

Babilonia Teatri nasce nel 2006 dall'incontro fra Enrico Castellani e Valeria Raimondi. Il loro primo lavoro, *Panopticon Frankenstein* (2006) è stato finalista al Premio Scenario Infanzia. Gli spettacoli successivi, fra i quali *Underwork* (2007); *Made In Italy* (2007), vincitore del Premio Scenario; *Pornoboy* (2009), accanto a una serie di suoni che arrivano direttamente dall'orizzonte della musica pop, mettono in scena una parola detta in modo stentoreo, ritmico e apparentemente privo di coloriture, che diviene cifra stilistica della compagnia¹. Con *The End* (2011), feroce riflessione sulla morte affidata alla sola voce di Valeria Raimondi, e il suo successivo spin-off *The Rerum Natura*, Babilonia Teatri inizia una riflessione più profonda sul dire, pur non negando una continua tensione all'orizzonte pop. Il loro ultimo spettacolo, *Pinocchio* (2012), vede in scena tre "non-attori", tutti usciti dall'esperienza del coma. Il loro prossimo lavoro, che debutterà al Napoli Teatro Festival 2013, sarà una personale rilettura del romanzo *Lolita* di Nabokov.

Che cos'è il suono per Babilonia Teatri e chi se ne occupa?

Il suono sono le parole dei nostri testi che hanno una loro musica; le canzoni che scegliamo e che hanno una fondamentale importanza drammaturgica e non sono mai un semplice sottofondo; sono le registrazioni di programmi radio e televisivi. Nei nostri spettacoli, il sonoro non sta mai sullo sfondo, ma ha lo stesso valore di un'immagine. Pur essendo quello sul suono un lavoro che facciamo insieme Valeria ed io e di cui ci assumiamo la responsabilità, quando, ad esempio, dobbiamo utilizzare un microfono o calibrare gli equilibri audio in sala, ci confrontiamo con Luca Scotton, il nostro tecnico, che si occupa anche delle luci.

Sul vostro sito c'è una sorta di dichiarazione d'intenti: il vostro – dite – è un teatro pop. Ciò rimanda immediatamente a un orizzonte sonoro. Cosa intendete per pop?

Pop sta a significare popolare. Utilizziamo dei segni che, spesso, sono quelli della realtà, presenti quotidianamente di fronte ai nostri occhi e che vengono identificati come pop. Tali segni, una volta portati in scena, riescono a non perdere la loro forza. I contenuti di ciò che viene portato in scena sono sempre al primo posto. Nascono da alcuni interrogativi che ci poniamo e che desideriamo condividere col pubblico. Ecco, il pubblico: per noi è "il" pubblico e non "un" pubblico particolare. In questo senso utilizziamo il termine popolare. Cerchiamo sempre di essere trasversali. Se lo spettacolo *Made In Italy* è stato ospitato al festival Drodesea, lo è stato anche al festival di Volterra, due realtà che scelgono e propongono tipi di teatro fra loro molto diversi.

Sempre nel vostro sito definite i vostri spettacoli delle "playlist cristallizzate".

Non raccontiamo mai una storia. All'inizio del nostro lavoro su uno spettacolo raccogliamo delle musiche, dei suoni, dei testi e delle immagini. Una volta raccolte, le componiamo, come se ci trovassimo a dover montare un puzzle. A volte abbiamo solo uno di questi pezzi. In ogni caso, quando ci troviamo di fronte questi frammenti, proviamo a spostarli, a incastrarli, cercando di capire se quello su cui avevamo ragionato a tavolino – un'immagine, un suono – è capace di restituire un'emozione una volta messo in scena. Talvolta, spostando questi addendi, troviamo un tipo di composizione laddove all'inizio c'era solo il caos. In quel caso, ci accorgiamo che quella è la forma che cercavamo. In questo senso, allora, consideriamo i nostri

¹ Nel momento in cui si affronta lo stile vocale dei Babilonia Teatri entra in gioco un problema classificatorio. Come definire il loro peculiare stile? Si è scelto di usare una perifrasi ("parola detta in modo stentoreo, ritmico e apparentemente privo di coloriture") piuttosto che un termine unico che non sarebbe mai stato esaustivo. Circa tale problema, si vedano più specificatamente le domande poste allo stesso Enrico Castellani a fine intervista.

spettacoli delle playlist: sono composti da una serie di cose a noi care che hanno trovato una collocazione ottimale, senza la necessità di ulteriori spostamenti.

La musica e i suoni producono immagini per voi? In altre parole, possono essere un meccanismo generativo?

Certamente. A volte scegliamo un particolare tipo di musica perché per noi contiene un'eco dell'argomento che vogliamo trattare in uno spettacolo. Però, magari, non sappiamo cosa succederà quando verrà utilizzata in scena. Ad esempio, avevamo la consapevolezza di voler usare *Acida* dei Prozac + in *Made In Italy*, ma non avevamo idea di come l'avremmo utilizzata. Lo stesso si può dire per *Ciao amore, ciao* di Luigi Tenco in *The End* e *The Rerum Natura*: volevamo quella canzone ma non sapevamo ancora che vi avremmo associato i movimenti dell'hully-gully.

La scena che costruite proprio con *Ciao amore, ciao* nasce come un ossimoro fra piano sonoro e piano visivo: nell'immaginario collettivo quella canzone è associata all'esclusione di Tenco dalla finale di Sanremo nel 1967 e al suicidio del cantautore avvenuto proprio in quei giorni a Sanremo; voi la utilizzate associandole le movenze di un disimpegnato e leggero hully-gully. Anche in *Made In Italy* vi è un particolare montaggio musicale che apre la scena a nuove letture: tu interpreti un tifoso di calcio che esulta per la vittoria della sua squadra con movenze becere, quasi animalesche; l'audio è una registrazione del momento conclusivo della telecronaca di una partita di calcio, in cui la voce gonfia di emozione del telecronista celebra la vittoria dell'Italia; ma, ad un tratto, quest'audio sfuma leggermente per dar posto alla dura requisitoria di *Io sto bene* dei CCCP.

È proprio come dici tu. In quella sequenza di *Made In Italy* ciò che faccio sulla scena è in accordo col sonoro fino a quando non entra il pezzo dei CCCP, che insinua nello spettatore il dubbio sull'esatta valenza dei miei gesti: sono frutto di gioia o altro? Tale domanda è già insita nell'immagine, eppure il segno musicale rende più chiara la lettura, non necessariamente in senso univoco, ma aprendo un possibile orizzonte di riflessione. Non solo. Nei nostri testi utilizziamo spesso delle immagini che tutti conoscono. In chi guarda si aprono sempre una serie di finestre relative al proprio vissuto. È come se lo spettatore debba rapportare a se stesso la memoria collettiva a cui facciamo riferimento. In questa maniera si genera una riflessione sempre personale rispetto a quello a cui assiste in scena. La stessa cosa avviene con la musica. Utilizziamo musiche note proprio perché sappiamo che ognuno le lega a un ricordo personale: anche in questo senso ritornerei al concetto di pop, che non è funzionale solo allo spettacolo, ma crea una condivisione di qualcosa che ci riguarda collettivamente e toglie noi dalla posizione di chi deve insegnare o dare dei messaggi al pubblico. Tra noi sul palco e il pubblico si crea una vera condivisione.

In *Underwork* attingete a un immaginario che definirei "sanremese" quando citate alcuni versi di *Si può dare di più* con cui il trio Morandi-Ruggeri-Tozzi vinse il Festival nel 1987. E fate riferimento anche a canzoni di Franco Battiato (*Bandiera bianca* e *Centro di gravità permanente*), forzando l'immaginario collettivo.

Anche in questo caso c'è l'intenzione di mettere tutto su un piano di chiara leggibilità che, allo stesso tempo, dischiuda una faccia diversa quando associamo, per contrasto, tali parole a un'immagine di segno differente.

Nei vostri spettacoli spesso usate una canzone nella sua interezza, non un semplice frammento. Succede con *S'io fossi foco* di Fabrizio De Andrè e *The End* dei Doors in *The End* e *The Rerum Natura*. Ma anche con *Ninna nanna di pace* cantata dai bambini dello Zecchino D'Oro in *Pornoboy*: in quest'ultimo caso la

canzone scelta ha un fortissimo valore drammaturgico perché voi siete completamente immobili e sembra che chiediate al pubblico una concentrazione massima sul segno musicale.

È così. Ma quelle che tu noti sono cose fra loro molto distanti. All'inizio sfumavamo il finale del brano *The End* dei Doors, che chiude l'omonimo spettacolo. Poi ci siamo resi conto che lo spettacolo non ha una fine vera e propria in quanto pone delle domande sulla morte che dovrebbero continuare ad accompagnare chi esce dal teatro. Per questo motivo abbiamo scelto di non sfumare più il pezzo. Ma, in genere, quando scegliamo una canzone per uno spettacolo lo facciamo proprio perché quelle parole e quelle musiche hanno un valore e un peso drammaturgico. Quando accade che tranciamo una canzone, vogliamo dare un segno netto anche attraverso quell'atto: questo accade, ad esempio, in *Made In Italy* con *Acida* dei Prozac + o con *Dalla pelle al cuore* di Antonello Venditti.

In scena, salvo pochissimi casi, non usate il microfono. Succede solamente in *Made In Italy* proprio nella scena che citavi, in cui Luca Scotton declama alcuni versi di *Dalla pelle al cuore* di Venditti a cui fa seguito l'audio della canzone. Accade anche in *Pinocchio* in cui la tua voce, sempre off, è microfonata e in alcune sequenze in cui i tre "non-attori", come li chiamate voi, sul palco si posizionano dietro un microfono.

A parte quella scena di *Made In Italy* a cui ti riferisci, prima di *Pinocchio* non abbiamo mai utilizzato il microfono. È una scelta precisa. Deriva dal fatto che il nostro parlare sul palco fa un po' a pugni con l'uso del microfono: il nostro modo di essere in qualche modo dichiarativi – e non neutri come può sembrare visto che nelle nostre parole passa anche rabbia, indignazione e affetto – prevede che le parole vengano lanciate verso il pubblico. Per ottenere questo effetto il microfono ci appare un ostacolo più che un aiuto. Oltre a ciò c'è un problema di natura tecnica: in scena ci muoviamo e compiamo azioni che sarebbero ostacolate da uno di quei microfoni che si indossano. Ma quest'ultimo è un problema secondario. Per la prima volta in *Pinocchio* la mia voce arriva fuori campo e ciò necessita l'utilizzo del microfono. Inoltre tra me e le persone che sono in scena c'è una relazione che ci mette su due piani diversi: pur essendo una chiacchierata fra me e i "non-attori", sono io a condurre il discorso, come se fossi un Mangiafuoco o un Grillo Parlante. *Pinocchio* si gioca su questa relazione e lo spettacolo ha dei margini di cambiamento, replica dopo replica, perché vive dell'autenticità delle persone uscite dal coma che sono in scena. L'autenticità, in definitiva, è la ragione per cui siamo sempre stati senza microfono sul palco: il microfono è sempre uno strumento che altera, modifica e non consegna la voce così com'è.

Ma, come dicevo, ci sono dei momenti in cui, durante *Pinocchio*, gli attori si posizionano dietro il microfono e lo usano.

Quando io dialogo con loro, non usano il microfono. Lo fanno quando retrocedono sul fondo del palco e in qualche modo compiono azioni di contorno a quella che è l'azione principale. In questo caso l'uso del microfono risponde a una necessità tecnica legata all'intelligibilità di quello che in "non-attori" dicono, visto che in quei momenti in scena vi è una musica che coprirebbe le loro voci. Questo accade, ad esempio, nella scena che prevede la trasformazione in asino di Luigi Ferrarini, uno dei "non-attori". Gli altri due, dal fondo del palco, creano il suono dei ragli utilizzando il microfono.

In *Pinocchio* nel timbro dalla voce di Luigi Ferrarini si può cogliere il segno profondo del corpo e della storia del suo possessore, e mi riferisco, in particolare, al suo essere uscito dal coma. C'è stato un lavoro particolare sulla sua voce e su quella degli altri due interpreti dello spettacolo?

Il lavoro più grande è ricordare loro continuamente che si trovano su un palcoscenico. Non avremmo potuto fare un lavoro tecnico. O meglio: abbiamo deciso di non farlo. Hanno tutti e tre dei timbri in grado di

sostenere anche un grande teatro e di arrivare al pubblico senza alcun tipo di supporto microfónico. Le loro voci non hanno nessuna impostazione, sono voci nude, così come nudi in scena sono i loro corpi. I tre “non-attori” hanno maniere personalissime di dire alcune parole. Solo Paolo Facchini dice “volontariato” in quel modo. Sono voci che portano i segni, come il corpo, del loro vissuto e per noi è fondamentale che quel vissuto continui a esistere sul palcoscenico. A volte, se parlo con Luigi non lo capisco, mentre sul palcoscenico, come per magia, si capisce quello che dice. Inoltre lui porta con sé un tipo di ironia che aiuta il pubblico ad entrare in empatia e quindi a creare una condizione in cui lo spettatore è disposto a fare un piccolo sforzo per capirlo. E questo è sempre fondamentale a teatro: trovare una modalità tale che io che sono sul palco riesca a mettermi in relazione e lo spettatore sia disposto a starmi ad ascoltare. Teniamo conto di ciò anche quando costruiamo i nostri spettacoli. Probabilmente se *The End* non iniziasse con un testo che è più ironico degli altri, ma a muso duro, susciterebbe fastidio. Si può dire lo stesso anche di *Pornoboy*, il cui primo testo è costruito per catturare il pubblico e metterlo nella disposizione d’animo giusta. Solo dopo che questo è accaduto si può decidere di affondare il coltello.

***The Rerum Natura*, che è uno spin-off di *The End*, prevede che alla voce di Valeria, che nello spettacolo-madre era sola in scena, si affianchino le voci di una bambina, Olga Bercini, e di una donna avanti con gli anni, Giovanna Caserta. Possiamo considerare *The Rerum Natura* un gioco di variazione timbrica rispetto a *The End*? Come avete lavorato sulla differenza di timbri?**

È certamente un gioco di variazione timbrica. Il lavoro più grande per *The End* è stato scegliere quali testi dello spettacolo consegnare alla piccola Olga, quali a Valeria e quali a Giovanna. Ci è parso che consegnare ad ogni attrice le parole che più erano in sintonia con la sua età era ciò che più avrebbe dato forza sia ai testi che allo spettacolo. Ad Olga è stato dato il compito di aprire e chiudere *The Rerum Natura*, all’inizio catturando il pubblico e alla fine affidandogli il ricordo dello spettacolo. La scelta di farle dire il testo che va a chiudere *The Rerum Natura*, che è molto lirico ma allo stesso tempo crudo, evidenzia la natura poetica di quelle parole. A Valeria sono stati lasciati i testi che più avevano bisogno della fermezza che è la prerogativa del suo stare sul palco. Far recitare a Giovanna il testo che invoca un boia, ossia il testo più duro dello spettacolo, è stata la scelta più semplice. Giovanna ha settant’anni e mettere quelle parole in bocca a Olga avrebbe creato un contrasto troppo marcato.

Notavo che in *The Rerum Natura* la voce di Giovanna Caserta, che è un’attrice professionista, segue lo stile vocale tipico dei Babilonia Teatri (parola detta in modo stentoreo, ritmico e apparentemente privo di coloriture), ma a tratti se ne distacca, marcando alcune frasi e interpretando alcune parole, insomma sfuggendo con delle coloriture alla vostra cifra stilistica.

Lo notiamo anche noi. Abbiamo lavorato perché la voce e l’interpretazione di Giovanna si adeguasse allo stile dei Babilonia Teatri. Ma ad un certo punto abbiamo deciso di rispettare quella che era la sua indole rispetto al testo. Quando l’interpretazione dell’attore definisce una lettura univoca delle nostre parole, si rischia di togliere forza ai nostri testi. L’idea che sta alla base dei nostri spettacoli e del nostro stile “declamatorio” è riportare le parole che, magari, sono di altri e che, oltretutto, possono non rappresentare il punto di vista di chi le sta pronunciando sul palco. La maniera di dire le parole che portiamo in scena è rispettosa di tutti, perché per me è molto offensivo fingere di essere la persona che sta esprimendo un punto di vista.

Arriviamo quindi alla maniera di dire le parole sul palco, cifra stilistica di molti spettacoli dei Babilonia Teatri, associabile a una parlata ritmica apparentemente senza coloriture. La chiamate con un nome specifico?

Sono stati utilizzati tanti modi per definirla, da rap a filastrocca. Per noi è caratterizzata da tante frasi brevi e spesso troncate, che talvolta assomigliano a versi. Non vi è una vera e propria metrica: se c'è, è solo quella dell'orecchio che immagina quelle parole dette in quel determinato modo. Lavorando con persone che non erano i Babilonia Teatri ci è capitato che volessero provare a mettere insieme quelle parole cercando degli appoggi che non fossero quelli dati dagli a capo. Ma se le pause vengono poste in altri punti, cambia completamente il senso del discorso. Sarebbe lo stesse se cercassimo di piegare Shakespeare al nostro stile: risulterebbe un'operazione intellettuale, mentre nel nostro teatro non c'è niente di intellettuale. Il modo in cui le parole vengono dette è legato a doppio taglio al modo in cui vengono scritte. È sempre una scrittura che nasce per esser detta, che tiene costantemente presente colui che la andrà a dire. In genere siamo sempre stati noi a portare in scena queste parole. Ma, come dicevo, ci siamo anche aperti a esperienze con altri interpreti. *The End* nasce da una ricerca che è passata anche attraverso *This Is The End My Only Friend The End*, esperimento a dieci voci realizzato per Santarcangelo 40, così come si diceva per *The Rerum Natura* che distribuisce in tre voci lo spettacolo di cui è spin-off. La presenza di una o più voci è metafora dello spettacolo stesso: Valeria sola in scena, quindi un'unica voce in *The End*, è metafora della nostra solitudine di fronte alla morte, nodo tematico dello spettacolo; le tre voci di *Pornoboy*, quasi tre tv impazzite, sono metafora del bombardamento mediatico a cui siamo sottoposti, riflessione che sta alla base di quel lavoro. Dopo *The End* abbiamo sentito la necessità di dover andare da un'altra parte. In *The Rerum Natura*, anche se ci sono i testi scritti con la nostra modalità, li abbiamo affidati a tre voci differenti che li trasformano in un'altra cosa.

Come è nato il vostro stile vocale?

Nel nostro primo spettacolo, *Panopticon Frankenstein*, volevamo raccontare le storie delle persone che avevamo conosciuto nel carcere in cui facevamo un laboratorio teatrale. La prima cosa che abbiamo fatto è stata scriverle e interpretarle. Ma, da un punto di vista teatrale, non funzionava. E, soprattutto, ci appariva scorretto proprio perché non avevamo quel vissuto e sulla scena non potevamo fingere di averlo. Così è nata la necessità di trovare una modalità per raccontare quelle storie e farlo senza passare attraverso l'interpretazione e la creazione del personaggio. In più avevamo l'esigenza di esprimere un nostro pensiero, un nostro punto di vista e di riportare anche quello di altre persone che il carcere né l'avevano vissuto né ci erano mai entrati, ma che, comunque, ne avevano un'idea. Volevamo mettere tutte queste esigenze insieme e consegnarle al pubblico perché poi scegliesse autonomamente da che parte stare. Da lì è nata la nostra modalità di scrittura, intimamente legata alla maniera in cui i testi vengono detti.

C'è qualcosa che assomigli a un arrangiamento musicale quando usate il vostro stile tipico?

Sicuramente. Ma non rispettiamo alcun tipo di legge se non quella del senso dell'insieme delle persone che stanno lavorando. In *This Is The End My Only Friend The End* è stato molto complesso lavorare con un nutrito gruppo di persone. Non siamo mai riusciti a trovare una "musica" che fosse comune a tutti. Allora si è trattato di cercare dei respiri che per tutti cadessero nello stesso punto. Tali respiri non sono stati trovati da qualcuno che dirigeva dall'esterno, ma da un processo che ha portato tutti a poggarsi negli stessi punti. Un respiro comune che diventava parte del testo.

Il vostro stile senza coloriture nasce da un'esigenza di neutralità rispetto al testo?

Pur non essendoci una gamma di sfumature nell'interpretazione delle parole, si percepisce che non siamo neutri sul palcoscenico rispetto a quello che diciamo. Ad esempio, se si assiste al nostro stare in scena in *Made In Italy* si avverte che non siamo neutri. C'è un tipo di energia che fa passare rabbia, indignazione e affetto per le persone di cui parliamo, ma anche per noi stessi.

A volte i vostri spettacoli collassano in brevissime frazioni di silenzio. Il ritmo si arresta. Che funzione ha il silenzio?

I nostri spettacoli sono bombardamenti di parole. Allora quel silenzio è in grado di amplificarle: in quel momento lo spettatore ha la possibilità di rimetterle a posto dentro di sé. Solo quella è la funzione dei silenzi. Non riguarda certo la possibilità di dare all'attore il tempo di trovare un'intenzione nuova. In *Pornobboy* ci sono dei silenzi lunghi che sono un segno tanto quanto le parole. Sono in relazione con quello che è stato detto prima e a quello che verrà detto dopo. Per noi quei silenzi sono un amplificatore.