

Titolo || Un golgota incappucciato: L'Innominabile di Samuel Beckett messo in scena dai Marcido.

Autore || Marco Isidori

Pubblicato || Guido Davico Bonino, Mario Martone, (a cura di), *Gobetti - gli autori*, ed. Fondazione del Teatro Stabile di Torino - Torino ottobre 2008

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Un golgota incappucciato: L'Innominabile di Samuel Beckett messo in scena dai Marcido.

di *Marco Isidori*

Premessa

La nostra compagnia ha concepito sempre il travaglio teatrale come fosse fondamentalmente una forma di agone; forse, correndo questi tempi, "la" forma politica di agone per eccellenza.

In quest'ottica e con questa disposizione sentimentale ha prodotto nel passato due spettacoli beckettiani: *HAPPY DAYS IN MARCIDO'S FIELD* (1997) e *TRIO PARTY* (2004) (quest'ultima pièce raggruppava tre testi brevi di Beckett: *Quella volta*, *Dondolo* e *Non io*).

Certo non spetta a noi la discussione sulla possibile rilevanza estetica di questi tali prove, possiamo però affermare che il traguardo che abbiamo tentato di far nostro in prima istanza, confrontandoci con la drammaturgia dell'autore irlandese, non è stato meno della ricerca appassionata di quel momento (memento) dove il canone occidentale del Teatro, imbizzarrendo per accumulo di segnali, mostra, proprio attraverso la sua flagrante deficienza linguistica, la profondità orrida dell'abisso sopra il quale ballano sia la Storia che le storie dell'uomo.

Poiché il testo/tema dell'*Innominabile* ci è sembrato l'esempio di una grandiosa costruzione poetica tutta piegata nel mettere in tragica evidenza già nei suoi potentissimi gangli letterari, quanto di "mancante", di "abortito", di "mostruosamente sgangherato" competa e pertenga indissolubilmente alla condizione dell'esistenzialità umana, l'abbiamo scelto convinti che ci possa condurre, mentre ne staremo/verremo facendo la traduzione drammatica, verso quella dimensione (storica) di Teatro Totale (comprendiamo l'ambiguità e la vaghezza di un simile termine, ma siamo determinati a usarlo lo stesso per il suo peso appunto "storico") che la M. M. e F. M. ha eletto quale bersaglio, mai raggiunto! mai dimenticato! del suo sforzo, ormai ventennale, di rappresentazione scenica.

Naturalmente dopo tanto tempo trascorso in una tale impresa, inevitabili sono stati gli scontri con l'impossibilità oggettiva di pervenire anche soltanto nei pressi di queste ambizioni; altro non s'è accumulato all'attivo, se non un avvicinamento che si può definir "buono" al programma di massima, gli imperativi del quale, comunque, non abbiamo affatto dimenticato, proponendoci sempre, e ancora, e malgrado tutto, di mantener loro piena fede; anche se ormai l'esperienza ci dice chiaramente che si sprema nelle strettoie del "percorso" il succo di tutta quanta la vicenda del fare teatro. La strada che porta alla prima rappresentazione di un nostro spettacolo non è agevole, essa pencola, tutta curve e feroci dislivelli dove si è costretti ad avventurarsi in arrampicata libera, senza saper prima se il prossimo passaggio conduce ad una possibilità di sosta, o ci svelerà di fronte il precipizio definitivo. Fuor di metafora, il concetto che mi preme di illuminar bene, è il concetto di rischio culturale connesso con un agire come quello descritto, un rischio dalle cui scomode braccia non siamo mai scappati facendo facile verso a noi stessi, od optando per soluzioni scenico/drammatiche scontate e sterili.

I Marcido possiedono ancora appieno il gusto e la forza per "deviare dall'imperio dei tempi", e la rappresentazione assai particolare, diciamola nello specifico, "passionale", dell'*Innominabile* lo andrà a confermare.

Laboratorio

L'approccio alla scrittura di Samuel Beckett, ha avuto per noi la consistenza di una discesa verso i misteri più elusivi del "fare teatro" (uso questa locuzione malgrado sia decotta, perché tutt'ora in grado di testimoniare "storicamente" di come per i Marcido l'attività della scena possieda innanzitutto, e conservi ancora, nonostante tutto, un'impellenza etica), e proprio la prossima rappresentazione scenica di un esempio certo "estremo" della letteratura del Novecento, ci ha portato ad una riconsiderazione critica dell'azione teatrale in quanto atto vivente; un atto che dovendo necessariamente compiersi nelle strettoie ineludibili della realtà spazio/temporale, abbisogna che i suoi "agenti" siano in una qualche (poetica!) misura, "Agenti segreti".

Fuor di metafora diciamo che agli attori dell'*Innominabile* saranno richieste virtù e doti non comuni, per poter giungere ad un risultato che desideriamo faccia sì pieno centro nel bersaglio dell'estetica, ma soprattutto e in prima istanza, quello che chiediamo alla nostra capacità di tensione autorale, è di riuscire a presentare al pubblico un autentico momento di "sacrificio"; spettacolarissimo questo sacrificio, epperò tale davvero, nell'esposizione calcolata (Cage-anamente, e possiamo ormai pur dichiararlo esplicito, marcidorianamente "preparata") di una carnalità nonché d'una vocalità che partecipano ancora delle conoscenze tecnico/canoniche dell'arte della recitazione, come tale arte è venuta conformandosi in Occidente, ma da queste prendono, diciamo, congedo, per avventurarsi in quella landa minata e incantata e di rado violata dal mero professionismo, che per noi è territorio di corso obbligato; un "Paese", dove l'Arte del Teatro, prosperando a spese del concetto di Performance Assoluta, possa vivere riconquistando, senza timore di nessuna minorità, una sua cosciente presenza nel contesto attuale dell'espressione artistica umana.

Uno spettacolo come dovrà essere, perlomeno nei voti, quest'*Innominabile* che ci proponiamo di allestire per la stagione 2008-2009, non si produce concretamente senza che alle spalle del lavoro più propriamente artistico, esista una realtà laboratoriale che funzioni davvero.

Questa realtà, nei modi e nei termini esatti di un bacino di artigianalità attorale, ricavato attorno al venir facendo della compagnia, i Marcido l'hanno edificata con cura estrema e notevole dispendio di energie. Oggi il loro operare è professionalmente sostenuto da un numero significativo di personalità maturate, e oso dire "costruite", per l'inusuale, specifica

Titolo || Un golgota incappucciato: L'Innominabile di Samuel Beckett messo in scena dai Marcido.

Autore || Marco Isidori

Pubblicato || Guido Davico Bonino, Mario Martone, (a cura di), *Gobetti - gli autori*, ed. Fondazione del Teatro Stabile di Torino - Torino ottobre 2008

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

nostra bisogna.

Ovviamente la nostra opera di insegnamento ha teso alla formazione di attori eccentrici, *performers* che ponessero al centro della loro esperienza artistico/professionale, non già lo squallore di un "successo" qual che ne siano i contorni, bensì, oltre che immagazzinare una sapienza artigianale portata ad un grado superiore di rilevanza, divenissero personalità coscienti della natura "sacrale" e per conseguenza subito "politica" dell'azione scenica, ed agissero quindi in accordo con siffatta filosofia.

Durante i quasi cinque lustri della nostra permanenza nel teatro italiano, sono innumerevoli gli attori che hanno seguito lateralmente il lavoro della Marcido; certo assai meno sono stati quelli che sono poi arrivati a scontrarsi con la difficoltà oggettiva di un reale debutto in un nostro spettacolo, ma tutti, chiamiamoli "esterni" ed "interni", hanno goduto della stessa attenzione nei loro confronti, intendiamo dire che a tutti veniva spiegato come per noi la significazione massima in definitiva e più interessante del Teatro, consista, coincida ed in ultima analisi sia sempre identificabile con un importante "luogo" della metamorfosi del politico; e che dunque occorre interrogare le istanze della Scena, sia professionali che d'altra natura, avvicinandosi a queste prima che nei modi dell'estetica (fondamentale però, issa-Lei Madame l'Estetica!) in quelli dell'etica, onde qualcosa di utile all'uomo spettatore possa consistere sul palcoscenico espresso dal faticare espositivo dell'uomo attore.

Il testo di Beckett in questione non è mai stato rappresentato in Italia, se non in un'edizione in tutti i sensi molto parziale di Vittorio Gassmann. Si tratta di un romanzo con un carattere spiccatamente sperimentale, dove una "Prima Persona" di indecifrabile aspetto e dagli altrettanto indecifrabili scopi, monologa sui temi della sua ipotetica prigionia e della sua indesiderata prossima libertà, delle sue felicità passate e dell'attuale suo stato nefasto, del suo ardere per una volontà feroce d'appartenenza al genere umano e del suo gelido constatare di essere invece nient'altro che un'epifania burattinesca, esilarante perfino, del puro diabolico; insomma Beckett ci istruisce come al solito sulla geografia esatta della nostra valle di lacrime, e lo fa con ironia e dispetto aristocratico, con una cruenza e una lucidità strabilianti.

Noi abbiamo voluto moltiplicare per sette la voce e la figura dell'*Innominabile*;

siamo andati a scovare quei ritmi che ci sembravano meglio cantarne i propositi testuali, cercando di ottenere una "Colonna sonora" (quinta colonna?) dove suono e senso si rincorressero a vicenda incalzandosi per "mettere in Opera vivente" quella promessa dell'intestazione secondaria di "Concerto Grosso", che vorremmo onorare, una promessa che abbiamo fatto stampare nel codice profondo dell'organizzazione artistica di ogni nostro evento spettacolare, convinti come siamo stati convinti dalle esperienze sceniche che più ci hanno emozionato, che la Musica soltanto può partorire grande Teatro.

Drammaturgia

Tre sono stati gli interventi letterari sul corpo beckettiano dell'*Innominabile*.

Una potatura quantitativa (i cosiddetti tagli) resasi necessaria per arginarne il debordante flusso verbale che altrimenti avrebbe raggiunto proporzioni temporali certamente non compatibili con una messa in scena teatrale di durata normale.

Una rivista, peraltro assai rapida della traduzione che abbiamo leggermente modificato in alcuni (pochi, epperò cardinali) punti, allo scopo di renderla ritmicamente più sciolta e meglio aderente ad una concezione scenica qual si è andata nel tempo e nel cimento palesando la nostra concezione, che tende a vedere nella parola, in una parola qualsivoglia del dettato drammaturgico, proprio tutta concentrata l'essenza ontologica della "Parola" stessa. Ci piace, scavalcando i binari della pura narrazione, imbastire un giuoco insieme polisemico, metaforico, metonimico, o quando siamo proprio colti da scemenza inarrestabile, semplicemente onomatopeico, il quale "giuoco" mai cessa di incantar stupiti noi giocatori medesimi che lo giochiamo, per la sua angelica teatrale greca potente tragica necessaria voglia di venire al mondo approfittando della nostra biologica contingente esistenza di attori.

Per ultimo abbiamo lasciato l'intervento forse più "capriccioso" e meno "educato", eccolo: qualche riga è stata scritta temerariamente ex-novo, qualche paragrafo di questo *Innominabile*-Marcido, risulterà in conseguenza del tutto apocrifo.

Il regista lo ha redatto con la più grande umiltà tecnica, nella speranza di non disturbare con le sue invenzioni testuali la struttura della lingua di Beckett; certo non s'è sognato di potenziarla, naturalmente, ma ha però di sicuro accarezzato l'idea di poter "dire" insieme all'autore principale qualcosina che premeva anche a lui, autore in seconda di quest'infernale giostra di parole ordinate perché possano figliare Teatro indiscusso; in bell'armonia, speriamo.

La scrittura drammaturgica è importantissima e dev'essere allora assai curata dal genio dell'autore, se costui ne possiede, ma desidero qui ricordare un pensiero di quel critico specialissimo di teatro, mai abbastanza rimpianto, che fu Giuseppe Bartolucci, il quale sosteneva a spada tratta che "...la scrittura scenica è superiore alla scrittura drammaturgica...", ed è ovvio, altrimenti basterebbe mettere in scena Shakespeare, Calderon, Lope e quant'altri Sommi, per non fallire il colpo teatrale, cosa che all'evidenza certo non capita... questo ribadisco per affermar che poi, aldilà di ogni discorso anche benissimo fermato sulla carta, oltre ogni sforzo per dare scorrevolezza drammatica al testo che si sceglie di rappresentare, quello che decide della riuscita di uno spettacolo, è ciò che noi sapremo scrivere sul palcoscenico con la potenza dispiegata del corpo scenico/attoriale in atto, Drammaturgia aiutando, si capisce!

Concludo queste note sull'impegno drammaturgico relativo all'*Innominabile* di Samuel Beckett, ricordando che la Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa sta affrontando il suo terzo "incontro" (le virgolette ci conducono con verità in una dimensione sportiva) con la poesia di Beckett; è lui quindi l'autore che più abbiamo rappresentato nel corso della nostra esperienza professionale. Deve senz'altro esserci un fato in questa vicenda, un destino che ci spinge a misurarci con una teatralità che storicamente ha già dato esiti clamorosi, fornendo esempi "perfetti" di messa in scena che forse sono insuperabili; ma tant'è!,

Titolo || Un gologota incappucciato: L'Innominabile di Samuel Beckett messo in scena dai Marcido.

Autore || Marco Isidori

Pubblicato || Guido Davico Bonino, Mario Martone, (a cura di), *Gobetti - gli autori*, ed. Fondazione del Teatro Stabile di Torino - Torino ottobre 2008

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

scordiamoceli! E in sovrappiù non è mica facile uscire dal beckettismo, non è semplicissimo guardar Beckett attrezzati della neutralità e della smemoratezza storica occorrente per non reiterar maniere o generare imbarazzanti doppioni; noi vogliamo però proprio questo tentare, vogliamo scordarci di Beckett "aprendo" Beckett come se fosse un libro scenicamente intonso, sigillato, nuovo, da scoprire, e leggerci dentro...

Scenografia

Marcido non vorrebbe mai dover disquisire di problematiche relative alla cosiddetta "scenografia".

Abbiamo, nel corso degli anni sviluppato la tendenza alla creazione di "Teatri". Ci siamo incaponiti nell'allestimento di "Mondi", di "Universi", di "Paesi".

Mai pensammo di sparpagliar gettato qualche sfondo pittato dall'elettronica per le nostre avventure sceniche.

Dunque anche in quest'occasione ci siamo posti il problema di attrezzare lo spazio affinché diventasse il "luogo" per eccellenza, l'architettura speciale, dove le energie che riusciremo a sguinzagliare in campo, saranno disposte con l'ordine che compete ad un flusso cosciente di comunicazione umana. Allora il pensiero della materialità di una "Scena", la costituzione delle sue linee di forza, l'immaginazione delle sue componenti, anche fossero le più aleatorie, le più magiche, come ce ne sono alcune assai magnetiche assai, che abitano lo spazio quando questo è esattamente quello abitabile dalla dinamica dell'azione teatrale in atto, allora il preoccuparsi per la disposizione di una "Scenografia" è giustificato, allora è buono, è utile.

Oltretutto il risultato di una simile preoccupazione sarà sempre percepito dal pubblico come una soluzione congrua, naturale, senza che quelle forzature "paesaggistiche" implicite e spesso pure impunemente esplicitate nello svolgersi standard della professione di scenografo, facciano ingiustamente decadere l'arte del teatro ad arte troppo assediata da problemi d'insolubile obsolescenza.

L'innominabile nasce dal punto di vista "visivo", con la sua propria "condanna". Mi spiego: i Marcido non amano il palcoscenico detto all'italiana; lo ritengono molto difficile da usare per le limitazioni intrinseche poste dalla disposizione classica platea/palco; dunque tentano, come dicevo sopra, di costruir "Teatri", intendendo per tali quelle architetture autonome, quelle "Macchine" che contengono sia il pubblico che la rappresentazione. Qualche volta ciò è impedito dalla sostanza concettuale dell'esperimento scenico in corso. E' questo il caso dell'*Innominabile*.

Che fare? Come dare al pubblico la sensazione esatta di uno svolgersi coerente del discorso beckettiano che svara dalla tragedia irrimediabile, alla commedia semi-rosa, passando per un'ironia cartavetrante, fino ai timbri del grottesco più caricato, e tutto ciò avendo a che fare coi limiti della distanziamento oggettiva portati dalla scelta obbligatoria del palcoscenico all'italiana?

Il piano "scenografico" di quest'ultimo nostro spettacolo, è ancora confuso nei dettagli, sta ancora pisolando nella testa della Dal Cin, la quale Daniela Dal Cin, ha preteso (indizio! indizio!) che in locandina comparisse la voce "Scenario" invece della solita dicitura di "Scene e costumi".

Per ora si sa che "*L'innominabile*" ha fatto scattare in lei la visione di un "Gologota incappucciato", un Monte Calvario che nella sua estrinsecazione formale si conetterà certamente a qualche fonte dell'iconografia classica della Passione, ma in stile Marcido, ma filtrato dall'esigenza di "sistemare" il quadro letterario inventato da Samuel Beckett, come Lui in persona stessa, forse, se si fosse dovuto occupare praticamente di spettacolarizzarlo (lo affermiamo con un po' di presunzione, ma chiedendone venia), avrebbe provveduto a sistemare il "presepe" del suo *Innominabile*.

Comunque sarà d'aiuto sapere che per quanto l'autore non abbia accennato che in modo molto sfuggente, e decisamente ambiguo, alle sembianze del personaggio chiamato Innominabile, questo comparirà quale gigantesco soma plurale sulle assi del palcoscenico a...

Perché "Concerto Grosso"?

Non è un mistero che per noi il fulcro dell'avvenimento scenico stia di casa nella dizione dell'attore, e dunque riposi, questo cuore pulsante del teatro, nella sua proprietà/possibilità/capacità di emettere il suono in maniera piuttosto distante dalla loquela convenzionale, dal chiacchiericcio quotidiano, storico, mercantile. Amiamo catturare con la voce il "sensazionale" (usando quei canali di solito occlusi alla norma professionale, vuoi per superficialità, o per disinteresse, o per dimenticanza o anche certo per provata inutilità, se si considerano certi livelli produttivi...), aspiriamo adomianamente a far luce sulle fratture di senso che ci circondano da (quasi) tutte le parti, persuasi che soltanto nello stridore provocato dall'impossibilità di trovare una conciliazione facile alla contraddittorietà del reale, si renda praticabile una qualche dignitosa strada per la società degli uomini.

Dopo Carmelo ogni discorso che insista sull'argomento *foné* è abbastanza inutile, oltre che meravigliosamente spudorato e fuorimoda del tutto anche, per nostro maggior gaudio! E lo si comprende facilmente.

Però dopo Carmelo ci siamo, e stiamo pasticciando con l'arte che anche lui frequentò, il teatro, quindi dobbiamo in una qualche non secondaria misura confrontarci con il suo lascito storico di artista/attore che senza discussioni segnò l'epoca.

La compagnia ha prodotto nell'anno 2006 uno spettacolo pirandelliano dai *Giganti della Montagna*, intitolato programmaticamente *FACCIAMO NOSTRI QUESTI GIGANTI!*; una rappresentazione innervata sulla traccia di dieci canzoni originali, che venivano suonate e cantate dagli interpreti, come si suol dire *live*, in diretta, senza che le truccature oggi favorite dalla tecnologia li agevolassero in qualche modo.

Prima di questi "Giganti" ci eravamo cimentati con i *songs* dell'*Opera da tre soldi*, e prima ancora, con l'allestimento di uno spettacolo interamente musicale (*MARCIDO: CANZONETTE. CANZONETTE MARCIDO!*), una carrellata beffarda ed

Titolo || Un golgota incappucciato: L'Innominabile di Samuel Beckett messo in scena dai Marcido.

Autore || Marco Isidori

Pubblicato || Guido Davico Bonino, Mario Martone, (a cura di), *Gobetti - gli autori*, ed. Fondazione del Teatro Stabile di Torino - Torino ottobre 2008

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

ipersentimentale di motivi prodotta appunto per essere propedeutica alla realizzazione musical/musicante dei Giganti della Montagna. Faccio un po' di spiccia cronistoria perché mi preme mettere in evidenza che la commistione parola/musica, il portato fonico del fenomeno teatrale, l'inseguimento costante di una parentela drammaticamente fertile fra il senso e il suono, hanno avuto nella Marcido un peso strutturale. Quando noi ci si pone davanti a un testo letterario, la prima suggestione è sempre legata a capire come "suonerà" facendolo in un certo tal modo, quale emissione potrà essere considerata ottimale per giungere al risultato che ci si aspetta, e via considerando così il dato acustico come il momento topico per lo sviluppo di un teatro "Moderno".

"Concerto Grosso", oltre all'ovvio richiamo a ciò che nel campo proprio della musica così si definisce per le sue specifiche caratteristiche di divisione e "concertazione" tra i vari strumenti, di bilanciamento tra i solisti e il coro, e di svariate altre concordanze di natura più palesemente tecnica, "Concerto Grosso", dicevo, sta ad indicare una presa di posizione anche sentimentale, poiché per la nostra sensibilità, la coniugazione più feconda che ci riesca di immaginare nel mondo dello spettacolo, è quella tra Teatro e Musica, uno sponsale che già è stato celebrato ai primordi dell'avventura scenica del genere umano, e che noi auspichiamo torni in grande auge nel prossimo futuro.

Considerazioni finali

La Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa è una realtà senz'altro atipica nel panorama del teatro italiano.

Questa situazione/condizione ha molti svantaggi e qualche importante vantaggio; il principale consiste nel poter noi operare senza dover inseguir alcunché.

Quello che stiamo facendo è esattamente quello che desideriamo fare.

Naturalmente le implicazioni negative di questo tal posizionamento chiamiamolo "politico", sono innumerevoli, ed è stato duro, negli anni, arginare la diminuzione maligna dell'intenzionalità poetica, il disinteresse puro e semplice, lo stravolgimento colorato del nostro costume etico, il tentativo a volte furioso di oscuramento della nostra fatica. Siamo ancora qui, e ci siamo perché l'amore per l'arte della scena ha provveduto a farci superare gli ostacoli, e a donarci, ormai, quella saggezza che ci fa sorridere del contingente, e ci indica come soltanto la "passione dell'Opera" deve e sa essere la fonte principale della continuità dell'azione.

L'innominabile che stiamo per affrontare ha come sottotitolo: *...MA BISOGNA CHE IL DISCORSO SI FACCIA!* e ci pare che sia abbastanza esplicito nel mostrare la generalità complessiva delle nostre intenzioni.

Noi crediamo nel Teatro. Crediamo che la comunicazione teatrale sia fondamento per la comunità umana, e vogliamo continuare a "discutere" con questo tramite che è il solo linguaggio che sappiamo di possedere per esistere ed operare.

E poi abbiamo gran fiducia; una fiducia che ci viene dalla risposta del pubblico, il quale segue la Marcido con costanza e non capricciosamente, perché forse trova, aldilà di qualche veniale sofisticheria dell'intellettualità, a cui rinunceremmo volentieri se potessimo stemperarla con profitto drammatico nel crogiuolo drammatico, trova, dicevamo, quello che adesso possiamo definire con orgoglio il "nostro" Pubblico, una dose super di teatralità esposta con determinazione inequivoca: o si prende o si abbandona la Marcido e tantissimi, in specie giovani, l'hanno "presa". Aggiungo una nota forse troppo intima, ma chi è del mestiere saprà rilevarne sia l'importanza emozionale, sia anche il "peso" che una sensazione privata di questo genere può avere per valutare il grado di riuscita di un esito spettacolare: gli applausi! Gli applausi sono di cento tipi: calorosi, di circostanza, di comprensione, stitici, indispettiti, insomma ce ne sono veramente tanti, ma è di un solo tipo l'applauso che ci dice che il nostro lavoro non è stato inutile, non s'è dimostrato superfluo. Questo applauso noi lo abbiamo guadagnato spesso, questo applauso che ci accarezzava dicendoci che il rovello a volte insopportabilmente angoscioso della "recitazione", non era stato vissuto gratis, ma che esso sforzo aveva goduto di una testimonianza cosciente, quest'applauso rivolto al nostro visibile correre il rischio di essere comunque quello che si è, senza infingimenti e senza belletto ideologico o modaiolo, questa MANI-festazione della retorica comportamentale della nostra specie di scimmie occidentali, l'abbiamo avuta, e sera per sera, come compito una dolcissima retorica, questo gesto sonoro ci ha ripagato, ripagato abbondantemente di tutto. Così si ricomincia daccapo, sempre... così sì che si può e si deve ricominciare da capo... perché comunque...

BISOGNA CHE IL DISCORSO SI FACCIA!

Bisognerebbe fare una differenziazione
tra evento teatrale e spettacolo.
L'evento teatrale è un processo
che si svolge in uno spazio-tempo reale in
cui tutti sono partecipi,
sia attori che spettatori.
Lo spettacolo è una rappresentazione
in cui il pubblico è spettatore
passivo e, molto spesso, l'attore
è un esecutore, altrettanto passivo,
dell'autore o del regista.
In teatro l'attore dovrebbe essere
in contatto col pubblico, aprirsi ad
intuizioni sconosciute di se stesso.
Si potrebbe quasi dire
che l'arte scenica in generale
è l'unica forma d'arte
in cui avviene - o dovrebbe
avvenire - una mutazione
seppur momentanea, piccola o grande,
di tutti i partecipanti al processo.
Leo De Berardinis

gli autori



gobetti gli autori

TEATRO
STABILE
TORINO

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Presidente

Evelina Christillin

Direttore

Mario Martone

Consiglio d'Amministrazione

Evelina Christillin (*Presidente*)

Agostino Gatti (*Vicepresidente*)

Guido Davico Bonino

Gabriella Geromin

Franca Pastore Trossello

Collegio dei Revisori dei Conti

Paolo Ferrero (*Presidente*)

Domenico Morabito

Anna Paschero

Supplenti

Claudia Margini

Margherita Spaini

Segretario del Consiglio d'Amministrazione

Maria Piera Genta

Direttore Organizzativo

Filippo Fonsatti

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino

Regione Piemonte

Provincia di Torino

Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

Socio Sostenitore

Città di Moncalieri

con il sostegno del

Ministero per i Beni e le Attività culturali

La Fondazione del Teatro Stabile di Torino aderisce all'UTE



Edizione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino ©

a cura dell'Ufficio Attività Editoriali

Ilaria Godino *Responsabile*

Luisa Bergia *Impaginazione*

Silvia Carbotti *Redazione*

Pietro Crivellaro *Responsabile Settore Sviluppo, Formazione, Centro Studi*

In copertina foto di Sara Lavezzo

Progetto grafico e comunicazione arkè

Stampa Stargrafica, San Mauro Torinese

Chiuso l'1 dicembre 2008

a cura di

Guido Davico Bonino e Mario Martone

teatro gobetti	Perchè Gobetti di Ersilia Alessandrone Perona	8
	Le molte vite del Teatro Gobetti di Pietro Crivellaro	12
	Fantasmì al Gobetti di Guido Ceronetti	22
il cartellone	Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me Sik-Sik, l'artefice magico	28
	A colloquio con Carlo Cecchi di Franca Angelini	29
	Dentro l'autore di Eugenio Bernardi	35
	La mia felice Austria di Thomas Bernhard	41
	Camillo Olivetti alle radici di un sogno Adriano Olivetti	46 47
	Adriano e Natalia di Natalia Ginzburg	48
	Adriano nella storia industriale del '900 di Enrico Morteo	52
	Sillabari	58
	L'erba verde dei Sillabari di Emanuele Trevi	59
	I Sillabari di Paolo Poli a cura di Ilaria Godino	64
	Le conversazioni di Anna K.	66
	Le metamorfosi di Anna K., uno sguardo ai margini della pagina Intervista a Ugo Chiti di Silvia Carbotti	67
	L'insetto non può essere disegnato! Piccola storia de <i>La metamorfosi</i> di Ilaria Godino	70
	Il ritorno	74
	Il ritorno: genesi del lavoro di Veronica Cruciani	75
	La badante	78
	La rassereneante maturità di Elena Cantarelli	79
	Ave Maria per una gattamorta	86
	La forza della partecipazione di Mimmo Sorrentino	87
	Incontri di Mimmo Sorrentino	92

Le doglianze degli attori a maschera	98
Compenno	99
Una conversazione con Enzo Moscato	100
di Valeria Parrella	
Un veneziano a Torino	108
a cura di Pietro Crivellaro	
Le cinque rose di Jennifer	110
Un po' voyeur, un po' poeta	111
di Enrico Fiore	
Perchè cinque (e non quattro) le rose di Jennifer?	116
di Roberto Alonge	
Conversazione con Arturo Cirillo	118
di Andrea Porcheddu	
Nessuno ci guarda / Sabbia	124
Il teatro di Eleonora Danco alla ricerca della modernità	125
di Andrea Bisicchia	
La commedia di Candido	128
Divertissement (in tempo di peste)	129
di Stefano Massini	
L'ottimismo di Candido	137
di Ilaria Godino	
Come Candide incontrò il suo vecchio maestro di filosofia, dottor Pangloss, e ciò che ne avvenne	140
di Voltaire	
L'ultima casa	142
Maschere nella bolla di luce	143
di Tiziano Scarpa	
La gatta di pezza	146
Se dall'orrore germina la poesia	147
di Franco Quadri	
L'anima nella camera degli orrori	152
di Franco Scaldati e Matteo Bavera	
La Busta	154
A colloquio con Spiro Scimone	155
di Guido Davico Bonino	
Nuova drammaturgia italiana: antefatti e paradossi	161
di Roberto Tessari	
Jack e Jill, la commedia dell'amore	168
L'amore nelle parole di Jane Martin	169
di Beppe Rosso e Filippo Taricco	
Jack e Jill	172
di Jane Martin	
... ma bisogna che il discorso si faccia!	174
Un gologota incappucciato	175
di Marco Isidori	

Un gologota incappucciato: *L'Innominabile* di Samuel Beckett messo in scena dai Marcido.

di Marco Isidori

Premessa

La nostra compagnia ha concepito sempre il travaglio teatrale come fosse fondamentalmente una forma di agone; forse, correndo questi tempi, “la” forma politica di agone per eccellenza. In quest’ottica e con questa disposizione sentimentale ha prodotto nel passato due spettacoli beckettiani: *Happy Days In Marcido’s Field* (1997) e *Trio Party* (2004) (quest’ultima pièce raggruppava tre testi brevi di Beckett: *Quella volta*, *Dondolo* e *Non io*). Certo non spetta a noi la discussione sulla possibile rilevanza estetica di tali prove, possiamo però affermare che il traguardo che abbiamo tentato di far nostro in prima istanza, confrontandoci con la drammaturgia dell’autore irlandese, non è stato meno della ricerca appassionata di quel momento (memento) dove il canone occidentale del Teatro, imbizzarrendo per accumulo di segnali, mostra, proprio attraverso la sua flagrante deficienza linguistica, la profondità orrida dell’abisso sopra il quale ballano sia la Storia che le storie dell’uomo. Poiché il testo/tema dell’*Innominabile* ci è sembrato l’esempio di una grandiosa costruzione poetica tutta piegata nel mettere in tragica evidenza già nei suoi potentissimi gangli letterari, quanto di “mancante”, di “abortito”, di “mostruosamente sgangherato” competa e pertenga indissolubilmente alla condizione dell’esistenzialità umana, l’abbiamo scelto convinti che ci possa condurre, mentre ne staremo/verremo facendo la traduzione drammatica, verso quella dimensione (storica) di Teatro Totale (comprendiamo l’ambiguità e la vaghezza di un simile termine, ma siamo determinati a usarlo lo stesso per il suo peso appunto “storico”) che la Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa ha eletto quale bersaglio, mai raggiunto! mai dimenticato! del suo sforzo, ormai ventennale, di rappresentazione scenica. Naturalmente dopo tanto tempo trascorso in una tale impresa, inevitabili sono stati gli scontri con l’impossibilità oggettiva di pervenire anche soltanto nei pressi di queste ambizioni; altro non s’è accumulato all’attivo, se non un avvicinamento che si può definir “buono” al programma di massima, gli imperativi del quale, comunque, non abbiamo affatto dimenticato, proponendoci sempre, e ancora, e malgrado tutto, di mantener loro piena fede; anche se ormai l’esperienza ci dice chiaramente che si sprema nelle strettoie del “percorso” il succo di tutta quanta la vicenda del fare teatro. La strada che porta alla prima rappresentazione di un nostro spettacolo non è agevole, essa pencola, tutta curve e feroci dislivelli dove si è costretti ad avventurarsi in arrampicata libera, senza saper prima se il prossimo passaggio conduce ad una possibilità di sosta, o ci svelerà di fronte il precipizio definitivo. Fuor di metafora, il concetto che mi preme di illuminar bene è il concetto di rischio culturale

connesso con un agire come quello descritto, un rischio dalle cui scomode braccia non siamo mai scappati facendo facile verso a noi stessi, od optando per soluzioni scenico/drammaturgiche scontate e sterili. I Marcido possiedono ancora appieno il gusto e la forza per “deviare dall’imperio dei tempi”, e la rappresentazione assai particolare, diciamola nello specifico, “passionale”, dell’Innominabile lo andrà a confermare.

Drammaturgia

Tre sono stati gli interventi letterari sul corpo beckettiano dell’*Innominabile*. Una potatura quantitativa (i cosiddetti tagli) resasi necessaria per arginarne il debordante flusso verbale che altrimenti avrebbe raggiunto proporzioni temporali certamente non compatibili con una messa in scena teatrale di durata normale. Una rivista, peraltro assai rapida, della traduzione di Tagliaferri che abbiamo leggermente modificato in alcuni (pochi, epperò cardinali) punti, allo scopo di renderla ritmicamente più sciolta e meglio aderente ad una concezione scenica qual si è andata nel tempo e nel cimento palesando la nostra concezione, che tende a vedere nella parola, in una parola qualsivoglia del dettato drammaturgico, proprio tutta concentrata l’essenza ontologica della “Parola” stessa. Ci piace, scavalcando i binari della pura narrativa, imbastire un giuoco insieme polisemico, metaforico, metonimico, o quando siamo proprio colti da scemenza inarrestabile, semplicemente onomatopeico, il quale “giuoco” mai cessa di incantar stupiti noi giocanti medesimi che lo giochiamo, per la sua angelica teatrale greca potente tragica necessaria voglia di venire al mondo approfittando della nostra biologica contingente esistenza di attori. Per ultimo abbiamo lasciato l’intervento forse più “capriccioso” e meno “educato”, eccolo: qualche riga è stata scritta temerariamente ex novo, qualche paragrafo di questo *Innominabile*-Marcido, risulterà in conseguenza del tutto apocrifo. Il regista lo ha redatto con la più grande umiltà tecnica, nella speranza di non disturbare con le sue invenzioni testuali la struttura della lingua di Beckett; certo non s’è sognato di potenziarla, naturalmente, ma ha però di sicuro accarezzato l’idea di poter “dire” insieme all’autore principale qualcosina che premeva anche a lui, autore in seconda di quest’infernale giostra di parole ordinate perché possano figliare Teatro indiscusso; in bell’armonia, speriamo. La scrittura drammaturgica è importantissima e dev’essere allora assai curata dal genio dell’autore, se costui ne possiede, ma desidero qui ricordare un pensiero di quel critico specialissimo di teatro, mai abbastanza rimpianto, che fu Giuseppe Bartolucci, il quale sosteneva a spada tratta che «la scrittura scenica è superiore alla scrittura drammaturgica», ed è ovvio, altrimenti basterebbe mettere in scena Shakespeare, Calderon, Lope e quant’altri Sommi, per non fallire il colpo teatrale, cosa che all’evidenza certo non capita... questo ribadisco per affermar che poi, aldilà di ogni discorso anche benissimo fermato sulla carta, oltre ogni sforzo per dare scorrevolezza drammatica al testo che si sceglie di rappresentare, quello che decide della riuscita di uno spettacolo, è ciò che noi sapremo scrivere sul palcoscenico con la potenza

dispiegata del corpo scenico/attoriale in atto, Drammaturgia aiutando, si capisce! Concludo queste note sull'impegno drammaturgico relativo all'*Innominabile* di Samuel Beckett, ricordando che la Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa sta affrontando il suo terzo "incontro" (le virgolette ci conducono con verità in una dimensione sportiva) con la poesia di Beckett; è lui quindi l'autore che più abbiamo rappresentato nel corso della nostra esperienza professionale. Deve senz'altro esserci un fato in questa vicenda, un destino che ci spinge a misurarci con una teatralità che storicamente ha già dato esiti clamorosi, fornendo esempi "perfetti" di messa in scena che forse sono insuperabili; ma tant'è, scordiamoceli! E in sovrappiù non è mica facile uscire dal beckettismo, non è semplicissimo guardar Beckett attrezzati della neutralità e della smemoratezza storica occorrente per non reiterar maniere o generare imbarazzanti doppioni; noi vogliamo però proprio questo tentare, vogliamo scordarci di Beckett "aprendo" Beckett come se fosse un libro scenicamente intonso, sigillato, nuovo, da scoprire, e leggerci... dentro.

Scenografia

Marcido non vorrebbe mai dover disquisire di problematiche relative alla cosiddetta "scenografia". Abbiamo, nel corso degli anni sviluppato la tendenza alla creazione di "Teatri". Ci siamo incaponiti nell'allestimento di "Mondi", di "Universi", di "Paesi". Mai pensammo di sparpagliar gettato qualche sfondo pittato dall'elettronica per le nostre avventure sceniche. Dunque anche in quest'occasione ci siamo posti il problema di attrezzare lo spazio affinché diventasse il "luogo" per eccellenza, l'architettura speciale, dove le energie che riusciremo a sguinzagliare in campo, saranno disposte con l'ordine che compete ad un flusso cosciente di comunicazione umana. Allora il pensiero della materialità di una "Scena", la costituzione delle sue linee di forza, l'immaginazione delle sue componenti, anche fossero le più aleatorie, le più magiche, come ce ne sono alcune assai magnetiche assai, che abitano lo spazio quando questo è esattamente quello abitabile dalla dinamica dell'azione teatrale in atto, allora il preoccuparsi per la disposizione di una "Scenografia" è giustificato, allora è buono, è utile. Oltretutto il risultato di una simile preoccupazione sarà sempre percepito dal pubblico come una soluzione congrua, naturale, senza che quelle forzature "paesaggistiche" implicite e spesso pure impunemente esplicitate nello svolgersi standard della professione di scenografo, facciano ingiustamente decadere l'arte del teatro ad arte troppo assediata da problemi d'insolubile obsolescenza. *L'Innominabile* nasce dal punto di vista "visivo", con la sua propria "condanna". Mi spiego: i Marcido non amano il palcoscenico detto all'italiana; lo ritengono molto difficile da usare per le limitazioni intrinseche poste dalla disposizione classica platea/palco; dunque tentano, come dicevo sopra, di costruir "Teatri", intendendo per tali quelle architetture autonome, quelle "Macchine" che contengono sia il pubblico che la rappresentazione. Qualche volta ciò è impedito dalla sostanza concettuale dell'esperimento scenico in corso. È questo il caso dell'*Innominabile*. Che fare? Come dare al pubblico

la sensazione esatta di uno svolgersi coerente del discorso beckettiano che varia dalla tragedia irrimediabile, alla commedia semi-rosa, passando per un'ironia cartavetrante, fino ai timbri del grottesco più caricato, e tutto ciò avendo a che fare coi limiti della distanziamento oggettiva portati dalla scelta obbligatoria del palcoscenico all'italiana? *L'Innominabile* ha fatto scattare in Daniela Dal Cin la visione di un "Golgota incappucciato", un Monte Calvario che nella sua estrinsecazione formale si conetterà certamente a qualche fonte dell'iconografia classica della Passione, ma in stile Marcido, ma filtrato dall'esigenza di "sistemare" il quadro letterario inventato da Samuel Beckett, come Lui in persona stessa, forse, se si fosse dovuto occupare praticamente di spettacolarizzarlo (lo affermiamo con un po' di presunzione, ma chiedendone venia), avrebbe provveduto a sistemare il "presepe" del suo "Innominabile". Comunque sarà d'aiuto sapere che per quanto l'autore non abbia accennato che in modo molto sfuggente, e decisamente ambiguo, alle sembianze del personaggio chiamato *Innominabile*, questo comparirà quale gigantesco soma plurale sulle assi del palcoscenico a...

Perché "Concerto Grosso"?

Non è un mistero che per noi il fulcro dell'avvenimento scenico stia di casa nella dizione dell'attore, e dunque riposi, questo cuore pulsante del teatro, nella sua proprietà/possibilità/capacità di emettere il suono in maniera piuttosto distante dalla loquela convenzionale, dal chiacchiericcio quotidiano, storico, mercantile. Amiamo catturare con la voce il "sensazionale" (usando quei canali di solito occlusi alla norma professionale, vuoi per superficialità, o per disinteresse, o per dimenticanza o anche certo per provata inutilità, se si considerano certi livelli produttivi...), aspiriamo adornianamente a far luce sulle fratture di senso che ci circondano da (quasi) tutte le parti, persuasi che soltanto nello stridore provocato dall'impossibilità di trovare una conciliazione facile alla contraddittorietà del reale, si renda praticabile una qualche dignitosa strada per la società degli uomini. Dopo Carmelo ogni discorso che insista sull'argomento foné è abbastanza inutile, oltre che meravigliosamente spudorato e fuorimoda del tutto anche, per nostro maggior gaudio! E lo si comprende facilmente. Però dopo Carmelo ci siamo, e stiamo pasticciando con l'arte che anche lui frequentò, il teatro, quindi dobbiamo in una qualche non secondaria misura confrontarci con il suo lascito storico di artista/attore che senza discussioni segnò l'epoca. La compagnia ha prodotto nell'anno 2006 uno spettacolo pirandelliano dai *Giganti della Montagna*, intitolato programmaticamente *Facciamo Nostri Questi Giganti!*; una rappresentazione innervata sulla traccia di dieci canzoni originali, che venivano suonate e cantate dagli interpreti, come si suol dire live, in diretta, senza che le truccature oggi favorite dalla tecnologia li agevolassero in qualche modo. Prima di questi *Giganti* ci eravamo cimentati con i songs dell'*Opera da tre soldi*, e prima ancora, con l'allestimento di uno spettacolo interamente musicale, *Marcido: Canzonette. Canzonette Marcido!*, una carrellata beffarda ed iper-sentimentale di motivi prodotta appunto per essere

propedeutica alla realizzazione musical/musicante dei *Giganti della Montagna*. Faccio un po' di spiccia cronistoria perché mi preme mettere in evidenza che la commistione parola/musica, il portato fonico del fenomeno teatrale, l'inseguimento costante di una parentela drammaticamente fertile fra il senso e il suono, hanno e hanno avuto nella Marcido un peso strutturale. Quando noi ci si pone davanti a un testo letterario, la prima suggestione è sempre legata a capire come "suonerà" facendolo in un certo tal modo, quale emissione potrà essere considerata ottimale per giungere al risultato che ci si aspetta, e via considerando così il dato acustico come il momento topico per lo sviluppo di un teatro "Moderno". "Concerto Grosso", oltre all'ovvio richiamo a ciò che nel campo proprio della musica così si definisce per le sue specifiche caratteristiche di divisione e "concertazione" tra i vari strumenti, di bilanciamento tra i solisti e il coro, e di svariate altre concordanze di natura più palesemente tecnica, "Concerto Grosso", dicevo, sta ad indicare una presa di posizione anche sentimentale, poiché per la nostra sensibilità, la coniugazione più feconda che ci riesca di immaginare nel mondo dello spettacolo, è quella tra Teatro e Musica, uno sponsale che già è stato celebrato ai primordi dell'avventura scenica del genere umano, e che noi auspichiamo torni in grande auge nel prossimo futuro.