e anche delle nostre ombre più cupe) una sorta di suicidio, si auto-distresse nella ricerca del proprio futuro.

In un primo momento ciò che ci tenne uniti fu la collaborazione per *Schiaccianoci*. Amedeo Amodio, allora Direttore Artistico di Aterballetto e coreografo dello spettacolo ci aveva proposto, suppongo su suggerimento di Lele che era lo scenografo, di intervenire con le nostre ombre. Fu un intervento importante per quantità e qualità: ombre corporee e sagome per un lavoro che con molta leggerezza fondeva ombre e danza e che rappresentò anche lo spunto per alcuni percorsi intrapresi successivamente. Questo spettacolo, che mi coinvolse solo in fase di allestimento, ci impegnò dalla fine del 1988, esattamente dopo il debutto de *Il Corpo Sottile*. Vedeva coinvolti Paolo, Roberto, Andrea Chinca e alla luci Federico. Il successo dello spettacolo (al debutto i primi giorni del 1989) con la lunga tournée che seguì ci tenne lontani gli uni dagli altri e ci dette l'impressione che non fosse realmente successo niente. Ma non era così e gli anni che seguirono ce lo confermarono.

I motivi del disagio

I motivi di questa crisi oggi mi sembrano riassumibili in questi quattro punti: umana e relazionale, organizzativa, identitaria e di obiettivi artistici.

Umana e relazionale. È difficile dire chi in quel periodo fosse la compagnia: Pucci si era decisamente allontanata e sembrava non voler più appartenere al gruppo di creazione. Franco si era staccato prendendo una pausa dalle tensioni di quel periodo (e che durò fino al '93) e rinunciando anche a *Schiaccianoci*. Roberto, che pur girava con lo spettacolo assieme a Paolo) sfogava le sue difficoltà dedicandosi maggiormente alla didattica musicale. Paolo, pur partecipando al lavoro quotidiano della compagnia, avvertiva il bisogno di smarcarsi e, con progetti molto personali, cercava una sua dimensione. Io attraversavo sicuramente il periodo più oscuro di tutta la mia vita professionale e, pur continuando a lavorare, ero totalmente incapace di intervenire in quella situazione per modificarla. Mi chiusi molto nel privato, mi sposai con Helena e, di lì a poco, avemmo una figlia. Di fatto lo zoccolo duro non esisteva più. [...]

Organizzativa. Per anni avevamo lavorato benissimo insieme all'interno però di una struttura produttiva e organizzativa molto precisa. Ad esempio qualcun altro (a parte *Pescetopococodrillo*) aveva sempre scelto per noi i testi da rappresentare. Qualcun altro aveva individuato l'utenza alla quale erano destinati. Con *Il Corpo Sottile* tutto questo salta. Ci siamo trovati di colpo in un altro contesto, portatori di una autorialità nuova che non eravamo capaci di gestire e tradurre in nuove modalità organizzative interne. Faccio un esempio: il mio ruolo, sempre da tutti accettato, era stato sempre quello di punto di riferimento artistico e interfaccia con la regia. Ora, dove si profilava la

possibilità che io fossi il regista del gruppo non mi veniva riconosciuta quel tipo di autorità. Non godevo più di nessuna autorevolezza. Caratteristica della Compagnia era sempre stata anche una sorta di formalizzazione collettiva del lavoro. Ogni spettacolo aveva un gruppo di ideazione che sembrava sempre espressione di contributi collettivi. In realtà all'interno le differenze erano marcate e i singoli contributi molto diversi. Questo lasciava la convinzione che tutti lavorassimo sullo stesso piano. Il vecchio meccanismo, che ci garantiva totale coerenza di intenti, artistici e produttivi, si era rotto ma non riuscivamo a sostituirlo con niente di funzionante: non eravamo più capaci di fare scelte e di progettarci un futuro comune. Non sapevamo più chi doveva prendere le decisioni.

Identitaria. Diego vedeva con disperazione dissolversi un patrimonio costruito in anni di lavoro e cercava di trovare soluzioni anche se, forse, il suo tentativo di trovare continuamente equilibri e compromessi tra di noi non contribuiva a fare quella chiarezza di cui forse avremmo avuto bisogno. Diego aveva sostenuto, come una giusta necessità, l'esperienza laboratoriale che *Il Corpo Sottile* aveva rappresentato, ma aveva anche presagito i rischi che questo percorso di lavoro poteva condurre. [...]

Artistica. [...] C'era qualcosa di estremo nelle riflessioni che scaturirono a seguito de *Il Corpo Sottile* che per gli anni successivi ci bloccò. Avevamo definitivamente scardinato l'impianto tecnico, e di conseguenza l'idea di base, sul quale il Teatro d'ombre si era retto per tanti anni ed ora si doveva cercarne di costruirne uno nuova. E su questo non riuscivamo ad avere coerenza di visioni. Alcuni di noi pensavano che si doveva assolutamente continuare sulla strada tracciata da *Il Corpo Sottile* e da *Préludes*. Io, pur teorizzando intorno a questo non ne ero del tutto convinto, sentivo che il punto di partenza doveva essere un altro ma non capivo esattamente quale. Insomma, non sapevamo più cosa volevamo fare.

[...]

L'Orlando Furioso

Il compromesso lo trovammo tempo dopo intorno all'idea di mettere in scena *L'Orlando Furioso* e di farne un grande spettacolo (rimane ancora oggi il più grande che Teatro Gioco Vita ha mai prodotto. Grande per il numero degli attori, 5 e quello dei tecnici, 2 e per le dimensioni dello spazio scenico e della scenografia); non solo per bambini ma anche per adulti. Così ricomponemmo il gruppo, un gruppo. Io, Paolo e Roberto (poi si aggiunse Anusc Castiglioni) eravamo responsabili della concezione dello spettacolo. Il regista era Egisto Marcucci (il recupero di una figura esterna nel ruolo di regista era una delle condizioni del compromesso), Dario del Corno il drammaturgo e Graziano Pompili, uno scultore, autore delle sagome e delle decorazioni di scena. Roberto avrebbe composto anche le musiche.

L'Orlando era un compromesso molto fragile e questa fragilità si tradusse, in maniera macroscopica, nei difetti e difficoltà dello spettacolo. Era uno spettacolo che da una parte metteva in scena una vitalità ideativa fenomenale e dall'altra era la testimonianza che di questa vitalità non sapevamo ancora cosa facevamo. Da una parte apriva ad una idea di spettacolo d'ombra assolutamente nuova: per la concezione dello spazio scenico, vera e propria scenografia tridimensionale; per il ruolo degli animatori, portatori di ruoli e non solo neutri manipolatori; nella fusione dei materiali di scena, ombre di sagome con ombre corporee. Dall'altra esprimeva una immaturità che dimostrava quanta inesperienza teatrale ancora limitava il nostro agire.

Non avevamo ancora capito che per "agire" su quella scena erano necessarie competenze precise. Invece collezionammo un gruppo di animatori assolutamente disomogeneo e dove solo

alcuni avevano gli strumenti sufficienti a occuparla. Non avevamo capito che quel tipo di “teatralità” andava supportata con un diverso uso della recitazione. Invece insistemmo con la classica banda registrata: uno dei valori che avevamo messo in campo per lo spettacolo, la voce di Gabriella Bartolomei, divenne uno dei suoi grossi limiti. Non avevamo capito che, a prescindere dal valore del regista, ormai quei materiali esprimevano “visioni” di cui solo noi potevamo farci carico e che un esterno non poteva fino in fondo capire. Non avevamo capito che per realizzare uno spettacolo di quella complessità non poteva funzionare il solito procedimento creativo. C’era bisogno di un’organizzazione del lavoro, e delle prove, completamente diverso.

Per tutto il periodo di prove, fatte nell’allora cinema teatro di Cortemaggiore tra Gennaio e Febbraio del 1991, patimmo un freddo incredibile. Ci fu una delle più grosse neviccate che da queste parti si ricordino mentre la I Guerra del Golfo era ai suoi atti conclusivi. Ecco il freddo e quel clima di guerra è il ricordo che mi porto appresso. Freddi e ostili come erano i nostri rapporti. Vivevo ogni giorno dell’allestimento con un senso di frustrazione che non avevo mai provato prima. Qualcosa era davvero finito.

L’Orlando debuttò a Savona, al Teatro Chiabrera, nel mese di marzo e non andò bene. Rimase uno spettacolo che non piaceva al pubblico dei ragazzi e non convinceva gli adulti (lo replicammo in serale anche a Cremona e Piacenza). Solo chi, attento all’evolversi del nostro percorso, poteva apprezzare la ricchezza di spunti, la fervida immaginazione, le “prospettive” che lo spettacolo apriva per il Teatro d’Ombre, lo apprezzava almeno in parte. Per molti anni a seguire i materiali scenici di cui era composto furono da noi saccheggianti e riusati per altri spettacoli. Esso rappresentò una importante e inesauribile fucina di spunti e idee. È destino che gli spettacoli che per noi hanno avuto una straordinaria valenza innovatrice non siano andati bene. Come *Il Corpo Sottile* e poi più tardi *Al limitare del deserto*, anche *L’Orlando Furioso*, ci colse impreparati. Furono il classico “passo più lungo della gamba”. Nella mia memoria, per questo, occupano un posto speciale. Sono lì a ricordarmi che nessuna conquista si ottiene senza tanta sofferenza.

Toccato il fondo

Anche *L’Orlando Furioso* non servì dunque a ricompattare la Compagnia. [...] Sembrava non ci fossero davvero più le condizioni per tenere in vita la Compagnia. Il paradosso era, e *L’Orlando Furioso* lo aveva dimostrato, che l’esperienza artistica non era conclusa, che c’era ancora la capacità di mettere in campo idee forti che andavano però collocate all’interno di una idea registica che le sapesse organizzare e tradurre in vero teatro.