

Siamo in quattro che si fa la minestra...

Conversazione con **Giovanni Guerrieri** dei Sacchi di Sabbia
A cura di Lorenzo Donati

I sacchi di sabbia sono una formazione pisana che ama cambiare le carte in tavola. Transitati nei territori del comico almeno a partire dalla "trilogia sul quotidiano" (*Orfeo* del 2002, *g* del 2003, *Tràgòs* del 2004), *Turma infantium suite* e l'ultimo *1939* potevano spaesare per la rara capacità di ripensare un linguaggio, adattandolo e "sacrificandolo" in base alle esigenze del lavoro. Incontriamo Giovanni Guerrieri sulle scale assolate di fronte al Ridotto, perdendoci insieme a lui sul significato di quotidiano ed evasione, sostando sugli argini di un inflessione toscana che raccoglie il pudore e la consapevolezza tipica dei grandi teatranti.

Come nasce *Sandokan*?

Sandokan s'inserisce in un lungo discorso sul quotidiano che portiamo avanti almeno dal 2002, e prova ad arrivare a una sintesi suprema fra due linee che vogliamo indagare: le cose piccole di tutti i giorni, dall'altro le grandi passioni, le avventure, gli eroi. Si tratta di due versanti che accostiamo ben consapevoli della contraddizione che portano, ma che non vogliamo sanare.

Rispettiamo quasi integralmente il testo di Salgari, *Le tigri di Mompracem*, e ovviamente ci riferiamo allo sceneggiato televisivo diretto da Sollima. Il nostro *Sandokan* si palesa in cucina, dove quattro persone tagliano delle verdure. Proviamo a passare dall'epica salgariana al quotidiano, evitando di mettere in campo un giudizio. *Sandokan* può "farsi vedere" tra patate e mezzelune? È la nostra scommessa. Non vogliamo truccare la situazione, ma proprio stare ancorati ad essa. Il quotidiano di *Sandokan*, rispetto per esempio a *Tragòs*, non è affannato e pesante. Siamo noi in cucina, siamo quattro che si fa la minestra...

Il vostro teatro mostra una ricerca sul comico molto riconoscibile. Questo vi ha creato problemi?

Siamo partiti facendo cabaret, il nostro è un approccio molto popolare, è un linguaggio che sfrutta "tempi" molto evidenti. Se questa assunzione di metodo bastasse sarebbe perfetto, il "problema" è che più affondi in un linguaggio più questo muta. Una forma, più la lavori, più si destabilizza. In *Orfeo*, per esempio, lavoravamo sulla non chiusura delle gag. Qualcuno è venuto da noi accusandoci di avere promesso una risata che poi non arrivava. È una questione che si fatica a premeditare.

Siete un gruppo che lavora insieme da parecchi anni. Avete un modo preciso di approcciare la creazione?

Penso che ci contraddistingua la necessità di dare continuità al lavoro. Procediamo per fasi di sedimentazione, si inizia vedendosi due o tre volte alla settimana, per arrivare all'immersione precedente ai debutti. Discutiamo molto, spesso anche non di teatro, come se fossimo a un dopolavoro ferroviario! Di solito c'è un primo slancio che dipende da me, poi si arriva a una prima stesura che lavoriamo tutti insieme in scena. Va detto che non firmo le regie, piuttosto preferisco segnalare la mia cura sulla "scrittura scenica".

Nel caso di *Sandokan*, ci siamo ovviamente confrontati con la saga di Salgari e con lo sceneggiato televisivo. Ci siamo poi imbattuti in

Nelle mani di un pazzo

«Non è detto che il teatro faccia bene. Anzi, fa male. Specialmente se nutri un'ambizione artistica e non hai solo la vocazione da spettatore.» Con queste parole Alessandro Garzella ci introduce al suo nuovo lavoro, *Nelle mani di un pazzo*, e ci racconta del processo di creazione che vi sta dietro. La drammaturgia è stata scritta insieme a Francesco Niccolini, autore che ha lavorato anche nel teatro cosiddetto 'della diversità' accanto a Enzo Toma, o ai suoi 'marginari' insieme a un artista come Antonio Catalano. Eterogeneo nella sua genesi, anche il cast è assemblato «in maniera oppositiva, facendo incontrare persone dalle esperienze più disparate.» Garzella racconta anche di come questo sia «uno spettacolo astratto, sul vuoto, totalmente metafisico, che si sostiene sull'emotività, sulle emozioni che possono scaturire dagli atti presentati in scena.»

Nelle mani di un pazzo è raccolta di pezzi di vita, di scontri con altre vite, percorsi che tracciano una maturità e impongono una lotta con la materia impalpabile dei sentimenti. «Si è arrivati alla fine con la sensazione di aver affrontato un combattimento, volto però a ottenere delicatezza, sincerità. Durante la creazione abbiamo afferrato alcune chiavi per la messa in scena, fino a che non abbiamo avuto bisogno di uscire da quel canone che avevamo allestito, e dentro il quale agivamo ormai meccanicamente. Dovevamo scardinarlo. La presenza di Francesco Niccolini è stata necessaria per raggiungere un altrove, per superare i confini di quella biosfera che io e Fabrizio Cassanelli, con il quale lavoro da oltre quindici anni, attore nello spettacolo, stavamo abitando». Ci eravamo affezionati a una modalità, e l'intervento di Niccolini ci ha permesso di valicarla: dovevamo inventare un nuovo linguaggio, un nuovo modo di comunicare.»

Ritratto di un sentire profondo e variegato, galleria di espressioni e gesti che si mostrano sulla scena con lo sforzo di restituire il più possibile i movimenti interiori, le sfumature di senso.

«Non è detto che il teatro faccia bene. Anzi, fa male.»

Questa frase ritorna e ci interroga, instilla dubbi sul senso di un agire dentro e fuori il teatro. Sembra dirci che la responsabilità dell'artista e quella dello spettatore si incontrano.

L'importante è praticarlo nella sua verità, con l'aderenza alla vita di cui si mostra capace.

Nelle mani di un pazzo, quindi, con la caparbia spontanea di chi ancora prosegue le strade del teatro con sana follia.



Serena Terranova

Formidabili quegli anni!

Conversazione con Marco Di Costanzo del Teatro dell'Elce a cura di Lucia Oliva

C'è stato un momento della storia d'Italia in cui un futuro era ancora possibile. Erano gli anni '50, quelli di una generazione che aveva scampato sia le miserie della guerra e della ricostruzione sia le tenaglie del consumismo e della costruzione a tavolino di bisogni fraudolenti.

All'epoca c'era una vita fatta di fatica e durezza, di lotte operaie e massacri polizieschi, soffocata da una morale bigotta e stringente, ma con la fiducia e la percezione sensibile di un miglioramento costante della propria esistenza. "In *Cinquanta!* portiamo in scena la vita di chi aveva 25 anni tra il '56 il '62. Un momento esistenziale in cui si è ancora giovani ma si progetta il proprio futuro in maniera concreta, prendendo decisioni e vedendolo crescere davanti ai propri occhi", ci racconta Marco Di

Costanzo, regista e interprete di questa produzione del Teatro dell'Elce. Oggi l'esempio emblematico della stessa fascia di età è quello dei trentenni che vivono tra cinismo e disincanto, arrancando tra le macerie delle aspettative e delle illusioni. "Ci interessa lo spirito e l'entusiasmo che alleggeriva le dure condizioni esistenziali di quel periodo, anni faticosi ma anche pieni di speranza, luminosi, per metterlo in contrasto con il senso di oppressione e il disincanto di oggi, in cui pare di vivere in una cappa, in un ambiente che non permette possibilità di sviluppo.

Cinquanta! è un ritratto alla rovescia della nostra contemporaneità, ma il fine non è paragonare un'epoca a un'altra o perpetuarne una visione olografica e nostalgica. Non è una ricostruzione storica o di costume ma uno spettacolo "lirico" che guarda a

quegli anni pensando all'oggi. Noi crediamo che quello spirito e quell'entusiasmo, anche ingenuo, possa vivere anche adesso, ed è l'unica risorsa per chi in questo paese prova a costruire qualcosa, così come avviene in molte situazioni di nicchia, tra le quali lo stesso teatro emergente, che senza questo entusiasmo non riuscirebbe ad andare avanti.

Si trattava di un sentimento e di uno spirito popolare, niente affatto elitario, e per riuscire a evocarlo nuovamente abbiamo lavorato su fonti sia cinematografiche che letterarie, scandagliando gli archivi RAI e anche realizzando una serie di interviste a persone nate tra gli anni '30 e '40, che hanno fornito la materia viva, aneddotica ma pulsante, per creare i personaggi e restituirne l'orizzonte di speranza".

Comune spazio problematico

In un paese in cui la clandestinità è illegale, il Teatrino Clandestino resta fedele al suo nome e intraprende un viaggio in un mondo lontano dagli occhi, a Skopje, l'unica municipalità Rom, l'unico luogo di un popolo senza casa né confini, che vive ovunque e non è desiderato da nessuno.

Contro questa logica mediatica e contro ogni stereotipo della rappresentazione etnica, l'unica arma a disposizione del teatro è l'incontro, il contagio, la verifica appassionata e assennata, in una parola il viaggio. I confini che il Teatrino Clandestino attraversa, senza documenti né lasciarsi passare, sono le fratture di un presente complesso che la chiacchiera qualunquista inneggia al pogrom di turno, all'espunzione, non importa lontano dove, basta che sia altrove. ogni massacro è opera dei rom
ogni furto

ogni rapimento di bambini
e anche i loro farne banchetto, sproloquio di cui a turno vengono accusati i popoli altri, o i comunisti.

ogni campo rom uno scempio nelle ipocrite pleasantville delle villette monofamiliari.

Una questione che brucia nelle nostre

coscienze e nelle nostre passeggiate, con la borsa serrata sotto il braccio quando per strada incrociamo la zingara.

La scena seppellisce sotto una colata di cemento le buone intenzioni e il progressismo di maniera, l'utopismo formale e la politica filosofica. Non è possibile una soluzione semplice.

I cancelli proteggono dalle parole della zingara, dalla sua verità che parla di vita quotidiana, di bambini, futuro, felicità. E di puzza di merda. L'agio assennato contro la violenza di chi lotta con la bruttezza del vivere. L'incomunicabilità più grande non è dovuta alla lingua. L'interprete traduce, ma cosa possiamo davvero capire? La crudezza delle condizioni materiali è più forte dell'argomentazione politica.

Su tutto si innesta anche il problema della rappresentazione estetica, del luogo comune romantico sull'anima gitana, del folklore che tace i conflitti e la sincerità. Così come quello della tradizione, che resiste, come incorporata, come un fantasma, negli sposi che danzano eternamente nello spazio possibile della scena. Quello dei Clandestino è un teatro che si interroga sul suo possibile

ruolo nel mondo, che teme di scoprirsi complice ma non rifugge l'autocritica, e Comune spazio problematico è un materiale scenico incandescente che sta ancora cercando la sua forma, ma senza fuggire all'incontro col pubblico, smontando i preconcetti pezzo a pezzo, come i giochi di ferro nel parco, a Skopje, fatti di fame e futuro.

Lucia Oliva

(segue da pag.1)

una versione teatrale di Aldo Trionfo, che ci è servita molto come raffronto. Ugo Gregoretti, infine, mise a confronto le pagine di politica e cronaca della "Nuova Verona" con le puntate del romanzo di Salgari, un modo per far comprendere che quel romanzo di evasione nacque in una precisa società, dalla quale appunto si voleva evadere.

Parlare di evasione e di quotidiano, nella società odierna, immagino sia estremamente complesso. Si può parlare di un limite etico per lambire l'evasione senza scivolarci del tutto dentro?

Si tratta di una questione centrale nel lavoro de I sacchi di sabbia.

Evocare il "teatro popolare" è un'operazione semplicissima e molto complessa nello stesso tempo. Come restituire dignità alla fantasticherie e all'immaginazione? Ci vuole un grosso sforzo, in cui i bambini avrebbero tanto da insegnare. È una scommessa intrigante. Se parlo di quotidiano, per prima cosa penso a qualcosa di basso, affannato, che dovrei affrontare con le armi della denuncia. Ma non è questo il nostro intento, almeno per *Sandokan*. A guardar bene, dentro al romanzo di formazione di Salgari, troviamo una concezione molto manichea, il bianco è contrapposto al nero in modo netto. Eppure la statura del nemico, per esempio, viene messa chiaramente in luce. Si tratta di un'idea certamente schematica, eppure non conciliante, che mette in campo un'idea di comunità mescolando il bene e il male. Il nostro quotidiano, visto attraverso l'epica di *Sandokan*, tenta di non limitarsi alla pesantezza, alla denuncia del consumo. Dentro vogliamo trovarci un'aspirazione, una speranza. Dal quotidiano forse si può risalire all'utopia.

