

Indice

Introduzione	p. 2
Capitolo primo: Il teatro di Pippo Delbono	p. 3
1.1 Un percorso tra arte e vita	p. 3
1.2 L'incontro con Pepe Robledo	p. 4
1.3 L'incontro con Pina Bausch	p. 4
1.4 L'incontro con la malattia	p. 6
1.5 L'incontro con Bobò	p. 7
1.6 ...E poi Armando, Mr puma, Gianluca e Nelson	p. 8
1.7 Gli altri spettacoli	p. 10
1.8 Il cinema di Pippo Delbono	p. 12
Capitolo secondo: La menzogna	p. 13
2.1 La menzogna-studio	p. 13
2.2 Origine del progetto	p. 13
2.3 La sequenza scenica de La menzogna	p. 15
2.4 Analisi delle critiche	p. 26
Capitolo terzo: Il “mondo fabbrica” e l'impegno civile dell'arte	p. 46
3.1 Il teatro politico-poetico di Pippo Delbono	p. 46
3.2 Il “caso Thyssen” e l'impegno civile di Delbono	p. 51
3.3 La realtà della fabbrica vista da altri artisti: alcuni esempi	p. 54
Conclusioni	p. 60
Bibliografia/Sitografia	p. 61

INTRODUZIONE

“Non potrei mai fare uno spettacolo che non si contaminì con la mia vita, non ne sarei capace”. Parole queste di Antonin Artaud ma che rispecchiano anche tutto il teatro di Pippo Delbono. E', infatti, dalla sua esigenza di una profonda contaminazione con la vita che il presente studio prende avvio, mettendo in risalto quelli che sono stati gli incontri fondamentali per la carriera artistica del regista-attore ligure, per il quale *“il teatro è innanzitutto incontro tra esseri umani, e i primi che si devono incontrare sono gli attori di una compagnia”*. Il secondo capitolo si concentra sullo spettacolo analizzato in questa tesi, *La menzogna*, che ha debuttato alle Fonderie Limone di Moncalieri, il 21 ottobre del 2008. Presentato prima in forma di studio, successivamente come spettacolo, dovrà essere, secondo le intenzioni del regista, uno spettacolo politico-poetico, che ha come punto di partenza il tragico incidente avvenuto alla Thyssenkrupp di Torino, dove, nel dicembre del 2007, persero la vita sette operai. In questo capitolo è anche presente l'analisi delle critiche, fatte dai critici delle più importanti testate giornalistiche italiane. *La menzogna* è dunque, in un discorso più generale, la rappresentazione di come è diventato il “mondo senz'anima” e di come, in particolare, *“L'Italia di oggi è distrutta esattamente come nel 1945”*, volendo usare le parole di Pasolini che, in un'intervista negli anni Settanta, dichiarava: *“Anzi, certamente la distruzione è ancora più grave, perché non ci troviamo tra macerie, pur strazianti, di case e monumenti, ma tra “macerie di valori”: valori umanistici, e, quel che più importa, popolari (...) Non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in bruti e stupidi automi adoratori di feticci”*. E' così che inizia il “viaggio” di Delbono, dal bisogno di andare a scovare le necessità del mondo che ci sta attorno, pieno di razzismo, violenza e falsità. Tutto quello contro cui l'artista ligure scaglia il suo urlo, invece di fare uno spettacolo piacevole davanti a tanta borghesia teatrale. Nell'ultimo capitolo è approfondito il grande impegno civile di Delbono ne *La Menzogna*, contro quelle che comunemente vengono chiamate “morti bianche”, dove l'aggettivo “bianco” allude all'assenza di una mano direttamente responsabile dell'accaduto. Invece la mano responsabile c'è sempre e, a volte, anche più di una. Quindi Delbono invita il pubblico, esplicitamente mettendosi a nudo nel finale dello spettacolo, a non sentirsi estraneo e a responsabilizzarsi su ciò che accade nel mondo.

CAPITOLO PRIMO

IL TEATRO DI PIPPO DELBONO

*"Non potrei mai fare uno spettacolo
che non si contaminì con la mia vita, non ne sarei capace"*

Antonin Artaud

1.1 UN PERCORSO TRA ARTE E VITA

La vita artistica di Pippo Delbono è strettamente connessa alla sua storia personale, a partire dalla sua infanzia.

Egli nacque a Varazze nel 1959 in una famiglia cattolica. Fece il suo primo ingresso sulla scena durante una recita per la parrocchia dove faceva il chierichetto, nel ruolo di Gesù Bambino:

"Mi ricordo quel giorno ero stato a mangiare da mia nonna. Era natale, mi ero addormentato vicino la stufa e mi ero bruciato. Così mi è venuta la faccia tutta rossa e gonfia da un lato. E mia mamma mi ha detto: "No, Pippo, non puoi fare un Gesù Bambino così deforme!" Ma io ero proprio deciso a fare la mia prima apparizione in teatro, e così sono entrato lo stesso con quella faccia a dare la benedizione. Forse lì c'erano già i segni del teatro che ho fatto dopo".¹

Quando era adolescente incontrò nei boy scout un ragazzo, Vittorio, diventarono amici di avventure e, poco dopo, scoppiò una passione amorosa che segnerà duramente la vita di entrambi. Delbono ricorda di quel periodo i viaggi in moto, le fughe da quel mondo di preti, pieno di regole morali, di costrizioni, troppe per lui e Vittorio, sempre in cerca di libertà, di una rivolta. Furono questi gli anni delle droghe, dalle prime canne, LSD, oppio, fino ad arrivare all'eroina e al buco.

"Ma io nel profondo non volevo distruggermi. Facevo tutto questo soltanto per amore. Soltanto perché volevo condividere tutto con lui".²

1 Pippo Delbono, *Racconti di giugno*, Milano, Garzanti, 2008, p.8.

2 Ivi, p. 24

Questa storia con Vittorio, con le droghe, le litigate violente, diventava troppo pericolosa e Delbono, che in fondo lo faceva “solo per amore”, decise di iscriversi alla scuola di teatro di Savona. E fu così che tradì il suo amico con il teatro.

Vittorio morirà, poco tempo dopo che il suo compagno decise di partire per la Grecia, in un incidente con la moto che lo stesso Delbono gli aveva lasciato. Fu forse un suicidio, chissà, non lo possiamo sapere.

Lui nel frattempo era in Grecia con Pepe Robledo, attore argentino fuggito dalla dittatura del suo Paese, conosciuto quando arrivò in Italia dalla Danimarca.

1.2 L'INCONTRO CON PEPE ROBLEDO

L'incontro con Pepe Robledo portò Delbono a lasciare la scuola di teatro tradizionale e a partire, all'inizio degli anni Ottanta, per la Danimarca dove si unirà al Gruppo Farfa, guidato da Iben Nagel Rasmussen. Qui partecipò ai viaggi e alle creazioni del gruppo e apprese le tecniche dell'attore danzatore orientale, che approfondirà poi nei successivi viaggi in India, Cina, Giappone e Bali.

Questa esperienza è stata fondamentale per farlo entrare in quel training dell'attore che partiva dal corpo, per poi arrivare a scoprire la sapienza profonda che sta dietro al lavoro dell'attore, propria della tradizione orientale.

Al ritorno in Italia cominciò a lavorare alla creazione del suo primo spettacolo, *Il tempo degli assassini* (1987), dove in una specie di cabaret dal sapore chapliniano dei due attori, Delbono e Robledo, che raccontavano danzando le loro storie di vita, dittatura, droga e violenza, già si definivano i segni di un originale linguaggio teatrale che caratterizzeranno anche i successivi lavori. Lo spettacolo, dopo una lunga tournée nei teatri del Sudamerica ma anche nelle carceri e villaggi popolari, debuttò in Italia nel 1987...

1.3 L'INCONTRO CON PINA BAUSCH

...Sempre nel 1987 Delbono incontrò Pina Bausch, che lo invitò a partecipare alla creazione del suo spettacolo *Hanen*. Questa tappa della vita artistica del regista ligure fu molto importante. Egli infatti era alla ricerca, dopo anni e anni di tecnica e lavoro sul corpo, di un

proprio linguaggio, di una dimensione più libera e personale di espressione.

*“Il teatro è corpo. Io ho iniziato con un teatro tradizionale, dove la forza trainante era nella psicologia dell'attore. Poi ho fatto l'esperienza del teatro dell'Oriente e ho scoperto il corpo. Il mio corpo di non danzatore piano piano ha trovato la sua dimensione, la sua capacità di muoversi, di stare sulla scena come un corpo che parla continuamente. L'incontro con la danza è stato decisivo, sì, soprattutto quello con Pina Bausch. Mi sono innamorato più del corpo e della danza che del teatro. Anche nel montare uno spettacolo sono molto coreografico, non seguo solo il testo, il senso delle parole: la mia è una drammaturgia del corpo, del come usi le mani e le braccia, o come non le usi, visto che si danza anche nell'immobilità. Il corpo ci dà la possibilità di comunicare al mondo, anche quello culturalmente diverso. È un messaggio universale, mentre le parole sono limitate. E comunque anche le parole vanno fatte danzare”.*³

Pina Bausch inoltre ha dato un esempio a Delbono di come creare uno spettacolo senza partire da uno schema intellettuale. Nel lavoro della coreografa tedesca c'era infatti uno straordinario senso dell'intuizione che guidava una vasta rete di immagini, relazioni e gesti verso l'acquisizione di una precisa logica interna di quello che diveniva, infine, lo spettacolo.

Pina Bausch ha sempre parlato dei suoi danzatori come compagni di vita a cui deve tutto, e questo rapporto si rispecchiava anche nella scena dove i danzatori alternavano momenti in cui erano persone (come il pubblico che guarda), a momenti in cui erano interpreti-danzatori.

La coreografa/regista ha avuto anche il merito di aver creato un originale metodo di lavoro basato sulle improvvisazioni stimulate dalle domande, al quale Delbono si è ispirato nella sua ricerca teatrale.

Non c'è retorica né stereotipo negli attori-danzatori di Pina Bausch, così come non c'è stereotipo teatrale nei personaggi-attori della compagnia Pippo Delbono.

Questa condizione degli attori “stereotipati” è un punto di forza nella poetica del regista italiano. Egli infatti afferma che il teatro oggi, soprattutto quello tradizionale, è vittima dello stereotipo dell'attore, ovvero un modo di recitare che rende gli attori “tutti uguali”, privi di

3 Sara de Carli, *Addii*. Delbono saluta Pina Bausch, 01/09/2009, <http://www.vita.it/news/view/93420>

una propria verità scenica.

Questo discorso vale anche per gli attori di Eugenio Barba, il quale, secondo Delbono, ha avuto il merito di introdurre le tecniche dell'oriente nel training, ma poi, questa stessa tecnica di movimento è diventata anch'essa stereotipata negli anni e priva di una propria evoluzione.

*“C'è qualcosa di autentico nell'attore che danza: il corpo dell'attore che recita un personaggio è di solito un corpo retorico che commenta col corpo il ruolo che sta interpretando. Quando danza spezza quel confine. Quando recita sul palcoscenico, l'attore rischia di cadere nello stereotipo, ed è questo che di solito si vede sulle scene teatrali”.*⁴

1.4 L'INCONTRO CON LA MALATTIA

Nel 1989 a Pippo Delbono viene comunicato che è risultato positivo all'esame dell' HIV.

In quegli anni molte persone morivano perché i farmaci per la cura arrivarono soltanto otto anni dopo, nel 1996. La situazione per lui si aggravò quando ebbe un'infezione al midollo osseo poiché nel suo corpo non vi erano più le difese immunitarie.

*“Quel virus me lo aveva lasciato il mio amico. Il mio amico che credevo dimenticato. Il mio amico che era ancora lì. Quell'amore che credevo morto, con quel virus, ritornava. Ancora vivo. Pulsante”.*⁵

Iniziò così la dura lotta per la sopravvivenza. Delbono praticava il buddhismo già da molti anni e, durante questo periodo, praticò per molte ore al giorno per contrastare la malattia mortale. Un giorno, dopo una risonanza magnetica, il miracolo: il virus si era bloccato.

Ma tutta la fatica e le energie spese per contrastare il male gli causarono un'altra malattia, stavolta non fisica ma mentale: la depressione.

Il momento più grave di questa fase è stato dalla fine del 1994 al 1996. In questo periodo continuava a fare spettacoli insieme a Pepe Robledo, ma con molta difficoltà e sofferenza, anche fisica.

Ad esempio, durante le prove a Roma di *La Rabbia* (1995), spettacolo omaggio a Pier Paolo Pasolini, iniziò ad avere tremori alle gambe e alle mani, bruciori in varie parti del corpo e febbri altissime.

⁴ Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbès Editore, Firenze, 2009, p.20

⁵ Pippo Delbono, *op.cit.*, p.66

“In quel periodo mi ricordo che il mio maestro buddhista continuava a dirmi cose che non capivo, per esempio che un giorno sarei stato grato a tutto quello che mi era successo nella vita, anche a quel dolore...e mi diceva anche che nel buddhismo la compassione significa scendere nelle zone più buie e poi lì incontrare qualcuno e risalire insieme”.⁶

Dopo circa un anno di disperazione e tormento iniziarono ad arrivare nuove cure per l'HIV, e grazie ad una medicina uscita nel '96, Pippo Delbono ora è sano e salvo. Sempre in questo anno accadde un fatto che rivoluzionò tutta la vita del regista e della sua compagnia: l'incontro con Bobò.

1.5 L'INCONTRO CON BOBO'...

Nel dicembre del 1996 proposero al regista ligure di fare un seminario per attori e danzatori nel manicomio di Anversa. Qui incontrò Bobò, un uomo piccolo di statura, sordomuto e microcefalo, che aveva vissuto per quarantacinque anni prigioniero di quel manicomio.

Non lo avevano istruito, quindi era analfabeta e non conosceva neanche il linguaggio dei sordomuti, non aveva esperienza del mondo ed era sporchissimo.

Pippo Delbono aveva già una grande esperienza del lavoro con il corpo e sapeva riconoscere la qualità del movimento e percepire la poesia e la verità che scaturivano da un gesto.

Bobò, nella sua semplicità, nel suo modo di eseguire certi esercizi fisici, era pieno di una poesia rarissima, capace di smuovere emozioni in chi lo osservava.

“Il suo corpo non può mentire, ogni suo piccolo movimento è il massimo che può fare, perché lui è in quel momento completamente presente. Altre persone per arrivare a questa sincerità, che poi sulla scena significa essere semplici, devono passare attraverso percorsi più lunghi”.⁷

Bobò partecipò così allo spettacolo *Barboni* nel 1997. Lo andavano a prendere al manicomio per portarlo alle prove al Teatro Nuovo di Napoli e lui, con una dolcezza infinita, salutava tutte le persone che incontrava durante il tragitto: era l'inizio della collaborazione artistica con Pippo Delbono che dura fino ad oggi, quindi da dodici anni.

Infatti il regista, per farlo uscire dal manicomio e inserirlo stabilmente nella sua compagnia, aveva dovuto ottenere l'affidamento.

⁶ Pippo Delbono, *op.cit.*, p. 90

⁷ Alessandra Rossi Ghiglione, *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano, 1999, p.36

L'esperienza di *Barboni*, segnata dall'ingresso in compagnia di persone estranee al “professionismo teatrale”, determinò un significativo mutamento dell'estetica teatrale di Delbono.

1.6 ...E POI ARMANDO, MR PUMA, GIANLUCA E NELSON

Nello stesso anno ci fu anche l'incontro con Armando Cozzuto, un ragazzo poliomelitico che andava alle prove dello spettacolo, si sedeva in un angolo e osservava. Poi un giorno disse al regista che la sofferenza insegna l'amore e che questo a lui lo hanno insegnato le sue stampelle. Con questa frase Armando iniziava la sua scena in *Barboni*.

Ad un certo punto Pippo Delbono convocò anche Mister Puma, che dalla Liguria arrivò a Napoli per partecipare allo spettacolo. Il signor Puma ha la sindrome di Tourette e non riesce a stare fermo in una sala per più di dieci minuti, e solo nel contesto del teatro, lui riesce a resistere, al punto che ne *La menzogna* (2008) starà immobile in scena per circa venti minuti.

Gli altri attori, amici del regista, Lucia Della Ferrera, Simone Goggiano e Elena Guerrini avevano chiesto di essere nello spettacolo anche non come attori, semplicemente da aiutanti. Con loro c'erano come sempre anche Pepe Robledo e Gustavo Giacosa e poi, per l'occasione, il musicista Piero Corso e Sergio un clown di strada napoletano.

Questo era il cast al completo di quello spettacolo, *Barboni*, nato da un momento di disperazione forte del regista-attore ligure, dall'incontro con Bobò e da un profondo e sincero desiderio di libertà.

Lo stesso Delbono dirà a questo proposito che:

*“Quando hai toccato il fondo della sofferenza, stai bene solo con le persone che hanno toccato il fondo, come te. Per loro l'arte, come per me in quel periodo, non era una questione di mestiere, era un'esperienza umana fondamentale per la nostra sopravvivenza, non una routine, ma una necessità di vita.”*⁸

Delbono non ama particolarmente lavorare con attori e danzatori professionisti, perché sono troppo incentrati su se stessi e mancano di semplicità e di quello “straordinario” che trova invece in persone come Mister Puma o Bobò:

8 Alessandra Rossi Ghiglione, *op.cit.*, p.70

“Per le persone loro è vero sono gli anormali, i diversi appunto, per noi al contrario loro sono diventati i nostri maestri: hanno ribaltato le nostre convinzioni d'attore”.⁹

E ancora è lui a parlare della sua esperienza:

“Io quando osservo Gianluca o Bobò o Nelson nella loro grande libertà, non mi sembrano per niente handicappati, riescono a vivere un rapporto diretto con le loro gioie, le loro sofferenze senza mediazioni, sono persone libere. Sento più spesso la sofferenza, l'handicap nelle persone costrette a vivere una vita di finzione, in cui ci si nasconde e c'è molta frustrazione, persone che non hanno trovato la chiave per accendere la loro fiammella artistica”.¹⁰

L'anno successivo a *Barboni*, ovvero il 1998, va in scena *Guerra*, uno spettacolo ispirato all'Odissea nel quale, come Ulisse, tutti i personaggi si perdono nel tentativo di cercare il centro dell'esistenza, si perdono nell'amore e nelle paure come se fossero uomini in guerra. Fanno il loro ingresso nella compagnia Gianluca Ballarè, ragazzo con la sindrome di down, ex allievo della madre di Delbono, professoressa in una scuola della Liguria, che lo aveva segnalato al figlio regista, in quanto aveva il forte desiderio di diventare attore. Poi anche Nelson Lariccia, un senzatetto alto, magrissimo e con le orecchie a sventola, che ha girato il mondo e conosce molte lingue.

Con *Guerra* si consacrava, nella poetica di Delbono, quel bisogno di rappresentare la vita che nasce dalla marginalità, dalla malattia, dalla sofferenza e dalla diversità, che erano lì “danzate” in una sorta di composizione cubista. Lo spettacolo raccontava tante storie diverse: nello spazio nudo del palcoscenico si combatteva, attraverso le azioni fisiche degli attori, le parole e la musica, una guerra interiore che è poi la guerra del mondo. Tutto era violento, terrificante ma anche comico, tragico e grottesco.

Alla compagnia si erano aggiunti nel frattempo, oltre Nelson Lariccia e Gianluca Ballarè, altri attori, attrici e musicisti, una sorta di “comunità” di persone che condividevano la fede nel buddhismo, nell'arte e nell'esperienza umana. Nella primavera del 1998 anche le condizioni fisiche di Delbono iniziarono a migliorare notevolmente.

⁹ Alessandra Rossi Ghiglione, *op.cit.*, p.71

¹⁰ *Ivi*, p.72

1.7 GLI ALTRI SPETTACOLI

Seguiranno altri spettacoli, tra cui ricordiamo *Il Silenzio* (2000), che nasceva sul *Cretto* dello scultore Alberto Burri, una colata di cemento che ricopre i ruderi di Ghibellina, che fu totalmente distrutta dal terremoto del Belice del 1968.

Partendo da un disastro naturale, Delbono rifletteva sui momenti in cui l'uomo si trovava spiazzato, solo. Era qui allora che stabiliva una forte relazione con la morte e cominciava da subito a nutrire in sé stesso l'inizio di una rinascita, di una nuova apertura sul mondo. Attraverso alcuni pezzi rielaborati e alcuni originali di Kobaleswki, Chick Corea, Beethoven, Bartòk, le parole di Ungaretti, le canzoni di Danio Manfredini, i brani musicali composti insieme ai musicisti in scena, veniva ricostruita una memoria che attingeva anche ad altre epoche: gli anni '60, gli anni della libertà sessuale, della cultura hippy, dei colori, dei fiori, gli anni d'inizio della contestazione in Italia e di tutti i movimenti nel mondo.

Nel 2002 *Gente di Plastica*, prendeva il titolo dalla canzone *Plastic People* di Frank Zappa, cantante molto amato dal regista che, per la prima volta, nello spettacolo usa la sua musica. Lo spettacolo era frutto anche dell'incontro con Sarah Kane, la giovane scrittrice inglese morta suicida. Delbono è voluto scendere con lei in fondo al suo dolore, alla paura del vivere, all'incertezza ma che ha, alla fine, anche un po' di speranza.

Nel 2004 *Urlo* riscosse un enorme successo al festival di Avignone, venne definito come uno spettacolo incentrato sul "potere", che Pippo Delbono considera come una malattia profonda connaturata all'essere umano:

*«Viviamo in un mondo di confusione dove si fa sempre più fatica a capire dov'è la verità, dove anche la religione sta perdendo il suo messaggio di spiritualità. In questo orizzonte, il mio teatro rappresenta la possibilità di vedere sul palcoscenico qualcosa di vivo, grazie all'incontro straordinario delle persone che fanno parte della mia compagnia da ormai tanti anni. E' un teatro che si alimenta di un'umanità viva ».*¹¹

Nello spettacolo c'era il celebre attore italiano, Umberto Orsini, al fianco di attori della compagnia come Bobò, Nelson Lariccia, Gianluca Ballarè, ovviamente provenienti da esperienze non teatrali ma estreme e ai margini della società.

¹¹Francesca Benassi, *L'Urlo di Delbono*, dalla Gazzetta di Parma, 19/03/ 2005, <http://www.pablorosso.it/delbono.htm>

« ...E' un incontro nato dalla grande capacità di Umberto Orsini di entrare in questo lavoro con il piede giusto, mettendosi completamente a disposizione. Come diceva Bergman, il teatro è innanzitutto un incontro tra esseri umani. E i primi che devono incontrarsi sono gli attori di una compagnia. Noi stiamo andando avanti insieme da più di quindici anni, con tutte le difficoltà che comporta la convivenza. Il primo campo d'azione è proprio la storia che si compie tra le persone che stanno insieme sul palcoscenico. E poi con quelli che stanno seduti in platea. Così ti rendi conto che la tua vita, anziché restringersi nell'io, si allarga sempre di più. questo è anche il senso di Urlo ».¹²

Il 2006 fu l'anno di *Questo buio feroce*, spettacolo che traeva ispirazione da un libro, dal titolo omonimo, che Delbono trovò per caso durante un viaggio in Birmania. Il libro era sopra uno scaffale, in una piccola libreria di un albergo, scritto da Harold Brodkey e tradotto in italiano. Dentro vi era narrata la vicenda dello scrittore malato terminale di Aids: una storia cruda, durissima.

Due anni dopo questa scoperta misteriosa nacque lo spettacolo ispirato alla vicenda narrata da Brodkey che debuttò a Roma il 3 ottobre 2006, dopo che nel frattempo in Birmania era scoppiata la guerra civile.

Incentrato principalmente sul tema della morte, vista da noi occidentali come un tabù, perché percepita come dolore, perdita, paura, con sentimenti negativi quindi, quasi mai vista come un processo naturale della vita.

Delbono si mette a nudo nei suoi spettacoli, parlando di sé comunica al mondo e il suo linguaggio poetico e tagliente raggiunge il pubblico intero, da quello culturalmente più colto fino a quello meno preparato.

Non a caso in *Questo buio feroce* citava una frase di Antonin Artaud, il grande poeta e teorico di teatro, che per molti anni è stato rinchiuso in un manicomio:

”Non potrei mai fare uno spettacolo che non si contaminasse con la mia vita, non ne sarei capace”.

L'ultimo spettacolo della compagnia Pippo Delbono, *La menzogna* (2008), ma avrò modo di parlarne più approfonditamente nei capitoli successivi. Importante ora sottolineare che questi spettacoli sono tutti diversi, non c'è uno simile all'altro o che ricorda vagamente il

12 <http://www.pablorosso.it/delbono.htm>

precedente e che ovunque, in Italia e all'estero, nei teatri d'avanguardia e in quelli classici, oggi gli spettacoli della compagnia di Pippo Delbono ottengono il tutto esaurito.

1.8 IL CINEMA DI PIPPO DELBONO

Oltre ad essere un regista teatrale, Delbono è anche regista cinematografico. Tra i suoi film ricordiamo *Guerra*, presentato in concorso alla 60ma mostra del cinema di Venezia, Premio David Donatello come miglior documentario di lungometraggio nel 2004. Il film è nato dopo la tournée fatta con la sua compagnia in Israele e Palestina.

Poi venne *Grido* nel 2006, un racconto autobiografico, dove Delbono parlava dell'incontro con Bobò e ripercorreva le tappe significative della sua ricerca artistica.

Infine, nel gennaio del 2008, a Parigi, il *Forum des images* propose un progetto al regista italiano che doveva essere svolto con un telefonino con videocamera incorporata e una raccomandazione: "Fai quello che vuoi". *La paura* era dunque un viaggio attraverso il presente italiano filtrato da questo sentimento. Delbono e il suo telefono filmante scendevano insieme negli inferi fra extracomunitari, senzatetto e rom, una sorta di atto unico incalzante dove era presente anche la storia del ragazzo di colore ucciso da padre e figlio proprietari di un negozio di alimentari, perché "colpevole" di aver rubato una scatola di biscotti. Questo atto di una disumanità sconcertante è passato inosservato nella nostra "bella Italia", dimenticato dal mondo, ma sicuramente non dai famigliari della vittima e dal videofonino del regista italiano.

CAPITOLO SECONDO

LA MENZOGNA

*“La vera arte nascerà quando gli uomini
impareranno ad amare la bellezza della verità”
Mahatma Gandhi*

Alle Fonderie Limone di Moncalieri, il 21 ottobre del 2008, ha debuttato *La menzogna*, l'ultimo spettacolo della compagnia Pippo Delbono, presentato prima in forma di studio, successivamente come spettacolo al teatro Argentina di Roma il 22 marzo del 2009.

2.1 LA MENZOGNA – STUDIO

Una produzione ERT

ideazione e regia Pippo Delbono

con Iolanda Albertin, Gianluca Ballarè, Raffaella Banchelli, Bobò, Pippo Delbono, Lucia Della Ferrera, Antonella De Sarno, Ilaria Distante, Claudio Gasparotto, Gustavo Giacosa, Simone Goggiano, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Julia Morawietz, Gianni Parenti, Mr. Puma, Pepe Robledo, Grazia Spinella

scene Claude Santerre

luci, responsabile dell'allestimento Robert John Resteghini

costumi Antonella Cannarozzi

produzione Teatro Stabile di Torino, Teatro di Roma, Emilia Romagna Teatro Fondazione (Progetto Prospero), Theatre du Rond Point Parigi, Maison de la Culture

2.2 ORIGINE DEL PROGETTO

Il direttore del Teatro Stabile di Torino, Mario Martone, commissionò a Pippo Delbono un lavoro che traeva ispirazione dalla drammatica vicenda dell'incendio nella fabbrica della ThyssenKrupp di Torino, dove nella notte tra il 5 e 6 dicembre del 2007, persero la vita sette

operai. Patrocinato dal Consiglio Comunale di Torino nell'ambito dell'Anno della Sicurezza nei luoghi di lavoro, il debutto di questo spettacolo ha assunto un alto valore di testimonianza civile perché è avvenuto pochi giorni dopo che il procuratore Raffaele Guariniello ha chiesto il rinvio a giudizio per sei dirigenti della ThyssenKrupp. Dopo il debutto torinese lo spettacolo avrà un'ampia circuitazione nazionale e internazionale: andrà in scena al XVII Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa a Bucarest, verrà rappresentato a Roma, e in altre città italiane, sarà poi a Parigi e in altre città europee. Lo stesso Mario Martone precisa che la finalità del progetto commissionato a Delbono è la creazione di un atto esplicitamente politico. *La menzogna* proprio per questo è stata scelta per inaugurare la stagione del Teatro Stabile di Torino, all'incirca ad un anno dal tragico evento dell'acciaieria ThyssenKrupp ma non per commemorare i sette operai morti nell'incendio, ma per partire da quel momento e quindi stimolare il pensiero, l'analisi e l'emozione che ne scaturisce. Delbono ha accettato di intraprendere "il viaggio" proposto da Martone e ha aderito non solo all'idea di far nascere lì il suo spettacolo, ma di farne per Torino una versione speciale, un pezzo unico. Infatti il luogo scelto, non a caso, è la fonderia teatrale Limone di Moncalieri, un teatro che contiene in sé la storia di una fabbrica.

Il regista terrà a precisare poi che il progetto non sarà esclusivamente politico ma politico-poetico: *"Il nuovo spettacolo non credo sia esclusivamente politico. Sarà politico-poetico. Credo che questa Città porti con sé un dolore e la coscienza di un dolore, che mi sembra sia stata nel nostro tempo un po' dimenticata. Quello che ci succede attorno, come delle persone che muoiono ogni giorno in una fabbrica, è qualcosa di profondamente "umano". La coscienza di un dolore, che è poi il dolore della nostra nascita, del nostro morire, delle nostre guerre: tutto questo sembra che sia stato dimenticato. Sono, attualmente, in quella fase creativa in cui provo a farmi penetrare da tutte queste cose che stanno succedendo, partendo da questo fuoco, partendo da questo dolore, partendo da questo inferno, partendo da questa condizione assurda, surreale, incredibile, ma anche vera. Lo spettacolo partirà da questi morti, ma poi non so verso quale direzione andrà."*¹⁴

E così che ha inizio il viaggio di Delbono, quando tornato in Italia da Parigi, visita le fabbriche bruciate della ThyssenKrupp. Ad attenderlo sarà uno spettacolo triste, squallido,

14 Pippo Delbono/*La menzogna*, <http://www.cultureteatrali.org/news/148.html>

un posto intriso di morte, un dolore che il regista vuole vivere profondamente per entrare nel suo interno, per capirne il senso, senza ipocrisia. Egli ricorda ad esempio una donna incontrata sul posto che difendeva quel luogo dicendo che loro, gli operai, sono stati sempre trattati bene e che il fatto accaduto era solo un incidente. Lei ovviamente stava difendendo tutta la sua vita. Queste le parole di Delbono per descrivere quel luogo: *“Camminavo in quegli immensi spazi claustrofobici, dalla luce triste, aspettando di arrivare al famoso luogo bruciato. E intanto guardavo le zone che non erano bruciate, gli spazi che dovevano essere destinati al riposo. Erano squallidi. Tristi. Morti. Le docce, che dovevano essere utilizzate per pulirsi nel caso di una fuoriuscita di acidi, erano vecchie e arrugginite. Il telefono e i computer, che dovevano servire ad allertare in caso di pericolo, molto frequente trattandosi di acciaio, erano vecchi e ormai in disuso. «Eh, ma le fabbriche sono così», mi diceva l’operaio che ci accompagnava in quella visita, rispondendo alle mie osservazioni sullo squallore del luogo, «voi artisti non sapete come sono tutte le fabbriche»”*.¹⁵

Un viaggio negli inferi dunque, paragonabile a quello dantesco, che porta il regista alla conclusione che lo spettacolo doveva essere prima uno studio, per esaminare la menzogna che sta fuori, per poi arrivare a vedere col tempo, dopo molti studi, la menzogna più vera, quella che ci portiamo dentro.

2.3 LA SEQUENZA SCENICA DE LA MENZOGNA

In questo paragrafo dividerò lo spettacolo in scene, per facilitare al lettore la visualizzazione dell'opera e favorirne, il più possibile, la fruizione. Lo spettacolo che ho visto si riferisce a quello andato in scena all'Arena del Sole di Bologna il 20/4/2010. Ringrazio inoltre Pippo Delbono e l'ERT, per avermi fornito una copia del video girato durante la replica de *La menzogna* al teatro Alessandro Bonci di Cesena il 04/03/2009.

PRIMA SCENA

Sulla scena è presente solo la scenografia in ombra, senza attori, le luci sono accese in

¹⁵ Ivi

platea sul pubblico che aspetta nervosamente l'inizio dello spettacolo già da dieci minuti.

La scenografia è una struttura metallica fatta di scale di varie dimensioni, con piani praticabili in legno situati a diverse altezze e grate di ferro in basso. Al centro della scena c'è una costruzione simile ad un alto ponteggio con balcone sempre in metallo. Sul fondo, un altro lungo ponteggio - balconata con ringhiera di ferro che copre quasi tutta la lunghezza del palco, e ha due scale poste una a destra e l'altra a sinistra.

Sulla destra del palco vi sono, messi in fila verticalmente, quindici armadietti grigi di ferro, e altri quattro staccati dal blocco verso il fronte scena, vicini ad una poltrona in pelle marrone .

Sulla sinistra ci sono delle costruzioni in ferro, basse, rettangolari e tridimensionali, aperte ai lati. Verso il centro scena, a fianco dell'alto ponteggio centrale, ci sono una sedia e un tavolino con sopra alcuni oggetti: un pettine, un barattolo di gel per capelli, uno specchio, un asciugamano, una cravatta, un bicchiere pieno d'acqua, una macchina fotografica compatta, una torcia.

Finalmente, dall'ingresso a sinistra della platea, entra Pippo Delbono: *“Mi stavate aspettando?”* dice in tono ironico: risate e grandi applausi da parte del pubblico. La tensione si è sciolta, per il momento. Delbono si siede in platea, di fronte al palco, dove ha posizionato il suo tavolino per la regia. Prende il microfono e annuncia:

“La notte tra il 5 e 6 dicembre del 2007 negli stabilimenti di Torino della fabbrica tedesca ThyssenKrupp scoppiava un incendio dove perdevano la vita sette operai. Questo spettacolo parte da quel momento, parte da quell'incendio. Grazie”. Applausi. Inizia lo spettacolo. Silenzio, buio in scena: si sente solo l'abbaio di un cane in lontananza. Si accende una luce neon sul fondo scena che illumina una porta sottostante, il resto rimane in penombra. Entra da sinistra un primo attore, una luce lo illumina, si dirige verso gli armadietti vicino la poltrona marrone, ne apre uno, si sveste, ripone i suoi vestiti dentro, prende una tuta da lavoro marrone e la indossa. Si siede sulla poltrona e si allaccia le scarpe. Va verso il centro della scena, gira le spalle al pubblico e lentamente esce dalla porta sul fondo illuminata dal neon. Un'altro attore-operaio entra in scena con una bicicletta, fa due giri intorno la scenografia ed esce. Una donna entra a sinistra dal fondo scena e cammina piano verso destra ed esce. Un altro operaio, non in divisa, entra sulla destra e si siede sulla

poltrona. Ha in mano un pezzo di pane, che mangia, con lo sguardo perso nel vuoto di fronte a sé. Da dietro le sue spalle arriva una donna in tuta marrone, si lega i capelli mentre l'attore che mangiava ora esce dalla porta in fondo. Lei si sistema la tuta, va verso il centro, spalle al pubblico ed esce anche. Un'altra donna dal fondo scena si dirige verso un armadietto, lo apre, si sveste e indossa tuta da lavoro e scarpe marroni. Nel mentre di questa operazione arrivano dalla sua sinistra altri due operai in divisa, passano a fianco gli armadietti, ne aprono due, sistemano o prendono degli oggetti, li chiudono, tornano indietro ed escono in coppia dalla porta centrale sul fondo. Li segue anche l'altra donna che nel frattempo si è cambiata per il lavoro. Pochi istanti dopo entra Bobò a destra, vicino la poltrona, ha indosso una tuta blu, apre l'armadietto e prende un caschetto giallo da lavoro che si infila in testa. Cammina verso il centro, si volta ed esce. Entra sempre dal fondo un'altro operaio in tuta marrone, cammina verso il centro, gira a sinistra verso gli armadietti, ne apre uno e inizia a svestirsi. Si riveste con camicia bianca, pantaloni classici neri, un foulard rosso bordeaux intorno al collo, una giacca nera che si abbottona davanti, si china ed estrae dall'armadietto grigio un bouquet di fiori rossi e rosa, si volta e inizia una camminata lentissima verso l'altro lato del palco, mentre lo accompagna la voce fuori campo di Pippo Delbono che dice:

“Scusate non riesco a provare dolore per le morti sconosciute, lontane. Solo pietà. Pietà per loro, pietà per me. Pietà per la loro morte, per la mia morte. Paura per l'ignoto.”

Nel frattempo l'uomo con i fiori è arrivato dall'altra parte del palco, di fronte alle costruzioni rettangolari in ferro, delle specie di lunghe “vasche” con i lati scoperti. Si siede sul bordo, lo sguardo assente, estrae dalla tasca un fazzoletto, si china per pulire le scarpe, rimette il fazzoletto in tasca, guarda i fiori, li prende, ne estrae uno e se lo mette all'occhiello. Poi si alza e inizia a entrare dentro questa specie di bara. Si sdraia e per ultimo depone i fiori sul petto. Sul palco è illuminata solo questa scena, il resto è in ombra.

Voce fuoricampo del regista:

“Anche quando a mio padre, giovane, per il troppo lavoro gli si è fermato il cuore, non ho provato nessun dolore”. Si spengono le luci, buio in scena.

Sono trascorsi quindici minuti dall'inizio dello spettacolo. Tutti i movimenti sopra descritti sono eseguiti con massima lentezza, gli attori sono privi di espressione e compiono i gesti in maniera meccanica, come automi. A parte la voce fuori campo che interviene due volte, c'è

totale silenzio.

SECONDA SCENA

Dal buio e dal silenzio nel quale si era chiuso il primo quadro, parte una videoproiezione sul fondo del palcoscenico in alto. A parlare è il padre missionario Alex Zanotelli, fondatore di alcuni movimenti in Italia tesi a creare condizioni di pace e giustizia solidale:

“Siamo entrati nel secolo della finanza, se non ce ne rendiamo conto vuol dire che non comprendiamo nulla di quello che è avvenuto e questo rende le cose ancora più gravi, è ancora più difficile per i poveri. Fino a ieri i poveri venivano almeno usati come manodopera a basso prezzo. Oggi non servono assolutamente a nulla. La Banca Mondiale dice, umiliando gli esseri umani: “non servono”. E capite la gravità di questa affermazione. Notate il primato della finanza anche sull'economia. Meglio sarebbe parlare di “finanziarizzazione” dell'economia. Una finanza che è in mano a pochissime persone. Io, abituato a Napoli ormai, parlo di famiglie, 3/400 famiglie che hanno in mano quasi tutto, metà della ricchezza finanziaria mondiale...La prima la conoscete bene è Bill Gates, che ha avuto in un anno un profitto netto di 40 miliardi di dollari. Notate che le tre famiglie più ricche al mondo a livello finanziario hanno l'equivalente finanziario nazionale di prodotto interno lordo di 48 stati africani che rappresentano 600 milioni di persone. E potete parlare di democrazia a questo punto? Queste 3/400 famiglie hanno in mano metà dei soldi di questo mondo. Oggi il simbolo mondiale è la Borsa e non chiude mai (...) Spostiamo ogni giorno 1880/2000 miliardi di dollari al giorno.

E' questo il cuore del sistema e chi ha, ha sempre di più; chi non ha, ha sempre di meno. Capite adesso la prevalenza del sistema economico e che differenza fa soprattutto per le classi deboli, per i poveri. Io stesso frequento le comunità di tossico alla Sanità a Napoli (...) Un giorno stavo parlando di camorra e uno dei giovani mi ha detto “Alex smettila di usare quella parola. Alla Sanità siamo nel cuore della camorra ma a Napoli abbiamo cambiato terminologia. Non la chiamiamo più camorra, ma O' Sistema”.

O' Sistema è la camorra di Napoli, ma è soprattutto il sistema che da cima a fondo è camorristico. Queste 3/400 famiglie sono legate alle mafie, alle logge massoniche, potentissime oggi, non se ne può parlare in Italia”.

Appena concluso il discorso di Zanotelli parte subito un altro video, una vecchia pubblicità della fabbrica tedesca che inizia con la scritta: *“Future. What's the future?”* . Continua poi con inquadrature di bambini, padri e madri sorridenti. Le famiglie felici che lavorano per il nostro futuro e costruiscono per il nostro futuro. Perché, dicono, il futuro sono loro, la grande famiglia della ThyssenKrupp.

TERZA SCENA

Buio e silenzio in scena, si accende una luce che illumina la sinistra del palco. Entrano da lì due personaggi chimerici: un'attrice, con un abito nero, un cappuccio sulla testa con attaccato sopra un grande figura rettangolare asimmetrica grigia e, dietro lei, un attore con indosso una lunga tunica nera e sul capo un cappuccio a forma conica alto e appuntito, a strisce bianche e nere. Si fermano, immobili di fronte il pubblico.

Arriva dal fondo una terza attrice, vestita in abiti aderenti neri lucidi, con tacchi alti, si mette dietro il cancello-grata e aspetta. Dietro di lei arriva un gruppo di cinque attori, vestiti in nero. Dalla platea Pippo, in abito scuro con giacca si alza, sale sul palco. Va verso la sedia e il tavolino, posa la giacca dietro la spalliera della sedia, prende la cravatta sul tavolo e se la mette. Parte la prima musica dello spettacolo, ha un ritmo incalzante. Delbono si siede, si bagna i capelli con l'acqua, si inizia a pettinare di fronte lo specchio poggiato sul tavolo, prende il gel e fissa i capelli indietro. Si asciuga le mani, si alza, infila la giacca, guarda il pubblico: il manager “cattivo” è pronto per la messinscena. Prende lo specchietto e con il riflesso della luce inizia ad illuminare e ad accecare le persone in platea. Intanto il volume della musica cresce e gli attori dietro la grata iniziano a muoversi e a collocarsi sui vari piani e scale della scenografia. L'uomo e la donna con le maschere escono di scena, mentre dalla platea arriva sul palco un'attrice con indosso un abito corto nero, tacchi alti e un cappuccio-maschera maculato che le copre il volto. Pippo, che nel frattempo ha preso una torcia sul tavolo, la illumina a scatti mentre lei esegue uno spogliarello, “danzando” in varie zone della scenografia. Gli altri attori, collocati a diverse altezze delle scale e pedane sono immobili ed estranei a quello che sta accadendo intorno a loro. Ad un certo punto dello spogliarello, Delbono prende la macchinetta fotografica sul tavolo e inizia a fare foto alla ragazza ormai quasi nuda. Il volume della musica cresce sempre più. L'attrice ora è nuda, il

regista le sfilava dal volto la maschera e la segue con gli scatti e il flash della macchina fotografica fino all'uscita centrale. La musica sfuma lentamente. Ne parte subito un'altra, stavolta tedesca degli anni Quaranta: è di Zarah Leander. Due attori entrano da sinistra, vanno verso il centro del palco iniziano a ballare il tango. Ad illuminarli c'è una sola luce, mentre le figure che prima erano immobili sulla scenografia iniziano a muoversi in penombra. Il manager/regista è di fianco ai due danzatori di tango, in ombra e scatta foto con flash. Nel frattempo, entra da sinistra un attore, con una maschera da asino con le orecchie lunghe e dritte, sale la scala del grande ponteggio-balconata sul fondo del palco e guarda dall'alto la scena, immobile. Pippo Delbono è in ombra di fronte al pubblico e si muove anche lui a ritmo di tango da solo. Finito il pezzo musicale, ne parte un altro ed entra Gianluca Ballarè da sinistra, nudo, con indosso solo delle collane di perle. Si posiziona dietro una grata-cancello e inizia a danzare, illuminato da una luce.

La coppia che prima ballava il tango ora esce di scena. L'uomo-asino scende lentamente dalle scale, si avvicina alla grata, si toglie la maschera animalesca e la infila sul capo di Gianluca Ballarè sul finire della musica. Cambia la musica di nuovo, sempre tedesca ma dai toni più cupi e tristi. L'asino-uomo esce lentamente dalla scena, mentre un'attrice, vestita succintamente, entra da sinistra e prende il suo posto dietro il cancello-grata.

Dalla porta centrale arriva un prete in tunica e occhiali da sole scuri, molto lentamente va verso questa donna, la prende per mano e la porta vicino all'armadietto. Lo apre e la chiude dentro. Sulla scenografia ci sono sempre uomini e donne in abiti sadomaso, immobili in pose plastiche. A seguire un'altra attrice scende dalla scala, va verso la grata e aspetta un altro prete, che entra, e ripete la sequenza delle azioni descritta sopra. Il tutto con estrema lentezza e musica in sottofondo che acuisce la drammaticità dell'azione. Un'ultima donna ripete la stessa sequenza delle altre due precedenti e viene chiusa nell'armadietto. Un attore seduto su una scala, si alza e si mette a carponi di fronte alla porta d'ingresso, come un cane da guardia. Il regista è sempre sulla scena, in un angolo buio, che osserva tutto e canticchia la melodia della canzone. Gianluca Ballarè è ora seduto, nudo e senza la maschera, vicino alla poltrona marrone sulla sinistra del palco.

Il manager crudele, va cantando verso il tavolo, prende un paio di guanti e occhiali scuri e li indossa. Poi, prende il microfono e continua a canticchiare la melodia triste e lenta della

canzone, mentre arriva dietro il cancello- grata, si ferma e fa una risata diabolica, fortissima, spaventosa. Le luci qui si abbassano, l' atmosfera è resa ancora più cupa da una nuova musica. Delbono va verso l'attore che è a quattro zampe davanti la porta, avvicina il microfono alla sua bocca e amplifica il suo abbaio ringhioso. Anche gli altri due attori e la coppia di preti, quando, a turno, gli verrà posto il microfono davanti, abbaieranno come bestie feroci. Il clima si fa sempre più inquieto e violento.

Il manager spietato si agita, butta a terra alcuni armadietti e cammina nervoso avanti e dietro sul palco. Tutti gli attori escono molto lentamente di scena. Il manager, in un crescendo di rabbia, prende la sedia e la scaraventa in quinta, poi afferra una sbranga di ferro da sotto il tavolo, guarda il pubblico per pochi istanti, si volta e inizia a picchiare violentemente prima a terra, poi i tubi in ferro della scenografia e gli armadietti. Da dentro gli armadietti, le donne che prima erano state rinchiusi dai preti, iniziano ad abbaiare, a ringhiare e battere forte sulle porte di ferro, creando un tappeto sonoro di violenti latrati infernali. Delbono scende in platea con la sbranga, tra il pubblico, che nel buio assiste attonito. Lui si volta, corre di nuovo sul palco e butta in quinta la sbranga. Silenzio. C'è solo la tragica musica in sottofondo e Delbono, immobile di fronte il pubblico, lentamente si volta e va a sedersi sulla sinistra del palcoscenico. Una debole luce lo illumina mentre respira affannosamente. Dalla porta centrale entra un'attrice con una maschera bianca che inizia una danza africana con movimenti fluidi, ora lenti, ora veloci.

Finita la danza esce di scena, rimane illuminato solo il regista seduto, ansima e piange per il dolore forse. Infatti questa è la scena che Delbono dedica ad un ragazzo africano ucciso a colpi di sbranga da padre e figlio, proprietari di un negozio di alimentari a Milano. Il ragazzo è morto perché aveva cercato di rubare una scatola di biscotti. Buio totale, silenzio.

QUARTA SCENA

Un quadrato di luce illumina l'angolo destro del palco dove è seduto il candido Ballarè nudo, vicino alla poltrona marrone. Parte una vecchia musica tedesca in sottofondo, la voce di Delbono che chiama il ragazzo più volte, ma lui non risponde e guarda indifferente il pavimento. Un'altro quadrato di luce illumina l'altro lato del palco dove è seduto a terra Delbono che si toglie i guanti e gli occhiali. Ora l'attenzione del pubblico viene catturata da

Gianluca Ballarè che si alza, va verso il centro del palco, si gira, miagola e sorride. Fa ancora due passi verso la porta, si ferma, si rigira verso gli spettatori e miagola altre due volte. Il regista prende il microfono sul tavolo e annuncia al pubblico l'inizio di un intervallo ma invita tutti a non lasciare la sala.

INTERVALLO

Applausi, Ballarè si muove sinuoso tra la scenografia, miagola e diverte gli spettatori, mentre Delbono scende in platea con la sua macchinetta fotografica per prendere alcune foto dei volti delle persone. Ad accompagnare il tutto una musica allegra, leggera, con chitarra e mandolino. Ballarè scende in platea miagolante, si atteggia in pose “sensuali” tra le risate del pubblico che divertito lo guarda. Poi sale di nuovo sul palco, il regista lo insegue per farlo uscire, ma lui non vuole, e continua a miagolare mentre scappa. Infine esce di scena ed entra dal fondo della platea Bobo', in frack, che saluta e stringe le mani ad alcuni spettatori. Gli va incontro il regista che lo prende per mano e lo porta a sedere in prima fila. Mentre Delbono continua a scattare foto al pubblico, entra Nelson Lariccia dalla sinistra del palcoscenico con in mano una grande tela, ancora incelofanata, raffigurante una natura morta. Cerca di convincere il pubblico a comprare il suo “capolavoro”. Sorrisi e risate ancora tra il pubblico.

Delbono corre sul palco, va verso gli armadietti e libera le tre donne che erano state chiuse dai preti nella terza scena. Escono tutti insieme, le luci si abbassano e la musica sfuma.

QUINTA SCENA

Entra Gustavo Giacosa vestito da transessuale, si siede su una poltrona messa in un sottoscala al centro della scenografia. Ha sul petto un enorme cuore rosso pulsante. Illuminato da un'unica luce, danza sulle note di una canzone tipica spagnola. Il regista lo fotografa con flash, poi scende in platea e continua a fare foto agli spettatori. Mentre sul palco Gustavo fuma tranquillamente una sigaretta, lui si avvicina al tavolo della regia, prende il microfono e dice:

“Perché non ne posso più, non mi controllo più, ne ho piene le palle di tutta quella gente, ciascuno con la sua storia nel suo angolino, e di tutte quelle facce strane, ne ho piene le

palle di tutto. Mi viene voglia di picchiare la donna attaccata alla ringhiera, l'arabo che canterella la sua tiritela tutta per sé; quello che suona alle mie spalle in fondo al corridoio, la vecchia pazza. Ne ho abbastanza delle loro facce da culo e di tutto questo bordello e io ho bisogno di picchiare, ho voglia di picchiare le vecchie, gli arabi, i mendicanti, gli zingari, le mattonelle dei muri, i vagoni, i controllori, i poliziotti. Picchiare sulle macchinette, i manifesti, le luci, questo schifo di odori, questo schifo di rumore, le puttane e i cimiteri. Il clan degli inculatori e chiavatori nascosti e viziosi, puliti, freddi calcolatori tecnici, piccolo clan dei porci, tecnici che decidono in fabbrica e zitti e in fabbrica io mai. E in fabbrica, in fabbrica e chiudete il becco e in fabbrica e zitti tanto l'ultima parola ce l'abbiamo noi. E ce l'hanno loro l'ultima parola, quei quattro metti in culo che decidono per noi lassù, che si organizzano fra di loro lassù, che fanno i conti fra di loro lassù. Tecnici su scala internazionale, la scala internazionale, la(...) e' un sindacato su scala internazionale. E' importante la scala internazionale ma ora fottuti o in fabbrica o si diventa leggeri, leggeri, leggeri come te, come me, che il minimo soffio di vento ci porta via, che il minimo fuoco ci fa bruciare vivi!!!”.

SESTA SCENA

Dopo un attimo di buio totale, parte una musica ansiogena dai toni drammatici, Gustavo Giacosa esce svelto di scena, entra un operaio dal fondo correndo vicino gli armadietti, si agita, si contorce, tenta di spegnere con le mani il fuoco (immaginario ovviamente), che divampa sulla sua pelle, non ci riesce, si toglie i vestiti, ma è tardi: finirà nudo per terra, morto bruciato. Un'altro arriva sulla scena, sale una scala, cerca un' uscita ma non la trova, si dimena in preda al panico, salta, scivola per le scale, striscia sul pavimento, muore. Un'altro operaio cerca rifugio sulla poltrona dove prima era seduto il trans – Giacosa, cerca di proteggersi con le mani, si gira, si rigira, è in crisi, le fiamme lo stanno raggiungendo, non ha scampo: morirà, come gli altri. Entra un altro attore con in braccio il corpo senza vita di un uomo, altra vittima del rogo, sale su una scala e depone il corpo su una pedana. Un altro entra correndo dal fondo scena, è nudo, disperato, non sa dove andare, le fiamme hanno invaso tutto il suo corpo, steso in preda a lancinanti spasmi di dolore, fin quando la sua anima lascerà il corpo, per sempre. Entra dal fondo lo spettro di una donna, vestita in

nero, il collo piegato da una parte, le braccia rigide tese in avanti, avanza piano e a scatti, l'espressione, ovvia, di dolore. Dietro di lei un altro uomo porta in braccio Nelson Lariccia, l'ennesima vittima. La musica cambia, più lenta ma il tono è altamente tragico, in linea con le immagini. Lariccia giace al centro del palco, l'uomo che lo portava in braccio, prende un caschetto giallo da lavoro e una torcia, li appoggia sul pavimento, e illumina il viso del morto. Gli altri corpi senza vita sono dietro lui, sparsi nello spazio.

Delbono sale sul palco, guarda Nelson Lariccia morto, si gira e si siede. La musica finisce, pian piano i corpi stesi si alzano ed escono di scena, tutti tranne Nelson, che rimane sdraiato immobile.

Entrano da sinistra le due figure mascherate della terza scena. Dietro loro gli uomini scuri dell'inizio, ma stavolta guardano tutti in direzione dell'operaio morto. Parte la musica di Wagner bassa per ora. La donna incappucciata sale la scala della balconata, si toglie la maschera: è Lucia Della Ferrera che recita ora le famose parole di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare al microfono:

“O Romeo, Romeo, perché sei tu Romeo? Rinnega tuo padre e rifiuta il tuo nome, o se non vuoi, legati al mio amore e non sarò più una Capuleti. Solo il tuo nome mi è nemico, tu sei tu: anche se non fossi uno dei Montecchi, che cosa vuol dire Montecchi?”

Né mano, né piede, né braccio, né viso, nulla di ciò che forma un corpo. Prendi un altro nome, che c'è nel nome? Quel che chiamiamo rosa anche con un altro nome avrebbe il suo profumo”.

Questo brano verrà ripetuto per tre volte da Lucia-Giulietta, in un crescendo di voce, tono e musica di Wagner. Alla terza ripetizione, quella con i toni più forti e la musica a volume altissimo, Delbono enfatizza il tutto con una danza, come se stesse dirigendo l'opera con le braccia.

SCENA FINALE

Poi di colpo si ferma tutto, buio in scena. Voce fuori campo del regista:

“Veniamo al mondo e piangiamo per essere arrivati su quest'enorme teatro della follia”.

Delbono va vicino Nelson Lariccia, prende il caschetto giallo e la torcia, illumina il corpo senza vita, il pubblico, gli armadietti, la scenografia. Nelson si alza e lentamente esce.

Il regista va al centro della scena che è ancora in penombra, si ferma, parte la sua voce registrata:

“Scusate per la menzogna che mi porto dentro, dal tempo in cui mia madre mi lavava, nudo, per tenermi lontano dagli sguardi degli altri, per avermi solo per lei, solo per lei, solo per lei. Scusate per la menzogna che mi porto dentro, dal tempo in cui spiavo tra gli specchi mio padre svestito”.

La musica di una chitarra elettrica, Delbono inizia a spogliarsi lentamente, fino ad essere completamente nudo. Si ferma, guarda il pubblico, prende i vestiti da terra, si volta e va sul fondo di fronte la porta. La luce è solo il neon sopra lui, si stende su un fianco a terra.

Un'altro quadrato di luce illumina il lato sinistro del palco dal quale sale Bobò che cammina, va verso gli armadietti, li accarezza, guarda dentro, ne apre uno poi lo chiude. Qui la musica cambia: è una canzone francese di Juliette Greco.

Bobò prosegue il suo giro sulla scena, con una danza leggera, sfiora le scalinate di ferro, accarezza i tubi, gioca con la ringhiera della scala, si muove dolcemente dietro la grata-cancello, va verso il tavolo, guarda, si appoggia, alza la gamba dietro. Nel mentre di queste azioni parte un'altra registrazione della voce del regista:

“A volte vorrei la sordità di Bobò. Essere analfabeta come Bobò. Bobò che ha passato cinquant'anni in un manicomio vero. Bobò che ora e' pulito da tutto, libero come un lupo che anche se lo addomestichi guarda sempre verso la foresta.”

Prosegue Bobò con la sua lieve danza verso Delbono che giace a terra nudo: lo fa alzare e gli rende i suoi vestiti. Il regista si riveste, poi prende per mano l'amico, vanno insieme di fronte al pubblico, al centro della scena illuminata. Si fermano, dedica finale di Pippo Delbono:

“A mio padre”.

Calano le luci, applausi e grande emozione del pubblico.

Entrano tutti gli attori, applausi infiniti, sui loro volti la stanchezza mista a soddisfazione: hanno dato il massimo di loro stessi, tutti.

2.4 ANALISI DELLE CRITICHE

Le critiche che esaminerò in questo paragrafo sono relative al periodo che va dal 23 ottobre del 2008, subito dopo il debutto della *Menzogna* a Moncaleri, fino al 21 ottobre del 2009. Sono state scritte da critici delle più importanti testate giornalistiche italiane: Il Sole 24 ore, Il Messaggero, L'Unità, Liberazione, Europa, Il Mattino, La Repubblica e Il Manifesto.

Le recensioni sono state analizzate seguendo i criteri esposti nei libri di Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta: un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004 ; e quello scritto da Andrea Porcheddu e Roberta Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Pisa, Titivillus, 2010.

Tuttavia non è facile recensire gli spettacoli di Delbono seguendo una struttura tradizionale o fissa. Infatti, lo stesso Andrea Porcheddu, nel suo libro, espone il problema della critica per gli spettacoli di Pippo Delbono:

“Come deve porsi un critico di fronte questi “spaccati di vita”? Cosa e come giudicare? Difficile prendere posizione, mantenere la lucidità, sostenere parametri consolidati o tradizionali (come “dice la battuta” un attore down?). Renato Palazzi parla di reazioni del tutto viscerali, svincolate da un reale contesto rappresentativo, legate al puro accumularsi degli effetti. Ma è effettivamente complicato resistere, non stare al gioco: quel che prevale è l'emozione, l'empatia, la suggestione visiva e sonora”.¹⁶

Il 23/10/2008 per il Sole 24 Ore Francesca Motta scriveva:

Pippo Delbono: il coraggio civile di urlare la Menzogna bruciante

Francesca Motta è un esempio di quella che Ettore Capriolo chiama “critica campione”, ovvero: *“Quello che sposa una causa e per lei si batte con caparbia, con entusiasmo, gradatamente conquistando nuovi proseliti e vedendola trionfare. La sua critica è necessariamente parziale, con occasionale sopravvalutazione degli eventi che vanno nella direzione voluta e con contestazioni più o meno radicali a quelli che seguono la tradizione dominante”*.¹⁷

All'inizio di questa recensione, la critica cita le parole di forte impatto emotivo e politico

¹⁶ Andrea Porcheddu e Roberta Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Pisa, Titivillus, 2010, pg.113

¹⁷ Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta: un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004, pg 63

dette da Delbono durante lo spettacolo: *“Scusate per la menzogna che mi porto dentro”*.

Poi segnala il luogo dell'evento, le Fonderie Limone di Moncaleri e che lo spettacolo inaugura la stagione del Teatro Stabile di Torino. Successivamente aggiunge che l'opera *“è un vero evento, senza retorica, spiazzante e straordinario, in omaggio ai morti della Thyssen”*.

Segue la descrizione, l'interpretazione della scenografia e dei personaggi che man mano la abitano:

“armadietti diari dell'anima, ferro rugginoso che si acconcia in gradinata, feretro, pulpito, paravento reticolato, un pertugio-porta mito nero, che fagocita anche l'ultima possibilità di fuga. Forno Thyssen, tombino d'umanità dolente, scordata, popolato da fiere che ti sopprimono tra party e inferi d'ipocrisia”.

Poi la critica si sposta sull'interpretazione di quello che per lei è il messaggio implicito ne *La menzogna*, ovvero indicare la strada giusta agli altri. Prosegue su questa linea di pensiero, facendo riferimento al pubblico che è obbligato a scegliere da che parte schierarsi: *“con gli affamatori, con gli oscurantisti del business trionfante, le bestie che ringhiano invece di parlare, i preti ammiccanti o con tutti quelli che hanno il coraggio di urlare il proprio sdegno”*. Quindi conclude la sua accesa battaglia:

“La menzogna è un virus da debellare, la verità è la cura”.

Questa critica mette in risalto la dicotomia menzogna/verità o attivismo politico/sottomissione al potere. Il pubblico è coinvolto e impegnato nell'azione insieme agli attori, qui descritti nei loro ruoli e sono accennati i costumi:

“Gianluca odalisca con cascate di perle, Gustavo trans dal cuore pulsante, Grazia che danza, Antonella la spogliarellista, il turista per caso Nelson, poi operaio steso sul pavimento, Pepe bruciato vivo, Mario al buio con la bici, Lucia-Giulietta che urla a tutti di rinunciare al proprio nome”. La critica aggiunge che a capo di questa formazione c'è Delbono, vestito da imprenditore “cattivo” che *“scatta foto, trasuda, corre patisce, impreca”*. Finirà nudo, provocatoriamente, secondo lei, *“vittima e carnefice di una madre che lo voleva solo per sé”*.

Poi è descritta la chiusura dello spettacolo con l'ingresso di Bobò che *“accarezza gli armadietti, li apre, si specchia dentro, sussulta”*. Innocente come *“un lupo che anche se lo*

addomesticati guarderà sempre la foresta". Infine valuta positivamente lo spettacolo, *"da non perdere"*, che Delbono dedica al padre.

Questa critica si può chiamare anche, volendo usare la definizione di Silvio D'Amico¹⁸, *"patriottica"*, ovvero totalmente in linea con il pensiero del regista, che Francesca Motta esalta e condivide. La scrittura, come si sa, non è mai neutra, l'oggettività non esiste in assoluto, quindi la critica sceglie quali elementi mettere in luce e quali occultare.

In questa recensione è evidente il coinvolgimento emotivo, riscontrabile anche nel ritmo incalzante della scrittura. Gli elementi trattati sono soprattutto quelli relativi alla scelta politica, etica e morale inevitabile proposta al pubblico dalla compagnia, un *"invito"* a seguire l'esempio coraggioso di Delbono, che rivendica, con il suo teatro, lo scopo ultimo dell'arte: dire la verità.

Quindi è evidenziato, in questa recensione, il sottile rapporto tra etica ed estetica, tra fare critica e morale che, come scrive lo scrittore e drammaturgo israeliano Abraham Yehoshua, nel suo saggio *Il potere terribile di una piccola colpa*:

"La morale è una scelta individuale, irriducibile in ultima istanza a qualsiasi descrizione di tipo antropologico, storico, filosofico o religioso (...) Possiamo presupporre un'intenzione morale per ogni frase che tratta un rapporto umano necessariamente dal punto di vista del bene e del male. La condizione di necessità è importante, altrimenti le parole bene o male possono intervenire pur senza esprimere un giudizio morale (...) Ha carattere morale ogni affermazione assoluta e universalmente valida che indica ciò che si deve o non si deve fare nei rapporti umani (...) Solo quando si è obbligati a formulare in termini universali e assoluti una scelta personale (che peraltro può benissimo derivare da una particolare concezione filosofica del mondo) si è in presenza di un giudizio morale".¹⁹

Dunque sono requisiti fondamentali di qualsiasi giudizio morale l'universalità e l'assolutezza. Possiamo intendere *"morale"*, in questa critica, come *"misura"*, come *"regola"*, ed è un giudizio lecito in quanto ogni opera d'arte che parla di rapporti umani può essere esaminata dal punto di vista etico.

Sono però lasciati in ombra altri aspetti importanti: le musiche dal forte impatto emotivo, i video proiettati durante lo spettacolo, ovvero uno relativo allo spot della Thyssen

18 Massimo Marino, *op.cit.*, p.136

19 Andrea Porcheddu e Roberta Ferraresi, *op.cit.*, p. 54

contrapposto a quello di denuncia del prete missionario Alex Zanotelli, le entrate e le uscite degli operai all'inizio e alla fine, lo spogliarello di Antonella De Sarno, la scenografia, i costumi, le maschere e l'intervallo.

La critica successiva, anch'essa del 23/10/2008, scritta da Rita Sala per il Messaggero:

Delbono,urlo senza fine contro “La menzogna”

In questa critica è presente, come in quella precedente, la formula dell'urlo contro la menzogna. Rita Sala parte dal riferimento al luogo dell'evento, l'anno di realizzazione, il luogo e la produzione dello spettacolo. Poi passa subito all'urlo politico di Delbono, specificando che *“tuttavia ci sono diversi modi di urlare e quello usato da Pippo nello spettacolo è un modo elegante, quasi sofisticato”*. Le vittime dell'urlo di Delbono sono per la critica, *“gli infingimenti che reggono il mondo in cui ci tocca vivere, quelli esterni (dalle condizioni di lavoro in cui maturano le morti bianche all'impossibilità di comunicare se non latrando) e quelli interiori, cui è sempre più ingrato e difficile togliere il velo”*.

Quindi Rita Sala si sofferma sull'incendio alla ThyssenKrupp e gli operai arsi vivi, per poi allargare il discorso alle *“menzogne planetarie, ai finti sorrisi del potere, alle illusorie speranze di un futuro migliore da parte dei potenti”*.

Poi descrive la scenografia e gli attori in scena, con riferimenti particolari ai costumi e alle immagini che essi le evocano:

“Trappole di ferro, un podio oratorio da dove potrebbero aver parlato tutti gli eretici della Storia, scale, scivoli, percorsi di legno e di metallo attraversati da mille ostacoli, corpi allacciati nel ballo, un buddha coperto di perle e file di armadietti laccati (per le tute degli operai della Thyssen, ma anche per gli umani abbaianti che si nascondono sotto il cuoio, borchie e occhiali scuri)”.

In poche parole dice che: *“tutti gli attori della compagnia incarnano sulla scena il Dolore del mondo”*. Poi c'è il riferimento alla ricezione dell'opera da parte del pubblico che *“vede, ascolta, subisce, patisce, si sforza di capire, realizza, s'infuria. O piange, gaudiosamente”*.

Sono citati alcuni degli autori al quale la composizione scenica di Delbono avrebbe tratto le sue fonti: i quadri di Francis Bacon, Kafka, Nietzsche *“forse inconsapevole”*, Shakespeare in particolare a *Romeo e Giulietta* *“Lucia che urla l' inutilità di un nome”*, *Sogno di una notte di mezza estate* *“testa di asino dondolante sul corpo nudo del buddha”*.

C'è un riferimento alle musiche dello spettacolo e alle sue immagini evocative:

“un'esplosione di immagini e stati d'animo, conditi ora da Wagner; ora dalle struggenti note di un tango”. Poi la critica conclude il discorso citando Delbono che si toglie la maschera *“davanti agli occhi attoniti di Bobò”* e denuncia la propria menzogna, si denuda, indifeso, ricorda le carezze di una madre *“che lo voleva solo per sé”*. L'autrice torna a citare l'*Ecce Homo* di Nietzsche ancora. Poi, sempre lei, rammenta al lettore che il pubblico non deve cercare di “capire” *La menzogna*, districandosi fra *“reminiscenze scolastiche, magnifiche immagini e faticose decodificazioni”*.

Ma anche lei, in questa critica, rimanda il discorso a queste “faticose decodificazioni” .

Di certo, il processo di analisi avviene sempre in mancanza dell'oggetto di studio, quindi interpretare uno spettacolo significa mettere in pratica una sorta di *“archeologia individuale, intra ed extra-teatrale”*, come dice Andrea Porcheddu nel suo libro. Quindi è evidente, in questa recensione, la mediazione dei ricordi della critica e la sua capacità di costruire associazioni inerenti con altri materiali, presi nei vari campi filosofici, artistici e letterari.

“Umberto Eco parla di “attività previsionale”, in cui lo spettatore, pur essendo sempre coinvolto nell'opera con cui si sta confrontando, esce dal testo, andando a cercare anche altrove le basi per costruire le proprie ipotesi, in quelle che Eco chiama delle “passeggiate inferenziali”.²⁰

Quindi, si può constatare come Rita Sala attua, in questa critica, un processo di ristrutturazione durante il processo interpretativo non considerando il filo conduttore dell'emozione, come nella critica di Francesca Motta, ma seguendo un'altra ipotesi di sviluppo probabile. Infatti prevalgono nella recensione i continui rimandi alle fonti a cui Delbono si sarebbe ispirato, che conducono la critica a prendere un punto di vista emotivamente distaccato nell'interpretazione dello spettacolo.

Franco Ruffini ricorda che: *“quando è il punto di vista del critico a prevalere, il testo-critico e il testo-opera sono disgiunti. L'opera diventa dunque solo un pretesto per avviare il discorso critico”*.²¹

Oltre alla contestualizzazione dell'opera e alle fonti, a differenza della critica di Francesca

20 Andrea Porcheddu, Roberta Ferraresi, *op.cit.*, p. 190

21 *Ivi*, p.191

Motta, ci sono espliciti riferimenti allo stato d'animo del pubblico in sala che guarda lo spettacolo. La musica è citata solo in parte (Wagner e tango), e non sono per niente presenti: il finto intervallo, il video di Alex Zanotelli, i movimenti precisi degli attori-operai nella prima scena, Gustavo Giacosa - trans, lo spogliarello, i preti che rinchiudono le donne negli armadietti, gli operai morti e le azioni sceniche di Bobò nel finale.

La critica fatta per L'Unita', sempre il 23/10/2008, da Maria Grazia Gregori porta questo titolo:

Thyssen, così brucia la verità

Questa recensione presenta all'inizio il titolo, l'autore, il luogo dove si è svolto lo spettacolo, il perché e quando.

Maria Grazia Gregori cita, a differenza delle due recensioni precedenti, la voce fuoricampo di Delbono, che informa il pubblico all'inizio che: *“lo spettacolo prenderà il via da quell'incendio”*.

Precisa che tra il pubblico in platea è presente uno degli operai scampati al rogo, che di Delbono è diventato amico, mentre non ci sono i parenti delle vittime.

Poi considera il video pubblicitario della Thyssen, *“che fa accapponare la pelle nel tentativo di dare una risposta edificante alla domanda “Che cos'è il futuro”. Un brivido se si pensa a chi da quel futuro è stato tragicamente escluso”*.

Contrappone a questo video quello di Alex Zanotelli, che parla di democrazia, povertà e ricchezze nel mondo. In questa recensione sono presenti, per la prima volta fin ora, tutti e due i video: Thyssen e Zanotelli.

E' infatti da questa contrapposizione che, per la critica, si muove tutto lo spettacolo di Delbono. Poi c'è la descrizione della scenografia e l'ingresso degli attori operai:

“uomini e donne entrano uno a uno, a due a due-i movimenti e le coreografie sono perfetti-si svestono, indossano la tuta di lavoro, magari persi nei pensieri della vita di tutti i giorni, mai facile. Il cerchio si chiude all'improvviso: dentro una bara, con un mazzo di fiori tra le mani. Torneranno alla fine questi fantasmi bruciati vivi su reti di ferro simili a letti di contenzione di una follia collettiva”.

Ritorna anche qui, come nella critica di Rita Sala, il riferimento al teatro politico di Delbono

che denuncia la menzogna che è fuori e dentro ognuno di noi. Tuttavia Maria Grazia Gregori è più descrittiva nei movimenti, coreografie ed espressioni degli attori-operai.

Continua la critica dicendo che entrano in scena poi *“i borghesi impomatati”* che le ricordano, *L'Opera da tre soldi* di Brecht, ragazze vestite in cuoio nero, e preti come quelli del film *La mala education* di Almodovar. La connessione con altri testi teatrali o non teatrali è molto frequente nelle critiche infatti:

“L'intertestualità si realizza come riferimento volontario collocato, in maniera implicita o esplicita, dall'autore all'interno dello spettacolo, ma anche come connessione involontaria. Nel caso del teatro, i rapporti intertestuali sono multidimensionali (nel senso che fanno riferimento, simultaneamente, a testi differenti e di diversa natura) e plurimi, dal momento che non è un'unica autorialità ad esprimersi, ma una composizione di soggettività che riunisce, ad esempio, drammaturgo, scenografo, regista e così via”.²²

Il denudarsi di Pippo viene interpretato dalla critica come un gesto sacrificale. Bobò compare nel finale *“per dare l'ultimo addio a chi non c'è più”*.

La critica mette l'accento, a differenza delle precedenti, sul forte impatto emotivo della musica in questo spettacolo: *“La menzogna di Delbono è un'opera sul dolore a suon di musica (da Zarah Leander a Stravinskij e Wagner) senza ammiccamenti: senti, al contrario, nella dedica finale al padre, il bisogno di ritornare a quell'atto d'amore da cui siamo nati”*.

Poi la critica sottolinea la ricezione dello spettacolo da parte del pubblico:

“un pugno nello stomaco per alcuni, per altri qualcosa da non condividere fino in fondo: segno della vitalità di questo spettacolo applaudito con calore e a lungo”.

Non sono prese in considerazione alcune scene: la scena nella quale Giulietta grida di rinunciare al nome, l'intervallo, i preti che rinchiudono negli armadietti le donne, la violenza di Delbono sulla scena, la danza africana, Gustavo Giacosa-trans, ma compaiono comunque molti più riferimenti descrittivi delle sequenze di scene che nelle critiche fin ora analizzate.

La prossima recensione è stata scritta da Katia Ippaso, per *Liberazione*, il 23/10/2008:

Padroni sadomaso, sacrifici rituali

In questa recensione sono presenti, in maniera piuttosto chiara, i tre livelli della pratica

22 Andrea Porcheddu, Roberta Ferraresi, *op.cit.*, p. 202

critica secondo la semiotica di Peirce.

*”La semiotica di Peirce delega una collocazione sostanziale al processo di ricezione del senso e, di conseguenza, alla soggettività che esso implica e al contesto in cui tale significato è prodotto, circola ed è recepito (...) Il significato non è così qualcosa di già definito a priori, da scoprire, ma si tratta di un sistema in divenire, che è costruito volta per volta dall'interprete (dunque dalla sua esperienza personale) e dipende da una gran serie di variabili, come il momento storico di riferimento o il contesto materiale in cui questo significato è recepito (...) L'interpretante, oltre a chiarire il significato, serve a spiegare la natura della relazione che lega il segno e l'oggetto”.*²³

Peirce quindi individua tre tipi di interpretante all'interno del processo di trasformazione del segno in pensiero, che definiscono diverse modalità di azione del segno sull'interprete e sono:

1-L'Interpretante Emozionale

2-Interpretante Energetico

3-Interpretante Logico

Vediamo nello specifico queste tre fasi nella critica di Katia Ippaso.

Il primo livello, L'Interpretante Emozionale, è il primo approccio con lo spettacolo. E' un momento istintivo, con una forte componente soggettiva che verrà sviluppata in seguito e che serve a introdurre il lettore nel contesto dello spettacolo:

“All'inizio c'è un operaio che arriva in fabbrica, si toglie i vestiti e indossa la tuta da operaio: prima di iniziare il lavoro, piega diligentemente le sue cose in un armadietto triste, e mentre li deposita sembra che licenzi anche la sua umanità, che la metta a dormire. Poi ne arriva un altro, e un altro ancora, fino a Bobò che prende il casco giallo, icona dell'operaio metallurgico, e lo indossa nel suo modo lunare, picassiano. Il rito della vestizione/svestizione si compie sette volte. Sette come gli operai bruciati vivi nella notte tra il 5 e il 6 dicembre del 2007 nel rogo della Thyssenkrupp. Sette sacrifici umani scambiati per fatti accidentali. Nel più angosciante silenzio, Pippo Delbono introduce le figure del suo viaggio, un'ouverture che parte dalla realtà colta nella sua violenza ordinaria, là dove l'omicidio si nutre delle scorie di una civiltà opulenta, della polvere di un tavolo d'ufficio,

²³ Ivi, p.130

del ferro arrugginito di una sedia dove un corpo anonimo viene buttato ogni giorno, come un sacco.”

Segue il secondo livello, dell'Interpretante Energetico, in cui le prime informazioni iniziano ad essere contestualizzate ed inserite in un sistema di associazioni che, nell'ultima fase, darà più importanza al senso:

“Con La Menzogna, spettacolo inaugurale della nuova stagione dello Stabile di Torino diretto da Mario Martone, Delbono ci fa sentire l'odore pestilenziale di una fabbrica-mondo, declinando le proprie ermetiche visioni sul piano di una composizione poetica che non si assesta su una linea drammaturgica precisa attirando a sé musica, video, danza e pittura in un respiro irregolare e affannoso come la vita stessa.

Dallo schermo, il padre missionario Alex Zanotelli parla (dai microfoni di una rete televisiva) di povertà, economia e finanza, disegnando le coordinate di un mondo al collasso dove 3/400 famiglie detengono la metà della ricchezza mondiale; nello stesso video, appare, come un lapsus, un lavoro astuto dell'inconscio, una vecchia pubblicità della Thyssenkrupp che promette benessere e futuro. Queste le cose dette: le verità e le menzogne. Ma sono quasi le uniche parole - messaggi registrati e riportati come da un altro pianeta- in uno spettacolo che d'improvviso mette le radici sottoterra. Da una landa mercuriale, nascono le figure di un bestiario - preti e ballerine in abiti sadomaso, le teste coperte da tessuti che disegnano forme astratte -, ospiti di un circo immaginifico che evoca 8 e mezzo di Fellini. Nella parata livida del potere, ciascuno assume la sua posa plastica, abitando un traliccio fatto di scale e sottoscale, luoghi d'inferno, nascondigli dove non passa mai nessuno. Eleganti e sornioni, questi uomini e queste donne sessualmente potenti iniziano un ballo in maschera assecondando le sonorità di vecchie canzoni francesi. Festeggiano, forse, il sacrificio appena compiuto. Ballano sui cadaveri che hanno allegramente seppellito.

Mentre lo stesso Delbono si prepara a scatenare il verso ancestrale, il rumore vero di quelle anime nere. Avvitato in un abito padronale, con i capelli unti di brillantina, il regista-attore si fa demiurgo di uno spettacolo "osceno", dove i preti chiudono a chiave donne mezzo svestite dentro gli armadietti della fabbrica. Una macchina fotografica, un microfono e infine un manganello diventano progressivamente strumenti di amplificazione

di una realtà occulta, detonatori d'irrazionalità. Nel verso bestiale, nella risata satanica riverberata all'infinito, agisce la rappresentazione non verbale di un sistema totalitario che ha ucciso padri e figli in un pasto totemico, dove il totem è il capitale.

Gli operai tornano nella parte conclusiva dello spettacolo, ormai privi di vita, corpi bruciati da portare pietosamente in braccio e da deporre sul palcoscenico, per esporli, inermi, allo sguardo di quel pubblico che Delbono qualche minuto prima aveva fotografato, cercando forse nei visi della gente comune una risposta alla questione della menzogna. Tema che Delbono, nell'ultimo movimento di quest'opera a più finali, riporta drammaticamente a se stesso, esponendosi nudo come Gianluca, come Bobò, come le creature più disarmate della sua compagnia che i fasci di luce hanno il potere di ritagliare come personaggi di antiche pitture. Ed è di sapore pasoliniano la confessione degli ultimi quadri: «Scusate per la menzogna che mi porto dentro dal tempo che mia madre mi lavava... per tenermi lontano dagli sguardi, per avermi tutto per sé... Scusate per la menzogna che mi porto dentro dal tempo in cui... tra gli specchi... spiavo mio padre svestito».

In questa seconda fase è importante il processo di interpretazione che si attiva dopo il primo momento emotivo. Quindi la critica sperimenta le relazioni possibili tra segno e oggetto, in un processo di riordino e associazione dei materiali.

La terza e ultima fase, è chiamata dell'Interpretante Logico, è la fase conclusiva dell'analisi, dove entra in gioco il mondo dell'interprete, che Peirce chiama “Abito”:

“Nonostante qualche superflua nota sentimentale e la disomogeneità di una composizione che dichiaratamente si annuncia come primo studio sul tema, La Menzogna ci regala alcuni quadri folgoranti di stile bauschiano. E c'è, nel piano sonoro di quest'ultima opera di Delbono - tra i miagolii dei corpi inermi e i latrati degli assassini - un sedimento arcaico di una violenza che, nei suoi riti sacrificali, rivela una costante antropologica: «I meccanismi fisiologici della violenza variano ben poco da un individuo all'altro, perfino da una cultura all'altra - scriveva René Girard, citando a sua volta Anthony Storr (Human aggression) - ... niente assomiglia maggiormente a un gatto o a un uomo adirato di un altro gatto o di un altro uomo adirato»”.

In questa ultima fase, l' “abito peirciano” corrisponde all'interpretazione di stampo

antropologico incentrata sul tema dei riti sacrificali che la critica fa dello spettacolo.

In questa recensione i tre livelli interpretativi sono ben distinti, ma tuttavia gli scarti tra l'uno e l'altro sono molto sottili e spesso, in altre critiche, i tre momenti si trovano mischiati tra loro, per cui è sempre possibile individuare un'azione di analisi in questo senso, ma spesso risulta molto difficile affrontare l'indagine secondo uno schema così rigido.

A scrivere per l'Europa è Alessandra Bernocco, il 23/10/2008:

La menzogna della Thyssen e la nostra

Questa critica è l'opposto di quella precedente. Chi scrive infatti parte dall'effetto che lo spettacolo ha avuto su di lei e sul pubblico. Alessandra Bernocco dice infatti: “ *più che emozioni sono pugni allo stomaco. Coltellate che risvegliano le coscienze*”, a sottolineare, come prima cosa, il forte impatto emotivo con lo spettacolo.

Per la critica è dunque centrale “*il bisogno di fare i conti con se stessi, con i nostri inquietanti meccanismi di rimozione, con il moralismo infiltrato, che orienta e manovra comportamenti e giudizi, con la nostra capacità di metterci a nudo*”.

L'aspetto quindi fondamentale per la critica è quello interiore, dove il rogo dell'acciaieria Thyssen è solo un punto di partenza di un “*viaggio politico, poetico e spirituale*”, più personale che collettivo.

Alessandra Bernocco menziona poi il luogo, la data e il contesto in cui si è svolto lo spettacolo.

Contrappone i due momenti in cui compaiono in scena gli operai, dando possibili interpretazioni dei segni sulla scena:

“*Prima, la rabbia e il dolore compresso, imploso, che ha i caratteri della lentezza, del silenzio, dei movimenti impediti da una forza opposta, che ammutolisce e trattiene: potrebbe riguardare l'orrore paralizzante della tragedia avvenuta, oppure l'alienazione di chi ha ceduto le armi. Poi i lamenti, i guaiti, l'abbaiare ringhioso di uomini-cani, in un contesto che ampiamente cita l'Opera da tre soldi, tra puttane, malavitosi e mostruosi esseri con le orecchie d'asino e gli occhi bendati*”.

Il secondo momento in cui compaiono gli “uomini-bestia” porta la critica a fare una connessione con un altro testo teatrale, l'*Opera da tre soldi* di Brecht, come per Maria

Grazia Gregori dell'Unità.

Alessandra Bernocco accenna poi alcuni personaggi dello spettacolo e alle immagini che questi le evocano:

“Delbono un po' Peachum un po' Mackie Messer, in divisa da padrino e brillantina d'ordinanza: infine Giulietta, da un balcone ponteggio, che urla il suo strazio. La tragedia più classica delle tragedie d'amore, per raccontare di troppi amori interrotti, in un crescendo di rabbia e disperazione”.

Critica povera di dettagli descrittivi, scrittura veloce, sbrigativa ma semplice, viene esaminato maggiormente l'aspetto dell'effetto prodotto dallo spettacolo sul pubblico.

Aspetto questo importante, come ci ricorda Andrea Porcheddu, perché:

*“Il teatro, in certi casi, intende incidere considerevolmente sulla realtà agendo direttamente sul singolo spettatore che vi partecipa. E, al di là di quelle forme spettacolari il cui proposito è dichiaratamente -diciamo-politico, si può ipotizzare che una delle peculiarità fondanti del fatto teatrale sia quello di modificare il proprio ricevente”.*²⁴

Il caso più classico di questo processo è la catarsi aristotelica, che si pone come momento di purificazione collettiva per la comunità: il teatro, fin dalle origini, non intende solo mostrare o rappresentare, ma si propone di fare qualcosa per il pubblico.

Tuttavia non sono presenti, in questa recensione, riferimenti alla maggior parte delle scene dello spettacolo, le musiche, la scenografia, i video, il finale con Bobò e Delbono denudato. Il giudizio critico sembra essere sostituito quasi del tutto dal forte impatto emotivo della critica.

Il Mattino, 23/10/2008, scrive Enrico Fiore:

Con la Thyssen Delbono riscopre il teatro civile

In questa critica sono considerati il luogo dove si è svolto lo spettacolo, la produzione, il titolo dell'opera, il perché è stato commissionato a Pippo Delbono da Mario Martone. Viene specificato anche che il debutto ha assunto un alto valore di testimonianza civile perché è avvenuto pochi giorni dopo che il procuratore Raffaele Guariniello ha chiesto il rinvio a giudizio per sei dirigenti della Thyssen Krupp.

24 Andrea Porcheddu, Roberta Ferraresi, *op.cit.*, p. 208

Informazione questa non presente nelle critiche precedenti, che ci fa intuire già la lettura politica-sociale che il critico fa dello spettacolo. Infatti annuncia in apertura della critica:

“Accade ancora - ormai sempre più raramente, ma accade - che il teatro riscopra la sua naturale vocazione di arte eminentemente sociale”.

Il critico sottolinea quindi il valore dell'atto politico de *La menzogna* e la sua interpretazione dello spettacolo ruota intorno al valore sociale dell'arte.

Poi prosegue facendo un'analisi più approfondita:

“Ebbene, nell'allestimento di Delbono - a parte uno spot della multinazionale proiettato all'inizio e i corpi dei morti portati in scena sul finale - non si parla e non ci si fa vedere alcun «documento» né della Thyssen-Krupp né dell'incendio. Ma ci viene mostrato il prima e il dopo di quella tragedia: gli operai che arrivano in fabbrica e l'incedere lentissimo di una donna in nero impiccata al dolore. Ed ecco il pensiero. Uno di quegli operai trova proprio nell'armadietto dello spogliatoio il mazzo di fiori che lui stesso si deporrà sul petto sdraiandosi nella bara. La morte, insomma, è insita nel lavoro”. Questa è la sua interpretazione, ovvero della morte che è insita nel lavoro stesso degli operai, dell'immagine -simbolo all'inizio dello spettacolo.

Prosegue il critico con queste parole:

“Del resto, una processione di dame in sontuosi abiti da sera, di conigliette da «Playboy», di maschere da «Eyes wide shut» e di cappucci da Ku Klux Klan costituisce l'«altro» che si muove fra i tubi, le scale e i ponteggi in cui Delbono riassume l'idea della fabbrica: quei personaggi, simboli del capitalismo di rapina denunciato in un video da padre Alex Zanotelli, s'identificano con la loro Thyssen, sono la Thyssen; e la Thyssen s'identifica con loro, è loro. Di contro, un Pippo Delbono che, alternativamente, assale con una spranga di ferro i tubi, le scale e i ponteggi o invoca Gianluca, il suo attore down chiuso nella lontana innocenza del suo bianco corpo nudo.”

Qui è presente un livello di lettura, legato alla contemporaneità, che Porcheddu definisce “ampiezza connotativa”, ovvero la capacità di evocare:

“La connotatività è proprio questo: la capacità di evocare, oltre al significato, diciamo principale o diretto, altri significati culturali secondari, che spesso diventano anche più importanti di quelli primari (...) Un passaggio di riflessione successivo porta a considerare

*come il segno teatrale sia anche capace di accantonare il suo significato usuale, per andare a rappresentare significati legati al particolare contesto socio-culturale condiviso da artisti e spettatori”.*²⁵

Secondo lo studio della semiotica fatto da Roland Barthes, all'interno del sistema di comunicazione in cui il pubblico, oltre a percepire i significati immediati del segno, è condotto a contestualizzarlo nei termini della propria quotidianità, sono creati riferimenti e connessioni fondamentali per l'interpretazione dello spettacolo.

*“Il segno teatrale ha un'ampiezza connotativa particolare, che permette alla performance di riferirsi a numerosi significati contemporaneamente. La particolare capacità connotativa della significazione teatrale è una questione che ha a che fare, innanzitutto, con la capacità dello spettacolo di parlare al proprio tempo e, in effetti, con quella del critico di sapersi inserire in questo sistema di comunicazione che coinvolge, allo stesso tempo, mondo drammatico, mondo reale e attualità”.*²⁶

Secondo Enrico Fiore Delbono *“ impersona la cattiva coscienza: quella dei troppi silenzi, delle troppe parole, delle troppe omissioni, delle troppe complicità, dei troppi compromessi, delle troppe vigliaccherie. Eccola, la menzogna del titolo. È la menzogna perenne del grande manicomio che ci ostiniamo a chiamare società. Ad essa Delbono non sa opporre, alla fine, che il rifugiarsi a sua volta in un sogno d'innocenza, spogliandosi anche lui nudo e dedicando lo spettacolo «a mio padre». E questo rappresenta l'emozione”.*

Tuttavia, alla fine della recensione, il critico dirà che l'emozione del finale è anche il limite dello spettacolo, che non riuscirebbe a mantenere il giusto equilibrio fra le due dimensioni della denuncia e dell'autobiografia, con la seconda che prevale nettamente sulla prima. Giudizio critico superficiale e non fondato perché, come scrive Andrea Porcheddu a proposito dell'autobiografismo a teatro:

*“Quando il sé si osserva come altro, il soggetto si fa personaggio: si guarda, si racconta, si comprende come soggetto in cammino, in evoluzione. L'autobiografia diventa strumento di ricerca, di conoscenza dell'uomo/individuo, di riflessione sull'identità, di analisi del vissuto (...) Da qui, insomma, l'io si fa personaggio”.*²⁷

25 Andrea Porcheddu, Roberta Ferraresi, *op.cit.*, p.171

26 *Ivi*, p. 172

27 *Ivi*, p.104

Critica questa sicuramente differente dalle precedenti perché considera *La menzogna* un grande atto di denuncia politica, al quale però non sarebbe necessario aggiungere riferimenti autobiografici da parte del regista.

Quindi la sequenza scenica è stata rimodellata in funzione del punto di vista politico-sociale dello spettacolo, e non sono nominate alcune scene: lo spogliarello, la danza africana, Giulietta-Lucia, l'intervallo, Giacosa - trans. Non vengono presi in considerazione aspetti importanti come la musica, le coreografie, le danze. I costumi e le maschere trovano il loro posto qui in un'interpretazione originale, con riferimenti all'attualità, al cinema e alla storia.

Franco Quadri scrive per Repubblica il 23/10/2008:

Con la Thyssenkrupp Delbono mette in scena la tragedia a Torino

All'inizio Franco Quadri scrive il titolo dello spettacolo, l'autore, il luogo dove è andato in scena lo spettacolo e il perché. Quindi mette in primo piano la tragedia della Thyssen, punto di partenza di *La menzogna studio*.

“Al principio di questo Studio va in scena il silenzio. Nel vuoto inanimato spiccano gli armadietti-guardaroba da azienda dove qualcuno si mette in tuta, e qualcuno più tardi si stenderà pure in una vasca-bara dove galleggiano dei fiori, mentre dall'alto degli spalti la voce di Pippo ci dice sussurrando l'impossibilità di limitarsi alla pietà “dandosi un contegno” col fine effettivo di seppellire una realtà perbenista”.

La descrizione e l'interpretazione sono molto generici, il critico infatti farà una panoramica di alcune scene senza essere descrittivo o riferirsi alle fonti o altri testi.

Quindi, secondo questo criterio, sono prese in considerazione in ordine le seguenti scene: il video di denuncia di Zanutelli, Giulietta che urla, altre azioni sceniche (ma non specificate) che evocano al critico violenze o tenerezze, con particolare interesse per il ponderoso impianto musicale dello spettacolo, che parte da brani sinfonici o operistici tedeschi, fino ad arrivare a canzoni francesi.

Poi il clima cambia, secondo Franco Quadri, con l'ingresso di alcuni personaggi, Bobò e Gianluca Ballarè :

“A moderare gli stimoli a picchiarsi, interviene la spontaneità dei numeri delle vedettes della compagnia. Primi fra tutti il leggendario Bobò in qualcuna delle sue camminate in

divisa e i sempre più rotondo Gianluca Ballare in vena di danze. In una serata in cui tutti i diciassette interpreti danno il massimo, a partire da Pippo che scatta foto e predilige per una volta il silenzio sotteso a ogni azione, anche a quel progressivo denudarsi che sul finire coinvolge tutti”.

Il critico sottolinea l'impegno dei diciassette attori che danno il massimo e, in particolare, si sofferma sul denudarsi di Pippo Delbono per avviare il giudizio critico dello spettacolo:

“quel progressivo denudarsi che sul finire coinvolge tutti, e non consiste, come spesso accade, in una provocazione, ma dà il senso a uno spettacolo liberatorio e riconduce in effetti il suo autore e regista al ricordo dell’infanzia e a quella maschera di pudore che allora l’educazione paterna cercava d’imporgli, mentre il senso di questo allestimento, che sembra dare inizio ad un nuovo ciclo, sta proprio nella necessità di responsabilizzarsi su quanto ci avviene intorno e tutto ci coinvolge.”

A differenza della precedente critica di Enrico Fiore, Franco Quadri non vede un limite nell'autobiografismo del regista, ma avverte che c'è un senso più profondo che si cela nelle parole e nelle azioni di Delbono, ovvero il bisogno di responsabilizzarsi di quanto avviene intorno a noi. Moderato ed essenziale il giudizio di questa critica, che appare contratta forse per mancanza di spazio sul quotidiano, anche se a Franco Quadri riesce molto bene il far vedere pennellando a grandi tratti. Quindi crea un clima generale dello spettacolo prendendone in considerazione soprattutto l'inizio e la fine, non sono presenti citazioni a fonti o altri testi, come ad esempio nella critica di Rita Sala.

Sono esclusi da questa recensione le scene del video della Thyssen, lo spogliarello, l'intervallo, i costumi e le maschere, la scenografia, Giacosa – trans, la ricezione del pubblico. Il critico mette però l'accento sulla preponderanza del sonoro nello spettacolo.

Gianni Manzella scrive il 26/10/2008 per Il Manifesto:

Quello shock elettrico della morte in fabbrica

Questa recensione è sicuramente la più descrittiva tra quelle menzionate fin ora. Gianni Manzella è discorsivo e descrive, anche nei dettagli, la successione scenica dello spettacolo. Inizia la critica facendo riferimento ad un precedente spettacolo di Delbono, *Il Silenzio*, rappresentato sui ruderi di Ghibellina, città completamente distrutta dal terremoto:

“Il silenzio. Di una consistenza diversa da quello che sui ruderi della vecchia Gibellina seguiva il boato del terremoto”.

Quindi dal silenzio di Ghibellina il critico si collega allo spettacolo e descrive i movimenti degli operai:

“Il silenzi dei gesti abituali, ritmati da una lentezza capace di dar vita a una sorta di ritualità. All'inizio c'è solo questo silenzio, a lungo, mentre un uomo si avvicina a un paio di armadietti metallici, inquadrato in uno sghembo taglio di luce che lascia in vista solo un angolo della scena. Si toglie il vestito e indossa una tuta operaia. Un altro arriva in bicicletta. Poi altri uomini e donne. Si cambiano a loro volta d'abito, si avviano verso l'apertura che li inghiotte, sul fondo della scena. Passa anche il piccolo Bobò con il casco giallo d'obbligo per i lavori pericolosi.”

Il critico parla della ritualità di vestizione /svestizione degli attori-operai, come ha notato anche Katia Ippaso dell'Unità, ma tuttavia egli non si dilunga su questo aspetto e passa subito ad analizzare il luogo dove si sta svolgendo l'evento e il perché .

“E tuttavia La menzogna non è uno spettacolo sulla tragedia della Thyssen, o sulle morti bianche, così come Il silenzio non era uno spettacolo sul terremoto, ma su ciò che lo aveva seguito. Il silenzio dei vivi e dei morti. Dopo comincia lo spettacolo, o ciò che provvisoriamente possiamo chiamare con questo nome”.

Quindi il giudizio critico si interseca con la descrizione delle prima scene dello spettacolo, c'è la contrapposizione dei video Thyssen-Zanotelli:

“ Se mai è uno spettacolo sul dolore. Sulla sua consolatoria esibizione, sulla difficoltà di viverlo in profondità e non come menzogna (la tirata ideologica di padre Zanotelli sui guasti della finanza globalizzatrice simmetrica all'ottimistico developping the future di un filmato pubblicitario della multinazionale tedesca). Quando a mio padre si fermò il cuore non ho provato dolore, dice Delbono citando una canzone di De André.”

Poi il critico descrive la scenografia, i costumi e i personaggi che compaiono sulla scena, crea riferimenti e connessioni utili all'interpretazione:

“Prima di scendere sulla scena a impomatarsi i capelli e mettersi elegante in mezzo alle figure mascherate che intanto hanno preso possesso dello spazio scenico, dove nell'oscurità si è rivelata un'impalcatura metallica a diversi piani. Uomini e donne vestiti di scuro, anche

qualche prelato. Come un Balcon genettiano, o un film di Buñuel. Ma il fascino discreto di questa borghesia non nasconde la finzione, amplificata figurativamente da una coppia celata sotto grandi cappelli carnevaleschi. Ed ecco che ci troviamo ricondotti nel mezzo delle immagini sempre un po' surreali che si affollano nel mondo onirico di Delbono. Danzano queste figure sulle musiche di vecchie canzoni tedesche degli anni 30, tipo Zarah Leander. Assistono senza passione allo spogliarello di una ragazza. Abbaiano come cani alla luna. Trasformano gli armadietti industriali in reclusori confessionali”.

E c'è anche riferimento alla musica:

“Mentre esplodono musiche emotive, dai pieni orchestrali di Michael Galasso al Sacre di Stravinskij fino alla voce di Juliette Greco.”

Minuziosamente Gianni Manzella smonta e analizza lo spettacolo, facendo riferimento qui alla storia e a Pasolini per l'interpretazione della scena di violenza di Delbono:

“Fra queste due zone mentali e fisiche dello spettacolo (studio, lo definisce però il sottotitolo) si apre un'altra zona, una terra di nessuno. A questa, potremmo dare il nome di fascismo. Non quello risibile dei camerati nostrani. Forse quel che nella parola vi leggeva Pasolini. Di cui è solo uno specchio il bisogno quasi fisico di colpire, di dar botte di manganello alla cieca e scagliare parole di rabbia contro poveri o diversi. È che nelle acque scure del teatro, spesso torbide, bisogna immergersi. Lasciarsi andare a fondo. E vedere cosa si porta a galla.”

In questa critica è presente anche l'intervallo, con la descrizione delle azioni degli attori, per la prima volta fin ora in queste critiche :

“Alcuni minuti di pausa, annuncia Delbono. Forse perché la violenza accumulata è ormai al culmine. Si fa luce in sala. Ed è il momento più dolce, più umano cioè. È il Delbono buddista, se si vuole. Sfuggendo ai richiami del regista, Gianluca Ballarè corre nudo e leggero come un gatto. E c'è spazio anche per una passerella di Bobò che manda baci e stringe le mani degli spettatori, già prima oggetto delle attenzioni fotografiche dell'artefice. Mentre Nelson, basco rosso e zaino in spalla, da artista di strada porta in giro una natura morta incellofanata”.

Il critico prosegue la fedele descrizione dello spettacolo, degli attori e delle musiche:

“È il prologo a un'esplosione di corpi. Nudi, rabbiosi. Scossi da uno shock elettrico. Portati

a braccia in scena come morti. Illuminati in volto con una torcia, il casco giallo poggiato lì accanto ormai inutile. Mentre tornano a contrappunto le figure mascherate di prima e una Giulietta urla al suo Romeo le parole di Shakespeare in lotta col crescendo della musica di Wagner (Lucia Della Ferrera parla! vien da dire con le parole usate per la Garbo)”.

Conclude con la scena finale e il suo giudizio critico:

“In questo denudamento che non risparmia neppure l'artefice si consuma la volontà di misurarsi con i propri fantasmi, con la propria vergogna. E se la dedica finale "a mio padre" rivela molto, forse troppo, attraverso la crudezza dello smascheramento emerge la consapevolezza di una più profonda pietas”.

Questa critica, ha un impianto descrittivo dettagliato. Il testo-critico riscrive lo spettacolo, lo produce nuovamente:

“Quando si passa alla parte descrittiva, più che una relazione sull'opera, si ha una sorta di ri-costruzione effettiva dell'oggetto analizzato. Non nel senso di esumazione di un profilo perduto, di un ritratto i cui margini si perdono nel ricordo, ma proprio in quanto nuova costruzione: il testo critica non cerca (e trova) il senso del testo-opera, non traversa, annullandolo, il testo-opera per giungere al campo di significati che esso ha cifrato, ma semplicemente ri-scrive il testo-opera, cioè lo produce nuovamente”²⁸

28 Andrea Porcheddu, Roberta Ferraresi, *op.cit.*, pp.189-190

CAPITOLO TERZO

IL “MONDO FABBRICA” E L’IMPEGNO CIVILE DELL’ARTE

3.1 IL TEATRO POLITICO-POETICO DI PIPPO DELBONO

Il teatro di Pippo Delbono è un luogo d'incontro e condivisione, un territorio in cui riflettere su se stessi, sull'essere umano e su ciò che gli sta attorno, senza retorica ma con molta passione. Egli è alla ricerca della verità nel teatro: può farla esplodere nella bellezza quotidiana di un gesto (che è danza, come insegna Pina Bausch), nell’atto di denuncia o nel grido di rabbia, nell’esposizione della propria diversità, del proprio io. Un fare teatro che è anche una ricerca di libertà:

*“Noi ci siamo formati alla scuola d’un mondo in cui fare teatro, scegliere di fare teatro era un po’ come una missione, era frutto di una lotta, perché avevi dovuto lasciare un mucchio di cose, sicurezze, soldi... io, per esempio, ho dovuto rompere, rivoluzionare quello che mi sarebbe toccato fare nella vita, tipo il commercialista... quelle cose lì. Quindi la mia è stata una ricerca di arte come ricerca di libertà. Non riuscirei mai a fare delle cose per convenienza(...) non sono capace di fare una creazione artistica pensandola come un’operazione furba, intelligentemente studiata. Però, sì, per me è importante arrivare a tanta gente”.*²⁹

Un teatro “popolare” quindi, capace di parlare ad un pubblico vasto, anche a persone che non hanno una specifica cultura teatrale. Delbono si relaziona spesso con eventi considerati aberranti, che nessuno vuole guardare fino in fondo: un rapporto con il diverso, il male, l'oscuro, dal quale riesce a creare un sentimento poetico, attraverso l'immagine e il gesto. Emblematica in questo senso è, ad esempio, la tournée teatrale di *Guerra* portata in scena nel gennaio 2003 in Palestina e Israele con la sua compagnia. Da appuntamento culturale, lo spettacolo ha pian piano dato vita al film in cui realtà e finzione si fondevano, ponendo in

29 Prove di drammaturgia, <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num19992/06.htm>

risalto l'alta funzione dell'arte e del teatro. Delbono specifica che il film non è il racconto di quel viaggio, ma a un certo punto ha capito che per ritrovare quel viaggio in un luogo di conflitto doveva dimenticare il conflitto stesso, le idee politiche o chi ha torto e chi ha ragione:

*“E così ho costruito come disegnando su una tela con le immagini che avevo, seguendo frammenti di poesia che parlano di libertà e costrizione, di vittime e di potenti, di gente senza viso, senza nome. Non c'è da parte mia un giudizio (...) Ci sono nel mio gruppo persone come Bobò, senza voce, o Gianluca, che con i loro corpi diversi, con le loro diverse logiche mi sembrava che guardassero la guerra con innocenza, senza giudizio. Ecco, mi piaceva pensare che il film fosse un po' la guerra vista con gli occhi di queste persone, che forse proprio per la loro condizione di diversi possono liberamente essere attirati dalle cose brutte, violente, ma anche dalla vita segreta che comunque è nascosta dietro la ferita”.*³⁰

Quindi Delbono ha preferito qui non prendere posizione, non giudicare perché la guerra è un luogo dell'animo umano buio, contorto e spesso è molto difficile definire i buoni e i cattivi, i giusti e gli ingiusti, ma si è servito dell'occhio della poesia per avvicinare una verità più profonda. C'è sempre, nella sua visione dell'arte, la danza protagonista, la ricerca della bellezza del gesto, dei tanti gesti umani che si susseguono e raccontano qualcosa di più segreto, un racconto di potenza e fragilità, distruzione e costruzione, violenza e vita comunque possibile: qualcosa di illogico, di incomprensibile, ma spesso forse più vero. Come nel teatro, Delbono ha cercato anche nel film qualcosa che non si staccasse dalla verità, dalla lucidità, una narrazione che non percorresse i sentieri della finzione ma quelli di un racconto poetico. Quindi il discorso più ampio della guerra, si restringe a quello più intimo, umano, alla guerra che ognuno di noi ha dentro: una guerra senza armi. Tutto intorno a noi, a partire dalla politica, è sintomatico, secondo Delbono, di una schizofrenia totale fra quello che siamo realmente e quello che mascheriamo. L'artista è dunque quella persona capace di fare un viaggio attraverso le zone buie del non-conoscibile, per avvicinarsi alla follia, al lato oscuro che è poi quel “mostro” che ognuno di noi ha dentro, ed è per questo che il male della società in fondo ci riguarda tutti. Nella vita di Delbono, la pratica buddhista è stata un valido aiuto per andare nelle zone più profonde del suo io, per

30 Pippo Delbono, <http://www.pippodelbono.it/public/ASP/guerra.asp>

vedere quella “mostruosità” ma senza giudicarla. Il suo teatro è un'esperienza catartica che non richiede una riflessione intellettuale, ma la sola necessità di esserne colpiti, attratti ed emozionati, quindi semplicemente di riuscire a sentire la propria esperienza individuale e personale. E non è sicuramente un teatro tradizionale di intrattenimento per far passare allo spettatore una serata piacevole: *“(...) quando dico che "per me è importante arrivare a tanta gente" non mi riferisco a quello che il pubblico dice e discute dopo lo spettacolo, mi riferisco a quello che sente durante la rappresentazione, quando la gente ha forse smesso di tossire: il silenzio, l'attenzione, qualcosa che arriva prima di un pensiero della mente”*.³¹

Il corpo, centrale nella poetica del regista ligure, sulla scena diviene coscienza dello stare, dello spazio, dei tempi: è il corpo che respira tutto, come il corpo dei danzatori orientali.

E' infatti dall'oriente che Delbono attinge la pratica del gesto, la precisione, la coscienza di ogni parte del suo corpo. E' da questa coscienza che diviene importante il rapporto con il corpo dell'attore ma anche il corpo del pubblico: *“quando vedo che il corpo comincia a trovare un altro rapporto capisco che qualcosa sta succedendo. Ieri ci sono stati dei momenti in cui nessuno tossiva, lì è il sacro, sei andato in altre zone. Diventa un fatto poetico, sociale, religioso”*.³²

E così che il teatro di Delbono diventa politico, o meglio, che al corpo poetico si aggiunge il corpo politico:

“Si diventa politici perché il male ci accerchia, s'infiltra, contamina, non lascia più nemmeno la libertà di pensare. Viviamo in una dittatura della falsità, ed è di questo che parla La menzogna, che va al di là del tragico episodio di cronaca che l'ha motivato per comunicare, a partire dalla verità degli “ultimi”, il bisogno di spogliarsi dalle bugie che intessono la nostra vita e la necessità di smascherare finzioni politiche e teatrali”.³³

La politica, diventa per Delbono, un rapporto con l'altro, nel quale il fatto politico e il fatto spirituale coincidono, perché egli considera politica il rapporto con il proprio prossimo.

31 <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num19992/06.htm>

32 Intervista a Pippo Delbono, <http://www.asia.it/adon.pl?act=doc&doc=512>

33 Leonetta Bentivoglio, *op.cit.*, p. 93

Il regista avverte quindi la presenza di una dittatura fondata sulla falsità, sulla manipolazione e l'artificio, che impedirebbe all'uomo la libertà di pensiero. Egli avverte quindi un grande dolore diffuso intorno a sé:

“oggi soffro per il razzismo che sento fuori e per il modo in cui gli occhi guardano le diversità(...)Perciò il motivo per cui sono diventato un uomo con il cuore che batte a sinistra è il sentire una certa attenzione nei confronti del prossimo. Politica è entrare in sintonia con la diversità. E' il dolore per il dolore dell'altro. E' perdere l'egoismo che ti induce a ignorarlo, e ti fa soffrire con lui e per lui.”³⁴

In questo senso possiamo considerare una scelta politica del regista quella di inserire nella sua compagnia persone considerate “diverse” agli occhi dei più, attori come Bobò, microcefalo e sordomuto che è stato rinchiuso per quasi cinquanta anni in un manicomio, Gianluca Ballarè che ha la sindrome di down, o Nelson Lariccia un barbone schizofrenico.

In questo clima di falsità generalizzata Delbono include anche e soprattutto il mondo dell'arte e della cultura, che egli considera un sistema malato perché pieno di borghesia. E se i luoghi del teatro e del cinema diventano luoghi troppo borghesi, si perde quella possibilità di parlare veramente alla gente, anche ai livelli bassi.

“C'è una cultura che effettivamente è malata, ed è inutile l'orientamento politico: c'è una malattia di fondo. Nella politica ci può essere quello che ha una idea leggermente migliore, l'altro un po' peggiore, ma non c'è nessuna differenza sostanziale, perché ormai tutto profuma di una grande borghesia... il mondo dell'arte poi è spaventoso”³⁵

E' qui che entra in gioco il ruolo politico e antiborghese del teatro di Pippo Delbono, che non si ferma alla superficie ma mira sempre all'essenza delle cose :

“Il teatro deve sollecitare qualcosa che ha a che fare con l'inconscio e con l'andare oltre le convenzioni della mente. Questo, secondo me, significa fare un teatro anti-borghese: andare nel profondo delle cose. Quando la tipica abbonata da teatro stabile mi chiede di capire che cosa significa lo spettacolo, credo che stia chiedendo all'arte le stesse convenzioni della più banale narrazione televisiva, nel senso che vuole essere garantita e assicurata nel suo livello di comprensione più superficiale. Quando si va nel corpo, si entra nelle ferite del

34 Leonetta Bentivoglio, *op.cit.*, p. 94

35 http://www.frameonline.it/ArtN018_Delbono.htm

corpo e in una comprensione autentica del corpo, lo spettatore mette in gioco le sue emozioni, anche le più oscure. Questo, per me, è l'effetto politico che il corpo senza menzogna può produrre sulla scena”.³⁶

Quindi al regista-attore ligure non interessa fare un teatro politico con lo scopo di andare contro il politico di turno, cioè individuare il nemico contingente con un nome e un volto specifico. Quello che gli interessa è invece attaccare il male che appartiene a tutti noi, come hanno fatto in passato la tragedia greca o Shakespeare, ad esempio, dove era evidente l'indignazione politica ma senza accusare qualcuno in particolare. Shakespeare è politico, dunque, quando fa dire a Giulietta (nel pezzo che Delbono ha inserito ne *La menzogna*): “*Che cos'è il nome? La rosa sarebbe una rosa anche se avesse un altro nome: avrebbe lo stesso profumo*”. Ovvero se lui non si chiamasse Romeo, o se lei non si chiamasse Giulietta, il loro amore esisterebbe ugualmente. O anche: se lui non si chiamasse rom o non si chiamasse somalo, se non avesse quel colore della pelle, noi saremmo identici.

Questo senso politico del teatro shakespeariano ha per Delbono una verità profondamente buddhista: “*cosa c'è di più politico del sostenere che tutte le persone sono Buddha, come sostiene il buddhismo?*”.³⁷

In tutti gli spettacoli di Pippo Delbono è presente il binomio teatro-vita, centrale in tutta la ricerca teatrale del Novecento. Pensiamo, ad esempio, al Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina che, soprattutto nella cosiddetta fase del “teatro della crudeltà”, hanno inteso il rapporto teatro-vita come una profonda presa di coscienza del ruolo/presenza dell'artista nella realtà. Delbono infatti auspica un ritorno di quel “teatro da combattimento” del Living Theatre, “*altrimenti rischiamo di finire in un vortice pericoloso, un vortice che ti mangia nell'isteria totale*”.³⁸

L'artista prende così coraggio e inizia a parlare di se stesso, in un momento in cui anche il privato diventa politico, perché diventa politico dichiarare apertamente agli altri chi sei veramente. Ne *La menzogna* si metterà a nudo verbalmente e fisicamente, mostrando senza ritegno un eccesso di “verità”: le derive di un sistema schizofrenico, alimentato dalla paura,

36 Leonetta Bentivoglio, *op.cit.*, p.96

37 *Ivi*, p.95

38 http://www.frameonline.it/ArtN018_Delbono.htm

dall'affarismo, dal razzismo, dal cinismo, dal trionfo dell'apparenza, dalla difesa di valori ritenuti "moralì".

*"Per mia natura starei sempre zitto sulle mie storie, i miei amori, i miei ricordi, il mio passato. Però so che devo parlarti di me perché la schizofrenia totale tra il "dice bene" e il "razzola male" è diventata la nostra malattia. Tu che mi parli tanto. come gestisci il potere? Tu che contesti tanto Silvio Berlusconi, non vedi che sei identico a lui nella struttura psicologica? Allora parlami di te, voglio sapere chi sei."*³⁹

Per Delbono non ha senso dunque dire che si deve sconfiggere il politico di turno, perché sconfitto uno, ne arriverebbe subito un secondo, poi un terzo. Egli afferma invece che è necessario mutare cultura politica, avviare un processo di cambiamento che metta in discussione le basi della cultura e della politica della destra. Si deve dare vita a un'altra sensibilità perché, finché i politici penseranno alle elezioni future, e non alle generazioni future, non scatterà la molla necessaria al cambiamento. Egli pensa anche a una sorta di "spirito religioso", non inteso come un altro potere o un'altra Chiesa, ma come cultura dell'attenzione all'altro, una dimensione poetica della rivoluzione.

Inoltre l'artista afferma che noi italiani abbiamo continuato a considerare l'Italia, Paese di poeti, scrittori, musicisti, artisti, filosofi, la culla della cultura che, nel frattempo, però è sprofondata. Quindi avverte che il nostro sentirsi "eletti" ci ha fatto perdere il senso del cambiamento. In Germania, ad esempio, sono rinati dalle macerie del dopoguerra, perché hanno fatto i conti con la loro drammatica storia. Anche in Francia c'è un clima completamente diverso, soprattutto per come il pubblico accoglie il lavoro di Delbono, in cui prevale l'attenzione all'altro, e la gente ha voglia di confrontarsi con lui. In Italia, nel teatro come nella cultura in generale, prevale invece la difesa del proprio spazio: si ha paura di perderlo, a destra come a sinistra.

39 Leonetta Bentivoglio, *op.cit.*, p.98

3.2 IL “CASO THYSSEN” E L’IMPEGNO CIVILE DI DELBONO

Era la notte tra il 5 e il 6 dicembre 2007. Una notte come tutte le altre, per gli operai dell’acciaieria Thyssenkrupp di Torino. All’improvviso, durante una normale fase di lavorazione del metallo, partirono alcune scintille che raggiunsero chiazze d’olio e rimasugli di carta e svilupparono un principio di incendio. Le tute blu corsero agli estintori, ma non riuscirono a domarlo. Poi si ruppe un tubo, ed uscì olio incandescente che formò una nube che provocò un’esplosione. Morirono sette operai. Sono trascorsi più di due anni da quella tragedia e sono successe tante cose, a cominciare dalla chiusura dello stabilimento torinese della società tedesca. La multinazionale ha liquidato le sette famiglie degli operai scomparsi con una cifra record: 13 milioni di euro a titolo di risarcimento per vedove, fratelli, orfani, madri e padri. Infine, per la prima volta in Italia, il 17 novembre 2008, il Tribunale di Torino ha rinviato a giudizio l’amministratore delegato della Thyssenkrupp, Harald Espenhahn, con l’accusa pesantissima di «omicidio volontario con dolo eventuale». Una pena che prevede fino a 21 anni di carcere. Per gli altri cinque manager, il capo d’imputazione è omicidio colposo. E’ stata accolta la linea del pubblico ministero Raffaele Guariniello, secondo il quale Espenhahn e i suoi erano al corrente dei rischi concreti per la salute degli operai e non hanno mosso un dito per prevenire gli incidenti. L’Italia, nel decennio 1996-2005, è risultato il paese con il più alto numero di morti sul lavoro in Europa. Oggi in Italia tre operai muoiono ogni giorno per incidenti sul lavoro. Il lavoro, su cui si fonda lo Stato italiano secondo la Costituzione repubblicana, anziché fattore di benessere e di sviluppo, può rivelarsi dunque causa di sofferenze indicibili per i lavoratori e le loro famiglie. Il fenomeno delle cosiddette “morti bianche” risulta essere così inquietante da turbare la nostra coscienza di cittadini. Rappresenta la spia drammaticamente accesa di un malessere diffuso dell’intera società, un’ingiustizia che pochi di noi sono disposti a tollerare. Tra gli indignati c’è anche Pippo Delbono che, ne *La menzogna*, spettacolo politico-poetico, prende avvio dal tragico episodio della Thyssen di Torino: *“Il nuovo spettacolo non credo sia esclusivamente politico. Sarà politico-poetico (...) Quello che ci succede attorno, come delle persone che muoiono ogni giorno in una fabbrica, è qualcosa di profondamente “umano”. La coscienza di un dolore, che è poi il dolore della nostra nascita, del nostro morire, delle nostre guerre: tutto questo sembra che sia stato dimenticato”*.

E ancora: *“Io non faccio ideologia politica, è la rabbia che mi spinge verso il teatro, in un vero atto d'amore”*.

E da qui che parte il “viaggio” di Delbono, dal bisogno di andare a scovare le necessità del mondo che ci sta attorno, pieno di razzismo, violenza e falsità. Tutto quello contro cui l'artista ligure scaglia il suo urlo, invece di fare uno spettacolo piacevole davanti a tanta borghesia teatrale. *“E' un'esigenza che ti assale perché stai dentro al dolore, lo hai attraversato e guardato da vicino”*.⁴⁰

Quindi *La menzogna* non è la cronaca di questa tragedia, ma questa rappresenta solo il punto di partenza per un discorso più ampio che investe un problema quotidiano come quello delle morti e degli incidenti sul lavoro e delle condizioni in cui gli operai sono costretti a lavorare. Un fenomeno che classifichiamo oggi come “morti bianche”, dove l'aggettivo “bianco” allude all'assenza di una mano direttamente responsabile dell'accaduto. Invece la mano responsabile c'è sempre e, a volte, anche più di una:

“Le chiamano "morti bianche" per farle sembrare candide, immacolate, innocenti.

Le chiamano "morti bianche", tanto non meritano che due righe sui quotidiani, si e no una citazione nel telegiornale.

Le chiamano "morti bianche", per evitare che si parli di omicidi sul lavoro.

Le chiamano "morti bianche", bianche come il silenzio, come l'indifferenza che si portano dietro.

Le chiamano "morti bianche", ma non sono incidenti, dipendono dall'avidità di chi si rifiuta di rispettare le norme sulla sicurezza sul lavoro.

Le chiamano "morti bianche", un modo di dire beffardo, per delle morti che più sporche di così non possono essere.

Le chiamano "morti bianche", ma sono il risultato dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo, dove la vita non ha valore rispetto al profitto.

Le chiamano "morti bianche", ma sono tragedie inaccettabili per una paese che si definisce civile, che non può

40 Leonetta Bentivoglio, *op.cit*, p.100

permettersi di avere tutte queste morti sul lavoro.

Le chiamano "morti bianche", ma in realtà sono nere, non solo perché ogni morte è "nera" ma perché spesso, quasi sempre, le vittime non risultano nemmeno nei libri paga dei loro "padroni" : padroni della loro vita. E della loro morte.

Le chiamano "morti bianche", ma sono un' emergenza nazionale, anche se c'è chi dice che sono in calo, senza rendersi conto che i dati sulle morti sul lavoro sono fortemente sottostimati, e che se calo c'è, è dovuto principalmente alla crisi economica.

Le chiamano "morti bianche", un eufemismo che andrebbe abolito, perché è un insulto ai familiari e alle vittime del lavoro.

Le chiamano "morti bianche", ma quanto tempo passerà ancora perché vengano chiamate con il loro vero nome?⁴¹

Un fenomeno che fa scalpore, dunque, solo quando un incidente è considerato dai mass media “grave”, ma che nel suo stillicidio quotidiano scivola nell’indifferenza. Sono alcune delle riflessioni provocate dal lavoro di Delbono, il quale non riesce a provare dolore per le morti sconosciute ma un profondo sentimento di pietà: *“Scusate non riesco a provare dolore per le morti sconosciute, lontane. Solo pietà. Pietà per loro, pietà per me. Pietà per la loro morte, per la mia morte. Paura per l'ignoto.”*

La menzogna è costruita su una scenografia fredda, implacabile, fatta di scale e ponteggi che ricreano l'ambientazione della fabbrica. In questo ambiente lunare e freddo vagano operai, con i loro gesti meccanici, sempre uguali: un rituale in cui si lascia la propria vita nello spogliatoio per indossare la tuta da lavoro. La morte è dunque insita nel lavoro stesso degli operai. Il testo è minimalista, le immagini, cinematografiche, sono frutto di un pensiero profondo. Delbono non ripercorre la storia, ma ci ricorda la storia in un atto artistico violento, doloroso, di artaudiana memoria. *La menzogna* è dunque, in un discorso più generale, la rappresentazione di come è diventato il “mondo senz'anima” e di come, in

41 Marco Bazzoni, Operaio metalmeccanico e Rappresentante dei lavoratori per la sicurezza, Firenze, <http://www.luigidemagistris.it/index.php?t=s988>

particolare, *“L’Italia di oggi è distrutta esattamente come nel 1945”*. Volendo usare le parole di Pasolini che, in un’intervista negli anni Settanta, dichiarava: *“Anzi, certamente la distruzione è ancora più grave, perché non ci troviamo tra macerie, pur strazianti, di case e monumenti, ma tra “macerie di valori”: valori umanistici, e, quel che più importa, popolari (...) Non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in bruti e stupidi automi adoratori di feticci.”*

Delbono proietta, durante lo spettacolo, anche il video del prete missionario Alex Zanotelli, il quale ci informa delle 3/400 famiglie che hanno in mano metà dei soldi di questo mondo, dove *chi ha, ha sempre più, chi non ha, ha sempre di meno*. Un sistema capitalistico dentro il quale la famiglia Thyssen, come molte altre nel mondo, ha costruito la sua fortuna sotto il nazismo. Ma ci mostra anche una decadente borghesia che sfrutta il corpo delle donne come i corpi degli operai. Delbono sente la necessità di prendere, nello spettacolo, la parte del manager cattivo, del demone, e invita il pubblico a non sentirsi estraneo a responsabilizzarsi su ciò che accade nel mondo. Il regista, nudo nel finale, ci ricorda dunque che noi tutti abbiamo dentro “il mostro”, ma anche la possibilità di cambiarlo, di ritrovare finalmente l’innocenza perduta: *“L’arte ha senso solo se la percepisci in profondità, se ti cambia qualcosa dentro (...) La stessa cosa accade con il percorso di conoscenza del sé. Ciò che si arriva a capire nel profondo è che l’altro è un completamento del sé, e che solo entrando in sintonia con l’altro si riesce a guarire se stessi. L’attraversamento del sé è necessario”*.⁴¹

3.3 LA REALTA' DELLA FABBRICA VISTA DA ALTRI ARTISTI: ALCUNI ESEMPI

Le immagini cinematografiche de *La menzogna* di Delbono, a partire dalla scena di apertura dello spettacolo, in cui gli operai nella loro successione di gesti del quotidiano, entrano in un corridoio di morte che conduce verso un luogo di lavoro che è anche rappresentabile con la metafora della bara di ferro, ci rimandano ad un altro capolavoro del cinema degli anni Trenta che, dopo più di ottanta anni dalla sua realizzazione, è ancora attuale nei contenuti. Mi riferisco all’opera simbolo del cinema espressionista, *Metropolis* (1927) del regista austriaco Fritz Lang. Nel film, come nell’ultimo spettacolo del regista ligure, gli operai non

41 Leonetta Bentivoglio, *op.cit.*, p. 96

hanno caratteristiche fisiche determinanti, con l'eccezione di 11811, non vengono mai caratterizzati con espressioni o nomi: sono una massa di lavoratori anonima e compatta. Anche le operazioni che compiono non sono riconducibili ad alcuna vera pratica produttiva, e sono solo movimenti simbolici rappresentativi della meccanizzazione delle azioni umane. Inoltre sono presenti nel film, come nello spettacolo teatrale, le scene che riguardano gli incidenti sul lavoro, nel caso di Delbono, l'incendio della Thyssen. Anche nella trama del film possiamo riscontrare analogie con alcuni dei temi trattati nel *La menzogna*. Primo fra questi è la divisione classista, che nel film di Lang, come nello spettacolo di Delbono sono messi in primo piano: negli sfavillanti grattacieli di Metropolis, infatti, vivono gli industriali, i manager, i ricchi e nel sottosuolo vivono gli operai confinati in un ghetto, di cui i ricchi sembrano neanche ricordarsi. Sono gli stessi borghesi impomatati che compaiono ne *La menzogna*, con a capo il manager crudele interpretato dallo stesso Delbono; nel film di Lang, invece, il capo di tutto il sistema è l'imprenditore-dittatore John Fredersen (Alfred Abel), che vive in cima al grattacielo più alto.

Contemporaneo di Lang, Charlie Chaplin, in *Tempi Moderni* (1936), si schiera in difesa della dignità dell'uomo contro il dominio della macchina. Delbono affronta il tema del sistema capitalistico che ha reso l'uomo schiavo, in forma poetica, mentre lo stile di Chaplin è quello della satira sociale, nella quale Charlot impersona l'operaio meccanico nei suoi gesti meccanici, ripetitivi e spersonalizzati della catena di montaggio. Charlot, ad un certo punto del film, viene prescelto quale operaio tipo su cui sperimentare la macchina automatica da alimentazione, che dovrebbe consentire di mangiare senza interrompere il lavoro (aspetto che in una visione scientifica del lavoro produrrebbe vantaggio competitivo). L'esperimento però gli causa parecchi danni dato che il diabolico marchingegno non funziona molto bene. Ritorna sempre il tema scottante della sicurezza sul lavoro trattato sia da Delbono che da Lang. Questo film oltre ad essere importante per i contenuti, ancora oggi attuali purtroppo, ci mostra anche l'impegno sociale e civile dell'uomo Chaplin. Infatti *Tempi moderni* nacque dopo un lungo viaggio dell'artista intorno al mondo, durante il quale egli si rese conto di come in America la grande depressione intristiva e impoveriva la popolazione e l'economia e, in Europa, ebbe sentore dei venti di guerra che profeticamente predisse con anni d'anticipo. Ma soprattutto incontrò il suo pubblico, che accorreva in massa

ad accoglierlo, vederlo, toccarlo, fenomeno che mai nessuno prima di lui aveva sperimentato in maniera così travolgente e completa. Considerato uomo tra gli uomini, nonostante il livello sociale cui apparteneva, non si tratteneva dal denunciare pubblicamente le storture e contraddizioni del mondo. Chaplin arrivò addirittura ad elaborare una propria teoria economica che divulgava tramite le interviste o i pubblici interventi, nei quali sollecitava la revisione del sistema sociale, causa di milioni di disoccupati, e invitava alla redistribuzione del reddito a favore di un innalzamento qualitativo della vita dei lavoratori. Anche l'impegno civile e sociale di Delbono, come abbiamo visto fin ora, è notevole: infatti, se la politica è entrare in contatto con l'altro, perdere cioè l'egoismo che ti induce a ignorarlo, possiamo vedere come, sia Chaplin che Delbono, sono dei bravi maestri in questo senso.

Anche il campo della musica, oltre a quello del cinema e teatro, si è dimostrato sensibile al problema sociale dei lavoratori delle fabbriche. Mi riferisco a *La fabbrica illuminata* (1964), opera del noto compositore italiano di musica d'avanguardia Luigi Nono. Questo lavoro di Nono non è interessante soltanto da un punto di vista musicale e artistico: determinante è anche la componente sociale e politica. Parte integrante della composizione, è infatti il lavoro degli operai delle acciaierie Italsider di Genova-Cornigliano: Nono ha registrato i suoni della fabbrica, i rumori dell'altoforno e degli altri reparti della acciaieria, con l'aggiunta dei testi di Giuliano Scabia e Cesare Pavese. Delbono fa un uso ponderoso della musica nel suo ultimo spettacolo, quasi a voler enfatizzare ogni scena "commentandola" musicalmente. Ricordiamo anche che lo spettacolo è privo di testo e la musica, in un certo senso, prende il suo posto. Luigi Nono, al contrario, parte dalla registrazione dei suoni della fabbrica, e poi aggiunge due testi teatrali, uno di Giuliano Scabia e l'altro di Cesare Pavese, che parlano dei rischi che corrono gli operai nella "fabbrica dei morti":

1. fabbrica dei morti la chiamavano

esposizione operaia

a ustioni

a esalazioni nocive

a gran masse di acciaio fuso

*esposizione operaia
a elevatissime temperature
su otto ore solo due ne intasca l'operaio*

*esposizione operaia
a materiali proiettati
relazioni umane per accelerare i tempi*

*esposizione operaia
a cadute
a luci abbaglianti
a corrente ad alta tensione
quanti MINUTI-UOMO per morire?*

2. non si fermano MANI di aggredire

*ININTERROTTI che vuota le ore
al CORPO nuda afferrano
quadranti, visi: e non si fermano
guardano GUARDANO occhi fissi : occhi mani
sera giro del letto
tutte le mie notti ma aridi orgasmi
TUTTA la citta dai morti VIVI
noi continuamente PROTESTE
la folla cresce parla del MORTO
la cabina detta TOMBA
tagliano i tempi
fabbrica come lager
UCCISI*

*3. passeranno i mattini
passeranno le angosce
non sarà così sempre
ritroverai qualcosa*

In questi versi finali c'è la speranza di un cambiamento, come per Delbono che vede la possibilità per l'uomo di ritrovare la sua innocenza perduta, con Bobò che lo prende per mano, nel finale dello spettacolo. Passiamo al 1962, in Italia accadde il primo caso di censura, nel programma di varietà della Rai, *Canzonissima*⁴². Fu un clamoroso caso di censura che riguardava Dario Fo, insieme a Franca Rame, conduttore e autore dei testi del varietà che era probabilmente la più famosa trasmissione della televisione italiana di tutti gli

42 <http://www.youtube.com/watch?v=QxQX2ExR32g>

anni Sessanta. Le sue “scenette” sulla mafia e sulle fabbriche, in particolare quella che parla di incidenti sul lavoro, non piacquero ai vertici della RAI. I due furono costretti, quindi, ad abbandonare la trasmissione per le numerose censure. Dario Fo ritornerà in video soltanto nel 1977, con il suo famoso spettacolo *Mistero Buffo*: anche questa volta suscita scandalo e da allora le sue presenze sugli schermi della televisione sono state pochissime. Ancora oggi, nonostante il Nobel vinto nel 1997, ha qualche difficoltà a portare in giro le sue opere nei teatri italiani. Nel 1975 Dario Fo rilascerà la seguente dichiarazione: “*Io ero troppo giovane allora, troppo ingenuo. Pensavo di poter andare in televisione e dire che un operaio che cade da un'impalcatura di 15,16 metri quando arriva al suolo si sfracella. E invece non è vero... perché un operaio che cade da un'impalcatura di 15, 16 metri, quando arriva a 5, 3 metri dal suolo allarga le braccia, prende quota e ritorna al cantiere...*”. Come Delbono e gli altri artisti citati in precedenza, Dario Fo parla, questa volta in televisione, del problema della sicurezza sul lavoro, che suscita aspre polemiche con i dirigenti della rete televisiva italiana, i quali non si aspettavano che Fo trattasse temi ai quali lo spettatore televisivo “medio” dell'epoca, non era abituato ad assistere. Anche lo spettacolo di Delbono non è passato inosservato dalle polemiche e dalle critiche in Italia, mentre in Francia, ad esempio, è stato accolto con molto successo e senza accuse di nessun genere.

Più recente è lo spettacolo di Ascanio Celestini, *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera* (2003), dove l'elaborazione poetica dell'artista si dipana su una lunga e meticolosa attività di ascolto del vissuto di operaie e operai di tutta Italia. Celestini registrando le loro voci, facendoli parlare, andando a scoprire le stratificazioni della memoria di un' Italia che stava cambiando, ha fotografato un mondo che oggi sembra lontanissimo dove era ancora presente quel sentimento di orgoglio per il lavoro. Quel sentimento che era alla base della Repubblica fondata sul lavoro, che usciva fuori dal periodo fascista. Insomma un vissuto fisico e politico che ruota intorno alla fabbrica, nel quale la maggior parte dei riferimenti sono legati al corpo, non solo degli operai, ma dell'edificio stesso visto come qualcosa di vivo, palpitante: “*il mestiere in fabbrica significava guardare gli altri che lavoravano e poi ripetere i gesti che avevano visto fare. Per la maggior parte degli operai non c'è mai stato un momento nel quale il proprio lavoro veniva descritto a parole(..)si imparava “rubando” con gli occhi. E poi il resto del lavoro era il corpo stesso a memorizzarlo. Per questo nel*

*momento in cui si chiede ad un operaio di parlare del proprio lavoro lui si sente spiazzato. Perché il lavoro l'ha sempre fatto senza parlarne tanto. Allora quell'operaio più che raccontarti il suo lavoro incomincia a compiere i movimenti che la memoria del suo corpo conosce e riconosce. Barabotti di Pontedera parla di quando l'hanno trasferito al montaggio. Dice che "gli attori devono mette' anche in rilievo questo discorso... che io per sett'anni ho montato sempre i soliti tre bulloni, cioè....quando Charlie Chaplin faceva così... nel '39 aveva ragione perché vent'anni dopo, anzi trent'anni dopo s'era sempre a quel livello lì". Ricorda il film *Tempi Moderni* e il movimento ripetitivo su una linea dove si montava qualcosa di incomprensibile e dove l'attore ripete all'infinito lo stesso movimento fino ad impazzire".⁴³*

Anche nell'ultimo spettacolo di Delbono il corpo degli operai è messo in primo piano. E' un corpo alienato, che compie la ritualità dei gesti del quotidiano in estremo silenzio. Celestini mette in risalto, a questo proposito, come il lavoro svolto in fabbrica dagli operai, è strettamente legato al corpo, e le parole non servono a molto. Gli stessi operai intervistati da lui, avevano difficoltà a mettere in parole i gesti compiuti in tanti anni di lavoro in fabbrica. La fabbrica è ricordata da questi operai come un luogo a parte, staccato dal resto della realtà, una città nella città, ma anche una prigione, un manicomio o addirittura un Lager. E' il sottosuolo della *Metropolis* di Lang, o l'impalcatura ferrosa e fredda usata nella scenografia di Delbono: sono comunque tutte realtà che istituzionalmente si connotano come mondi separati e autonomi, per mostrare la trasformazione dell'identità di una persona che entra in questo mondo separato. Una trasformazione che gli operai stessi non riescono quasi mai a raccontare a parole e non è un caso se ci troviamo davanti a pochissime pubblicazioni relative alle memorie degli operai, pochi studi antropologici che parlano della memoria della fabbrica e pochissimi operai che raccontano all'esterno il loro vissuto. La fabbrica è un mondo a parte e ci vuole una lingua diversa per poterlo raccontare. Celestini lo fa magistralmente con una lettera recitata, una sorta di confessione, condita di cronaca, storia e fantasia: il pubblico rimane ipnotizzato dal veloce racconto del narratore, dalla sua capacità di intrigare e far riflettere, mantenendo un ritmo intenso e serrato. Lo spettacolo di Delbono allo stesso modo porta a riflettere il pubblico, ma il suo è un linguaggio dove

43 http://www.ascanioclestini.it/pages/teatro_dett.php?id_teatro=17

l'immagine, il gesto e il movimento sono intrisi di poesia, e nel finale rivelerà un sentimento di profonda *pietas*. Alla fine dello spettacolo di Celestini, quando tutto si svuota, restano quelli che la fabbrica sono stati costretti a sposarla perdendo un braccio, una gamba e, soprattutto, una parte di anima.

CONCLUSIONI

Tutto questo discorso ci fa riflettere su come, dietro il trionfo mondiale del capitalismo, col suo ostentato sfoggio di merci e di sofisticate tecnologie, si celino contraddizioni insostenibili, cui si deve porre rimedio. La globalizzazione dei mercati, che sembrava poter garantire una ricchezza diffusa, ha prodotto invece impietose disparità e si macchia ogni giorno del sangue degli “ultimi”, di coloro che stanno alla base del processo sociale e produttivo. Oggi, dopo che la cronaca è tornata a puntare i propri riflettori sugli incidenti nei cantieri e nelle fabbriche, abbiamo acquisito coscienza che non soltanto i lavoratori possono essere estromessi con facilità dalle aziende, in seguito alle ristrutturazioni, ma possono essere letteralmente immolati sull'altare della produzione e dei costi da ottimizzare e contenere. Un modello di impresa totalmente concentrata sulla massimizzazione del profitto a breve termine e sul suo valore di mercato in borsa mentre, nello stesso tempo, è completamente indifferente alle ripercussioni sociali prodotte dalle proprie decisioni e alla qualità della vita dei cittadini. Pasolini a questo proposito diceva che *“C'è un'ideologia reale e incosciente che unifica tutti: è l'ideologia del consumo. Uno prende una posizione ideologica fascista, un altro adotta una posizione ideologica antifascista, ma entrambi, davanti alle loro ideologie, hanno un terreno comune, che è l'ideologia del consumismo. (...) Ora che posso fare un paragone, mi sono reso conto di una cosa che scandalizzerà i più, e che avrebbe scandalizzato anche me, appena 10 anni fa. Che la povertà non è il peggiore dei mali, e nemmeno lo sfruttamento. Cioè, il gran male dell'uomo non consiste né nella povertà, né nello sfruttamento, ma nella perdita della singolarità umana sotto l'impero del consumismo.”*

Una cosa è certa: l'uomo deve ristabilire il proprio primato sull'economia.

BIBLIOGRAFIA

- Bentivoglio Leonetta, Pippo Delbono. *Corpi senza menzogna*, Barbes editore, Firenze 2009
- Delbono Pippo, *Racconti di giugno*, Garzanti, Milano, 2008
- Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta: un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004
- Andrea Porcheddu e Roberta Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Pisa, Titivillus, 2010.
- Rossi Ghiglione Alessandra, *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano, 1999

SITOGRAFIA

- <http://www.vita.it/news/view/93420>
- <http://www.pablorosso.it/delbono.htm>
- <http://www.cultureteatrali.org/news/148.html>
- <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num19992/06.htm>
- <http://www.pippodelbono.it/public/ASP/guerra.asp>
- <http://www.asia.it/adon.pl?act=doc&doc=512>
- http://www.frameonline.it/ArtN018_Delbono.htm
- <http://www.luigidemagistris.it/index.php?t=s988>
- <http://www.youtube.com/watch?v=QxQX2ExR32g>
- http://www.ascaniocolestini.it/pages/teatro_dett.php?id_teatro=17

SITOGRAFIA DI CONSULTAZIONE

- http://www.klpteatro.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1091:pippo-delbono-intervista-video&catid=37:video&Itemid=126
- <http://www.youtube.com/watch?v=WwK3WCX4f-s>
- http://www.youtube.com/watch?v=HYtfO0uz_jw
- <http://www.youtube.com/watch?v=usdGhwM2-yc&feature=related>
- <http://www.youtube.com/watch?v=OAUrkDbFi6A&feature=related>