



Con il Patrocinio
dell'Assessorato
alle Politiche Culturali
del Comune di Roma
e la collaborazione
del Primo Municipio

ENTER



I giovani e il teatro spagnolo

E
endesa Italia

La Compagnia Teatrale "ENTER"
La Compañía Teatral "ENTER"

presenta
presenta

"I giovani e il Teatro spagnolo"
" Los jóvenes y el teatro español "

Note di regia e riflessioni su
Notas de dirección y reflexiones sobre

***El Triciclo* - Fernando Arrabal**
***Despues de la lluvia* - Sergi Belbel**
***Don Quijote de la Mancha* - Miguel Cervantes De Saavedra**

Realizzato dall'Associazione Culturale "Enter" con il contributo di ENDESA ITALIA s.p.a
Si ringraziano il Comune di Roma e l'Assessore alle Politiche Culturali **Gianni Borgna** per il Patrocinio e la gentile collaborazione
Si ringrazia il Presidente del Primo Municipio **Giuseppe Lobefaro** per la cortese collaborazione

Endesa Italia. Energia costruttiva.

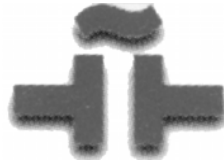
Dal 2002 Endesa Italia è impegnata a dare nuova energia al mercato italiano. Un impegno testimoniato dallo sforzo profuso per costruire le centrali elettriche di domani con le tecnologie più moderne e rispettose dell'ambiente. Grazie a questo sforzo potrà presto contare su di un parco produzione completamente rinnovato di assoluta competitività.

Molte imprese grandi, piccole e medie, e una quantità di famiglie hanno già conosciuto la vitalità del gruppo spagnolo Endesa, uno dei leader mondiali nel campo energetico. Un insieme di culture, know-how ed energie, la cui missione è fornire energia sicura, contribuendo ad accrescere la competitività dell'offerta nei liberi mercati.

Endesa Italia è nata dall'incontro tra realtà imprenditoriali provenienti da due paesi - Italia e Spagna - accomunati da molti aspetti, tra i quali un identico amore per l'arte, la cultura, l'umanesimo. Ed al "valore" dell'incontro tra la cultura italiana e spagnola è ispirata la scelta di sostenere l'attività della Compagnia Teatrale Enter. Una compagnia giovane e dinamica che punta attraverso le sue proposte creative ad avvicinare il pubblico italiano ai grandi testi della tradizione letteraria spagnola.

Endesa Italia rinnova così il suo impegno per il perseguimento di un modello di sviluppo sostenibile, ben conscia che il progresso economico e sociale deve accompagnarsi alla valorizzazione della cultura, dell'arte, del patrimonio ambientale e naturalistico dei contesti in cui opera.





Instituto Cervantes

La constancia y la tenacidad de Luca Milesi y de sus colaboradores son de sobra conocidas por todos cuantos le hemos visto trabajar. Su proyecto de desarrollar un programa teatral sobre Arrabal, que tuvo un gran éxito, continúa ahora con nuevas iniciativas de mayor envergadura. Quiero destacar su propuesta sobre Cervantes, que tiene oportunidad de celebrarse el mismo año en que se cumple el cuarto centenario de la publicación del Quijote. Las tres iniciativas que se reúnen en este programa merecen toda nuestra atención y todo nuestro apoyo.

El Instituto Cervantes de Roma se complace en apoyar públicamente este proyecto, que esperamos coseche tanto éxito como los que la Asociación Enter ha realizado en el pasado.

*Luis Javier Ruiz Sierra
Director*

I giovani e il Teatro spagnolo.

Di Maurizio Bartolucci

Sono particolarmente contento di poter facilitare, per quello che mi sarà possibile, un interessante lavoro che la Compagnia "Enter" propone al pubblico romano e che, spero, possa raggiungere traguardi più vasti ed entusiasmanti nel prossimo futuro.

L'idea di seguire una linea di approfondimento del teatro spagnolo mettendo in scena autori così distanti fra loro, nel tempo e nelle sensibilità artistiche, mi è sembrata molto interessante per diverse ragioni che cercherò, molto brevemente, di illustrare in questo catalogo. In primo luogo l'interesse per il teatro spagnolo. Le radici comuni che uniscono i popoli iberici e quelli italici si perdono nel tempo. Entrambe affacciate sul Mar Mediterraneo le nostre genti si frequentano da sempre e questo mare, solcato in specie per ragioni commerciali e finanziarie, ha udito fin dall'antichità i canti, le musiche e le espressioni teatrali di uomini e donne di questi paesi, fino a contaminarsi. Si tratta di legami importanti che talvolta non risultano così chiari. Prova ne è che, oggi, i lavori di Fernando Arrabal e Sergi Belbel sono pressoché sconosciuti al pubblico italiano. Questo progetto mi sembra colmi, in parte, questa lacuna. Ed è particolarmente importante che questo desiderio di far conoscere il teatro spagnolo contemporaneo sia espresso da una Compagnia di giovani artisti romani. Desidero di esprimersi, dunque, e di confrontarsi. Un occhio al contemporaneo senza dimenticare, però, i grandi classici ed in questa chiave si spiega la chiusura dell'iniziativa col celeberrimo "Don Chisciotte" di Miguel Cervantes.

Del resto i rapporti del nostro paese, ed in particolare della città di Roma, con la storia e la cultura spagnola sono innumerevoli. Una recente, splendida, pubblicazione dell'Istituto Cervantes ce ne dà conto utilizzando il lavoro dei migliori fotografi spagnoli della nostra città. Ed allora sfogliando le pagine di "España en Roma" ci torna alla mente l'opera dei grandi imperatori di origine spagnola quali Adriano e Traiano. Il complesso monumentale di S. Pietro in Montorio, dove ha sede la residenza dell'Ambasciatore spagnolo in Italia. O le diverse e monumentali Chiese realizzate su ispirazione e talvolta col decisivo contributo delle organizzazioni spagnole presenti a Roma, specie nel periodo di maggiore diffusione dello stile barocco. (S. Carlo alle Quattro Fontane, S. Ignazio, la Chiesa di Monserrato). Non a caso poi diverse piazze e luoghi della città fanno riferimento a questi secolari legami come Piazza di Spagna, via degli Spagnoli, ecc.

Ma parlare di questo mi sembra dire delle ovvietà. Mi interessa invece ricordare il lavoro importante che compiono oggi le istituzioni di cultura spagnola presenti a Roma, spesso in collaborazione con l'amministrazione comunale. Mi riferisco al già citato Istituto Cervantes che ha sede in Villa Albani e che espone importanti mostre nella sua sede di Piazza Navona, alla scuola di Storia e Archeologia di Roma ed alla prestigiosa Accademia di Spagna presente in città fin dal 1873.

Ma il mio interesse per questo progetto riguarda soprattutto i protagonisti e i primi destinatari di questo lavoro: i giovani. Partiamo dai protagonisti: gli attori, i registi, la Compagnia "Enter" sono alla ricerca di una dimensione artistica su nuovi filoni. Arrabal e il teatro dell'assurdo, il non-sense dell'autore spagnolo parlano intelligentemente ai giovani, alle loro speranze, alla loro volontà di ribellarsi e di affermare nuovi valori.

La critica sferzante di Belbel alla società del progresso tecnologico ed alle sue rivalità malate sono un monito per chi ambisce al successo e tenta di raggiungerlo con tutti i metodi e con grande disinvoltura.

Penso sia importante per le amministrazioni pubbliche dare sempre maggiori occasioni a chi realizza, come in questo caso, sperimentazioni teatrali, che si proponano importanti obiettivi educativo-pedagogici.

Specie in un momento di difficoltà economiche che, come sempre avviene, si abbatte sugli operatori culturali deprimendone l'iniziativa e mettendo a rischio numerosi posti di lavoro.

Importante è, infine, prestare massima attenzione agli interlocutori dichiarati di questa iniziativa: ancora una volta i giovani, questa volta nel ruolo di giovani spettatori.

Quante sono le occasioni di intelligente stimolo culturale che oggi fornisce loro il teatro?

E' una domanda che mi faccio spesso.

Ci troviamo in una situazione nella quale trovano spazio per lo più i mostri sacri o gli spettacoli di semplice e banale intrattenimento. Poche sono le eccezioni che si muovono nel teatro per conquistare pubblico e critica con proposte davvero stimolanti.

Ritengo questo lavoro una di queste eccezioni e spero possa avere il successo che merita.

Maurizio Bartolucci

Consigliere comunale, Commissione Cultura del Comune di Roma

La Compagnia ENTER

di Luca Milesi - *Direttore Artistico*

Il quaderno che andrete a leggere fra poco riunisce contributi e riflessioni su personalità che sintetizzano l'essenza ed il valore della Letteratura teatrale spagnola, affrontata in tre momenti diversi della sua storia, lontani fra loro e allo stesso tempo egualmente decisivi. Il titolo **"I giovani e il Teatro spagnolo"** raccoglie il tutto e suggerisce da subito un indirizzo ed un taglio precisi alla nostra proposta. Una Compagnia teatrale che voglia per una volta offrire un contributo con un diretto valore "pedagogico" deve, in una parentesi della sua attività, andare oltre la pratica della messa in scena e trovare il modo di fissare nel tempo il risultato della sua ricerca, quel frutto che raggiunge lo spettatore per i canali dell'emozione e che porta con sé la natura dell'evanescenza. Per questo la Compagnia Enter ha deciso di incidere un segno e di proporsi in un quaderno: per fare della rassegna sul Teatro spagnolo, che porterà in scena dal prossimo Febbraio, un manifesto di idee e di stimoli capace di oltrepassare la dimensione della sala e della platea e di sopravvivere nel tempo come contributo di studio e come testimonianza. Se pensiamo a quella che è stata la storia della Compagnia Enter, alle diverse collaborazioni con i registi che ha scelto per lasciarsi ispirare, se pensiamo ancora prima alla genesi stessa dei suoi attori scopriamo come dedicare un'intera stagione alla Drammaturgia spagnola sia un naturale evolversi del percorso compiuto sinora sulla scena romana. Sin dagli inizi, sin da quando muovevamo i primi passi come allievi-attori, il contatto con l'originalità del teatro spagnolo è stato costante. Fu nel periodo degli studi compiuti presso la "Permis de Conduire" di Roma che incontrammo César Corrales, attore e regista nativo di Madrid. Da qualche tempo aveva introdotto nell'offerta formativa della scuola una materia battezzata con il nome di Espressione Corporea. Come ci venne prima spiegato e come presto comprenderemo sulla nostra pelle si trattava, almeno a Roma, di una novità importante rispetto ai classici sistemi del lavoro dell'attore sul corpo.

L'esperienza dell'Espressione Corporea è mutuata da una tradizione di studio sull' *interpretacion*, una pedagogia dell'attore ben radicata in Spagna e, oltre, nel continente americano e latino-americano.

Quale ne è l'obiettivo; la restituzione di valore e di credibilità alla parola attraverso un continuo flusso di azioni fisiche, da quelle più impercettibili a quelle più grandi, le cui qualità, intensità e ritmi siano nell'insieme

espressivi dell'intenzione scelta per pronunciare la battuta. Questa ricerca indirizza la creatività dell'attore verso l'azione che gli permette di "essere" le parole che pronuncia, donando sincerità ad un'intonazione altrimenti mero frutto dell'astrazione concettuale e della finzione vocale strutturata sulla tecnica; restituire la parola al corpo e avvicinarsi ad essa intendendola come voce, come respiro, significa percorrere quella strada che porta a ricaricarla di valore. Questa disciplina trova la sua miniera nel corpo stesso dell'allievo e lo fa nel pieno rispetto della sua originalità e specialità; ha la sua base in quel flusso incessante di azioni e reazioni che è il motore delle relazioni reali e vitali: in ultima analisi una proposta, una libera proposta per un percorso che aiuti ad interpretare secondo linee espressive, non precostituite, non omologanti. Noi accettammo questa proposta, scontrandoci con essa come sempre accade con ciò che è in grado di mettere in discussione e produrre crisi; quella e altri stimoli ricevuti ci davano una gran voglia di fare pratica, di conoscere altre esperienze, di confrontarci...

La fondazione della Compagnia ENTER non è avvenuta immediatamente dopo la conclusione del percorso di studi comune a tutti i suoi componenti. Maria Concetta, Francesca, Gianni e Luca hanno cercato ed ottenuto le occasioni per esprimersi e crescere partecipando a diverse fra le più fortunate manifestazioni teatrali della scena romana dal 1999 ad oggi. Chi di loro vi ha preso parte ricorda con piacere le esperienze vissute, ad esempio, nella Compagnia Teatro Instabile diretta da Gianni Leonetti o in Bonalaprime, la Compagnia ufficiale del Teatro Testaccio diretta da Marco Falaguasta, così come nella Compagnia Il Punto diretta da Antonello Avallone. Fu proprio in una di queste occasioni, durante una riuscita edizione di *Aspettando Godot*, che chi scrive si trovò fra le mani una commedia intrigante dal titolo "Fuochi fatui", comica storia di un gruppo di amici uniti dal sogno di affermarsi come grandi attori e già avariati da quell'ansia adrenalinica di chi nutre nervosamente questa aspettativa, al punto tale da sequestrare un regista per poi accorgersi di tenere prigioniero proprio il papà di uno dei membri del gruppo. Sebbene all'epoca, come oggi, nessuno fra noi si occupasse specificatamente di regia e drammaturgia, la novità e la freschezza di quel testo scatenarono comunque il primo grande entusiasmo fondamento della nostra Compagnia. Si trattava di una occasione da non perdere. Sapevamo e sentivamo di avere una matrice comune e volevamo riassaporare il gusto di lavorare assieme. Le prove e le fortunate repliche della *Commedia* nel Novembre del 2002 sono la prima testimonianza del tratto originale di questa Compagnia: la semplicità con la quale sappiamo "trovarci" in scena ed entrare in relazione l'uno con l'altro.



In alto; Andrea Cotrone e Luca Milesi in *Terra di Confine*, di Ricci & Forte, regia di César Corrales (2003).

In basso; L. Milesi, Gianni Licata, Francesca Frascà, Maria Concetta Liotta ne *Il Triciclo*: di Fernando Arrabal, regia C. Corrales (2004).

A destra; F. Frascà in *Volare*, scritto e diretto da Massimiliano Caprara (2003).

Questa è senza dubbio una condizione data dall'aver compiuto gli studi in comune; a prescindere dal testo e dalla regia la disposizione all'ascolto e la "leggerezza" sono prerogative fondamentali quando non si vuole scivolare nel falso delle cattive tensioni fisiche che trascinano l'attore in quella solitudine della quale fa fatica a rendersi conto e che lo obbliga ad offrire al pubblico un prodotto artefatto e difficilmente credibile. Se questa Compagnia ha un pregio esso non può che venire dalla dimestichezza nel conoscere e nello stimolare l'uno le qualità espressive dell'altro, di conseguenza nel restituire alle dinamiche della scena la fluidità e la spontaneità dei rapporti reali e non "recitati": è qui che ritroviamo l'identità della Compagnia Enter, un'identità non plasmata da un regista interno alla Compagnia, mai esistito nel nostro caso, bensì incarnata da quello spirito interpretativo condiviso da tutti. E' proprio in questo bagaglio che si individua il contrappeso all'anomalia dell'essere venuti alla luce privi delle tradizionali figure guida del drammaturgo e del regista. Da "Fuochi fatui" in poi le scelte sono sempre state ispirate dalla volontà di valorizzare la matrice comune della quale si è parlato; abbiamo cercato di portare in scena quello che noi stessi, come spettatori, avremmo piacere di vedere a Teatro e selezionato i registi, nell'ambito delle nostre conoscenze e possibilità, tra coloro con la voglia di inventare con l'attore quella soluzione per realizzare la propria idea della scena più consona alle caratteristiche dell'interprete stesso. La galleria di immagini a corredo di questo quaderno è testimone di un'altra prerogativa della nostra storia. In due anni di vita auto-finanziata abbiamo realizzato sei produzioni, cercando volutamente di non lasciarci inquadrare nella tipologia di un unico genere riconoscibile e quindi identificabile dal pubblico come tipico della Compagnia stessa. A volte abbiamo indossato la maschera neutra del pierrot post-atomico per rendere omaggio alle filastrocche e alle immagini di Bruno Munari e al genio di Samuel Beckett, rispettivamente in "Enter" e in "Evidenza" diretti da Massimiliano Milesi; a volte abbiamo vestito i panni di due probabili pazienti disturbati nella mente per celebrare il rito della conoscenza fra esseri umani, come nel "Terra di confine" diretto da César Corrales e opera degli amici Ricci & Forte; a volte ancora la direzione impressa da Massimiliano Caprara ci ha portato a misurarci con le tensioni del panico urbano nell'originale adattamento da Boris Vian intitolato "Volare". Fra queste esperienze che hanno trovato la culla nelle sale del Teatro Testaccio non possiamo dimenticare la fortunata partecipazione al IX Festival Nazionale di Teatro "Salvo Randone" svoltosi a Realmonte (Ag) nell'estate del 2003: la giuria presieduta da Aldo Nicolaj e composta da Nuccio Messina, Tuccio Musumeci, Valeria Ciangottini e Rosario Galli accolse con favore la nostra edizione di "Fuochi fatui", di S. Ricci & G. Forte, firmata in quel caso da Marco Falaguasta e Massimiliano

Milesi, attribuendo poi ad una delle nostre interpreti il premio come migliore attrice non protagonista del Festival. La ricerca e la variante sono evidentemente tratti fondamentali della nostra natura, in due anni ci hanno spinto ad indagare fra i generi piuttosto che immaginarne da subito e pretestuosamente solo uno, con tutti i rischi che ciò ovviamente comporta in termini di riconoscibilità commerciale.

Questa ricerca continua ha temperato il carattere della Compagnia e ha maturato le condizioni idonee per affrontare la prova sostenuta nel Maggio del 2004; per due settimane e in una sala da cento posti abbiamo presentato la prima assoluta in lingua italiana dell'opera di uno dei più grandi maestri viventi del Teatro internazionale, da anni dimenticato dalle istituzioni del Teatro italiano e per chissà quale motivo tenuto nascosto al nostro pubblico.

"Il Triciclo", di Fernando Arrabal, fu proposto alla Compagnia da César Corrales; alla prima lettura suscitò in tutti noi la medesima reazione: divertente e godibile, ma allo stesso tempo estremamente difficile da immaginare a tavolino; insomma un testo "corporeo", "fisico", difficilmente afferrabile partendo dai soli caratteri letterari. La scoperta che in Italia non ne esistesse neanche una traduzione e che nessuna compagnia lo avesse mai rappresentato generò in noi la sfida a metterlo in scena al Teatro Testaccio.

L'esperienza de "Il Triciclo" corrisponde con il momento più felice, sino ad oggi, nella storia della Compagnia Enter: è a partire da lì che sono andate generandosi le sinergie e le collaborazioni necessarie ad una giovane Compagnia emergente bisognosa di visibilità. Forse il dato più significativo sta proprio nella successione l'una dopo l'altra di più soddisfazioni; l'aver realizzato la rappresentazione di un testo così vicino alle nostre corde e così importante nella scena internazionale, averlo fatto ottenendo consensi in termini di presenze, di gradimento e di maggiore visibilità sui mezzi di informazione e l'aver ricevuto le attenzioni del Comune di Roma mediante la presentazione dell'iniziativa al Campidoglio nella cornice della Sala del Carroccio e la concessione del Patrocinio dall'Assessorato alle Politiche Culturali. Allestendo "Il Triciclo" la Compagnia Enter ha portato alle ultime conseguenze lo spirito che dall'inizio l'ha avvicinata alla drammaturgia di ultima generazione e a quei grandi classici da tempo non rappresentati sulle scene del Teatro italiano; nel farlo ha voluto approfondire quelle radici "spagnole" delle quali si è discusso più sopra. Nelle pagine a seguire le penne di César Corrales e Massimiliano Milesi illustreranno con dovizia di particolari e riflessioni la portata della nostra Rassegna intitolata **"I giovani e il Teatro spagnolo"**. In questa sede vogliamo solo aggiungere che la Compagnia ENTER intende offrire un contributo finalizzato, nel nostro paese, ad aprire una finestra su



Maria Concetta Liotta, Gianni Licata e Luca Milesi ne *Il Triciclo*, di Fernando Arrabal. Regia: César Corrales (2004)



In alto da sinistra a destra: Maria Concetta Liotta, Gianni Licata, Francesca Frascà, Danilo De Santis e Luca Milesi in *Fuochi Fatui*. Di Ricci & Forte - regia di Marco Falaguasta e Massimiliano Milesi (2002).

In basso a destra: Maria Concetta Liotta in *Evidenza*, scritto e diretto da Massimiliano Milesi (2003).

quanto di straordinario accade sui palcoscenici della vicina Spagna, dei quali troppo spesso ci perviene notizia solo tramite le opere ritenute "tradizionalmente" valide dalle nostre istituzioni teatrali. Questa rassegna non è dedicata ai giovani in quanto realizzata con opere su misura "per i ragazzi"; a loro vogliamo lanciare questa proposta perché è tesa ad andare oltre la superficialità del sapere tradizionale per cogliere quanto sia inaspettata, profonda e ricca la realtà attorno a noi, in particolare quella culturale di un paese così vicino e così interno alla nostra storia di italiani.

Ci avventuriamo in un viaggio che ci porterà a scoprire un esempio del meglio che il Teatro spagnolo ha offerto negli ultimi dieci anni alla Drammaturgia internazionale, con la messa in scena della Commedia "Dopo la pioggia" del catalano Sergi Belbel. Ritroveremo i personaggi del Triciclo, con i quali negli anni '50 un giovane Fernando Arrabal iniziava quel percorso che lo avrebbe portato a fondare più avanti il Movimento Panico e a lasciare un segno indelebile sulle generazioni degli anni '70. Quindi torneremo alle origini della stessa Letteratura Europea e nell'anno delle celebrazioni del quarto centenario della scrittura del "Don Chisciotte della Mancia", cioè del primo romanzo moderno d'occidente, proporremo la visione di un adattamento teatrale nato dalle suggestioni del ciclo pittorico che Salvador Dalí dedicò al Cavaliere dalla Triste Figura.

Salutandovi e ringraziandovi sin da ora per le attenzioni che ci dedicherete sfogliando questo quaderno e scegliendo le nostre rappresentazioni, vogliamo ricordare ancora una volta coloro che hanno reso possibile questa iniziativa: la Società Endesa Italia per il fondamentale sostegno a questa pubblicazione, il Comune di Roma e l'Assessorato alle Politiche Culturali che ha concesso il Patrocinio all'intera rassegna, l'Onorevole Consigliere Maurizio Bartolucci e tutto il suo staff, la Direzione dell'Istituto Cervantes di Roma e la responsabile per le Attività Culturali Ana Vazquez Barrado, la Reale Accademia di Spagna e la Direzione della Scuola Spagnola di Storia e Archeologia.

Buona lettura

Roma, 3 Gennaio 2005



Impastoiato dalle more di un processo per offese alla Patria,
perdetti la mia gatta.
Fuggii dal tribunale e andai in cerca della bestiola.
Giunsi alla plaza de Toros di Alcalà de Henares.
I deputati e i senatori che occupavano tutti i gradini cantavano l'inno americano.
In prima fila, i ministri con i peni sopra le balaustre.
Mi resi conto che ero vestito da torero.
Uscì un toro enorme.
Miguel Cid, il sindaco di Ciudad Rodrigo, mi gridò: "Serviti di ortaggi!".
Il toro mi assalì.
Mi servii di una lattuga a guisa di muleta.
La bestia mi passò accanto sfiorandomi tre volte.
Ero tanto spaventato che uscii di corsa.
Il toro si chinò e io gli salii in groppa e, a cavallo della bestia, entrai al galoppo al Metro.
Il ministro delle Catacombe mi disse da una vettura: "Piantagli le banderillas".
Ma il toro faceva le fusa che era un piacere vederlo.
Ci chiudemmo nella segreta delle salesiane.
Il toro si trasformò nella mia gattina.
Compresi, felice che si chiamava "Patra" e non "Patria", come sosteneva il giudice.

Fernando Arrabal, dai **Sogni panici**





Andrea Cotrone e Luca Milesi in *Terra di Confine*
di Ricci & Forte - regia: César Corrales (2003)



Luca Milesi in *Terra di Confine*
di Ricci & Forte - regia: César Corrales (2003)

Fernando Arrabal. Frammenti di Biografia.

1932 – Fernando Arrabal viene alla luce il giorno 11 Agosto a Melilla, nel Marocco spagnolo.

1936 - Il generale golpista Franco, seguito dai nazionalisti, dichiara guerra al legittimo governo dei repubblicani. Il padre di Arrabal, repubblicano, è ufficiale dell'esercito: la madre è conservatrice. All'alba del 18 luglio 1936, Fernando Arrabal Ruiz, denunciato dalla moglie, viene arrestato dai franchisti, imprigionato e condannato alla pena di morte, commutata poi in trent'anni e un giorno di prigione: in seguito disperso o più presumibilmente morto. Il piccolo Fernando, ignaro della verità, scopre il teatro proprio a Melilla assistendo a una rappresentazione del Don Juan, nel giorno dei morti.

1947 - La madre lo iscrive e lo obbliga a frequentare l'Accademia Militare di Aviazione. Il giorno lo costringe a portare l'uniforme di caporale. Poi, per una casualità, Fernando scopre le lettere del padre dalla prigione: la madre le aveva sempre tenute nascoste. Inizia da qui un enorme conflitto con la figura materna, che si risolverà solo in tempi molto recenti.

1952 – Lasciati definitivamente gli studi presso gli Scolopi e i Gesuiti, abbandonata l'Accademia Militare, Arrabal si mantiene lavorando presso l'Industria Nazionale della carta. Vive ancora con la madre, a Madrid, ma in grande tensione. La sera frequenta l'Università: all'iscrizione, nel modulo, alla voce "professione" scrive: "Povero, poeta, maledetto".

1953 – Inizia la sua carriera di drammaturgo: arriva secondo al concorso "Città di Barcellona" con *Il triciclo*.

1954 – Arrabal raggiunge la Francia in autostop per vedere una prima di B. Brecht. Qui aderisce ai poeti "postisti" e incontra Luce Moreau, di 21 anni.

1955 - Ottiene una borsa di studio di 3 mesi dal governo francese e si reca a Parigi. Scopre la propria tubercolosi e si ricovera all'Ospedale Universitario, dove scrive *Fando* e *Lis*. Scrive a Beckett, che gli risponde: s'incontrano e diventano amici. La lunga degenza gli permetterà di stabilirsi definitivamente a Parigi.

1956 - Scrive *Cerimonia per un negro assassinato* e *Les deux bourreaux*. Ottiene un aiuto finanziario statale per *l'Opera Prima* e collabora, alla messa in scena, con Jean Marie e Geneviève Serreau. Grazie all'editore Julliard ha inizio la pubblicazione delle sue opere teatrali. Questa collaborazione si prolungherà per molti anni e lo renderà famoso in tutto il mondo. Le sue opere verranno apprezzate e dirette da registi del calibro di Peter Brook, Victor Garcia, Jorge Lavelli, Tom O'Horhan, Akira Wakabayshi e molti altri.

1958 - 28 gennaio: per la regia di José Valdès, a Madrid, debutta *Il triciclo*. Al ritorno a Parigi, il primo febbraio, Arrabal sposa Luce Moreau.

1959 - 21 gennaio: Arrabal pubblica *Baal Babylone* e *Viva la muerte*. Sartre ha intenzione di riportare un'altra opera, *Guernica*, in *Les Temps Modernes*. Nel mese di novembre gli invia le bozze che contenevano anche una sua lunga introduzione. I comunisti lo dissuadono qualificando Arrabal come "anarchista". Nello stesso anno Jeanne Marie Serreau mette in scena la prima pièce di Arrabal, *Pic-nic in campagna*, al teatro de Lutèce. Quindi, verso la fine dell'anno, Arrabal e sei altri "giovani" che rispondono al nome di Gunther Grass, Italo Calvino, Hugo Claus, Robert Pinget, Claude Ollier e Charles Tomlinson, sono invitati dall'Istituto Internazionale di Educazione della Fondazione Ford. Partono il 4 novembre per New York, ciascuno per 500 dollari al mese; Arrabal è ospite alla Columbia University.

1960 - In primavera è di nuovo a Parigi, dove conosce Topor e Jodorowsky: si ritrovano al Café de la Paix, presso Place de l'Opera; con loro inizia a ideare il cosiddetto Movimento Panico. Qui Arrabal firma con altri il manifesto contro la guerra d'Algeria; Breton, però, lo invita a ritirare la sua sottoscrizione, temendone l'espulsione dal paese.

1961 - In Messico Jodorowsky mette in scena con grande successo *Fando e Lis*. Tramite Jean Benott, Arrabal entra in contatto con i surrealisti, che frequenta alla *Promenade de Vènus*. Breton, nello stesso anno, pubblica ne *La Brèche* i *Cinque racconti panici*.

1962 - E' l'anno in cui prende pienamente forma l'idea del Movimento Panico. Scriverà più in avanti Augusto Catalano: "... Panico per dire che l'ordine del nostro universo, in apparenza così prevedibile, può venire sgretolato. Con le loro opere e nella loro vita Arrabal, Jodorowsky e Topor hanno sempre ricercato l'atto capace di destrutturare lo stato delle cose scontate".

Scrive Jodorowsky nel suo "manifesto" del 1965 intitolato *Verso l'effimero panico o trarre il teatro fuori dal teatro*: " ... La nostra generazione attuale è un circo in cui i personaggi si dividono in 'augusti', clown e pubblico. L'uomo panico è il clown; il cittadino che afferma una sola idea alla volta, che cerca una sola soluzione per ogni problema e crede di 'essere', è l'augusto; l'immensa massa di sfaccendati inerti è il pubblico. Tuttavia ogni pubblico è un 'augusto' in potenza e ogni 'augusto' può evolversi in clown perché Il mondo è panico".

"...la distinzione fondamentale che Il panico stabilisce per tutta l'umanità è il dualismo tra persona e personaggio - prosegue Jodorowsky in *Panico e pollo arrosto* del 1964 - ... L'augusto è un uomo vestito come tutti, fa da spalla al clown, non è certo buffo, rappresenta l'uomo medio "non stravagante", non vive nel presente ma nel passato e tuttavia soffre perché, nonostante non viva nell'oggi, si preoccupa del domani ... I clown, proprio come le logiche non-aristoteliche, come i quadrati di carta, hanno la possibilità di mutare, sono capaci di deformarsi, di far da struttura, di avere un pensiero multiplo... Gran parte del terrore moderno nei quadri e nei film dell'orrore è rappresentato con immagini di cose informali. Il magma, la putredine, il misterioso non hanno forma. E per gli augusti il non aver forma è simbolo dell'orrido, della perdita di se stessi. Viceversa l'uomo panico tenta di liberarsi da tale educazione condizionata e cerca l'euforia come un mezzo per uscire dalla prigione dove lo hanno chiuso i suoi genitori..." (Augusto Catalano)

1967 - Arrabal torna in Spagna per la rappresentazione di un'opera tradotta in spagnolo. Da un uomo, presentatosi come ammiratore ma in effetti informatore della polizia franchista, gli viene richiesta una dedica "panica". Arrabal viene arrestato il 21 luglio in piena notte per "espressioni irriverenti nei riguardi della patria e della religione": senza mandato e con destinazione ignota. Viene portato nel carcere di Las Salesas e, in seguito, nel carcere di Carabanchel. Viene liberato il 14 agosto. Durante il processo, celebrato nel mese di settembre, la stampa internazionale e artisti di varie parti del mondo tra i quali Ionesco, Muriac, Beckett, Peter Weiss, manifestano la loro solidarietà. Arrabal, dopo la liberazione, torna a Parigi. Scriverà più in avanti Fabiola Giancotti: "...testimonianza della sua prigionia nel carcere di Carabanchel è la magnifica opera "... e *misero le manette ai fiori*". Una pièce sull'inquisizione presente e forse futura. *Nei paesi in cui imperversa la dittatura, io autorizzo la rappresentazione di questa pièce da parte di troupe clandestine, senza formalità d'uso...* scrive Arrabal come esergo. La rappresentazione si svolge tra il pubblico che, verso la conclusione, diviene protagonista e completa, da solo, la pièce stessa. ... *Il penitenziario è leggendario, dice la voce di un altoparlante. Vi sono stati commessi crimini spaventosi. Migliaia di uomini sono morti o ne sono usciti per imboccare le strade della morte... e ancora; ... Il penitenziario è stato costruito per ospitare quattrocento prigionieri. Vi sono stati incarcerati fino a seimila detenuti...* Davanti alla corte marziale il detenuto non può parlare. Un uomo, accusato di avere assassinato il curato del

paese, viene condannato a morte. Il curato del paese si presenta e dice di non essere stato assassinato. L'uomo viene condannato lo stesso. Davanti al plotone d'esecuzione, ai condannati viene messa la museruola per evitare che urlino "viva la libertà". *L'inquisizione e l'intolleranza hanno provocato migliaia di morti... La maggioranza si è assuefatta all'intolleranza... Chi ha inventato la prigione? Gli animali non ne hanno... E' proibito sognare a voce alta, dice l'altoparlante... Io sogno e sogno di sognare e penso di sognare e persino sogno di pensare, a volte sogno una parola, risponde qualcuno... Saremo gli ultimi uomini in catene. Le inquisizioni andranno in mille pezzi. Il terrore e l'intolleranza cesseranno per i secoli dei secoli. Ecco il sogno di Arrabal"*

1969 - 11 febbraio. A Madrid viene interrotta la rappresentazione di *Les deux bourreaux* e la polizia distrugge le scene. Nel frattempo Arrabal conosce Pierpaolo Pasolini; in Francia, dopo la proiezione del film *Porcile* e dopo la pièce di Arrabal *Il giardino delle delizie*, Michel Droit chiede che entrambi siano espulsi dal paese. Arrabal, comunque, riceve il premio dell'Humour Noir.

1971 - Picasso gli dedica *Viva la vida*: il quadro gli viene recapitato da Luis Bunuel. Nello stesso anno Lawrence Olivier mette in scena *L'architetto e l'imperatore d'Assiria*. Il 1971 è inoltre l'anno della prima delle sue lettere ai grandi della Terra (in seguito scriverà a Fidel Castro e a Stalin): il 18 marzo esce la *Carta a Franco*: "Vi scrivo questa lettera con amore. Senza la minima ombra di odio o di rancore. Devo dirvi che siete l'uomo che mi ha causato il più grande male".

1972 - Esce nelle sale il suo film intitolato *Correrò come un cavallo pazzo*: la pellicola viene immediatamente censurata.

1975 - Arrabal gira in Italia, a Matera, la pellicola *L'albero di Guernica*. Malgrado la morte di Franco, resta "indesiderabile" in Spagna fino al '76: Josè Maria de Areilza, Ministro degli Affari esteri spagnolo, proclama a Bruxelles l'interdizione di soggiorno per sei principali oppositori del franchismo: Arrabal, Alberti, Carrillo, El Campesino, Lister, la Pasionaria.

1979 - Arrabal rientra finalmente in Spagna, a Melilla: appena arrivato abbraccia la terra sulla spiaggia. La sua antica scuola a Ciudad Rodrigo viene trasformata in teatro.

1986 - 27 ottobre: Re Juan Carlos gli dona la Medaglia d'Oro per le Belle Arti, la più grande fra le onoreficienze, lasciandogli così libero accesso in Spagna.

1988 - E' l'anno in cui viene pubblicato il romanzo *La figlia di King Kong*, seguito poi da *Vertigine* e da *Il cranio del pittore*. Nel frattempo Arrabal scrive *La stravagante crociata d'un castrato innamorato* (pubblicato nel 1989), e *La notte è anche un sole* per il Teatro de l'Opéra de la Bastille.

1991 - A Maastricht, davanti a 26.000 croati venuti da tutti i paesi europei, Arrabal pronuncia un discorso fiammeggiante che denuncia la violenza e i massacri perpetuati dai Serbi.

1992 - 16 luglio: Arrabal crea Galaxie Lirac, accompagnata da un manifesto nel quale figurano 49 personalità delle arti, della letteratura e delle scienze. Esce la sua raccolta di poesia *Arrabalesque* e, dieci anni dopo aver realizzato il suo ultimo lungometraggio, gira per Antenne 2 il film-poema *Addio Babilonia*, ovvero *Libertà colore di donna*, con Lelia Fischer e Spike Lee nei ruoli principali. Nello stesso anno, il Festival del Cinema della Città di Melilla organizza un omaggio ad Arrabal per il suo sessantesimo compleanno, celebrato anche a Parigi dall'Art Center, che gli consacra una retrospettiva completa sui vari versanti cui si è dedicato.

1998 - Gira il film *Una vita di poesia - J.L.Borges* e pubblica il romanzo *Le funambole de Dieu*.

Attualmente Arrabal vive a Parigi con la famiglia: tiene inoltre rubriche stabili su L'Express, The New York Times, ABC di Madrid, Libération ed una rubrica stabile (Dizionario panico) su EI mundo.

CERIMONIA PER UN TENENTE ABBANDONATO

FERNANDO ARRABAL "RICORDANDO SUO PADRE"

Il padre di Fernando Arrabal fu condannato a morte a Melilla all'inizio della guerra civile spagnola e un anno dopo la sua pena fu commutata all'ergastolo. Passò per diverse prigioni e il 4 Novembre 1941, scappò e scomparse...per sempre. La guerra civile non iniziò il 18 Luglio 1936, bensì il 17 e a Melilla. Il tenente Fernando Ruizbal sarà il protagonista di una delle gesta più quisciottesche di quello storico giorno. A partire da quel momento la tragedia segnò il tenente (condannato a morte), sua moglie e suo figlio. "...racconta la leggenda di un martirio cinese. Le vittime erano due innamorati (o due schiavi fuggiaschi). Il boia incatenava l'un l'altro con delle manette per i piedi, e li depositava nel fondo del più profondo pozzo murato. Col passare dei mesi, quando si apriva la sotterranea galera, i resti delle vittime morte divorate a vicenda, ancorate al fondo, giacevano, preda dei vermi necrofagi. A te, mamma, a papá (scomparso...Dio lo sa dove) e a me, la guerra civile ci ha condannato a questo martirio cinese. "Storia-matrigna" ci scaraventò, legati, verso l'infortunio. Poco ci mancò a divorarci. Ma persino prigioniero della fatalità, il mio sogno era la speranza".

NOTE SU ARRABAL TRATTE DAI TESTIMONI DI IONESCO, VICENTE ALEIXANDRE, ÁNGEL BERENGUER, MAX ERNST...E SE STESSO

Tra i numerosi "ismos" che sorgono nella prima metà del XX sec. spunta il "Postismo", movimento estetico del quale Arrabal si può considerare membro di pieno diritto, almeno nelle sue pime opere; il Manifesto del Postismo (1945), firmato da Chicharro, enuncia dichiarazioni di intenzioni che ben possono appartenere alla linea di condotta estetica-vitale di F. Arrabal lungo tutta la sua traiettoria.

"Somos hijos adulterinos y rebeldes de Max Ernst, de Perico el de los palotes y de Tal y Cual, y de mucho semen que anda por ahí perdido, aunque ya desecado y pulverizado en mónadas ingravidas, pero levantiscas" "Muchos nos atacarán; pero, ¿de qué les valdrá, si será atacar a los fantasmas?

Muchos dirán también que no nos entienden; pero ¿y qué se nos da a nosotros de que ellos no nos entiendan? Se reirán de nosotros; pero, ¿qué vale la risa del que se ríe sin ganas? ¡Qué solos vamos a estar, pero que bien!"

La tragedia e il trauma nella vita dell'autore segnano la sua opera a modo di destino estetico. La conoscenza che Arrabal apporta è tinta di una luce morale che risiede nella materia stessa della sua arte. L'opera di Arrabal è terribile, per quanto non si adoperino coltelli, pistole, o avvelenamenti. Siamo come al circo. Quale circo? Quello del mondo attuale. Anziché urlare dall'angoscia, versare lacrime, proclamare l'indignazione, l'autore sceglie il partito della risata. Quando si scriveva al modo di quello che venne chiamato il teatro dell'assurdo, i fanatici dogmatici della critica marxiana si scaraventarono contro questi autori volendo dimostrare che il loro assurdo era ideologico e che consisteva in una parodia o critica del linguaggio e del comportamento della società piccolo-borghese, della società capitalista. In realtà non c'era niente di tutto ciò, poiché *"noi puntavamo più in alto, più lontano. Lo stupido piccolo borghese comunista è infinitamente più stupido del piccolo borghese occidentale"*(Ionesco, L'art e la liberté d'Arrabal: Une cure de désintoxication-1978).

Nell'opera di Arrabal, anarchico senza essere un assassino, si smonta la foresta dei non-sense e delle bugie più volgari alle quali gli uomini hanno creduto come mai avevano fatto nella storia. È chiaro che la scrittura arrabaliana non è innocente. Dagli esordi ad oggi l'autore non ha mai declinato il suo impegno con il suo tempo storico. In modo evidente nelle commedie rivoluzionarie; in modo velato nei suoi periodi d'avanguardia (una sorta di metafora dell'IO ripiegato al suo mondo, senza via d'uscita possibile). L'opera di Arrabal la si può lodare o respingere, totalmente o in modo parziale. Di Arrabal si può dire di tutto : si può dire che insieme a Dalí e a Gómez de la Serna costituisce la triade di artisti spagnoli del XX sec. più fedeli ai dettati dell'inconscio (ecco l'origine del loro potere di provocazione, delle loro infamie e stravaganze). Non si potrà però dire di Arrabal: di non aver mai smesso di essere uno scrittore libero, un uomo libero. Segno di questa libertà infinita sono le sue dichiarazioni sulla sessualità: "...Yo, Grotowski, el Living... hemos sido los primeros en hablar con dignidad del homosexual, de la lesbiana...luego vino el cine, la televisión..."

Le prime opere di questo spagnolo, oggi universale, nascono dalla visione disperata di quel settore della società spagnola impossibile da omologare nel processo storico in cui s'impone il sistema totalitario. L'autore arriva a Parigi con il suo specialissimo surrealismo e il suo apporto al surrealismo francese e universale consiste proprio nella materializzazione di un universo chiuso, senza prospettive, veicolato dai giochi-cerimonie, dal linguaggio infantile, di personaggi sradicati, emarginati che si dibattono nel mondo ostile del sistema alienante e inintelligibile. A questo periodo (i primi anni '50) appartengono i testi *Pic-Nic, Il Triciclo, Il labirinto*.



Maria Concetta Liotta e Francesca Frascà in *Enter*.
Scritto e diretto da Massimiliano Milesi (2003).



Gianni Licata, Maria Concetta Liotta e Francesca Frascà
in *Il Triciclo*, di Fernando Arrabal.
Regia di C. Corrales (2004).

Da "Il Triciclo", secondo atto. Traduzione di César Corrales

CLIMANDO.- (*Urlando*) Apal! Apal!

APAL.- Mmmm.

CLIMANDO.- Apal, sveglia, che hai già dormito le diciotto ore.

APAL.- Che succede?

CLIMANDO.- Ci cercano le guardie.

APAL.- Perché?

CLIMANDO.- Non lo so. Tu lo sai?

APAL.- Sì.

CLIMANDO.- Perché?

APAL.- Per aver ucciso l'uomo dei biglietti.

CLIMANDO.- Per l'uomo dei biglietti? Per aver ucciso l'uomo dei biglietti?

MITA.- Chiaro, ragazzo.

CLIMANDO.- Ma Apal, se da allora non abbiamo dormito al caldo!

APAL.- Sì.

CLIMANDO.- E poi non lo abbiamo ucciso con cattiveria.

VECCHIO.- E dove sta scritto?

MITA.- Certo, quello deve essere scritto.

VECCHIO.- E firmato dal capo più alto del distretto.

CLIMANDO.- Io non l'ho chiesto.

MITA.- Non ha avuto tempo.

VECCHIO.- Che pensate? Che adesso sarà tutto un cammino di rose e viole?

CLIMANDO.- Sì, e poi lui si voleva suicidare.

VECCHIO.- Lo scritto!

MITA.- Sicuramente anche per quello avrai bisogno di uno di quegli scritti.

CLIMANDO.- Dico che l'ho lasciato a casa.

VECCHIO.- Che pensi che sono scemi?

MITA.- Sì, sì, scemi. Non hanno neanche un pelo di scemi. Dicono che sanno andare su macchine che vanno più veloci di due cavalli da corsa a tutta velocità.

APAL.- Lo abbiamo ucciso.

CLIMANDO.- Ma era la prima volta. *(Al vecchio)* Per essere cattivo, quante volte ce ne vogliono?

VECCHIO.- Va bene una. (...)

CLIMANDO.- Che facciamo, Apal?

APAL.- Io dormire. *(Apal si sdraia. Lunga pausa)*

CLIMANDO.- Non ti addormentare, su, che vengono a prenderci.

APAL.- Allora mi sveglieranno.

CLIMANDO.- *(Al Vecchio)* Che hanno detto le guardie?

VECCHIO.- Te l'ho già detto.

CLIMANDO.- Sì, ma mi sono dimenticato.

MITA.- *(Canticchiando)* E poi ero io quella che dimenticava le cose.

CLIMANDO.- Si vede che me l'hai attaccato tu.

MITA.- Allora fai un laccio al fazzoletto.

CLIMANDO.- E' così che non me l'attacherai più?

MITA.- Non mi ricordo se è che non ti si attacca oppure che ti ricordi delle cose.

CLIMANDO.- Eppure a me non hanno insegnato niente di simile.

MITA.- Perché tu l'unica cosa che hai imparato è guidare il triciclo.

CLIMANDO.- E' un mestiere. Tutto il mondo dice che la cosa migliore è conoscere un mestiere.

MITA.- E' meglio avere i biglietti.

CLIMANDO.- Meglio ancora è riuscire a volare di ramo in ramo senza cascare mai.

MITA.- Molto meglio è avere mille aeroplani.

CLIMANDO.- E' meglio riuscire a nuotare sott'acqua senza salire in superficie per quarantacinque ore.

MITA.- Meglio ancora è avere mille sottomarini.

CLIMANDO.- Meglio ancora è cantare tutto il giorno seduto sulla coppa di un albero.

MITA.- Meglio ancora è avere mille dischi.

CLIMANDO.- Tutto questo lo dici perché non ti piace che io abbia imparato a fare l'autista dei tricicli.

VECCHIO.- *(Tenero)* L'autista dei tricicli! Che bello! E' più bello che suonare il flauto. (...)



Da sinistra a destra: Luca Milesi e Maria Concetta Liotta in *Enter*.
Scritto e diretto da Massimiliano Milesi (2003).

IL TRICICLO

29 Gennaio 1958: debutto in unica replica e prova generale di *Los hombres del triciclo*, primo titolo del testo scritto tra il 1952 e il 1953, al Teatro Bellas Artes di Madrid. Una storia di esseri marginali ed emarginati (Apal e i suoi amici), che nasce da elementi della realtà locale madrilená, quasi in modo fotografico; successivamente l'autore verrà ad eliminare ogni riferimento realistico (persino i nomi locali li trasformerá) donando al "Triciclo" un carattere universale. Cosí parlava Arrabal anni dopo: "*...les objets dérisoires...ce sont rarement des choses qui sortent de mon imagination. Je les prends dans la réalité. Par exemple, le Tricycle existait réellement. Il y avait a Madrid, sur la place de Oriente, un homme qui transportait les enfants sur son tricycle*". Nel 1965 l'autore scrive una poesia che aiuta a capire il vero spirito del testo:

El triciclo se llena de tinta, de sueños , de ojos mientras en la palma de mi mano giran el fuego y el agua. Cuando me besa.

La cama de matrimonio y las mil muchachas en flor requieren las caricias del hombre de los largos cabellos. Éste es el decorado.

Con las manos atadas a la espalda, sentía el despertar de la humedad. Y entre las piernas surgían mandrágoras y dos letras: YO.

Aceptaron las gigantas que devoran las figuras de ajedrez, como asimismo aceptaron el hombre que se refugia en su historia, la biblioteca en el libro, las hojas en el hilo y la vida en la escena. Aceptaron el espectáculo, pues, y el león erizado de flechas.

Sus labios de hierro y la sangre que manchó mi vientre evocaban aquellas muñequitas de plástico que dormían, sin reproche, bajo mi sábana.

El triciclo cumplió doce años , a través de la piel descubro las rodillas blancas y la pantera Filisofía.

L'argomento del triciclo è semplice: si racconta la storia di un omicidio commesso da individui emarginati (Apal e Climando) per derubare un cittadino e il processo del loro imprigionamento. Si suppone che il castigo previsto, la morte, si compirà: per questo gli assassini distribuiscono i loro ridicoli beni tra i compagni. La critica parla spesso di due gruppi di personaggi: la piccola borghesia (Mita, il Vecchio, e Climando nella prima parte) e il proletariato (Apal e Climando nella seconda parte).

Si tratta di un'analisi politica-economica che mette in evidenza il carattere marginale di quella piccola borghesia che nella società capitalistica attuale si rende man mano più vicina alla diffusa classe operaia, incapace di accedere ai beni di consumo offertigli e che si rifugia in un'ideologia religiosa assolutamente primitiva, banale e non operativa, con la conseguenziale crisi di coscienza. Il proletariato, d'altra parte, appare impotente di fronte ai meccanismi di repressione del sistema, non può manifestarsi né organizzarsi come nei paesi dove esistono le libertà formali (ricordiamo che negli anni '50 la Spagna è sotto regime franchista). In questo modo il proletariato appare dormiente: riesce a reagire alla società ingiusta unicamente in modo violento ed isolato. Trasportato "Il Triciclo" ai giorni nostri gli esempi sono ancora evidenti; lo stesso Arrabal riconosce i suoi personaggi in certi abitanti di quei centri sociali così diffusi nella società capitalistica attuale. Risulta evidente il processo d'identificazione di Arrabal in una posizione d'emarginazione che lo condurrà all'esilio come unica via d'uscita possibile.

Ricordiamo in modo esemplificativo un episodio centrale nella vita dell'autore: nel 1955 Arrabal, gravemente colpito dalla tubercolosi, viene ricoverato nell' Hospital de la Cité Universitaire di Parigi. La malattia – contratta negli anni affamati del dopoguerra- viene considerata dallo stesso autore come un colpo di fortuna, dato che il ricovero, durato a lungo, gli permette di stabilirsi definitivamente a Parigi. Il suo primo esilio fu quindi un esilio fisiologico avuto dalle conseguenze della guerra civile, ma man mano si trasformerà in un esilio estetico, come reazione alla letteratura manettata che si creava nella Spagna d'allora, mai un esilio politico. L'esilio è dunque la base estetica della sua creazione.

TEATRO COME CERIMONIA

Nelle opere del suo primo teatro Arrabal trasmette la totale impossibilità di comunicazione con un sistema estraneo, superiore ed inaccessibile. Per esprimere adeguatamente questa struttura, l'autore trova una forma perfetta: la cerimonia. Le prime opere sono quindi pervase da tutto un cerimoniale i cui riti daranno senso al vagabondare sorpreso dei suoi personaggi. Vivono in un atto continuo di comunicazione disperata ed impossibile. Formulano la loro cerimonia con il linguaggio e i gesti che possiedono, e con essi cercano di rapportarsi alla realtà esterna, superiore e onnipotente: la realtà del sistema. Finita la cerimonia del dramma

s'impone la tragedia della loro sconfitta. Muoiono o restano sommersi nel gomitolo infinito della loro incapacità di comprendere e comunicare. Il passato serve loro unicamente a mettere in ordine i riti del presente e non vi è in essi alcuna possibilità di futuro. Sono bambini che vengono costretti a funzionare come adulti in un mondo di adulti, ma ai quali viene negato sistematicamente l'accesso nel sistema ideato dagli "adulti". Così come la cerimonia religiosa, quella arrabaliana cerca di stabilire il contatto con un universo superiore utilizzando le inutili armi del linguaggio e del gesto. La vecchia e terribile tragedia, implicita nella cerimonia religiosa, viene reinventata, ogni sera, dai personaggi di Arrabal. Ogni rito viene ad essere in questo modo un gioco di bambini nei quali l'avventura della creazione acquista il senso grottesco e comico della tragedia del quotidiano.

Note di una regia arrampicata

César Corrales

Gli ultimi anni degli anni 50'. Madrid è di un grigiore che sembra di piombo. E' questo un infinito dopoguerra dove la memoria dei tempi di allegria e di libertà, la più immensa libertà che paese alcuno abbia mai conosciuto, durante la Seconda Repubblica, diventa sempre più bambina. I pochi ricordi che ci si permette avere sono censurati immediatamente da una realtà presente che li rende incomprensibili e quasi inimmaginabili. La resistenza all'idiozia di un mondo perverso può avvenire unicamente con l'immaginazione e l'invenzione di un cosmo infantile e innocente di poesia della comicità. Che altro ci resta?...RIDERE.

Queste sono parole rubate a mio padre Luis che conobbe l'universo di Fernando Arrabal proprio in quegli anni oscuri di una capitale abbandonata dall'illusione e dalla fantasia, ma che vide miracolosamente il debutto di una delle opere comico-poetiche più affascinanti del maestro del Teatro Panico: IL TRICICLO.

Tanti anni dopo, nel 2002, e sempre a Madrid, presenta Arrabal "Carta de amor. Como un suplicio chino". Il rito, la cerimonia del teatro e la poesia sono sempre presenti. Manca la fantasia e l'innocenza della risata infantile. Diversi fatti concorrono a questa nuova emozione senza spazio al sorriso: la Spagna vive una giovane democrazia liberale come tanto altro mondo; la definitiva e certa perdita del padre; la morte della madre. "Non mi fate parlare. Non ho più parole laddove avanzano le emozioni. Lasciatemi vivere il momento" dice il maestro. Abbiamo il bisogno di far risuscitare la sensibilità della poesia innocente e comica per vivere. Sono sempre parole rubate a mio padre.

Dunque prendo proprio quest'esigenza come propria e m'imbarco nello spolverare un triciclo arrugginito e quattro personaggi senza età che inventano un proprio linguaggio e rapporti d'illusione alla ricerca della felicità. Agiscono così ridenti ignari del fatto che questa loro vita parallela sia la più grande e pericolosa rivoluzione che possa esistere oggi. Il fluttuare tra il mondo inventato e il mondo di fuori genera gli obiettivi fondamentali nella lavorazione di questa nuova-antica passeggiata del triciclo. L'amore per la parola che faccia sorridere e il gesto che faccia amare diventano le linee lungo le quali si muovono quattro attori che sfidano l'abisso dell'essere l'altro dell'altro.

Baal Babilonia. Primo racconto

Un uomo seppelliva i miei piedi sotto la sabbia. Si era sulla spiaggia di Melilla. Mi ricordo le sue mani contro le mie gambe. Io avevo tre anni. Mentre il sole brillava, il cuore e il diamante esplodevano in innumerevoli gocce d'acqua. Spesso mi chiedono che cosa abbia maggiore influenza su di me, che cosa io ammiri di più e, allora, dimenticando Kafka e Lewis Carroll, il terribile paesaggio e palazzo infinito, dimenticando Graciàn e Dostoevskij, i confini dell'universo e il pensiero maledetto, rispondo che è un essere di cui riesco a ricordare soltanto le mani contro i miei piedi di bambino: mio padre.

Per anni ho percorso la Spagna in cerca delle sue lettere, dei suoi quadri, dei suoi disegni. Mio padre dipingeva e ciascuna sua opera risveglia in me universi di silenzio e grida attraversate da centomila cavalli coperti di lacrime.

A Melilla, la guerra civile incominciò il 17 Luglio e mio padre – Fernando Arrabal Ruiz – venne arrestato due ore dopo presso il suo domicilio e condannato a morte per “ribellione militare”. A volte, quando penso a lui, l'arancio e l'azzurro cielo, l'eco e la musica si vestono di iuta e porpora.

Nove mesi dopo la sua pena venne commutata in trent'anni e un giorno di prigione. Ma di lui ricordo soltanto le mani contro i miei piedini di bambino sepolti sotto la sabbia della spiaggia di Melilla. E quando lo chiamo, il silenzio si riempie di scale di ferro e di ali.

Egli passò per le prigioni di Melilla, di Ceuta, di Ciudad Rodrigo e di Burgos. A Ceuta, tentò di suicidarsi e io, ancora oggi, sento il suo sangue umido scorrermi per la schiena nuda. Il 4 Novembre 1941, affetto, così pare, da “turbe mentali”, fu trasferito dalla Prigione Centrale di Burgos al reparto psichiatrico dell'Ospedale provinciale della stessa città. Cinquanta quattro giorni dopo, fuggì e scomparve... per sempre... Nelle mie peregrinazioni ho incontrato le sue guardie carcerarie, i suoi infermieri, il suo medico... ma la sua voce e l'espressione del suo viso, io posso soltanto immaginarli.

Il giorno della sua scomparsa a Burgos c'era un metro e mezzo di neve e l'archivio indica che lui era senza documento d'identità e aveva indosso soltanto il pigiama. Ma io ho viaggiato con lui, nell'immaginazione, mano nella mano, per sentieri e galassie, accarezzando belve inesistenti, bevendo a fonti e a pozze d'acqua dolce nella sabbia. Mio padre, che era un "rosso", nacque a Cordova nel 1903. La sua vita, fino alla sua scomparsa, fu tra le più dolorose che io conosca. Mi piace pensare di avere le sue stesse idee artistiche e politiche. E, come lui, io canto l'emozione tremante, gli specchi galleggianti sul mare, e il delirio. A casa mia, in filigrana, era presente la rissa generale. E nell'album delle fotografie di gruppo le sue mancavano oppure, nelle foto di gruppo la sua immagine ritagliata non figurava. Ma la calunnia, il silenzio e le forbici non hanno spento la voce del sangue che valica le montagne e mi bagna di luce e di linfa. Che emozione proverei se qualcuno mi desse notizie di lui! Se mi dicesse: "Sono stato suo compagno di cella o di studio o di gioco; era così o così; gli piaceva questo o quello". Io lo immagino al centro di un caleidoscopio che illumina le mie pene e le mie ispirazioni. Mi dicono che alcuni vogliono farmi "pagare il debito" (!), per non avere rinnegato mio padre, sotto forma di censure e divieti. Guai a quelli il cui cuore alberghi ancora lo spirito di guerra e di violenza! Per parte mia io tendo una mano fraterna a tutti coloro che, al di là delle loro idee o delle loro tendenze, si oppongono all'oppressione e all'ingiustizia. E quell'uomo di cui ricordo soltanto le mani, mentre seppelliva i miei piedini sotto la sabbia della spiaggia di Melilla, avrebbe indubbiamente detto la stessa cosa.

Questo testo è stato scritto pochissimo tempo prima dell'arresto di Arrabal da parte della polizia spagnola, nel luglio 1967.



Maria Concetta Liotta



Francesca Frascà

Sergi Belbel. Frammenti di Biografia.

Tarrasa, 29 Maggio 1963

Autore, regista , traduttore di opere teatrali. Laureato in Filologia Romanica e Francese presso l' Università Autonoma di Barcellona nel 1986. E' Docente di Drammaturgia presso l'Istituto di Teatro di Barcellona dal 1988.

Ha scritto più di quindici opere, tra le quali si distinguono: *Minimal Show*, *Elsa Schneider*, *Tàlem*, *Carezze* e *Dopo la pioggia*. Le sue opere sono state rappresentate in catalano in vari teatri di Barcellona ed in Catalogna, in castigliano a Madrid ed in altre città spagnole. Alcune sue opere sono state tradotte e rappresentate in paesi come Portogallo, Argentina, Cile, Uruguay, Colombia, Francia, Italia, Germania, Croazia.

Ha ottenuto diversi premi tra i quali segnaliamo il Premio Marqués de Bradomín per la sua prima opera , *Calidoscopios*, il Premio Ignasi Iglesias per *Elsa Schneider*, il Premio Nazionale della Letteratura Catalana per *Dopo la pioggia* e il Premio Borne per la sua penultima opera, *Morire*; per quest'ultima ha anche ricevuto il Premio Nazionale della Cattedra Drammatica e il Premio nazionale della Letteratura Drammatica.

Oltre alle sue ha diretto opere di Benet e Jornet, Beckett, Guimerà, Shakespeare, Perec, Goldoni e Moliere.

Ha tradotto opere di Beckett, Racine, Perec, Koltès e Molière.

Ha realizzato diverse sceneggiature per la Televisione della Catalogna.

Da "Dopo la Pioggia", scena 2

Di Sergi Belbel

Segretaria Bionda.- Queste scale mi ammazzano, ragazze, però, è certo che...

Segretaria Mora.- (*Alla Segretaria Castana*) Non stai bene?

Segretaria Rossa.- (*Alla Segretaria Bionda*) Cosa.

Segretaria Bionda.- È certo che non saliremo in ascensore, sennò quella checca dell'ascensorista fa la spia, perché è una checca, lo sapevate?

Segretaria Mora.- No. Comunque, per dieci piani.

Segretaria Rossa.- Quattordici, bella mia, quattordici, per me sono quattordici, non tutte hanno la fortuna di certe persone.

Segretaria Mora.- Non ti capisco.

Segretaria Bionda.- A proposito, visto che per caso è venuto fuori l'argomento, chi è salita qui l'altro giorno in ascensore? È stata qualcuna di voialtre, ragazze, perché me l'ha detto la checca, voglio dire l'ascensorista, questo grandissimo stupido prende e mi dice non ti sembra, bimba, che questo ascensore puzza? puzza?, gli dico io, sì, bimba, sì, puzza, puzza di fumo da fare schifo, e io gli dico ah, però io non noto niente di niente e non chiamarmi bimba, eh? che mi rompe che mi chiamino bimba (soprattutto se per giunta me lo dice una checca, certo, beh questo non gliel'ho detto, certo, ah, ah, ah), e gli dico: e se ci fosse un incendio in uno degli uffici? (facevo quella che cade proprio dalle nuvole) e la checcona mi dice non fare la finta tonta signorina (mi ha detto signorina con un tono da presa per i fondelli, era di cattivo umore, certo, me l'ha detto per non chiamarmi bimba, ve l'ho già detto che è stupido oltre che checca), la puzza di fumo è quella dell'alito di una delle tue colleghe che è appena scesa dalla terrazza, lo sai fin troppo bene, allora sì che abbiamo fatto una cazzata, ho pensato, credevo che fosse chiarissimo che saremmo salite e scese da qui per le scale d'emergenza, no? voglio dire, ragazze, mi dispiace molto e non voglio offendere nessuna, ma qualcuna di voi è una traditrice e si è infilata i patti su per il culo, e questo mi fa diventare matta, sapete?(..)

Segretaria Castana.- Sono stata io. *Pausa.*

Segretaria Rossa.- C'era da aspettarselo.

Segretaria Mora.- (*Alla Segretaria Bionda*) E tu, perché hai raccontato tutto a me?

Segretaria Bionda.- Che ne so, perché dalla faccia che avevi sembrava che mi stessi ascoltando, no? (...)

Segretaria Rossa.- A me questa situazione non piace per niente, la verità è che io salgo solo per farvi compagnia, posso resistere fino all'ora d'uscita: faccio mente locale, mi concentro, respiro addominalmente con contrazioni ritmiche del diaframma, cerco il mio centro e mi passa la voglia in dieci secondi.

Segretaria Bionda.- Cosa dici? Se tu sei la più viziosa di tutte, tesoro, quel che c'è è che te la fai addosso dalla paura perfino più di me, il che è tutto dire, sia chiaro che io non mi faccio sconvolgere da niente, eh? perché io il mio capo sì che so tenerlo a bada (gli viene la bava quando mi guarda il culo), e se attacca a fare una scenata la sopporto e poi mi sbottono due o tre bottoni della camicetta e gli porto un caffè pagato di tasca mia e così finisce la scenata, ma è chiaro, con la tua capa, tesoro, è un'altra cosa, io non so cosa farei con lei, chiaro, la tua capa fa paura, tesoro, veramente è da cagarsi sotto, a me ha sempre fatto cagare la tua capa, di paura, eh. (...)

Segretaria Rossa.- La mia capa non oserà mai mettersi contro di me.

Segretaria Bionda - Perché?

Segretaria Rossa - Anche lei è una viziosa.

Segretaria Bionda - Ah, sì?

Segretaria Rossa.- La settimana scorsa ne ho trovato un pacchetto dentro la sua borsa

Segretaria Bionda - Un pacchetto! E ha potuto passare il controllo?

Segretaria Rossa - Si vede che gli è sfuggito.

Segretaria Bionda - E tu cos'hai fatto?

Segretaria Rossa - Le dieci e un quarto. Approfitto che se ne va in bagno, vado verso la sua poltrona, vedo la borsa, apro una delle taschine esterne, scopro il pacchetto, lo prendo, lo apro e lo lascio cadere dentro la borsa, tra le cartelline e i dischetti. Quando la gran figlia di puttana ritorna alle dieci e ventitrè dopo la sua solita cagatina delle dieci e un quarto, va dritta alla borsa per prendere delle carte e vede dentro il pacchetto con tutte le sigarette sciolte, sparse. Ah, ah, ah. È diventata verde, la schifosa. Ha alzato la testa e ha cominciato a guardare con la coda dell'occhio a destra e a sinistra. Sicuro che pensava: "Mi hanno scoperto, mi hanno beccato, qualcuno del Consiglio Direzionale mi ha scoperto e mi ha teso una trappola." E io stavo lì, in piedi, davanti a lei, aspettando i suoi ordini con una risatina beffarda. All'improvviso, mi si avvicina sorridendo nervosa, mi prende per un braccio e mi dice all'orecchio: "Potrebbe spiegarmi di nuovo qualcuna di quelle sue teorie sul rilassamento?" Voleva confondere le acque, poveraccia. (... ...)

“DOPO LA PIOGGIA” E LA POSTMODERNITÀ

Sergi Belbel è riconosciuto nel suo paese come uno dei drammaturghi contemporanei più efficaci e prolifici. Basti pensare che a Melbourne quattro delle sue opere sono state raggruppate in una singolare rassegna intitolata “The Belbel project”; tra queste anche “Dopo la pioggia”. Estrema leggerezza e godibilità segnano brillantemente l’espedito narrativo di questa commedia, che trae spunto dall’imbarazzante condizione del tabagista confinato in spazi impossibili dal divieto antifumo in vigore nel suo ufficio; le anomale relazioni che si instaurano da subito fra i protagonisti tessono mano a mano una dinamica che ben riflette sia la natura delle relazioni interpersonali contemporanee, sia il loro stato di salute denunciato in una profonda urgenza indotte dallo “smog umano”. Dunque una parodia delle convivenze, dove il desiderio motore della vita è la sopravvivenza in un mondo fatto di rivalità malate, di invidie, di concorrenze sleali, in un macabro gioco di dominazione e potere.

E’ noto che in molti uffici il dipendente è spesso colto ad usare “impropriamente” gli strumenti di lavoro a fini personali; la commedia ci proietta in un’azienda finanziaria che, nel rispetto della cultura dell’efficienza, di vizio ne permette solo uno, quello del lavoro... Un’ambientazione di una aridità unica (immaginiamo l’azotea-terrazzo di un grattacielo) in una delle nostre tante città postindustriali si pone come terreno ideale per lo svelamento delle ossessioni degli otto impiegati della ditta, così alienati dall’asetticità che vi si respira da scambiare delle insensate fughe dalla realtà per la salvezza. Ogni personaggio aspira alla ricerca esistenziale mosso dai desideri minimizzati e dalle necessità personali soggiogate dal sistema di lavoro ispirato alla globalizzazione imperante nell’ufficio, sistema che esercita il più assoluto controllo; a tale proposito, meritevole di nota è il fatto che si è arrivati ad elaborare un profumo indistinto permeante tutti gli uffici del grattacielo di 49 piani. Ecco allora che diventa quasi indispensabile perché diventa indispensabile impregnarsi dell’odore della sigaretta: per *cancellare* lo stato di benessere prodotto dall’asetticità. Si tratta quindi di un misto di melodramma, commedia e tragedia finale, segnata da quel superrealismo grottesco utile a Belbel per sferrare un’acida critica alla logica del tecnoprogresso.

In una commedia dove i personaggi non hanno nome e sono identificati dalla qualifica professionale e dal colore dei capelli, le quattro segretarie svolgono un ruolo determinante. Rossa, castana, mora e bionda, esattamente come pettegole, superficiali, tonte e puttanelle. I loro dialoghi, i loro desideri e le loro azioni rive-

lano, come difficilmente si potrebbe far meglio, lo stato di salute della condizione femminile in un sistema che non vuole essere altro che reazionario, nel pubblico come nel privato. Il finale di "Dopo la pioggia" mantiene una soluzione soggetta alle regole patriarcali. La segretaria castana, di formazione filosofica, viene promossa a direttrice aggiunta della ditta; trattandosi allora di una donna in carriera, di successo, "sfortunatamente" non potrà avere figli; si troverà pervertitamente limitata. Il suo destino rimarrà legato al rapporto sentimentale con un onesto programmatore informatico che, dopo l'assassinio della prima moglie, viveva in balia della pazzia e dell'incertezza. Le pulsioni vere e la naturalezza rimangono sempre all'interno di ciascuno di questi individui, lottano per uscire fuori da quella rete di invidie e rivalità assurde che sono andati tessendosi come un impermeabile sul corpo e che non gli permette più di vedere al di là di loro stessi. Gli uomini trattengono i loro desideri, allo stesso modo in cui il cielo trattiene quella pioggia che nel testo non scende ormai da due anni. È precisamente la tensione tra la l'omologazione e l'istinto il tema che maggiormente risalta nella commedia: l'uomo possiede dentro se stesso quella pioggia che può riportarlo alla vera essenza e trasformarlo di nuovo in un essere capace di comunicare. L'opera, in totale chiave umoristica, cerca allora di risolvere le aspettative del pubblico con l'eterno ritorno alla speranza nell'amore, per sfuggire così a quella solitudine vissuta in mezzo ad una società in pieno collasso.

La drammaturgia postmoderna spagnola

Un teatro di giovani per i giovani

Gran parte del teatro che oggi si fa in Spagna è segnato da elementi che possono essere definiti come tipici della postmodernità : la diversità estetica, la frammentazione dell'azione drammatica, la decostruzione del personaggio, la mancanza di soluzione e di messaggi, le tecniche intertestuali e metateatrali, l'avvicinamento all'estetica cinematografica e del videoclip, la partecipazione dello spettatore alla costruzione del senso, l'ambientazione nella realtà quotidiana delle grandi città con i temi corrispondenti della violenza, delle droghe, della solitudine. In ogni caso è una postmodernità che combina l'estetica aperta e frammentaria con l'impegno etico e politico. È vero che buona parte degli scrittori gode di una originalità ed unicità che difficilmente rende possibile l'accorpamento in un unico gruppo omogeneo di tendenza; lo stesso Rodrigo García (tra i più eclettici dei drammaturghi contemporanei) ricorda: "Tendré que decirlo otra vez: odio las tendencias, no hacen más que reducir y el arte debe ampliar".

Ciò malgrado si riscontrano comunque alcune linee assimilanti, quali la socializzazione condivisa, l'esperienza culturale comune e molteplici affinità estetiche.

La perdita di funzione sociale del teatro rispetto ad altre forme espressive, la crisi economica degli ultimi anni con la diminuzione delle sovvenzioni e la crescente commercializzazione di tutto il sistema teatrale hanno investito e condizionato il cosiddetto "teatro giovane".

Negli ultimi anni sono andate manifestandosi difficoltà nel realizzare rappresentazioni nei grandi teatri stabili, ma allo stesso tempo si è andato imponendo un teatro "d'autore" e di "testo"; queste due tendenze contrastanti hanno indotto paradossalmente la sempre maggiore diffusione di spazi alternativi che hanno conquistato man mano sempre più importanza e avvicinato un pubblico sempre più ampio e più giovane: proprio per definizione il giovane condivide ampiamente il luogo di emarginazione in cui viene costretto ad esistere dal sistema di globalizzazione e si riconosce spontaneamente in questo nuovo tipo di proposta. Tra i drammaturghi che vedono rappresentate le loro commedie con grande forza anche fuori dalla Spagna, proprio per la spudorata libertà di espressione che li accomuna, troviamo Carlos Marquerie, Luis Araujo, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, Lluisa Cunillé, Sergi Belbel, Rodrigo Garcia, Ignacio Garcia May, Juan mayorga, Yolanda Pallín, Angélica Lidell, Itziar Pascual ecc...

Indagando fra i possibili motivi che avvicinano le produzioni di questi autori al pubblico della gioventù, troveremo delle risposte individuandole nella perdita di fiducia nelle utopie politiche, nella soluzione totalitaria dei problemi sociali, nel riconoscimento logocentrico della realtà, nella costituzione di senso coerente e nella capacità della lingua di ottenere una riproduzione oggettiva della realtà. Queste opere si caratterizzano inoltre per una struttura ellittica e frammentaria, per la successione di immagini e di suoni prese dal cinema, dalla televisione, dai videoclip e dai fumetti. E' evidente come in queste drammaturgie riecheggino il ritorno dal pubblico al privato, di come vi predominino lo spaccato della quotidianità ambientata nei grandi complessi urbani moderni, di come si preferiscano le nuove forme di comicità, la metateatralità, la ricerca di nuove possibilità di espressione verbale e il rapporto tra testo drammatico e scenico.

Tutto questo porta ad una pluralità radicale delle tematiche, dello stile e delle forme. In effetti si può sostenere chiaramente che la pluralità sia il termine chiave della postmodernità.

Accanto ai temi tipici della sfera del privato, come la ricerca d'identità, le crisi psicologiche di ogni tipo, il modellamento della solitudine, l'isolamento, i tabù sessuali, riscontriamo problemi sociali come la violenza, l'uso delle droghe, la xenofobia, la difficoltà nella convivenza culturale, etnica e i conflitti razziali. Nel giovane

della società d'oggi è difficile separare le due sfere dato che i problemi privati appaiono come espressione delle carenze sociali. La solitudine esistenziale, l'incapacità di comunicazione e l'emarginazione sociale spesso si condizionano a vicenda. Nel nostro tempo e nelle grandi città la violenza domina sia nel privato sia nel sociale. Essa diviene allora il tema centrale del teatro spagnolo contemporaneo, anche se non ci si riferisce più tanto alla repressione politica e sociale (come accadeva nel teatro di Arrabal e dei suoi contemporanei di metà del XX sec); ci troviamo piuttosto davanti ad esplosioni di violenza privata ed interpersonale (*Caricias* di Belbel, 1991). Persino nei casi in cui la violenza appare motivata politicamente (come il terrorismo in *Sangre* di Belbel, 2001) il movente politico passa in secondo piano.

Il teatro spagnolo contemporaneo si può perfettamente includere nella corrente del teatro postmoderno internazionale, con la particolarità, però, che in esso la postmodernità e l'impegno politico formano un tutt'uno coerente. Esempi di questa coerenza si possono già avvertire in modelli internazionali quali Harold Pinter, Heiner Müller, David Mamet, Bernard-Marie Koltès. Sicuramente Müller ne è l'esempio più evidente; rompe il modello del teatro brechtiano didattico e politico per realizzare un teatro frammentato, intertestuale, antididattico senza alcun messaggio né politico né morale (*Macchina Hamlet*, 1977 - *Descrizione di un quadro*, 1984). Dalla delusione e disincanto del socialismo reale Müller crea una nuova drammaturgia metadrammatica, che in realtà costituisce un teatro contro la barbarie.

E' dunque evidente nel teatro spagnolo il ritorno al confronto-scontro con la realtà sociale. In pratica tutti gli autori dichiarano non solo di opporsi ad ogni forma di relativismo radicale, contro il principio postmoderno del "todo vale", ma ammettono l'impegno politico e sociale del loro teatro; ricordiamo in questo senso Juan Mayorga: "no me asusta pronunciar la palabra más maltratada: compromiso". Alcuni autori giungono all'attacco generale contro i valori della società borghese, vedasi Rodrigo García che si appella alla *political incorrectness* e proclama la provocazione come obiettivo centrale del suo teatro. Troviamo allora un punto di contatto tra il teatro contemporaneo e quell'isola che Arrabal significò ai tempi di Franco. Il teatro di critica postmoderno è ben diverso dal teatro di critica sociale del periodo franchista: non si offrono più soluzioni ai complessi problemi politici e sociali del presente; al contrario è evidente la perdita di fiducia nelle ideologie politiche e religiose. Il teatro postmoderno non è più un teatro di risposte bensì di domande. Dice a proposito Carlos Marquerie: "Mi mirada es política, pero la diferencia es que no propongo soluciones, no sé si las hay".

Non c'è più la rivendicazione politica radicale, non si aspira più alla rivoluzione, bensì alla trasformazione dell'individuo. Gli autori del teatro spagnolo contemporaneo colpiscono la sensibilità degli spettatori giovani

proprio perchè modellano i loro testi con la creta dei problemi quotidiani tipici, disegnando giovani protagonisti nell'ambiente della città moderna, con dialoghi e linguaggi attuali. I problemi di persone giovani appaiono in primo piano, i loro dialoghi sono brevi, colloquiali, diretti, in una vertiginosa successione di scene che corrisponde allo stressante ritmo della grande città. Tale insieme, rappresentato nei teatri alternativi e fuori dal giro snob della platea borghese, genera la creazione di questo nuovo pubblico, un tempo allontanato dal teatro e oggi come oggi chiave stessa del futuro teatro spagnolo.

Dette queste parole sembrerebbe che il teatro spagnolo postmoderno sia un teatro impegnativo, pesante, tragico. Tutt'altro: il genere stilistico comune agli autori premia diverse forme di comicità la cui funzione è quella di essere mezzo di allontanamento, di disprezzo dei problemi quotidiani. Belbel ne è l'esempio più evidente. In *Dopo la pioggia* (ma anche in *Talem, Caricias, El tiempo de Planck...*) la comicità è una sorta di scarica che serve a sopportare l'orrore della realtà. Scene comiche o macabro-grottesche in accentuato contrasto con l'oscura e violenta realtà si succedono l'una con l'altra per aiutare lo spettatore a sopportarla. A volte la comicità grottesca riesce a mala pena rendere sopportabile l'orrore della naturalezza e dell'asetticità con cui viene eseguita la più rutale delle violenze (in *Sangre*).

Il teatro spagnolo dei giorni nostri mostra quindi una realtà sempre più torbida. Il modellamento del quotidiano da parte del teatro è sempre più duro, più brutale, come ovvia rifrazione, però, della crescita della violenza nella società, la cui trasmissione attraverso il cinema e la televisione genera nel pubblico più giovane l'insensibilità più tremenda di fronte alle scene di violenza.



Luca Milesi in *Terra di Confine*, di Ricci & Forte.
Regia di César Corrales (2003)



Gianni Licata e Maria Concetta Liotta ne *Il Triciclo*.
Di Fernando Arrabal. Regia di C. Corrales (2004).



A sinistra: César Corrales nel ruolo di *Don Chisciotte*, adattamento e regia di Laura Canestrari e Massimiliano Milesi (2000).
Al centro: C. Corrales durante le prove de *il Triciclo* (2004).
A destra: Luca Milesi ne *Il Triciclo* (2004).

Il nostro Don Chisciotte "americano"

di Massimiliano Milesi

Ci sono degli incontri, a volte precoci, che sono destinati a segnare l'immaginazione di un individuo, rimanendo come "fons", pietra di paragone, simulacro delle origini. Ho avuto la fortuna di ammirare il mio primo "Don Chisciotte" alla tenera età di cinque anni, letteralmente "rapito" non da un libro, ma dal piccolo schermo in bianco e nero del 1970. Si trattava della meravigliosa versione per la tv realizzata da un Maestro che dovevo conoscere, sedici anni dopo, all'Università: Carlo Quartucci. Un cast d'eccezione, con Gigi Proietti nel ruolo del Cavaliere dalla Triste Figura e le musiche del sommo Gaslini. Sono convinto del fatto che, prima o poi, si tornerà a quei chiaroscuri, alla plasticità di immagini che solo il bianco e nero è in grado di dare. Quartucci creò una "favola elettronica" piena di invenzioni, di coinvolgimenti con lo studio tv di Napoli; era la tv "sperimentale", quella che ti faceva vedere gli studi, le apparecchiature, i cavi... Per un bambino innamorato della magia della fotografia e del cinema, quelle trasmissioni erano una gioia degli occhi e della mente. Indimenticabile, per esempio, l'intervento dei Carabinieri che arrestavano il ladro del somarello di Sancio Panza, un po' dentro ed un po' fuori la storia; oppure lo sguardo fiero di Chisciotte che sta per lanciarsi contro gli inesistenti Giganti, reso vivido dal riflesso della povera armatura sotto i riflettori del set. Il Cavaliere parte e...via! Quartucci fa girare l'immagine della telecamera con quei primi sistemi per gli effetti speciali, e tu sei lì, insieme al tuo eroe, a cadere in terra. Ricordo di aver chiesto al regista, tanti anni dopo, una serie di notizie su qualcosa che un bambino non riesce a spiegarsi e porta con sé, fino agli anni "delle molte parole" all'Università. Quartucci mi guardò, sorridente: "ma come fai a ricordarti"? E come dimenticare, dico io. Come dimenticare quella televisione? Come dimenticare lo stupore di fronte agli "Orlando Furioso" di Ronconi con i cavalli trainati sul binario, al "Moby Dick" elettronico dello stesso Quartucci, oppure le serate dedicate alla Prosa con interpreti che hanno fatto la Storia del Teatro? Niente di strano, dunque, per la Compagnia Teatrale che dirigevo nel 1998, nel trovarsi a "fare i conti" con Don Chisciotte della Mancina. All'epoca la Compagnia "Sequenze" era nel pieno della sua attività di Ricerca Teatrale; in Italia questo ti porta ad una cocente emarginazione, subendo la diffidenza di chi ti ha preceduto negli anni e si sente "al di sopra", così come l'esclusione - a priori - da parte del "pubblico delle tre domande al botteghino": si ride, quanto dura, quanto costa.

La scrittura del nostro "Don Chisciotte" (riproposta in questa nuova versione per la Compagnia Enter) voleva raggiungere obiettivi oltremodo ambiziosi. Volevamo divertire, intrigare, avvicinare il pubblico ed uscire dal ghetto dorato del "giovane teatro sperimentale". Devo dire che gli stessi Maestri della neo-avanguardia degli anni Settanta dovettero battersi per togliersi di dosso l'etichetta "sperimentale".

Ma, in questa sede, vorrei parlare di come nasce uno spettacolo come il "Don Chisciotte" che vedrete, o rivedrete se ci avete già fatto l'onore di esserne spettatori.

Per fortuna, lo dico consapevolmente, Sequenze aveva l'abitudine di discutere tutto, di far nascere ogni nuovo spettacolo dalle parole e dalle suggestioni della Compagnia. Niente di nuovo, lo so bene; provare in quel modo è una gioia, ma diventa un lusso che pochi possono permettersi.

Inoltre, la tipologia del "giovane attore" che lavorava alle lunghissime improvvisazioni che fecero nascere "Il Ritorno di Ulisse", "Don Chisciotte" ed "Exilagamemnon" non esiste più. Un apprendista-stregone che sapeva fare tutto, che dovevi fermare quando s'arrampicava sulla scala insieme al tecnico; a volte mi sembrava di riconoscere lo slancio di certi militanti politici della mia adolescenza. Quella figura è completamente scomparsa, svanita nel nulla delle "certezze obbligatorie" delle quali si nutre un qualunque allievo di Scuola di Teatro, anche freschissimo di studi. Sono passati pochi anni, una manciata, da quelle stagioni; io ho continuato a lavorare con i giovani, dando tutto me stesso e non risparmiando la mia organizzazione. Ebbene: provatevi a chiedere il sacrificio di darvi l'esclusiva a tempo indeterminato, senza certezze che non siano quella di un faticosissimo lavoro collettivo per un grande progetto; poi, parlate di prove notturne sino alle ore piccolissime, improvvisazioni precedute da ore di training fisico, sino al gesto "estremo" di portare la Compagnia fuori città per "ritiri" nei fine settimana. Mi racconterete la risposta...

"Don Chisciotte" nasce da quel tipo di fatica fisica, così come la nostra esperienza - tra il pratico ed il teorico - era in grado di farci realizzare. Non a caso ho usato la parola "teorico". Un piccolo libro, pubblicato da Garzanti nel 1988 e ristampato negli Oscar Mondadori una decina d'anni dopo, è l'ossatura della ricerca che ha fatto nascere "Don Chisciotte": si tratta delle "Lezioni Americane" di Italo Calvino.

Il sottotitolo recita "sei proposte per il prossimo millennio". Per noi fu il Manuale di Sopravvivenza, la mappa per uscire dalla confusione che incontri quando decidi di muoverti "a partire" dalle suggestioni del ciclo di Salvador Dalì su Chisciotte. Anche in questa sede le "Lezioni Americane" di Calvino mi consentiranno di parlare del Chisciotte. Preoccupati di uscire dallo "sperimentale", di non passare tutta la vita a fare un teatro per pochi, in quelle pagine abbiamo trovato la soluzione ai nostri problemi.

Per chi non lo sapesse, Calvino individuava con molta lucidità i temi della Letteratura del futuro: *leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità*. "La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici" - scriveva nel 1985 - "Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio".

Chi conosce il "Don Chisciotte" di Cervantes, sa che parliamo di due bei volumoni, separati "storicamente" l'uno dall'altro; il Primo Volume è una cosa ed il Secondo una, totalmente diversa. Non si trattava di scelte "editoriali", come potrebbe capitare oggi. La seconda parte è densa, verbosa, piena di lungaggini; la prima non è da meno, nel trascinare il lettore in aneddoti, ragionamenti. Come trasformare tutto questo in Teatro? Come non tradire lo spirito di Cervantes e non allontanarsi troppo da Salvador Dalì e le sue suggestioni? Il metodo delle improvvisazioni ti porta ad esplorare un territorio sino a diventarne parte, lasciarti avvolgere dalle atmosfere.

Dobbiamo fare, a questo punto, un'altra considerazione. Lo stesso progetto della creazione di un lavoro basato sulle "sequenze" nasce da riflessioni di natura estetica, supportato da quelle puntualissime riflessioni di Gillo Dorfles sull'estenuante fluidità del comunicare (cfr. "L'Intervallo perduto") e la totale mancanza di "intervalli". Oggi diamo per scontato che il rapporto fra l'individuo e la comunicazione sia totale, 24 ore su 24 e senza alcuno "stacco"; alla fine degli anni Settanta, e al sorgere degli Ottanta, la popolazione era ancora abituata a trovare il "Monoscopio" in televisione, a vedere pazientemente le immagini di cartoline italiane con sotto una musica per arpa: si sapeva attendere. Poi ci si svegliò con i "no stop" in televisione, con i primi palinsesti radiofonici che coprivano l'arco delle 24 ore. Si stava costruendo quel modello di "comunicazione continua", che oggi caratterizza le nostre vite. La necessità di ritrovare, invece, intervalli che ponessero lo spettatore in grado di assaporare liberamente le proprie percezioni, lo sforzo estetico di lavorare su "strips" brevi e sovrapponibili è stata la molla che ha spostato l'attenzione sul concetto di Sequenza (semplice azione, spezzone di pellicola) differenziato da quello di Scena (azione con un senso temporale compiuto, chiuso ed identificabile).

Primo Itinerario: *la Leggerezza*

Sequenze ne aveva bisogno; dopo uno "scoppiettante" inizio dedicato a Bruno Munari e le sue filastrocche con "Enter ", a Raymond Queneau ed il suo Icaro che fugge dal manoscritto mentre l'autore lo sta scrivendo con "Icaro, dove sei", eravamo stati rapiti da Samuel Beckett con la creazione di "Evidenza". A seguire c'era stato "Il Ritorno di Ulisse", e scorrazzare tra Omero e Joyce può portarti a dimenticare la necessità di assumere un linguaggio scarno ed essenziale. A Teatro, come nel resto della comunicazione "di massa" (fingendo che il Teatro sia ancora comunicazione di massa), questo è un errore imperdonabile. Non c'è bisogno di ricordare come, per esempio, Samuel Beckett abbia deciso di scrivere i suoi testi migliori in una lingua diversa dalla propria: per obbligarsi alla semplicità! Calvino intende la "Leggerezza" sul piano del linguaggio come... *un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza..... e come.... la narrazione d'un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione" (cfr. op. cit. pgg. 20-21)*

Dalle improvvisazioni sulla costruzione del nostro Don Chisciotte, durate molti mesi, s'è cercato di ereditare proprio questa "consistenza rarefatta". Il rischio di perdere la strada era rilevante, nel momento in cui la scena ti obbliga ad evocare quello che un romanziere può divertirsi ad "allungare" per molte pagine. Tu hai l'attore, la scenografia, i costumi, le musiche e tutta l'attrezzatura che caratterizza il Teatro con la "Struttura ad Informazioni". Ma come spiegare tutte le "elucubrazioni" del folle Don Alonso Quijana (noto come Don Chisciotte)? Dunque, se Don Alonso "gioca" ("to play", il termine che indica la Recitazione in inglese) ad essere un Cavaliere errante, tu devi giocare con lui. Questo avviene prendendoti semplicemente "sul serio". I nostri personaggi si dichiarano, da principio, come gioca-attori: tengono compagnia ad un pazzo farneticante che hanno incontrato nel camerino del Teatro; non hanno altro strumento, per calmare la sua crisi rabbiosa, che partecipare al suo delirio... Se lui chiama uno di loro "Oste", è tassativo che costui trasformi qualunque cosa abbia in mano in un tovagliolo, un vassoio o altro strumento da locanda. Con il prendere sul serio il gioco di un folle si diventa un po' folli assieme a lui. A quel punto le parole si amalgamo alle situazioni, e non ci sono ostacoli: stiamo "giocando". Grazie a questo, vengono ad agire proprio quegli "elementi sottili ed impercettibili" dei quali parla Calvino e ci si ritrova su un terreno di "potente semplicità". "Castello" vuol dire castello, senza mezzi termini, ed una panca da ginnastica può diventare il dorso di Clavilegno, così come un



A sinistra: Maria Concetta Liotta e Luca Milesi ne *Il Triciclo*, di Fernando Arrabal - regia: César Corrales (2004)
A destra: Maria Concetta Liotta in *Volare*, scritto e diretto da Massimiliano Caprara (2003)

semplice berretto da contadino, passato di mano in mano, può simboleggiare il "diventare Sancio Panza" di tutti gli attori presenti in scena. E' sufficiente che il nostro Chisciotte non si stupisca, anche se il "cambio di personaggio" avviene sotto i suoi occhi. Il cappello significa Sancio? Non importa chi lo indossi!

Secondo itinerario: *La Rapidità*

Calvino tratta l'argomento come la capacità di rendere il racconto, la narrazione una "operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo", poi passa a ricordare certe tecniche della tradizione popolare che "risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la favola consiste in una serie di ostacoli da superare. "Il piacere infantile d'ascoltare storie sta anche nell'attesa di ciò che si ripete: situazioni, frasi, formule". Questo è stato, nella redazione del primo impianto drammaturgico di Chisciotte, un grande aiuto. Ci siamo concentrati sul "gioco ad ostacoli" del Cavaliere dalla Triste Figura, e abbiamo corso il rischio di limitarci ad "abbozzare" tutta una serie di avventure: scontri con nemici immaginari, crisi di follia e quant'altro, avvengono - in alcuni casi - come una serie di micro-eventi concatenati. Qualcosa è semplicemente "accennato"; per esempio, la "reggenza" di Sancio Panza è semplificata da un doppio piano narrativo, dove la voce fuori campo di Chisciotte (diventato una gigantesca ombra cinese sformata sullo sfondo) elenca consigli da perfetto "statista" ad un Sancio infatuato dal potere. E così, il viaggio "sotterraneo" di Sancio, dopo la rinuncia a governare, viene esemplificato da una passeggiata dell'attore in platea, sino al ricongiungimento con il suo padrone dal lato opposto. Il tutto è gestito attraverso un "tempo altro". Questo è stato possibile poiché la costruzione drammaturgica prevedeva la "visibilità" data ad un pubblico d'eccezione: lo stesso personaggio infatuato dal Don Chisciotte di Cèrvantes, adesso oggetto delle attenzioni di un gruppo di attori e "motivo" del racconto. Cosa arriva, semplificando, al pubblico? 1) La "piccola storia" personale del folle, racchiusa in lamenti e visioni irrisolte- 2) La "storia di mezzo", raccontata dagli attori sorpresi, nel camerino, dalla crisi di follia dello sconosciuto che "crede di essere" Don Chisciotte, e promosso al ruolo di fratello adottivo, un po' come fanno Arlecchino e Pulcinella quando vedono materializzarsi Pinocchio nel Teatro dei Burattini di Mangiafuoco e lo raggiungono scavalcando la platea e "disturbando" lo spettacolo-3) La "storia complessiva" che esiste, a sua volta, perché un pubblico la sta a guardare, comodamente seduto in poltrona. La terza fase raccoglie le altre due e costruisce lo spettacolo.

A questo punto diventa inevitabile che le scansioni temporali saltino, vengano accorciate, diventino anche un po' il motore di tutto quello che accade in scena.

Terzo itinerario: *L'Esattezza*

A riguardo, Calvino è precisissimo. Citiamo nuovamente: "...esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose; 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato - 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, "icastico", dal greco *eikastikòs* - 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione" (*op. cit. pgg. 65-66*)

Partiamo dal presupposto che la stessa costruzione di Cervantes è ultra precisa. Ben settantaquattro Capitoli scandiscono il viaggio del lettore nei due volumi. Si parte con "*Capitolo Primo: che tratta del grado sociale e delle abitudini del famoso cavaliere don Chisciotte della Mancia*". Si conclude, un migliaio (ed oltre) di pagine dopo: "*Capitolo Settantaquattresimo: di come Don chisciotte cadde ammalato, del testamento che fece e della sua morte*"

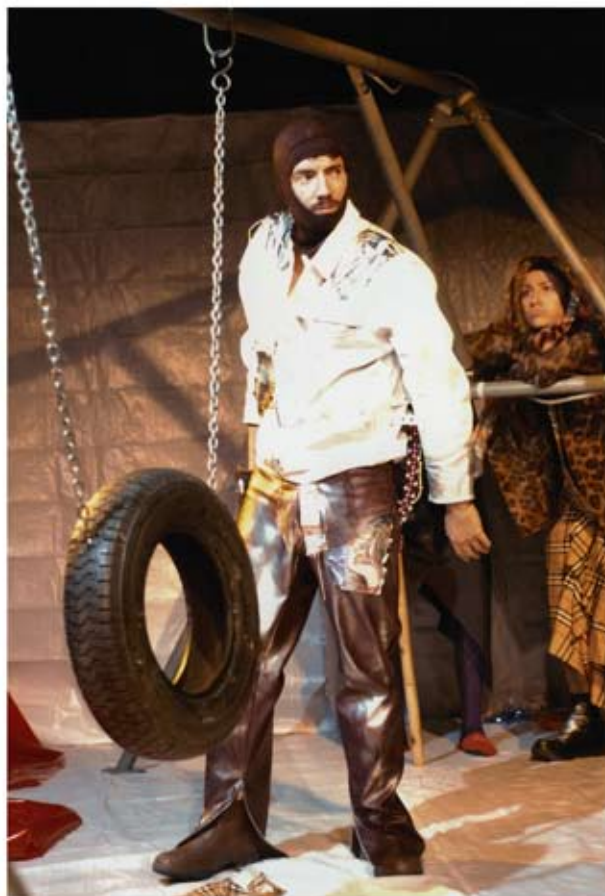
Ricordo di aver "sintetizzato" tutta l'opera su un cartellone da 100x70 che campeggiava sulla scrivania del piccolo studio che avevo a Monteverde Vecchio. Già sapendo dove "andare a parare", in seguito alle improvvisazioni di Sequenze, avevo distinto l'Opera in "tracce rosse" e "tracce blu". Non c'era possibilità di equivoco. Infatti, la nostra riduzione Teatrale consiste in Sedici Capitoli, altrettanto scanditi ed "organizzati", riportando in piccolo le divisioni strutturali di Cervantes.

Evocare immagini, analizzarle e mantenerne il "ritmo interno" era il fulcro, la parte centrale ed indiscutibile del nostro lavoro tra il 1996 ed il 1999. Per Sequenze, lo spunto era quello di rendere subliminare l'atmosfera del quadro, ricostruendone la partenza nella mente del pittore, ma anche "rubando" quel terreno di mezzo tra il quadro ed il fruitore, fatto di "percezioni d'incontro" che si verificano di fronte alla tela di un'opera visiva; il visitatore porta se stesso, le sue esperienze, la sua vita privata, il suo stato vitale, e tutto ciò "fa i conti", o meglio, interagisce con quello che l'artista ha utilizzato nel momento in cui realizzava la sua opera. Non credo fosse necessario "ricostruire" le tele di Dalì che hanno fatto nascere le nostre prime improvvisazioni, ma estrapolarne la costruzione interna. Questo, per chiudere, ha generato - a sua volta - un linguaggio altrettanto chiaro e nitido.



A sinistra: Gianni Licata in *Evidenza*, scritto e diretto da Massimiliano Milesi (2003).

A destra: G. Licata e Luca Milesi ne *Il Triciclo*, di Fernando Arrabal, regia di César Corrales (2004).



Luca Milesi e Maria Concetta Liotta ne *Il Triciclo*.
Di Fernando Arrabal - regia: César Corrales (2004)



Maria Concetta Liotta ne *Il Triciclo*.
Di Fernando Arrabal - regia: César Corrales (2004)

Nonostante tutto, è in corso una ulteriore "revisione" della drammaturgia del "Don Chisciotte", ad opera di Laura Canestrari, per superare tutte le "ingenuità" e le ridondanze che dopo cinque anni dall'ultima rappresentazione possono apparire più evidenti.

Quarto itinerario: *La Visibilità*

Qui il discorso si fa ancora più interessante: "possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi" - esordisce Calvino - "quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva ed arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage d'un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto. Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata 'vista' mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque il risultato d'una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il 'cinema mentale' dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze come verranno registrate dalla camera e poi montate in moviola. Questo 'cinema mentale' è sempre in funzione in tutti noi - e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema - e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore" (cfr. *op. cit. pgg. 93-94*). Io credo si tratti di riflessioni imprescindibili, in particolare quando Calvino ci fa entrare nella sua personale "stanza della creazione": "dunque nell'ideazione di un racconto" - ci dice un po' più avanti - "la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni" (cfr. *op. cit. pgg. 99-100*). Siamo nell'epicentro del lavoro pre-drammaturgico che ha accompagnato tutte, senza alcuna eccezione, le nostre improvvisazioni. Il Chisciotte del ciclo pittorico di Dalí è filiforme, diremmo evanescente, quasi a sublimarne la leggerezza mentale che ne

caratterizza il vivere tutto proiettato nell'immaginazione. La vita di Chisciotte è un grande sogno, evocato da parole, un mare di parole che ha trovato nei libri sulle gesta dei Cavalieri; per lui, tutte quelle parole sono state pillole di eversione e lo hanno portato a vivere in una dimensione tutta sua. Don Chisciotte ha semplicemente fatto "il pieno" di parole, se ne è nutrito fino all'indigestione. Adesso quelle parole sono ovunque nella sua vita, e Sancio Panza è come se ordinasse a se stesso di vederle senza discutere, spettatore "forzato" di un cinema *ante litteram*. Ogni tanto, però, la proiezione si interrompe, quando il raziocinio contadino riporta tutto ad una dimensione meno evanescente e più terrestre. Tra Ottobre del 1997 e Marzo del 1998 noi abbiamo "rubato" quelle immagini a Dalì, le abbiamo restituite alla parola. Erano parole che sgorgavano spontaneamente, impreziosendo ogni giorno il nostro lavoro. Ricordo come, ad un certo punto, fossero diventate così importanti da portarmi a comperare una specie di Nagra, "il" registratore professionale per eccellenza dedicato al parlato, che presenziava a tutti i nostri incontri e non si lasciava sfuggire nessuna "visione verbalizzata". C'è un momento in cui devi imparare ad essere visionario, anche nella scrittura. Io credo che chi fa Teatro debba essere profondamente convinto della forza Evocativa della parola. Poi, se ti metti a giocare con Don Chisciotte, nella precisa missione di dargli ascolto ed "intrattenerlo" come capita ai personaggi della nostra pièce, sei obbligato a vedere quello che lui dice. Il "to play" della recitazione non è, forse, straordinariamente simile al "facciamo che io..." di quando i bambini iniziano a giocare? Oggi, più che mai, viviamo in un'epoca che ha tolto agli individui anche la più piccola tentazione ad immaginare, lasciarsi andare alla fantasia. I miei cinque, sei, sette anni sono stati riempiti da sedie rovesciate in terra che diventavano cruscotti di macchine, e si partiva per lunghi viaggi. A volte "caricavo" una serie di pelouche, in fila indiana dietro di me, e la sedia diventava il cruscotto di un tram o di una affascinantissima cabina-guida della Metropolitana Roma -Lido di Ostia. Bastava "dichiarare" che quella era una Metro, e si partiva...Oggi si può fare la stessa cosa, quando i cruscotti sono veri ed appartengono alle più infinite serie di Playstation? Nulla di grave, per carità; ma l'immaginazione dove va a finire? Questo, a mio avviso, è uno dei motivi per i quali si legge poco; il testo scritto comporta sforzo, non è come sedersi di fronte alla televisione (o Internet, Game Boy ipertecnologici, Playstation et similia) per assorbire quello che arriva. L'invito a leggere, per esempio Poesie, è un invito a fermarsi... Mi sia perdonato il paragone, ma tra la lettura e la visione passiva- dai piccoli schermi- corre la medesima differenza tra il fumare una sigaretta nevroticamente ed il gustarsi una presa di tabacco alla pipa. La pipa ti obbliga a fermarti, è un rito e non si può goderne passivamente, in modo distratto. Calvino ci avverte molto chiaramente "del pericolo che stiamo



Luca Milesi, Francesca Frascà, Maria Concetta Liotta e Gianni Licata ne *Il Triciclo*.
Di Fernando Arrabal - regia di César Corrales (2004).

correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni ad occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini. Penso ad una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, icastica" (cfr. op. cit. pag. 103) . Va ricordato, tra l'altro, che Don Chisciotte è stato anche costruito con una serie di - almeno - tre esperienze di Teatro Totale che realizzammo per far "giocare" il pubblico con noi; quando parlo di Teatro Totale, lo intendo ascrivibile alla tendenza "environmentale" di molta Arte del Novecento: pittura fuori dalla tela, installazioni, spettacoli con la rottura della Quarta Parete.... Per noi si trattava di comunicare agli spettatori che, varcata la soglia, non erano più protetti dal buio del "golfo mistico" wagneriano della Platea: tutto era Scena, possibile campo di azione; insomma, erano in trincea con gli attori. Lo spettacolo partiva, subentrava un percorso di improvvisazione e gli attori di Sequenze si rivolgevano agli spettatori, trascinandoli nella storia che veniva raccontata. Il primo esperimento legato al Don Chisciotte avvenne al Teatro Elettra di Via Capo d'Africa, da molti anni sede succursale della Permis de Conduire, dove invitammo un gruppo di allievi a "giocare" con Sequenze durante le sue improvvisazioni. L'allieva, oppure allievo, dovevano "afferrare" la nostra Visibilità, diventandone parte attiva ed inter-attiva. Con grande meraviglia scoprimmo che bastavano pochi minuti ed i ragazzi erano già dentro la storia. La gioia, la voglia di giocare e lasciarsi andare erano lì, pulsanti. Questa è una riprova di come, nella vita detta "reale", non si giochi più, non s'immagini nient'altro che le beghe da affrontare. Poi arrivò il confronto con il pubblico vero, al piccolo Teatro Stanze Segrete, poco distante dall'Agorà. Era Dicembre del 1997. Lo spettacolo iniziò repentinamente, e la gente si trovò proiettata nella storia; spettatori coraggiosi, ci permisero di tutto...Ricordo che César Corrales (il nostro Don Chisciotte, con una consistenza fisica che lo rende quasi "di gomma") conobbe Cathy Marchand, attrice del Living Theatre che collabora con noi da molto tempo, cadendole letteralmente addosso dai gradini di una scala interna della Sala di Stanze Segrete. La Marchand era seduta sotto il corrimano, quando Chisciotte si lasciò andare nel vuoto e le si ritrovò letteralmente in grembo: "scusate, signora.... la mia Dulcinea del Toboso mi rimprovererebbe per siffatta audacia", appena riaperti gli occhi. Potenza delle Improvvisazioni ed una buona dose di incoscienza giovanile.

Quinto itinerario: *La Molteplicità*

Il tema di chiusura ha rappresentato, per molto tempo, una sorta di "Uovo di Colombo" nell'idea di Teatro di chi scrive. Con grande difficoltà, a soli ventiquattro anni (l'età che avevo all'epoca del mio primo spettacolo), riesci a tener fede ad un solo modello di rappresentazione teatrale.

Hai una gran voglia di spaziare, di conoscere sulla tua pelle gli stili e le intuizioni che l'Università è riuscita a trasmettere dai testi, o magari da incontri come quello con il grande Carlo Quartucci. Il Teatro, nel suo insieme, è un enorme contenitore di ambizioni, emozioni, suggestioni...Le hai già viste da bambino, sognando ad occhi aperti di fronte al sipario di velluto di un piccolo teatrino di marionette di plastica. Molti di noi, ho scoperto chiedendo in giro, si sono sentiti "Registi" per la prima volta manovrando quei minuscoli attori. Personalmente ho mescolato, già dalla prima Commedia, il Video-Teatro ed il Cabaret. Poi sono passato al Teatro di Figura e la sperimentazione elettronica dei primi sistemi HDR per la manipolazione del suono, seguito da uno stranissimo Cabaret Letterario fatto come spettacolo itinerante nelle gallerie buie del Teatro Snark, sino a quel grande meccanismo che si chiama Acta General, e che ha reso "Museo Vivente del Teatro" il Teatro Agorà e, anni dopo, il Parco di Villa Pamphili. Tutto questo, naturalmente, disorientando e "sprecando" il pubblico degli inizi; la gente, è risaputo, ti cerca tra spettacoli diversi soltanto quando sa cosa viene a vedere. Ma, per me, il Teatro era quella contaminazione di stili che ti mandano sopra il palco (!) ad improvvisare con il contrabbasso e un immancabile "nastro magnetico", mentre una giovane allieva legge il "monologo finale di Molly Bloom" (ormai, è conosciuto così) dell'Ulisse di Joyce. Oppure la proiezione di una filmina di diapositive, con un Kodak giocattolo degli anni cinquanta, durante un omaggio allo scultore Giacometti; naturalmente, nello stesso spettacolo era invitata d'onore la musica elettronica, la videoproiezione...con tanto di "apparizione finale" di un povero tecnico delle luci che avevo deciso somigliasse a Giacometti. E diamo, ancora una volta, la parola a Calvino per sintetizzare l'idea di molteplicità, di tracce parallele, nella Letteratura del XX secolo, una "idea di una enciclopedia aperta, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo enciclopedia, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. A differenza della letteratura medievale che, figlia del suo tempo, tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la

Divina Commedia, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione di un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione.

Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale"(cfr. *op. cit. pag 127*). Io credo che il nostro Don Chisciotte rifletta, anche in questo, il suo essere "multitraccia", risultato della confluenza di idee e progetti molto diversificati tra loro. E' cosa ovvia, oramai, parlare di "ipertesto", di tracce sovrapponibili... Non è un giorno che la fantasia delle donne e degli uomini del XX secolo può contare sulla contaminazione di stili. Il discorso, a questo punto, potrebbe proseguire a lungo. Posso dire che il Quinto Itinerario, la *molteplicità*, non ebbe alcuna difficoltà ad essere fatto proprio da una Compagnia che, della confluenza di stili, aveva già fatto la sua ragione d'esistere. Credo sia opportuno, dopo tutto questo riflettere, dare la parola agli attori ed al pubblico.



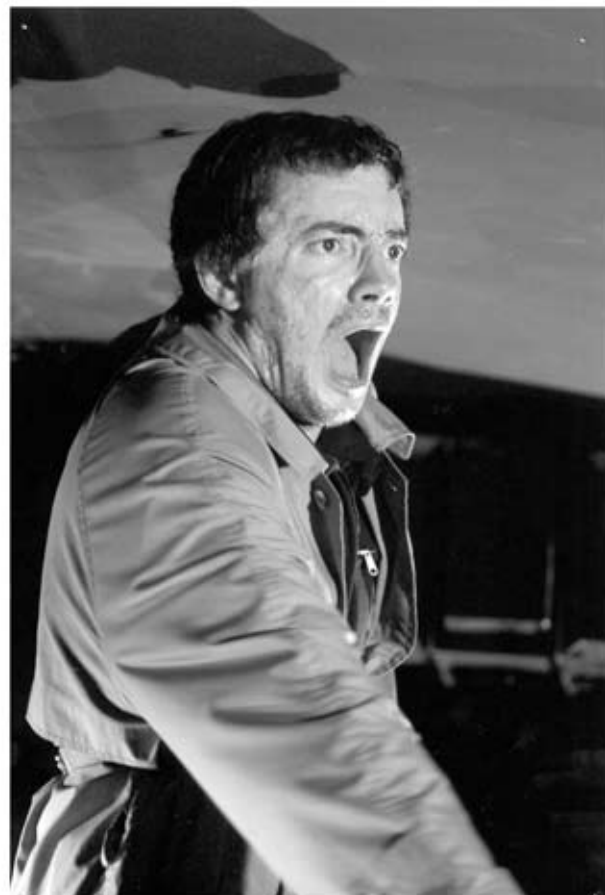
In alto; A.Cotrone e L. Milesi in *Terra di confine*:
Di Ricci & Forte. Regia di C. Corrales (2003).
In basso; M.C. Liotta e L. Milesi in *Fuochi Fatui*:
Di Ricci & Forte. Regia di M. Falaguasta e M. Milesi (2002).



In alto; F. Frascà, M.C. Liotta e G. Licata ne *Il Triciclo*:
di Fernando Arrabal. Regia di C. Corrales (2004).
In basso; A. Cotrone e L. Milesi in *Terra di confine*:
di Ricci & Forte. Regia di C. Corrales (2003).



Gianni Licata ne *Il Triciclo*, di Fernando Arrabal.
Regia di César Corrales (2003).



Luca Milesi in *Terra di confine*, di Ricci & Forte.
Regia di César Corrales (2003).

Don Chisciotte nella Grotta di Montesinos.

Dal secondo atto del Don Chisciotte di Laura Canestrari e Massimiliano Milesi

VFC Chisciotte- ...una quantità incredibile di tempo. Saranno passati almeno due o tre giorni (*effetto eco su questa frase*) Poi mi trovai in questo meraviglioso prato e fu Montesinos in persona a venirmi incontro. Era come se mi fossi risvegliato da un sonno precedente...Lo vidi...vidi perfettamente il Palazzo di Cristallo e una figura che mi veniva incontro...

La scena adesso è buia, illuminata solo dal basso. Entra la Prima

Prima- Da lunghissimo tempo, o valoroso Cavaliere Don Chisciotte de la Mancia, quanti viviamo incantati in questo luogo remoto, stiamo aspettando di vederti affinché tu dia al mondo notizia di ciò che occulta e racchiude il profondo antro in cui sei penetrato, che chiamano la grotta di Montesinos: impresa che unicamente aspettava d'essere affrontata dal tuo invincibile cuore e dal tuo animo stupendo. Vieni con me, Illustre Signore; voglio mostrarti le meraviglie che dissimula questo trasparente castello di cui son Governatore e Capo-guardia perpetuo, perché son Montesinos, in persona, Montesinos...da cui trae nome questa famosa grotta...

Si alzano e cominciano a camminare. Da un lato del fondo scena entra la Terza con un fagotto in mano, seguita dagli Attori

Prima- Quella è Belerma, la Donna del cavalier Durandarte, morto a Roncisvalle. Vedi quel fagotto che reca in mano? E' il cuore di Durandarte che io stesso ho estratto dal suo corpo morente....

La processione attraversa la scena

Prima- Il prode Cavaliere è qui sepolto...Sebbene nessuno di noi sia realmente morto...siamo qui per un incantesimo...

Chisciotte- Chi è stato?

Prima- Quel Francese incantatore che dicono fosse figlio del Diavolo...

Chisciotte- Merlinò!

Prima- Proprio lui! Sebbene io sia convinto che non possa essere figlio del diavolo "chi ne sa una più del diavolo"! Ebbene, avete visto com'era distrutta Belerma? Se Voi l'aveste conosciuta cinquecento anni fa

quando tutti Noi eravamo vivi..... sapreste che a stento la grande Dulcinea del Toboso l'avrebbe eguagliata!

Chisciotte- Signor mio, io cesserei con i paragoni....che non portano mai bene, no?

Prima- Perdonatemi!....

Chisciotte- (guardando in platea) ...Di nuovo....

Prima- Cosa guardate?

Chisciotte- Quella donna lì....

Prima- La vedo...Dunque?

Chisciotte- Chi è, ditemi! Perché ho una spiacevole sensazione....

Prima- Si tratta di una Dama che è qui da pochi giorni....Ma non ve ne stupite Signor Cavaliere.....

Chisciotte- Perché!?

Prima- Perché qui ci son Dame incantate nel presente e nel passato, e ce ne sono davvero tante....Voi conoscete la Regina Ginevra? La sua governante Chintagnona che mesceva il vino a Lancillotto quando venne da Bretagna?

Chisciotte- Certamente...

Prima- Ebbene....Sono qui anche loro! (*Entra l'Attore 3*)

Att3- Signor Don Chisciotte....Avete riconosciuto la mia padrona... Dulcinea del Toboso, lì....davanti!?

Chisciotte- Certo che sì!

Att3- Bene: è proprio lei che mi manda, per chiederle denaro in suo aiuto....

Chisciotte- Ecco tutto ciò che possiedo....e....riferisci alla tua Signora che mi impegno a girare per le sette parti del mondo, come l'infante Don Pedro di Portogallo....finché non mi sia riuscito di disincantarla....

Att3- E' il minimo che potete fare per la mia Padrona.... (*L'Attore 3 compie due piroette ed esce di scena. Cala il buio lentamente. Di nuovo luce: Chisciotte è seduto sul fondo scena con il Secondo e la Terza*)

Indice

Pag. 2 - presentazione a cura di ENDESA ITALIA

Pag. 4 - prefazione a cura dell'Istituto Cervantes di Roma

Pag. 5 - prefazione a cura dell'Onorevole Consigliere Maurizio Bartolucci

Pag. 7 - La Compagnia "Enter": introduzione a cura di Luca Milesi

Pag. 15 - *Un sogno panico*, di Fernando Arrabal

Pag. 17 - Fernando Arrabal. Frammenti di biografia

Pag. 22 - *Cerimonia per un tenente abbandonato*.

Fernando Arrabal ricordando suo padre. A cura di César Corrales

Pag. 25 - Da *"Il Triciclo"*, 2° Atto. Traduzione di César Corrales

Pag. 28 - *"Il Triciclo"*, analisi dell'opera. A cura di César Corrales

Pag. 31 - *Note di una regia arrampicata*. A cura di César Corrales

Pag. 32 - Da *"Baal Babilonia"*, dedica di Fernando Arrabal al padre

Pag. 35 - Sergi Belbel. Frammenti di biografia

Pag. 36 - Da *"Dopo la pioggia"*. Scena 2°

Pag. 38 - *"Dopo la pioggia" e la posmodernità*. A cura di César Corrales

Pag. 45 - *Il nostro Don Chisciotte americano*. A cura di Massimiliano Milesi

Pag. 62 - *Don Chisciotte nella Grotta di Montesinos*. Dalla riduzione drammaturgica di Canestrari & M. Milesi

In copertina particolare di "La lampada sotto la scala" (1992) di Mario Sasso, fotografato da E. Branchi

Fotografie di Alessio Gueli (*Terra di Confine-Il Triciclo-Evidenza*) e di Maurizio Verdiani (*Fuochi Fatui- Enter*)

Composizione grafica a cura di Maurizio Verdiani, autore del collage digitale *"El Sabroso"* (1999)

Stampato da Merulla Sdp. Gennaio 2005

Si ringrazia Emanuele Branchi per la costante e preziosa collaborazione