

*Aquilino*

## **La drammaturgia della misura**

Gli esordi.

La mia drammaturgia nasce nei teatri di provincia, su aggregazione di dilettanti o su commissione. Siamo negli anni Ottanta. Oltre a scrivere il testo, mi occupo della messa in scena. Si delinea già un metodo di scrittura derivato soprattutto dalla mia scarsa empatia con il realismo. Ammiro Ibsen o Cechov, ma non provo interesse nello scrivere dialoghi di personaggi-persone in situazioni quotidiane.

“Ma chi ha detto che il teatro è fatto per illustrare caratteri, per risolvere conflitti d’ordine umano e passionale, d’ordine attuale e psicologico, come quelli che infestano il nostro teatro contemporaneo?” (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978, pag. 159).

I miei personaggi sono più che persone. Non intendo riportare sulla scena il linguaggio borghese, ma nemmeno riprodurre nicchie di linguaggio etnico-sociale; o codici personali di difficile

comprensione (vedi Beckett). Sento la vocazione per storie straordinarie, e sono alla ricerca di una drammaturgia adeguata.

In opere come “Piccolo mostro” si assiste al passaggio dalla similitudine alla metafora (il neonato, con le sue esigenze dittatoriali, è come un piccolo mostro... anzi, è proprio un mostro, che dalla tana-scatolone si mangia i genitori), per parlare della realtà non come in un salotto, e nemmeno in un circolo di intellettuali o di attivisti politici, ma con una crudezza metafisica stemperata dall'ironia e dall'assurdo. In tale ottica nascono anche “Mamma mammazza”, “Verginella” e “Canicani”, testi ripresi quattordici anni dopo da Lupusagnus.

La prima cosa che, d'istinto, sento di dover correggere della scrittura riguarda il numero di parole: troppe! Troppe parole per una visione lineare e unitaria del fatto drammatico. Troppe parole trovo a teatro, o nei testi di teatro che leggo. Sento il desiderio di arginare il fiume di parole, non per umiliare il testo, ma per farlo splendere più puro.

La scrittura su commissione personalizzata.

Ogni volta che una scuola, un centro d'incontro, un'associazione di disabili... mi propone di mettere in scena un'opera, mi ritrovo a scrivere entro determinati limiti oggettivi. Invece di portare a un

sacrificio di creatività, ciò contribuisce a frenare l'impulso e soprattutto la facondia letteraria che cozza poi con l'esigenza di sintesi e di efficacia visiva e uditiva del teatro. Scrivo decine di testi per gruppi di tutte le età (dai quattro agli ottant'anni), con un numero di interpreti da poche unità a settanta e più.

Pretendo da me stesso una scrittura che dia soddisfazione a tutti, vincendo le resistenze dei più inibiti. Prendo nota del numero di battute di ogni personaggio. Coltivo un linguaggio semplice e comprensibile; deve sopperire alla scarsa competenza degli interpreti con l'efficacia delle battute e con una vivacità scoppiettante. Elimino quasi del tutto i monologhi, a meno che non siano brevi e articolati come dialoghi. Sono indotto a scrivere copioni in forma definitiva, dato che vengono subito affidati agli interpreti per la memorizzazione e che le riscritture risultano problematiche (disabili, bambini piccoli, anziani).

Insomma, le esigenze di ordine pratico, più che quelle di ordine artistico-espressivo, mi portano a scrivere in un certo modo: semplice, diretto, comprensibile, efficace, ritmato.

Intendo sviluppare anche abilità di messa in scena per fare di ogni testo un laboratorio, per indagare il teatro e farlo più mio. Non m'interessa diventare anche regista; la mia unica ambizione concerne il testo. Voglio un testo che incontri la mia piena

approvazione. Un testo che, in tutti i suoi aspetti, si avvicini alla misura “giusta”.

### L'incontro con il personaggio.

Dal 1997 scrivo anche per una coppia di attrici (“L'altra Eva”). Opere riguardanti le donne. Monologhi (“Donne di vita, morte e vendetta”) e commedie (“Un'altra Eva”, “La vera storia della donna lupa e di quella vampira”...) mi consentono di lavorare sui personaggi. Al di fuori dell'assurdo e del metafisico, senza la misura della filastrocca e del dialogo in rima e metrica, sento molto forte il limite di una scrittura che si prefigge di farsi critica nei riguardi della società e ne utilizza però il codice espressivo. Le parole messe in bocca ai personaggi mi suonano false. Sono le stesse che usano le persone che incontro tutti i giorni. Le sento nei talk-show, al mercato, nei salotti, al telefono... Mi interrogo. Con quali strumenti rendere vivi i personaggi? Fotografando la realtà? Non mi interessano il documentario, il dramma borghese, il teatro verità. Facendo ricorso alle mie competenze di psicologia, psicoterapia, psicanalisi? Non mi interessano i saggi sull'uomo. Utilizzando la poesia? Voglio luce cruda, non crepuscolare. Sviluppando più il corpo e la figura che non la parola? Eh, no, non tradisco la letteratura.

Per me il teatro è essenzialmente scrittura; e non c'è gerarchia tra la prosa, la poesia e il teatro. Come non c'è gerarchia tra il drammaturgo e il regista.

“In ogni caso (...) un teatro che subordini la regia e lo spettacolo (...) al testo, è un teatro di idioti, di pazzi, di invertiti, di pedanti, di droghieri, di antipoeti, di positivisti, in una parola di Occidentali” (Artaud, 159).

Eh, sì, all'inizio penso davvero che il teatro consista solo nel testo; e in buona parte lo penso ancora, ma in modo diverso. Ogni teatro si struttura intorno a qualcosa e questo non può essere che parola, nelle sue forme magari più nascoste. In ogni movimento del mimo, in ogni passo della danza, in ogni variazione di luce c'è del testo.

Fino alla fondazione di Lupusagnus mi trovo in uno stato di insoddisfazione, e cerco di lenire le ferite ricorrendo al sarcasmo e alla situazione forte. Ciò che ignoro è che la scrittura deve nascere da me e non solo con me; che una scrittura nuova deve essere legata non solo a una coscienza più profonda del teatro, ma anche a una visione di vita personale e autentica. Non si tratta solo di grammatica e retorica, ma di agnizione e di concezione del mondo, di consapevolezza profonda e definita dall'interno di sé e degli altri.

Insomma, grido l'orrore di un mondo nel quale però sguazzo beato incosciente. Anni di destrutturazione e di resurrezione. Avverto il limite del teatro amatoriale, velleitario e ripiegato su sé stesso. Mi stacco dalle due amiche e da ogni altro gruppo con cui ho preso contatti. Mantengo le attività con bambini e ragazzi. Sono un campo in cui mi sento buon seminatore. Mi dà ancora stimoli e ci vedo la possibilità di coltivare cose nuove.

Mi stacco da me stesso, con una revisione totale dei miei atteggiamenti e delle mie convinzioni. Chiarisco il mio rapporto con la religione, dichiarandomi ateo mitologico (di significato chiaramente oscuro); e con la società civile, dichiarandomi anarcoide collaborativo (idem).

Guardo al mondo con occhi nuovi e mi sforzo di leggerlo e interpretarlo al di là della cronaca e delle ideologie; nelle sue linee di definizione, nei suoi tratti caratteriali, sotto le sue maschere, alla ricerca di un volto. La faccia e anzi il muso del mondo, ecco che cosa cerco per la mia drammaturgia.

Il mondo per come è, senza buonismi e ipocrisie.

Scrivo cose mie; non su occasione, ma su suggestione: "L'assaggiatore del re", "La regina delle rane", "Luminaria", "Cuccioli da preda", "I bambini vestiti di rosso", "La regina di tutte le strade"... Scrivo senza preoccuparmi di una possibilità di messa in scena. Non ho rapporti con nessuno, a parte i referenti

dei pochi concorsi a cui partecipo. Il pubblico del mio teatro è rappresentato solo da me stesso. Da una parte, i testi su commissione con sale strapiene. Dall'altra, un palcoscenico di spettri in una sala con un unico spettatore.

#### La parola di carta.

Nel frattempo, nell'ambito dell'editoria per ragazzi in cui mi sono affermato, pubblico una recita natalizia con Melamusic e "Gobbo il re storta la regina" con Erga, in una raccolta di testi vincitori di concorso. La stessa opera esce in un'antologia per la scuola media tra le più diffuse. In breve, "Gobbo il re" viene rappresentato in tutta Italia sia dai professionisti sia dalle scuole.

Faccio presente ad alcune case editrici che esiste un mercato per testi di teatro (mi giungono sempre richieste da tutti gli ordini di scuola, dalla materna alla media). L'interesse c'è, mi rispondono, e infatti progettano in futuro... In realtà, l'interesse è labile e a volte non è supportato da competenze. Spesso, la preferenza viene data alla didattica teatrale più che al testo d'autore; l'editoria è in crisi e si tende a produrre libri con l'occhio al mercato più che al valore culturale. Quando si pubblicano testi, si prediligono storie fantasy o comiche, riduzioni di classici o autori stranieri. Difficile trovare testi per bambini e ragazzi che trattino del loro

mondo interiore e relazionale e delle problematiche sociali da cui sono comunque investiti nonostante la “protezione” assicurata dagli adulti. In Italia, i libri per ragazzi nascono spesso in un ambito culturale obsoleto, che si relaziona al ragazzo con cautela eccessiva e incisività scarsa.

Purtroppo, il teatro viene considerato mercato di nicchia. E non a torto. Il teatro realizzato presso le scuole, le comunità, le associazioni... troppo spesso coinvolge i ragazzi in strutture di diletterismo moralistico ed estetizzante, a uso quasi esclusivo degli adulti. Si vedono bambini utilizzati come burattini in un teatro di fondali scialbi e costumi orribili, declamazioni assurde e movimenti rigidi. Manca una cultura del teatro, a partire dalla scuola, che evidenzia la necessità di un atteggiamento più sensibile e competente e il bisogno di testi vivi, che ai bambini risultino comprensibili e condivisibili. Solo testi che li coinvolgano e li facciano divertire e appassionare possono aiutare il teatro infantile a uscire dal ghetto in cui si trova. Il ruolo delle case editrici, dei curatori di collane e di antologie per la scuola è fondamentale. Si tratta, al momento, di un ruolo formativo. Convincere, destando interesse e partendo dal coinvolgimento e dal piacere, insegnanti e genitori ad ampliare la scelta dei testi, affiancando il teatro alla narrativa. E in seguito stimolare a mettere in scena le opere, facendo pressioni a livello politico

affinché anche nelle scuole italiane il teatro occupi un posto dignitoso.

Dalla parola di carta a quella di carne.

Conosco Stefano De Luca nel 1994, in occasione di un concorso denominato Laboratorio di Drammaturgia del Piccolo Teatro di Milano. “Come orfani” giunge in finale. Mi reco al Piccolo per la mise in espace con la regia di Stefano. Un’emozione forte. Per la prima volta *vedo e ascolto* i miei personaggi con una forza e una verità che solo l’attore professionista può assicurare. Stefano mi lascia con una promessa: prima o poi facciamo qualcosa insieme. Tredici anni dopo, nel 2007, viene a trovarmi con Tommaso Banfi, Marta Comerio e Annamaria Rossano. Nasce “Lupusagnus”. Io, autore di riferimento. È un’esperienza straordinaria ritrovarsi tra autore, regista e attori per programmare l’attività artistica degli anni a venire.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lupusagnus propone testi con tematiche di forte impatto sociale. La violenza in tutte le sue forme, sulle donne, sui bambini, nella società, in famiglia. L’odioso ululato del forte che schiaccia il più debole, semplicemente in virtù del suo potere.

Lupusagnus è una compagnia teatrale con un autore di riferimento. Desidera recuperare l’antico e fondamentale rapporto tra autore e esecutori del testo.

“Mamma mammazza” debutta al Teatro Ringhiera di Milano nel dicembre del 2008. Prodotta con la collaborazione del Piccolo Teatro, l’opera viene accolta con entusiasmo. Le reazioni del pubblico sono le più svariate, da chi ne apprezza l’umorismo nero a chi ne patisce la crudezza. Una madre che ammazza il figlio è pur sempre un tabù.

L’emozione provata, durante l’anteprima di febbraio a Roma al Teatro della Dodicesima di Spinaceto, è identica a quella di “Come orfani”: mi lascio sommergere dalla meravigliosa differenza tra la parola scritta e quella rappresentata; mi stupisco di recitazione, luci, musiche... meravigliato per la forza della messa in scena.

Ma c’è l’altro lato della medaglia: lo spettacolo mi rivela le imperfezioni e le occasioni mancate, le incoerenze e le cadute di ordine letterario del testo. Stefano ha ritoccato qualcosa; ma non basta; io vedo, tra le pieghe della rappresentazione, un altro testo, un testo perfetto impossibile ormai da ricavare da quello esistente, che non è di materia malleabile. Il testo scritto è come

---

Crede che la prova del palcoscenico sia l’unica esperienza capace di formare e affinare un autore di teatro. ([www.lupusagnus.com](http://www.lupusagnus.com))

una persona che ha una fisionomia e un carattere, non la si può cambiare più di tanto.

E questa consapevolezza di perfezione perduta mi fa soffrire; ma anche mi stimola. Non arte come fallimento, alla Beckett, ma come visione di un cammino, di una luce nelle tenebre, di un passaggio verso terre inesplorate. Non mi chiedo che cosa ci sarà, oltre il varco: vado e tanto mi basta, lieto di rinnovare lo stupore della scoperta.

Dalla parola d'autore alla parola di regista.

Il testo di “Mamma mammazza” rimane più o meno integro. Il regista toglie solo alcune battute. Ma basta per confermarmi l'esistenza di due visioni non identiche: la mia e quella del regista. Via via, mi rendo conto che la collaborazione tra i due non è sufficiente per fondere le due visioni in una sola. Rimane sempre una dicotomia fra testo scritto e testo recitato. Ciò può essere vissuto come ansia e conflitto, ma anche come vitalità della parola, che può ripresentarsi sulla scena sempre rinnovata e illuminata da prospettive diverse: una singola opera, mille maschere per rappresentarla. Vorrei, però, entrare nella testa del regista, fare breccia nella sua sensibilità ed esplorarne la creatività. Vorrei essere autore e regista, ma non come faccio già, che metto

in scena le mie opere; regista-altro-da-me, che fa suo un occhio estraneo, in modo da superare i condizionamenti derivanti dallo status di autore. Ciò mi darebbe una coscienza diversa della scrittura, rendendola sempre più teatrale.

Tra me e Stefano il dialogo è sempre costruttivo, ma in alcuni momenti le due figure, l'autore e il regista, si ritrovano ingessate nelle definizioni e come due statue si guardano in faccia senza parlarsi. Con "Verginella" e "Canicani" la lacerazione tra i due testi, di pagina e di scena, si fa più evidente. Partendo da un vecchio testo (circa sette cartelle) di una bambina molestata dallo zio, scrivo un incastro di tre monologhi: la bambina, la madre e lo zio. Evito di farne solo un'opera di psicologia, che mi sembrerebbe riduttiva e di mestiere. Conferisco al dramma un respiro più ampio e mescolo e rimescolo i caratteri sviando lo spettatore. Elaboro una cornice nella quale inserisco i dialoghi iniziali e finali tra gli interpreti. L'attore è l'amante della prima attrice, ma si innamora della giovanissima ultima arrivata. Nel finale, i caratteri degli interpreti si fondono con quelli dei personaggi.

Stefano elimina del tutto la cornice. Non gli interessa, vuole puntare i riflettori sul nucleo del dramma, in tutta la sua crudezza. Opera una scelta efficace, lo spettacolo ne esce più vigoroso e diretto.

Mi colpisce la visione diversa del regista. La mia visione è “onirica” e letteraria, la sua concreta. Vedo i miei spettri non solo farsi persone, ma esprimersi in uno spazio, tra oggetti, dentro la musica. Mi domando: sono ancora miei? Oppure ne ho ceduto la proprietà al regista, agli attori, al pubblico? Oppure: quanto c’è ancora di mio, e quanto appartiene invece agli altri?

Esiste un modo per conciliare, durante la messa in scena, il sogno dell’autore con lo spazio scenico del regista? Dipende solo dal metodo di lavoro? È solo una questione di caratteri e personalità? L’autore deve concentrarsi solo sulla propria arte e poi lasciar fare alla compagnia? Oppure (come a volte succede) deve lottare per difendere l’integrità della propria opera?

Le domande sono tanto più valide quanto più stimolano la ricerca di risposte. Non si può fare il drammaturgo senza indagare il mestiere del regista e dell’attore, il senso del teatro e i rapporti tra le sue componenti.

I miei testi non hanno didascalie. Nessuna indicazione di scenografia, arredo, costumi, aspetto dei personaggi... Niente. Solo le parole dei dialoghi. Quello che non è scritto non è nemmeno esprimibile; e nemmeno interessante, ai fini pratici; fa solo parte di una strategia di scrittura. La mia letteratura nasce in buona parte nel dormiveglia o in momenti di distacco dalla realtà. In quei momenti, vedo e ascolto i miei personaggi, ma con

l'indeterminatezza del sogno. Se mi mettessi a dettagliare: capelli neri, occhi castani, indossa un abito di lana, siede su una poltrona con la fodera a fiori... no, no, tradirei la loro nascita.

“Non si tratta di sopprimere la parola, ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni” (Artaud, 209).

Le parole, nei sogni, ci sono e non ci sono. Spetta a me trovare quelle che esprimano nel modo più efficace la nascita onirica delle situazioni. Non è il linguaggio dei sogni, ma il linguaggio che riporta a una situazione di stato di coscienza alterato, al di là del tempo presente, in un territorio non delimitato, dentro una realtà deformata da specchi curvi.

“Per me è un presupposto che le parole non significhino tutto e che, per la loro natura e per il loro carattere determinato, codificato una volta per tutte, blocchino e paralizzino il pensiero, anziché permetterne e favorirne lo sviluppo” (Artaud, 225).

E invece no. Le mie battute senza didascalie aprono spazi per la messa in scena. Offrono al regista e all'attore una libertà estrema di re-inventarsi il copione, che è tutt'altro che blindato nella sua potenzialità scenica.

Ho dunque da fare i conti con le visioni del regista (per me è un piacere scoprire che a un certo punto sente il testo come suo,

un'adozione affettiva sincera; sono convinto che il testo, nel passaggio dalla pagina alla scena, debba offrirsi come una delle prostitute consolatorie di vecchia letteratura) e con le imperfezioni testuali che la messa in scena mi rivela senza pietà. Devo fare di me-autore un me-autore-regista, non per la velleità di mettere in scena le mie opere (non ci tengo, se non per necessità o studio), ma per avviare un percorso di scrittura che tenga conto di una regia virtuale pregressa, addirittura a monte della redazione del testo, necessaria per una verifica in corso d'opera. Insomma, mi propongo di diventare il Creatore di teatro, come vuole Artaud.<sup>2</sup> Ma non per ridurre il testo ed esaltare la regia, e nemmeno per farmi unico artefice dello spettacolo, ma per presentare al vero regista un testo più teatrale.

Dalle parole liberate alla drammaturgia della misura.

Misura, ci vuole misura.

---

<sup>2</sup> “Ciò che appartiene alla regia deve essere restituito all'autore, come ciò che appartiene all'autore deve essere ugualmente restituito all'autore, divenuto però anche regista in modo da far cessare l'assurdo dualismo fra regista e autore” (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978, pag. 226).

Il lavoro con dilettanti e con bambini è prezioso; la drammaturgia mi vede sempre attento alla “misura”: misura delle parti in cui virtualmente (e poi come atti e scene, spesso solo un asterisco) suddivido l’opera; misura dei monologhi; misura dei dialoghi; misura del lessico e della sintassi, per una comprensibilità efficace e immediata; misura ritmica, con dialoghi serrati, rime, filastrocche... misura dello sviluppo delle tematiche, che non risulti didascalica, ma faccia leva su emozioni e sentimenti, per un impatto immediato... misura come equilibrio, partitura, sinfonia... per inseguire l’utopia del testo puro, cristallino, perfetto; misura come distanza dai contenuti passionali e orribili; misura come sintesi, sempre alla ricerca dell’espressione artistica e non della morale, della retorica o della narrazione documentaristica; misura come stravolgimento di tempo e spazio, seguendo le leggi diverse del palcoscenico...

Ma come definire e ottenere questa “misura”?

Mi occorre un metodo.

Può suggerirmelo Artaud (ecco perché c’è solo lui nelle citazioni!). Fare della mia creatività un laboratorio di drammaturgia nel quale non sono l’autore, ma il Creatore di teatro. Sperimentare nella concretezza (e non solo nel sogno) una manipolazione finalizzata del materiale. Giocarci, con il testo. Ridurlo a non testo e farlo risorgere da un ritmo di percussioni,

da balbettii e urla, da movimenti istintivi e altri studiati, da maschere e mimiche, da situazioni parallele e da altre analoghe. Mettersi nei panni di un regista artaudiano che fa deflagrare il testo e lo traduce in teatro della crudeltà. Ma non fermarsi qui. Recuperare tutta la sperimentazione, voltarsi e rifare il cammino per tornare al testo, al nuovo testo, al testo contaminato (illuminato, distillato, completato) da una messa in scena provvisoria scomposta e frammentaria, insoluta e folle. Non si tratta di approfondire il testo, ma di fargli confessare la propria verità: dimmi che cosa sei! dimmi che cosa sai fare!

Prima di avviarmi sulla nuova strada, sento l'esigenza di riordinare ciò che ho scritto. Mi accingo all'impresa selezionando e scartando. Rinfresco circa venticinque opere per adulti e una quarantina per ragazzi. Il lavoro mi consente di farmi un quadro preciso di che cosa sono io come drammaturgo. Prendo coscienza dei contenuti e dell'evoluzione della scrittura, riuscendo a spingere lo sguardo più in là e prefigurandomi, intuitivamente, gli sviluppi futuri.

Decido di pubblicare, non per vendere libri, ma per avere uno specchio della mia drammaturgia e per mettere le opere a disposizione degli interessati.

Quale editore è invogliato a pubblicare una raccolta che mi prende quattro volumi? Nessuno. A cose fatte, un guru della

letteratura per ragazzi mi dice: potevi rivolgerti a me, ti avrei trovato... Un editore per uno o due pezzi, quelli riguardanti Pinocchio, magari, perché la logica è sempre di rifarsi ai classici. No, grazie. A me serve una pubblicazione in toto.

Mi autopubblico con Ilmiolibro.it. Regalo copie dei libri a chi può apprezzarli, di vendita non se ne parla: a nessuno sembrano interessare testi di teatro, la gente non legge teatro.

Ho comunque raggiunto il mio scopo.

Il self-publishing presenta 40.000 titoli in Italia, 200.000 negli Stati Uniti. Solo Ilmiolibro.it ne ha in catalogo 10.000. Cifre impressionanti. La maggior parte si riferisce ad autori in cerca di successo, ma ci sono anche settori che riguardano il piacere personale (un target di familiari e amici) o un metodo di lavoro.

Per me l'autopubblicazione ha rappresentato un passo enorme verso una puntualizzazione critica e progettuale che mi impedisca di ristagnare e mi sia di stimolo verso una scrittura sempre più consapevole e convinta.

Avere in casa alcune copie di quei quattro libri mi consente, all'occasione, di stabilire un contatto realistico e oggettivo con chiunque sia interessato al mio lavoro. Che poi costui non legga tutto... la mia è una proposta, ognuno poi reagisce secondo le proprie modalità. La prima persona interessata al mio lavoro sono io e mi sono fatto dono delle mie opere stampate con lo stesso

spirito con cui si riordina e si fa pulizia, si aggiusta e ci si propone di cambiare e migliorare.

### Il Teatro dei Passeri.

Partito dai ragazzi, ci ritorno.

Per mettere in gioco il testo, e per cercare un metodo di drammaturgia in piena libertà espressiva.

Nella primavera del 2008, quattro signore mi propongono di avviare un corso di teatro annuale. Sono subito chiaro nelle richieste: voglio occuparmi solo del testo e della regia, tutto il resto compete a loro. Accettano e un anno dopo debutta il “Teatro dei Passeri”. L’idea è di prendere spunto dalla Commedia dell’Arte per percorsi originali, con contaminazioni del poliziesco e del patetico. Ma c’è l’esigenza di qualcosa di nuovo. Il quarto anno scrivo “L’angelo dei morti” per un gruppo che si è ridotto (su mia decisione) da diciassette a nove, di età dai 12 ai 15 anni. Un testo di sapore contemporaneo. Il quinto anno di attività del Teatro dei Passeri viene dedicato all’approfondimento di questa messa in scena e, con un gruppo di nuovo ridotto, all’allestimento di un’opera adulta: “Death watch – Pane e lacrime” sulla pena di morte. Ecco, tutto qua.

Se lavorassi con una compagnia di adulti, dovrei confrontarmi quotidianamente con altre voci ansiose di portare la loro verità; ma non è questo che voglio, nella mia ricerca di una drammaturgia. Gli adulti presterebbero maggiore attenzione all'esito finale, allo spettacolo in sé e all'accoglienza del pubblico. Io intendo invece indagare tra le pieghe del testo, nelle fessure tra le battute, dalle quali filtra la luce dei proiettori. Intendo spiare sotto la sua pelle, sotto la sua carne, scoprirne lo scheletro da offrire al metteur en scène che lo farà danzare nello spazio, nella luce e nella musica.

Lavorare con i ragazzi mi consente un'attività solitaria, i cui limiti sono compensati dall'estrema libertà in cui è condotta. Ciò che mi dà *Lupusagnus* è prezioso e compensa (con la professionalità) ciò che non possono darmi i Passeri. Ma la collaborazione tra autore e regista è davvero proficua se ognuno dei due ha fatto chiarezza sulla propria arte, ed è quello che desidero fare.

La sinergia che sta alla base di questa piccolissima esperienza del "Teatro dei Passeri" mi ha ispirato un senso del teatro "panico" che qui non ho spazio per approfondire.

Sono nate alcune riflessioni, suddivise in sei capitoli:

1. *l'ecosistema teatrale*
2. *la drammaturgia*
3. *lo spazio*
4. *il personaggio*

5. *trasformazioni e cambiamenti*

6. *lo spettatore*

Panico non relativo al movimento di Arrabal. Panico dal nome dell'unico dio dichiarato morto, e dopo di lui la civiltà cristiana. Pan, metà uomo e metà bestia, pastore e cacciatore di ninfe, musicista e urlatore, la natura e la carne, l'allegria e il terrore. Panico anche perché ha in sé il significato di "tutto". Il teatro non è testo, non è regia, ma è un sistema complesso e coordinato di arti che produce un atto... panico. Il linguaggio è quello comprensibile da tutti (il pastore), ma il significato delle parole può provocare ansia (timor panico).

Con un teatro di tanta forza, si rende indispensabile una drammaturgia della misura, perché solo modulando l'urlo lo si fa risuonare più in profondità. Ecco, quindi, la mia ambizione: modellare una materia di dolore e orrore con equilibrio e poesia, con eleganza e sobrietà, con... ma si torna forse alla tragedia greca?

Ne riparlamo, magari.

E per concludere...

Il teatro si presenta nello specchio di un camerino. Ci sta seduta davanti una persona che non rinuncia a sé stessa per plasmare sulla propria carne il volto del personaggio: intende solo dargli spazio nella sinergia del palcoscenico. Alle sue spalle lo spettatore,

lo sguardo puntato sul medesimo specchio. Vede il personaggio alzarsi e raggiungere il palcoscenico. Ma lo specchio non rimane vuoto, ci sta il viso dello spettatore. Gli rivela tutti i segni del tempo e della vita, nel bene e nel male, resi nitidi dalla luce impietosa. La luce scava sotto la pelle, sotto la carne, fino alle ossa. Imbarazzato, lo spettatore vorrebbe andarsene, ma lo spettacolo comincia. Si volta, emozionato: gli attori e il pubblico, la sala e il mondo intorno al teatro, il cosmo e la storia dell'universo cui si riferiscono le parole.