

Gerardo Guccini

## SCENE DELLA NOTIZIA: INTERAZIONI FRA TEATRO E INFORMAZIONE<sup>1</sup>

### *Riferimenti contemporanei e cenni storici*

L'informazione alla quale il teatro si sta attualmente rapportando non è di natura scenica. I teatranti, infatti, in questo periodo di traumatici e imprevedibili mutamenti storici, hanno moltiplicato le possibilità di relazione con diversificate realtà del mondo contemporaneo, prospettando esigenze conoscitive analoghe a quelle delle inchieste giornalistiche sulle vicende e i lati oscuri della cronaca e della storia recente.

In Inghilterra, tale esigenza conoscitiva ha generato le pratiche del *Verbatim Theatre*, basate su sintesi di atti processuali oppure su interviste direttamente condotte da nutriti *ensembles* di attori che alternano le modalità del dialogo drammatico (specie per rimanifestare certi interrogatori) e quelle della recitazione epica<sup>2</sup>. I fatti di

<sup>1</sup> I primi due paragrafi del saggio integrano e ampliano precedenti contributi: l'Editoriale *Teatro/informazione: riscontri storiografici e un rapporto attuale* scritto a quattro mani con Claudio Meldolesi («Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 3) e il mio *Quando il teatro ci racconta* (*Ivi*, pp. 4-5).

<sup>2</sup> Vista la contemporaneità del fenomeno sono ancora pochi i testi a disposizione, fra questi cfr. Derek Paget, «*Verbatim theatre*»: *Oral History and Documentary Techniques*, in «NTQ», Nov. 1987, pp. 317-336; Delia Giubeli, «*Verbatim Theatre*». *Nuova voce della scena politica inglese*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, pp. 32-35; Tara McAllister-Viel, *Passato e futuro del «Verbatim Theatre»*, *Ivi*, pp. 36-37.

cui si occupa il *Verbatim Theatre* sono soprattutto legati ad eventi di cronaca o relativi alla politica interna ed estera del governo. Attraverso questi, i teatranti del *Verbatim* mettono in scena un paese in crisi che critica se stesso, e sceglie di farlo col teatro. Negli spettacoli chiave del *Verbatim Theatre* si può notare come l'immagine positiva e propagandata di Londra venga del tutto ribaltata, e come i simboli sociali della cultura inglese si risolvano in situazioni in forte crisi. Dietro le ferrovie c'è un settore trasporti divenuto ingestibile e pericoloso per gli utenti (*The Permanent Way*, York, Theatre Royal, 13 Novembre 2003, drammaturgia: David Hare; regia: Max Stafford-Clark), dietro l'integrazione c'è il razzismo e il problema delle *gangs* metropolitane (*The Colour of Justice*, Londra, Tricycle Theatre, 6 gennaio 1999, drammaturgia: Richard-Norton Taylor, regia: Nicholas Kent), dietro la politica estera ci sono il terrorismo, la guerra in Iraq e, infine, la crisi dei Labour di Blair (*Talking to Terrorists*, Bury St. Edmunds, Theatre Royal, 21 Aprile 2005, drammaturgia: Robin Soans; regia: Max Stafford-Clark; cast: Out of Joint Company).

Queste modalità hanno inoltre attecchito in Russia dove il TEATR.DOC (Teatro Documentario), fondato nel 2000 da Elena Gremina e Michajl Ugarov in seguito a un seminario sulla tecnica del *Verbatim* tenuto a Mosca dal Royal Court, rappresenta una delle realtà teatrali più attive nel panorama moscovita. Molti giovani autordrammaturghi si sono formati alla sua scuola, elaborando personali stili di scrittura che impongono una radicale revisione dei procedimenti scenici. Il teatro documentario si contrappone, in Russia, alle parzialità e alle lacune di sistemi di informazione estremamente politicizzati e sottoposti a censura. I suoi interventi prevedono, come per il *Verbatim*, la raccolta di fonti dirette – interviste e colloqui – e di documenti ricavati da internet: materiali che vengono successivamente rielaborati *per* e *sulla* scena. Di volta in volta, sono stati affrontati fatti che non hanno avuto adeguata copertura dai sistemi di informazione: il massacro della scuola di Beslan, ad esempio, ha ispirato lo spettacolo *Settembre.doc* (Gremina, Ugarov, Malikov), costruito su materiale tratto da blog e forum ceceni, osseti e russi. Ma il più vivo interesse è suscitato dalle tematiche sociali: la condizione degli operai russi è al centro del progetto *Sono un operaio* di Rodionov, il mondo penitenziario femminile si mostra a sguardi esterni attraverso un montaggio di colloqui e interviste ne *Le patate* di Narshi-Romanovskaia, le condizioni degli immigrati clandestini a Mosca ha

ispirato un lavoro collettivo tra autori e attori ne *La guerra dei Moldavi* (Rodionov-Ugarov-Malikov)<sup>3</sup>.

Diversamente, in Italia, le funzioni informative del teatro sono state nuovamente evidenziate, dopo la fase dell'impegno politico degli Sessanta e Settanta, dal «teatro di narrazione» degli anni Novanta, che ha riattivato qualche funzione arcaica del performer solista integrandola con inchieste sul campo e dossier personali da cui attingere sia durante la composizione del racconto scenico che per alimentare i momenti di improvvisazione<sup>4</sup>.

Vista la vastità, l'importanza e la spinta propulsiva delle attuali compenetrazioni fra teatro e giornalismo, conviene dunque dedicare qualche rapido accenno alla «storia antica» dei rapporti fra i mestieri della performance e le funzioni dell'informazione.

Il giornalismo attivo, aperto al fantastico, nasce con i mestieri dell'intrattenimento: i giullari, infatti, erano anche importanti mezzi di comunicazione. Fra i compiti che giustificavano la loro scabrosa

<sup>3</sup> Per un inquadramento drammaturgico del TEATR.DOC cfr. Marie-Christine Autant-Mathieu, *Écrire pour le théâtre russe aujourd'hui*, in «La Revue Russe», 2005, n. 26, pp. 35-52, e in particolare il paragrafo *Nouvelle objectivité, nouveau naturel*. Per un inquadramento storico e teatrale del fenomeno cfr. Tania Moguilevskaia, *Le théâtre documentaire russe, phénomène de l'époque Poutine*, in «Théâtre/Public», 2006, n. 181, Id., *Réinventer l'écriture dramatique par le jeu scénique: L'expérience de La Guerre des Moldaves de Mikhaïl Ougarov et collectif au Teatr.doc*, in «Chroniques slaves», 2008, n.4, Id., *Le théâtre en Russie aujourd'hui: naissance d'un système alternatif et A propos de tendances dans la dramaturgie russe actuelle*, in «UBU Scènes d'Europe», ottobre 2001, nn. 22/23, Erica Faccioli, *Contro uno sguardo imperturbabile: fare esperienza attraverso le immagini del Belarusse free theatre*, in «Art'o», 2010, n. 29.

<sup>4</sup> Sul «teatro di narrazione» vi sono ormai numerosi contributi monografici e studi d'insieme. Fra i primi v. Fernando Marchiori, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi, 2003; Andrea Porcheddu (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli (UD), Il principe costante Edizioni, 2005; Silvia Bottiroli, Marco Baliani, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2005, Patrizia Bologna, *Tuttestorie/Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007. Fra i secondi v. Gerardo Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in Ilona Fried – Elena Baraton (a cura di), *Il Novecento – un secolo di cultura: Italia e Ungheria*. Atti del Convegno, 5-6 aprile 2001, Budapest, Elte TFK, 2002, pp. 211-242, con un primo tentativo di contestualizzazione storica; Id., *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005; Simone Soriani, Mistero buffo, *Dal Varietà al teatro di narrazione*, in Concetta D'Angeli – Simone Soriani, *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 103-130; Nicola Pasqualicchio, *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.

professione, dice un documento duecentesco della Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 14859), c'era cantare per la ricreazione e l'informazione degli spettatori: «Sed si cantant [joculatores] cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem, vicini sunt excusationi». Più tardi, nel Seicento, il giornale nasce come foglio di piazza e, in quanto tale, presenta una duplice modalità d'uso: è una pubblicazione da comprare, ma è anche un testo da recitare per sollecitarne l'acquisto. A Bologna, per esempio, è Giulio Cesare Croce che diffonde le notizie importanti. Una collezione di giornali dell'epoca – mi scrive Beniamino Sidoti, che ringrazio per il contributo – «è conservata all'Archiginnasio, e le notizie che vi si leggono sono quelle che vendono: fatti di sangue e di gelosia, guerre, misteriose cronache, invettive ai politici». «In quel momento – prosegue Sidoti – il venditore di giornali è anche colui che li scrive e poi li recita davanti al pubblico».

Nel Settecento, quando il giornale si distacca dalla piazza, il giornalista assume statuto di letterato: non è più un trasmettitore fisico di dati scritti, non amplifica con il gesto e con la parola le notizie del giorno, ma non per questo si separa dal teatro. Il suo farsi testimone della vita quotidiana anticipa infatti lo sguardo del drammaturgo borghese. Il secolo dei Lumi, in altri termini, sostituisce all'arcaica unità funzionale dell'informatore/performer due distinti tipi di osservatori del sociale: il giornalista e il commediografo. Il Gasparo Gozzi dell'*Osservatore veneto* e Carlo Goldoni.

Da questo momento le storie del teatro e quella del giornalismo proseguono lungo distinte direttive di sviluppo. Oggi, però, dopo tanti anni di divorzio, pare invece che teatro e giornalismo possano ritrovarsi. Sempre più spesso, infatti, gli uomini di teatro suscitano nel pubblico prese di posizione e inopinate percezioni di realtà, adottando sistemi di ricerca e indagine strettamente analoghi a quelli del dossier giornalistico, mentre, d'altra parte, i giornalisti tendono a rappresentare con criteri drammaturgici le situazioni della realtà.

Riccardo Iacona, parlando di «televisione aperta», spiega che, per il giornalista televisivo, è importantissimo rappresentare il prima e il poi delle persone intervistate perché quest'articolazione narrativa fa di loro dei «personaggi», suscitando nello spettatore un rapporto empatico che veicola una conoscenza più profonda e partecipata degli argomenti. L'inchiesta, dunque, non solo scopre e riporta dati, ma include i testimoni dei fatti in sviluppi narrativi che richiamano le dinamiche essenziali del teatro. Scrive Iacona:

La «teatralità» in gioco in un lavoro come questo è quasi da ur-teatro, e sta alla base di qualsiasi forma di rappresentazione. Qui la cosa importante è che le persone entrano a pieno titolo nel carattere dei personaggi perché non solo interpretano un ruolo a partire dalla loro specifica identità sociale, ma cambiano nel momento in cui lo interpretano. [...] La televisione aperta mette in circolo esperienze personali che acquisiscono un valore politico, e a quel punto si è nelle condizioni di non poter tradire la parte che si è giocata<sup>5</sup>.

I linguaggi dell'informazione e del teatro si sono incontrati al livello dei percorsi individuali e decisamente mescolati nelle prassi del *Verbatim* e del *teatro documento*. La gamma delle interazioni dipende dalla diversità dei reciproci statuti: proprio le specificità che separano teatro e giornalismo consentono, infatti, integrazioni, «furti», utili attraversamenti da cui ognuno può trarre quanto gli manca in partenza. Così i teatranti trovano negli strumenti e nelle tecniche dell'inchiesta un modo per acquisire nuclei di verità cui impennare gli autonomi sviluppi del linguaggio scenico, mentre i giornalisti individuano nel teatro un contesto di socialità condivisa, che amplia la ricezione informativa in esperienza mediata del reale. Considerato da questo punto di vista, il teatro «amplifica, mitizza, dà il giusto sfondo [...] agli angoli di mondo dimenticati dall'informazione»<sup>6</sup>; contrappone vitali compenetrazioni di comunicazione, identità e presenza ai «giornali senza giornalisti» fatti di notiziari «basat[i] sugli algoritmi»<sup>7</sup>; evidenzia l'ur-teatralità (fatta di personaggi, tempi, spazi e segni sonori) che «sta alla base di qualsiasi forma di rappresentazione»<sup>8</sup>.

Per sviluppare le cognizioni sul fenomeno servono comunque problematiche teoriche che recuperino «il senso attuale di ciascuno di questi concetti [teatro e informazione]»<sup>9</sup>, coinvolgendo altresì le nozioni di «media» e «moderno», giacché l'inclusione del dato informativo nella performance trasmette allo spettatore «un antidoto rispetto al virus della modernità che, attraverso i mezzi di comunicazione di

<sup>5</sup> Riccardo Iacona, *La televisione aperta*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 25.

<sup>6</sup> Matteo Scanni, *Quel che resta dell'informazione: il fantasma della notizia*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 9.

<sup>7</sup> Gerardo Bombonato, *Quali prospettive?*, in *Ivi*, p. 17.

<sup>8</sup> Riccardo Iacona, *op. cit.*, p. 25.

<sup>9</sup> Roberto Grandi, *Il giornalismo, il teatro e la ricostruzione della realtà*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 9.

massa, tende a trasformare l'individuo in utente passivo o consumatore dell'informazione»<sup>10</sup>.

Nonostante la scarsità dei rilievi critici e l'assenza di sistematizzazioni storiografiche, gli innesti di teatro e informazione permeano una parte consistente delle nuove proposte sceniche. Non si tratta di esperienze di nicchia, d'insorgenze localizzate e nemmeno d'un fenomeno di tendenza. L'impulso che porta a presentare e a recepire in quanto spettacolo i dati e gli eventi del mondo reale non è, infatti, prerogativa di gruppi delimitati (cordate, comunità, cerchie artistiche e intellettuali); ha piuttosto a che fare con una funzione primaria del teatro. E cioè col suo essere zona liminare di contatto fra la concreta presenza dell'assemblea riunita e l'avvolgente estensione del reale, che viene conosciuto, celebrato e memorizzato attraverso miti, imitazioni e simboli.

Per questo, seguire le peripezie sceniche dell'informazione non è un'operazione specialistica ma costituisce, tutto all'opposto, un criterio di evidenziazione storica che registra i rapporti contemporanei fra 'teatro' e 'mondo'.

### *Poetiche dell'informazione teatrale*

Nel 1997, il mensile *ETInforma* pubblica un articolato dossier su *Teatro e comunicazione*. Vi prendevano la parola pedagoghi, autori e attori televisivi, responsabili di uffici stampa e capi di redazione. Il testo di apertura spiegava che l'indagine non avrebbe potuto che registrare e commentare gli inevitabili rapporti di incongruità e lontananza fra le categorie implicate:

Teatro e comunicazione: sono due termini che oggi stridono, contrastano fra di loro, e non solo perché esiste una tendenza sempre più diffusa da parte dei mezzi di comunicazione [...] di trattare sempre meno l'argomento teatro, ma proprio perché i due concetti, i loro ambiti di applicazione e di sviluppo non hanno mai avuto e non riescono ad avere un terreno di confronto comune<sup>11</sup>.

Da allora sono passati più di dieci anni e il quadro è profondamente mutato; non tanto perché i media abbiano dedicato al teatro maggiori

<sup>10</sup> Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in Ivi, p. 17.

<sup>11</sup> Anna Cremonini, *Teatro e comunicazione*, in «ETInforma, mensile d'informazione dello spettacolo», anno II, n. 7, 1997, p. 10.

spazi, ma perché nuove e numerose leve di teatranti hanno appreso a connettere ai linguaggi delle scena e della drammaturgia dati di realtà estrapolati dalla cronaca e dalla storia, avvicinando alle pratiche mediatiche «la differenza comunicativa del teatro»<sup>12</sup>. Un ruolo importantissimo nell'avviare questa tendenza non formalizzata, è stato svolto dai narratori dei primi anni Novanta (Baliani, Curino e Paolini). Tuttavia, oggi, i processi informativi innervano molteplici tipologie spettacolari molteplici ed originali esperienze di «drammaturgia individualizzata» (Claudio Meldolesi). Ricordiamo, ad esempio, *Genova 01* di Fausto Paravidino e il recentissimo *Alfabeto birmano* di Stefano Massini, opera al contempo documentaria e lirica (è in versi) che ci mostra come l'informazione non sia, per l'artista di teatro, un linguaggio incompatibile all'esercizio dell'inventiva letteraria, ma, tutto all'opposto, uno stimolo a sperimentare veicoli linguistici che possano trasformare i dati in esperienza conoscitiva e visione. Lascerai dunque la parola a Massini, riportando alcuni frammenti del suo *Alfabeto birmano*: «A come Anticamente./Anticamente la Birmania era un Impero./Un impero potente./Durò per secoli./.../B come Barili./Barili di petrolio./Perché la Birmania – ebbene sì – ha petrolio da vendere./.../C come condotte./Condotte di gas./Perché la Birmania – ebbene sì – ha gas da vendere./.../D come Delta./Delta del fiume Irrawaddy dove abbonda il riso./Perché la Birmania – ebbene sì – ha riso da vendere./.../F come “Figuriamoci se un paese così ricco può star male”./F come ‘Fatto impreveduto’/Perché la Birmania – ebbene sì – è uno dei posti più poveri al mondo./F come ‘Fornire i dati’/36% della popolazione sotto la soglia di povertà./.../F come “Fatemi capire: come è possibile?”».

Massini trasforma l'alfabeto in un gigantesco acrostico, le cui lettere iniziali introducono ognuna un montaggio di riferimenti che ribadisce i criteri dell'artificio compositivo (per cui si ritorna sistematicamente alla lettera/guida), ricercando al contempo la congruità semantica dello sviluppo complessivo. La lettera A parla del passato della Birmania, le lettere B, C, D, E, delle ricchezze del paese, la F della povertà, la G delle violenze, la lettera H delle malattie (HIV), la I introduce le motivazioni del disastro, e così via fino alla Z, che parla del silenzio della stampa e di noi tutti: «Z come zitti./Che è quel che siamo stati».

<sup>12</sup> Per un esame d'insieme delle peculiari funzioni comunicative del teatro cfr. Anamaria Cascetta – Laura Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 9-47.

I rapporti fra il teatro e l'informazione si sono intensificati nel periodo che va dal crollo del blocco sovietico (1989-1991) ad oggi: un ventennio in cui i media non sono riusciti a elaborare conoscenze adeguate alle trasformazioni in atto, e le macro-strutture del mondo reale hanno preso a incresparsi secondo dinamiche accelerate e violente.

Considerate in rapporto alla situazione storica generale, le integrazioni di teatro e informazione evidenziano significative analogie con esiti d'altro genere come, ad esempio, i film/documento di Michael Moore, *Gomorra* di Roberto Saviano, le inchieste lunghe condotte dalle équipes di Michele Santoro e di *Report*. Operazioni accomunate da una stessa etica della comunicazione, per cui gli operatori/mediatori cercano linguaggi (teatrali, filmici, narrativi o giornalistici) atti a trasmettere sia le dinamiche degli accadimenti – vale a dire, le pulsioni e gli svolgimenti sottesi dai dati informativi in sé – che il modo in cui si sono acquisite tali conoscenze.

Dunque, le carenze dei media sono state bilanciate, all'esterno, da spettacoli che sollecitano nello spettatore precise prese di coscienza e, al proprio interno, dalle drammaturgie del dossier. In queste, scrive Carlo Sorrentino, «il reporter non raccoglie soltanto storie da raccontare, ma crea, con il proprio racconto, un luogo d'intermediazione attiva, in cui il cittadino-pubblico [...] si mette in moto per partecipare alla vita della comunità, e condivide con altri soggetti interessati ciò che lo spazio sociale mediale fa succedere»<sup>13</sup>.

Tuttavia, le analogie fra gli apporti informativi del teatro e le narrazioni di matrice giornalistica non devono far passare in sottordine le differenze reciproche. Se le analogie rimandano al contesto delle trasformazioni storiche e sociali, le differenze illuminano la specificità del teatro e le contemporanee evoluzioni dei suoi strumenti e delle sue abilità.

Mentre il giornalista espone i documenti raccolti, il narratore teatrale trattiene in sé la documentazione, ne è il portatore. Le componenti del dossier, nel suo caso, sono state incorporate: il corpo, cioè, è diventato il loro strumento di comunicazione:

La differenza fondamentale [fra il giornalismo e il teatro di narrazione] – osserva Marco Paolini – è il corpo. Nell'inchiesta non c'è un corpo che parla, come c'è invece a teatro. La testimonianza a teatro si produce perché c'è un corpo in scena. Quando lavoro, cerco di fare in modo che il mio corpo

<sup>13</sup> Carlo Sorrentino, *Il giornalismo, che cos'è come funziona*, Roma, Carocci, 2002, p. 163.



sia adatto a quello che racconto: ad esempio, che corpo serve per interpretare Vajont? Non si tratta solo di creare un corpo che racconta vari personaggi, ma di un corpo che racconta i paesaggi, un tempo. [...] Molto di quanto racconto è fisicità: questa è la differenza abissale tra l'informazione giornalistica e una comunicazione che passa attraverso un attore, a teatro<sup>14</sup>.

Da questa diversa modalità di coinvolgimento personale discende un'altra distinzione: mentre il reporter raccoglie documentazioni e realizza inchieste da cui si distacca nell'atto di esporle, il narratore, che ha fisicamente assimilato la propria storia, inizia da questo momento un viaggio assieme alle voci ascoltate e alle immagini sedimentate. Condizione che gli consente di conquistare «sul campo» una sorta di autorevolezza, che indirizza la ricezione del racconto.

Infine, per il giornalista gli attraversamenti del mondo reale sono propedeutici alla sua «rappresentazione»; per il teatrante, invece, queste stesse operazioni sfociano in eventi che non rappresentano necessariamente la realtà, ma le sue percezioni. Alle indagini sul «reale» s'innesta la condivisione delle «verità» esperite. Scrive al proposito il regista/dramaturg Gianluigi Gherzi:

L'attore racconta qualcosa che per lui ha un valore particolare, per esempio un'inchiesta mai pubblicata di cui è venuto in possesso, e sente che la tensione del pubblico sale. Non è solo la passione dello svelamento, dello smascheramento: è la domanda sulla verità. Il pubblico vuole conoscere le fonti, chi di noi ha davvero vissuto quella storia, se le persone di cui si parla sono vere.

Il rapporto tra realtà e verità diventa l'elemento fondamentale. Ma questo non significa solo raccontare un fatto o uno scandalo, ma sperimentare modalità diverse di narrazione, che ci restituiscano il fatto nella sua logica reale<sup>15</sup>.

Nella descrizione di Gherzi, le verità mostrate coincidono con lo svelamento d'oggettive realtà della storia o del sociale, ma questa non è che una facce del «vero» teatrale che si manifesta con altrettanta coerenza anche nella rifrazioni fantastiche dei significati sottesi fra le pieghe degli eventi reali. Ascanio Celestini, ad esempio, riconduce le «forzature» delle sue narrazioni all'intento di esplicitare col racconto dimensioni interne all'esistente:

<sup>14</sup> Marco Paolini in Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. Colloqui con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, in corso di stampa.

<sup>15</sup> Gianluigi Gherzi, *Il giornale a teatro: una nuova narrazione del presente*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 6.

Non fotografo l'avvenimento, ma cerco di attraversarlo per cercare quello che gli strumenti che possiedo mi permettono di trovare. È un procedimento più simile alla radiografia che alla fotografia. Il radiografo cerca l'osso, ma non lo va a prendere scortecciando la pelle e la carne dalla superficie corporea del paziente come farebbe il macellaio. Fa un lavoro di contrasto. Ha una macchina che non riproduce quello che si vede, ma conduce una ricerca eliminando i tessuti visibili per evidenziare l'osso. E se una fotografia può essere considerata come un oggetto che mi rappresenta e guardandola molti potrebbero dire: questo è Ascanio. Nessuno scambierebbe una lastra al ginocchio per qualcosa che mi assomiglia. E mi sembra che potrebbe essere proprio questo il senso del mio lavoro<sup>16</sup>.

Le condizioni che permettono al teatro contemporaneo di intrecciare la rappresentazione del reale alle verità esperite dai teatranti sono

- le proprietà transitive acquisite dalle tecniche e dai generi (epico, lirico, drammatico), che non si sono propriamente dissolti, ma coesistono nel flusso del processo teatrale manifestando specificità indicative;
- il radicarsi della comunicazione dal vivo fra le modalità della performance;
- l'affermarsi d'una attorialità a più registri, che integra narrazione e interpretazione, colloquio col pubblico ed azione corporea.

Prima che si sviluppassero tali condizioni, l'inquadramento drammatico degli apparati informativi era un'operazione tutt'altro che prevista e scontata, come risulta dal testo d'uno dei primi e più importanti esempi di teatro dossier: *Cinque giorni al porto* (1969), opera dedicata allo sciopero seguito alla soppressione della Camera del lavoro di Genova nel 1900, e scritta dal magistrato Vico Faggi e dal regista Luigi Squarzina. Nell'edizione a stampa gli autori affiancavano al dramma i documenti utilizzati nel corso della stesura, fra cui gli atti parlamentari di Camera e Senato e lo studio storico di Giulio Einaudi. Scrive Squarzina: «Riunire, nello stesso libro, un dramma come *Cinque giorni al porto* e la serie di saggi e documenti che di esso costituiscono le fonti [...] significa proporre al lettore un certo tipo di teatro e, insieme, invitarlo a compiere [...] un'operazione critica sul dramma e sui suoi significati»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Ascanio Celestini, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, in Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005, p. 186.

<sup>17</sup> Luigi Squarzina – Vico Faggi, *Cinque giorni al porto*, Genova, Teatro Stabile, 1969, p. 7.

Indispensabili alle ricognizioni del lettore, gli apparati documentari contenevano però informazioni altrettanto necessarie allo spettatore dell'evento scenico. Per fargliele pervenire durante lo spettacolo, il regista/dramaturg prevedeva, nelle didascalie al testo, integrazioni di vario tipo: «Le notizie che si reputano utili le diranno in buona parte Einaudi e Gobetti; in parte potranno essere affidate ad altri personaggi, o enunciate in coro, o diffuse da altoparlanti, o stampate su giornali e volantini diffuse fra gli spettatori, o proiettate, e comunicate con qualunque mezzo audiovisivo»<sup>18</sup>. Nell'edizione televisiva di *Cinque giorni al porto* (1972) tutte le parti di carattere informativo vennero, però, affidate all'attore che interpretava Gobetti, il quale le diceva come voce *fuori scena*<sup>19</sup>.

Fra progetto spettacolare, spettacolo televisivo e testo edito, le informazioni vennero dunque vennero dunque comunicate in diversi modi. C'erano le scene/cornice fra Einaudi e Piero Gobetti (entrambi autori di studi sulla sciopero di Genova); la possibilità di utilizzare volantini, autoparlanti, proiezioni; la voce fuori scena d'un attore riconoscibile come Gobetti; le riedizioni dei documenti e dei saggi utilizzati per la composizione del testo.

A giorni nostri, la comunicazione dei dati storici non avrebbe implicato analoghe soluzioni d'ascendenza brechtiana e sarebbe stata semplicemente effettuata dagli attori, senza perciò escludere interpretazioni di personaggi, racconti o movimenti drammatici d'insieme. L'informazione non limita infatti i linguaggi scenici, ma li stimola a interagire sperimentando modalità relazionali che restituiscano il senso delle verità esperite. Nei teatri che informano, il tempo e lo spazio extra-scenici coincidono con l'esistente, il mondo reale pervade organicamente la performance e l'attore si mette personalmente in gioco, assumendosi, a fronte degli eventi trattati, la responsabilità di comunicarli, di tradurli in forme dell'immaginario, di radicarli nella memoria. La nozione, spesso fraintesa, di «teatro civile» non implica, di per sé, recinzioni d'area, ma segnala come le esperienze sceniche presentino, al di là degli indirizzi estetici, la singolare proprietà d'indurre un senso d'appartenenza aperto a collettività variabili e con-

<sup>18</sup> *Ivi*, 117.

<sup>19</sup> Ricavo questa informazione da Matteo Salsedo, *Interventi sociali del teatro: tre esempi degli anni Sessanta*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in DAMS, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Anno Accademico 2004-2005, p. 43.

crete, che si definiscono a misura dell'umanità pensata. Ci sentiamo vicini alle persone delle quali rechiamo un'impressione, che possiamo immaginare, sicché il teatro, moltiplicando per empatia tracce, ferite ed orme, si presta a confermare o ad allargare costellazioni di contatti. In questo lavoro di connessione, l'informazione svolge un ruolo fondamentale essendo uno dei fili che cuciono il mondo narrato a quello degli spettatori.

### *Tre fasi storiche*

Nel corso del Novecento, *l'informazione teatrale ha sviluppato nuovi formati scenici e soluzioni comunicative in corrispondenza della finalità politiche dello spettacolo*; questa quasi-regola si è mantenuta valida a partire dal teatro operaio degli anni Venti fino alla Comune di Dario Fo e al teatro dei «collettivi», poi, più che esaurirsi o corrompersi, si è semplicemente modificata sostituendo il secondo termine del rapporto, e cioè la politica, con l'impegno civile. Il decennio chiave della transizione sono gli anni Ottanta: il riflusso nel privato, la disillusione ideologica, la specializzazione parlamentare dell'azione politica, rendono allora meno stretta l'associazione fra militanza partitica e intervento culturale sulla società. Così, quando il teatro degli anni Novanta torna a rivolgersi al contesto civile proponendo le problematiche della memoria collettiva, dei rimossi storici, della ricostruzione del vissuto e del conoscere per via d'esperienza, gli elementi culturalmente trainanti non sono più l'ideologia e la politica, ma la loro decantazione in forme di umanesimo individualizzato e sperimentazione nel sociale.

Considerando i rapporti fra teatro e informazione dagli anni Sessanta ad oggi, possiamo dunque distinguere, in Italia, tre fasi piuttosto nettamente connotate.

La prima, egemone negli anni Sessanta e Settanta, dimostra la perdurante validità della regola novecentesca che connette informazione teatrale e impegno politico.

La seconda vede riemergere, in teatranti che si erano formati nella precedente temperie ideologica, una nuova necessità di confronto che si esprime nelle soluzioni del «teatro di narrazione» e negli sviluppi del «teatro delle relazioni», intendendo con questa espressione i processi laboratoriali che, svolti con la guida d'un regista/dramaturg da comunità elastiche e variabili, realizzano spettacoli fondati su argomenti pregnanti e riconoscibili dallo spettatore.

La terza fase, ancora aperta, fluida e suscettibile di diversi sviluppi, è contraddistinta dagli spiazzanti peregrinazioni delle esperienze teatrali, che attraversano le problematiche del sociale: gli attori/narratori evadono dalla forma/racconto per osservare assieme al pubblico la frammentarietà, la violenza, l'anarchia etica e l'irriducibilità formale del presente; mentre il «teatro delle relazioni» assume al proprio interno attori sociali (o partecipanti-non-ancora-attori) che incarnano i temi drammatici nella misura in cui il regista/dramaturg li accorda alle loro identità, definendo personaggi che oggettivino e confessino in forma teatrale – e perciò protetta – i comportamenti, le pulsioni e il vivere dei propri interpreti. Abbiamo così spettacoli con carcerati, con immigrati, con adolescenti, con rifugiati politici, con disabili: eventi in cui l'immaginario drammatico traspare sulla concreta realtà delle componenti umane non venendone perciò sopraffatto, ma anzi rafforzato nella sua funzione di molteplice tramite espressivo che raccorda le componenti d'una teatralità al confine fra vita quotidiana e archetipi culturali. Marco Martinelli, convito ed eclettico esploratore di questi versanti dell'invenzione scenica, ha coniugato nelle ultime battute dell'*Ubu sotto tiro* (2007), «secondo movimento» del progetto *Arrevuoto* realizzato con i ragazzi di Scampia, immagini e parole scaturite dal vissuto dei partecipanti all'universo di senso dei monologhi di Shakespeare (probabile i riferimenti a due frammenti del *Macbeth* e della *Tempesta*: «la vita non è che un'ombra che cammina; un povero attore che si pavoneggia ed agita, sulla scena del mondo, per la sua ora, e poi non se ne parla più»; «noi siamo della stessa materia dei sogni»):

ANTONIO PICCOLO Nuie simme fantasmi. [...] Simme 'n massa 'e guarattelle cecate! [...] aizanne 'e cape nostre 'ro palcoscenico, 'nfaccia 'o popolo, spannenne 'a sceinza nosta. A nuie fantasme c'attocca ca 'stu soffio animate 'mmiezze 'a carne 'de dete... scorre<sup>20</sup>.

Le intersezioni fra la tipologia epico/narrativa e quella relazionale/comunitaria stanno via via definendo, alla confluenza fra esperienze nel sociale e di ricerca, *linguaggi di realtà* che rilanciano le possibilità del dramma – inteso in quanto risarcimento rituale delle conflittualità – nei contesti d'una teatralità extra-mimetica e affatto avulsa dal principio di finzione.

<sup>20</sup> Marco Martinelli, *Ubu sotto tiro*, in Maurizio Braucci – Roberta Carlotto (a cura di), *Arrevuoto*, Napoli-Roma, l'ancora s.r.l., 2009, p. 129.

Vediamo di verificare le diverse caratteristiche e funzionalità che l'informazione teatrale ha assunto passando dall'egemonia dell'impostazione politica, all'umanesimo civile degli anni Novanta ai contemporanei *linguaggio di realtà*.

### *Informazione e teatro politico*

Teatralmente, la matrice politica richiede l'inclusione di strumenti e contenuti informativi, nonché l'attivazione di codici linguistici ideologicamente connotati e utilizzabili come segno di appartenenza, poiché gli attori e gli spettatori che si riuniscono sotto la sua influenza costituiscono un'unità assembleare, che, attraverso l'occasione teatrale, riafferma le proprie posizioni nel riguardi del contesto storico e sociale. Piscator, uno dei protagonisti del teatro politico novecentesco, ha spiegato come, in quest'ambito, l'assunzione scenica di elementi della realtà portasse gli spettatori a considerare lo spettacolo un'evidenziazione del divenire storico cui essi stessi partecipano in quanto collettività partitica e rappresentativa d'una massa infinitamente più estesa. Il regista fa riferimento a *Trots alledem* (1925) (Nonostante tutto!), una 'rivista storica' sulla lotta rivoluzionaria della Lega Spartakus dove vennero per la prima volta utilizzati documenti di cronaca cinematografica:

[...] quello che [gli spettatori] vedevano svolgersi davanti agli occhi era veramente il loro destino, la loro personale tragedia. Il teatro era diventato per loro autentica realtà, e ben presto non avevano più un palcoscenico di fronte a una platea, ma un'unica immensa sala di riunione, un unico immenso campo si battaglia, un'unica immensa dimostrazione. Fu questa unità che quella sera ci dette la definitiva dimostrazione della forza propagandistica di cui dispone il teatro politico<sup>21</sup>.

I dati di realtà, filmicamente oggettivati, come nei grandiosi spettacoli di Piscator, oppure esposti attraverso la lettura di statistiche e documenti ufficiali, come avveniva nelle essenziali «scene satiriche» degli attori-operai<sup>22</sup>, contribuivano all'efficacia propagandistica degli

<sup>21</sup> Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1960, p. 65.

<sup>22</sup> Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 140.

spettacoli e al consolidamento delle convinzioni politiche di parte. Trattando il reale, non ci si proponeva di penetrare teatralmente i meandri della Storia (come avverrà nell'opera di Brecht), ma di ricavare dalla documentazione consultata efficaci conferme alla griglia ideologica con cui la si dissodava.

Quando, negli anni della contestazione sessantottina, il teatro d'ispirazione politica riprese a manifestarsi con energia e inventiva, alle sue connaturate funzioni propagandistiche e di liturgia sociale, se ne aggiunse un'altra, latente fin dalle origini, ma, ora, rinvigorita ed evidenziata dalla presenza di mezzi di informazione di massa capillarmente diffusi e parzialmente controllati dal potere politico. Si trattava del ruolo esercitato del teatro in quanto organismo di controinformazione. Scrive Cristina Valenti in un recente contributo:

Quando, negli anni Sessanta-Settanta, il teatro aveva alla base la finalità della controinformazione [...] gli spettatori non andavano a teatro per ottenere informazione, ma per contribuire al processo di costruzione di un'informazione alternativa, condividendone a priori contenuti e obiettivi.

In forme più o meno mediate e risolte teatralmente, [...] gli spettatori dividevano nello spazio pubblico del teatro una cultura e una pratica della controinformazione alla quale partecipavano con la propria presenza, agendo insieme agli attori l'esperienza teatrale. Esserci significava condividere l'esperienza (del teatro e della controinformazione) in forma di azione partecipata. Significava manifestare una condivisione, una forma di partecipazione, da parte degli spettatori, simile a quella delle manifestazioni politiche<sup>23</sup>.

Eventi indicativi della controinformazione teatrale sono, per non fare che qualche esempio, lo spettacolo *Sei Atti Pubblici* (1975) del Living Theatre che si sviluppava in forma itinerante come una processione laica denunciando le diverse forme di soggezione dell'individuo; il Teatro Forum di Augusto Boal che prevedeva lo svolgimento di una vera e propria assemblea teatrale partecipata e agita a tutti gli effetti da spettatori; l'esperienza di decentramento teatrale della Compagnia Blu nel popolare quartiere romano di Centocelle. Collaborando con questo autonomo collettivo di attori, Dacia Maraini scrive e rappresenta un testo drammatico – *Centocelle: gli anni del fascismo* (1970) – dove le incombenze strettamente informative vengono affidate, in brani per più versi affini allo Sprechchor operaio<sup>24</sup>, a tre Voci, che,

<sup>23</sup> Cristina Valenti, *op. cit.*, p. 16.

<sup>24</sup> Cfr. Eugenia Casini Ropa, *op. cit.*, p. 137.

all'inizio dello spettacolo, si intrecciano a battute didascaliche fra personaggi simbolici (il carabiniere, Giuseppe, Mussolini, D'Annunzio, Lenin): anche questa una modalità praticata dal teatro politico di propaganda. Riporto, a titolo d'esempio, la prima battuta della VOCE I:

16 maggio 1915, riunione della direzione del Partito Socialista Italiano del gruppo parlamentare e della CGIL. A grande maggioranza viene adottata la formula «né aderire né sabotare». Vengono condannate tutte le manifestazioni popolari contro la guerra<sup>25</sup>.

L'opera più celebre del periodo è *Mistero buffo* (1969) di Dario Fo dove l'attore/autore intervallava le parti preparate con lunghe improvvisazioni dedicate ai fatti della cronaca politica. Così le narrazioni pantomimiche d'argomento medievale si alternavano a satirici e graffianti commenti alle notizie della stampa quotidiana<sup>26</sup>, ricomponendo l'insieme di abilità e funzioni informative che, come abbiamo visto all'inizio di questo contributo, costituiva il patrimonio dei giullari medievali.

### *Informazione e teatro civile*

Alla fine degli anni Sessanta, Pier Paolo Pasolini ha analizzato nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) il panorama dei teatri antagonisti e di svolta, ricavandone l'impressione d'una sterilità preoccupante e principalmente dovuta al fatto che gli eventi spettacolari riflettevano le opinioni e la cultura dei propri destinatari, suscitando così giudizi istantanei che sterilizzavano alla fonte le feconde possibilità d'un incontro dialettico con l'esistente. Le sue valutazioni rivestono un'importanza particolarissima nella ricostruzione storica della diverse funzioni assunte dell'informazione teatrale fra politica e impegno civile. Da un lato, costituiscono un documento di prima mano sui contesti della controinformazione. Dall'altro, ipotizzano un «Teatro di Parola»

<sup>25</sup> Dacia Maraini, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974, p. 297.

<sup>26</sup> Sulla dialettica fra i «recitativi» di Fo e il continuo riemergere del performer dall'artificio scenico cfr. Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2007, e in particolare il paragrafo *Teoria e prassi del fabulatore epico*, pp. 291-318.



distantissimo dai contenuti autobiografici della drammaturgia pasoliniana, e vicino, per contro, alla narrazione degli anni Novanta, della quale anticipa l'essenzialità performativa, il valore comunicativo e dialettico della parola, il bisogno di condividere processi conoscitivi *in progress*:

Il teatro del Gesto e dell'Urlo – nella clandestinità dell'underground – ricerca coi suoi destinatari una complicità di lotta o una forma comune di ascesi: esso dunque, tutto sommato, non rappresenta, per i gruppi avanzati che lo producono e lo fruiscono come destinatari, che una *conferma*, rituale, delle proprie convenzioni antiborghesi [...]. Al contrario, negli spettacoli del teatro di Parole, se pure si avranno molte conferme e verifiche [...] ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico e rituale<sup>27</sup>.

Nella fase dell'impegno civile, con le narrazioni a sfondo letterario di Baliani, con le esplorazioni attraverso il femminile di Laura Curino, con le «orazioni» di Marco Paolini, con la sicilianitudine notomizzata da Davide Enia, con i romanzi oralizzanti e le inchieste sul campo di Ascanio Celestini, si è passati dall'acquisire esperienze «in forma di azione partecipata», come accadeva negli anni dell'ideologia politica, ad una compenetrazione di conoscenza/memoria/esperienza che orienta le relazioni fra il narratore e il pubblico e, conseguentemente, la percezione della storia. La realtà, in questo rapporto, è doppiamente presente. Da un lato, si configura in quanto contenuto mediato dalla presenza del narratore e assimilabile per empatia. Dall'altro, è la stessa realtà delle vicende avvenute, che – rivisitate, attraversate, divenute esperienza – vengono ritualmente risarcite dall'evocazione comunitaria: le pulsioni che le animano, le fratture che le scuotono, i loro protagonisti e le loro vittime, si dispongono nel tempo del narrato ricomponendo epicamente tragedie della storia che erano invece rimaste come sospese, prive di conclusione.

Mentre l'ideologia postula gli esiti delle trasformazioni sociali ed è essenzialmente una forma arrogante di speranza, le esperienze del teatro civile si sono spesso confrontate con storie irrisolte e punteggiate di zone oscure: dal Vajont al disastro di Ustica, dall'assassinio di Aldo Moro alla strage della stazione di Bologna. Poiché la realtà non chiude i suoi drammi, il teatro ha preso a narrare queste storie aperte,

<sup>27</sup> Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), in Id, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, II, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2486-2487.

condividendo col pubblico il bisogno d'affermare il proprio desiderio di giustizia a fronte del caos degli eventi.

Riformulando l'ipotesi di Pasolini, possiamo dire che il teatro civile ha ritualizzato scambi di idee e rapporti critici, affermando la comune appartenenza di teatranti e spettatori, non già a una parte politica, ma a un esistente da comprendere e su cui agire.

Distribuite nel contesto narrativo, le informazioni perdono l'incisività unilaterale della propaganda per assumere molteplici mansioni: sono parte della storia, certificati di verità, esiti di inchieste e ricerche trasmessi al pubblico, dati da trasformare in impressioni. Così, ad esempio, Marco Paolini, comunicando i dati quantitativi del Vajont predispone nello spettatore uno scenario mentale che suscita immagini ancora confuse e sentimenti di agitata impotenza di fronte all'immensità del disastro. *Il racconto del Vajont* (1994) inizia con questa domanda:

Quanto pesa un metro cubo d'acqua?

No, no, non preoccuparti di rispondere esattamente. Basta che ci mettiamo d'accordo.

Un metro cubo d'acqua? Mille chili, una tonnellata va bene?

Le frane le misurano a metri cubi. Il metro cubo è l'unica cosa che resta fissa, perché poi la densità, e il peso, cambiano. Allora bisogna prendere quest'unità di misura, l'unica cosa abbastanza certa, bisogna prendere i numeri, però poi bisogna metterli vicini alle cose, ai nomi, per vedere se scatta qualcosa.

[...] Vajont. Ti dice niente Vajont?

9 ottobre 1963. Dal monte Toc, dietro la diga del Vajont, si staccano tutti insieme 260 milioni di metri cubi di roccia. [...]

Duecentosessanta milioni di metri cubi di roccia cascano nel lago dietro alla diga e sollevano un'onda di cinquanta milioni di metri cubi. Di questi cinquanta milioni, solo la metà scavalca la diga: solo venticinque milioni di metri cubi d'acqua... Ma è più che sufficiente a spazzare via dalla faccia della terra cinque paesi: Longarone, Pirago, Rivalta, Villanova, Faè.

Duemila i morti<sup>28</sup>.

### *Informazione e linguaggi di realtà*

Ora siamo entrati in una terza fase, quella del rapporto diretto con la realtà, la cui posizione teatrale è radicalmente mutata. Rispetto allo spettacolo, la realtà non si definisce più in quanto contenuto narra-

<sup>28</sup> Marco Paolini – Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 1997, p. 7.

tivo, ma come contenente esplicitato. Oscillando fra affermazione e superamento della forma scenica, il teatro contemporaneo sperimenta relazioni col reale che sfociano, attraverso gli spettacoli, in movimentazioni del sociale ed esiti concreti. *Pinocchio nero* (2004) di Baliani si conclude con un gesto emblematico e limpido: i giovani attori, ragazzi di strada di Nairobi, alzano in alto il proprio passaporto, documento che nessuno di loro avrebbe mai avuto se non avesse fatto teatro, e che mostra come il teatro possa conferire a chi lo fa un'umana identità non avuta, perché, nel caso di Pinocchio, ceppo di legno e, nel loro, «chokora» (spazzatura).

Alla rottura dell'involucro drammatico, che dava forme fittizie a vicende verosimili, è storicamente seguita, negli anni Sessanta, quella dell'«involucro teatrale»<sup>29</sup> che ha liberato l'attore «dalla tirannia della rappresentazione» e lo spettatore «dalle costrizioni di una visione unica e predeterminata dello spettacolo»<sup>30</sup>; a questa si aggiunge ora la rottura dell'involucro narrativo, sicché il teatro, sfuggendo tanto la specularità mimetica che le trasposizioni epiche (ma valendosi delle tecniche di entrambe), si confronta senza strutture di mediazione con il proprio referente primario, vale a dire con la realtà stessa, che si affaccia sul mondo delle realizzazioni sceniche instaurando un dialogo tanto più intenso e rivelatorio quanto più queste si strutturano per frammenti non suturati. Le sconessioni fra le parti, i loro sconfinamenti formali, il relazionarsi del performer con pubblico, denunciano infatti l'immanenza scenica dell'esistente, rendendolo suscettibile di interazioni e rilanci sul suo stesso terreno.

*Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (2006) di Marco Paolini affronta nei modi di un *work in progress* ragionato ad alta voce le metamorfosi della società italiana a partire dagli anni Ottanta. Fra un intervento musicale e l'altro, vengono toccati macro-eventi (la liberalizzazione economica della Thatcher, quella reaganiana, il ritorno di Komeini in Iran) e micro-personaggi. Pasoliniana, la definizione che Paolini dà di questo lavoro: «*Miserabili* è anche uno spettacolo di pensiero».

*Appunti per un film sulla lotta di classe* (2006) nasce da interviste fatte da Ascanio Celestini ai lavoratori precari di un *call center* alla periferia di Roma, ma è anche ciò che dice il titolo: un insieme di ap-

<sup>29</sup> Cfr. *Colloquio con Eugenio Barba*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, II, *Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 72.

<sup>30</sup> Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 203.

punti per una storia sulla lotta di classe oggi. Non c'è lieto fine, anzi, non c'è proprio una fine. Le lotte sindacali possono poco o nulla, e le richieste di miglioramenti vengono svuotate dal timore di perdere il posto di lavoro. Anche qui, come in *Miserabili*, gli interventi musicali strutturano la distribuzione dei segmenti narrativi, che può cambiare di sera in sera. A cantare, con voce penetrante e modulata dagli intenti, è lo stesso Celestini.

Ancora più radicale la scelta fatta da Pietro Floridia e Gianluigi Gherzi con *La strada di Pacha* (2009) dove non c'è nemmeno una narrazione, ma un repertorio di storie assimilate dal relatore scenico – Gianluigi Gherzi – a seguito di ore di colloqui con Pacha, straordinaria operatrice culturale di Managua. Queste costituiscono un orizzonte dell'immaginario, che Gherzi ripercorre e connette con improvvisati passaggi per rispondere alle domande e alle impressioni del pubblico. Sicché lo spettatore è destinatario, non già d'una narrazione su Pacha (e di cui Pacha sarebbe un contenuto), ma della memoria che il relatore ha della Pacha vera, che parla, si racconta, agisce e non è mai personaggio, ma vita riferita, e cioè realtà conservata all'interno dello spettacolo, che, rispettandone l'identità irrimediabilmente esterna alla scena, evita di narrarla o rappresentarla in forma drammatica.