UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

**Facoltà di Lettere**

Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione

Tesi in
Sociologia dei processi culturali

# 1983-2008 Una storia lunga venticinque anni: "Il Collettivo Acca teatro" tra sociologia dello spettacolo e culture territoriali

Relatore:

Ch.mo Prof. Luigi Frezza

Correlatore:

Dott. Alfonso Amendola

Candidato:

Nunzia Pepe

matr. 365/000975

**Anno Accademico 2008/2009**

# INDICE

**INTRODUZIONE** 1

**PRIMA PARTE**

***LE ORIGINI***

1. PRIMA CHE TUTTO AVESSE INIZIO 7
2. L'OFFICINA TEATRALE GRUPPO APERTO 10
3. IL FESTIVAL *LE CORTI* 15
4. LO SPAZIO-TEATRO *CARPE DIEM* 18

**SECONDA PARTE**

***LE INFLUENZE TEORICHE***

1. IL *MANIFESTO* DI PASOLINI 22
2. IL TEATRO DELLA CRUDELTA' 28
3. IL TERZO TEATRO 36

**TERZA PARTE**

***IL LABORATORIO COME TEATRO***
***IL TEATRO COME LABORATORIO***

1. L'ATTORE CREATIVO 42
2. IL TRAINING 48
3. DALL'IMPROVVISAZIONE ALLA MESSA IN SCENA 53

**QUARTA PARTE**

***UN NUOVO TEATRO PER UNA NUOVA SOCIETA'***

1. IL TEATRO DELLA MEMORIA 57
2. IL TEATRO DI IMPEGNO CIVILE E SOCIALE 61
3. IL RAPPORTO CON IL TERRITORIO 64

**BIBLIOGRAFIA** 69

Sebbene non si possa parlare di una vera e propria Sociologia del Teatro in quanto non esistono produzioni metodologiche e teoriche omogenee, non possiamo ignorare che il teatro è una manifestazione sociale.

Non può esistere, infatti, un teatro senza società così come non può esistere una società senza il suo teatro.

Ogni rappresentazione teatrale "mette in movimento credenze e passioni che rispondono agli impulsi da cui è animata la vita dei gruppi e delle società" [1]. Tanto è vero che il teatro detiene una capacità di perturbazione collettiva evocando attraverso la rappresentazione di diversi ruoli, reali o immaginari, una contestazione, un'adesione, una partecipazione diretta, che nessun'altra forma d'arte può provocare immediatamente. Lo stesso attore, entrando in scena, porta sul palco sentimenti, angosce, paure, speranze che può riprodurre in modo credibile solo se ne ha avuto un'esperienza sociale. Nell'affrontare una scena di pianto, ad esempio, l'attore dovrà ricercare in sé situazioni e ricordi che, nella sua vita *reale*, lo abbiano condotto al pianto per riproporre quel pianto sul palco, recitando un ruolo. Dovrà, tuttavia, anche essere in grado di attingere da esperienze indirette poiché non è detto che un attore che interpreti il ruolo di un militare in guerra abbia davvero vissuto tale evento!

È anche vero che "la società ricorre al teatro ogni qual volta vuole affermare la sua esistenza o compiere un atto decisivo che la metta in causa".

Pensiamo a un incontro politico, una funzione religiosa, una festa di famiglia o di quartiere, ad una sessione di tribunale: gli uomini, a seconda della situazione in cui si

[1] cfr. Jean Duvignaud, *Le ombre collettive: Sociologia del teatro*, Roma, Officine, 1974. Da questo momento riferimenti e citazioni, quando non specificate, si riferiscono a questa opera.

trovano, devono rivestire un ruolo conforme a quello che da loro ci si aspetta. Ed esattamente come gli individui, anche i gruppi sociali hanno bisogno di rappresentarsi agli altri per acquisire la possibilità di mettersi in discussione e trasformarsi negli anni. Questo aspetto per Jean Duvignaud, induce a riflettere sul connubio società-teatro elaborando il concetto di *cerimonia*.

Troviamo questo aspetto cerimoniale del teatro nella: ”solennità del luogo, la distinzione di un pubblico, e di un gruppo di attori isolati in mondo intimo, il costume degli attori, il rigore dei gesti, la particolarità di una lingua poetica che distingue radicalmente il linguaggio del teatro dal linguaggio quotidiano”.

Nella cerimonia teatrale, così come in quella sociale, “i partecipanti rivestono il costume del loro ruolo e agiscono tanto secondo l’idea simbolica del personaggio che interpretano, quanto secondo un testo che loro è imposto”.

Ciò che le differenzia è che la vita reale ha conseguenze irreversibili: a teatro un morto, alla fine dello spettacolo, va a salutare il pubblico!

“La cerimonia sociale” quindi, “compie realmente un atto che è differito e sublimato in teatro…” e “…l’arte drammatica sa che si trova in margine alla realtà concreta”.

Negli stessi anni in cui Duvignaud si occupa delle grandi cerimonie della vita sociale e dei loro rapporti con il teatro, un altro sociologo americano, E. Goffman, studia gli elementi teatrali impliciti nei piccoli rituali della vita quotidiana e nelle relazioni interpersonali. Egli sostiene che il comportamento assunto in pubblico da ogni uomo quando interagisce con gli altri, ha a che fare in qualche modo con la finzione e la messa in scena. È come se ognuno avesse bisogno davanti agli altri di interpretare un ruolo, un’immagine di sé che rispecchi ciò che vorremmo gli altri

vedessero in noi, divenendo così un attore sociale con un repertorio molto simile a quello degli attori di teatro ed estraendo dal proprio baule di maschere, quella più appropriata alla circostanza e al ruolo che sta ricoprendo.

> Se si cerca una prova irrefutabile di questa eterna commedia dei ruoli di cui è intessuta la trama del nostro comportamento, basterà pensare all'imbarazzo che ci assale quando ci troviamo contemporaneamente in presenza di individui verso i quali siamo abituati a presentare delle immagini diverse di noi stessi: genitori, amici, colleghi, datori di lavoro. Quello che ci mette in difficoltà è proprio il conflitto fra le nostre differenti maschere (ruoli) o, più precisamente, l'impossibilità di maneggiarle tutte insieme nello stesso tempo. [2]

In realtà la funzione sociale del teatro non ha una valenza prettamente contemporanea. Sin dall'antica Grecia, il teatro aveva una funzione essenziale nella vita della polis in quanto incarnava il conflitto tra censure sociali e libertà del futuro, profilando sulle scene individui in lotta contro l'ordine stabilito. Fu un centro di vita intellettuale capace di influire sul comportamento del sistema politico, economico e giuridico, ed assumeva la funzione svolta in altre civiltà dal libro o dai moderni mezzi di comunicazione di massa: una funzione di conoscenza, di educazione, di riflessione critica. La civiltà greca classica fu dunque una civiltà dello spettacolo che intese ogni azione culturale in un'accezione pragmatica e di correlazione con la realtà sociale del tempo e con l'agire concreto del singolo nella collettività. Il teatro fu concepito come *performance*, ovvero come esecuzione scenica da ascoltare, vedere, memorizzare.

Auralità, performance che pone in primo piano l'abilità corporea dell'attore, uso di un repertorio di artifici teatrali come maschere e macchine sceniche, sapiente dosaggio

di emozioni veicolate anche dalla complessità della parola, religioso rapporto attori-spettatori: tutte queste caratteristiche fanno del teatro greco, un *unicum*, il maggiore modello culturale alla base della civiltà teatrale Occidentale al quale, nel corso dei secoli, si è guardato come esempio inimitabile e irraggiungibile a cui costantemente aspirare ogni qualvolta sia nata la necessità di una rinascita dell'arte teatrale.

In questa sede si vuole sinteticamente ricordare alcuni esiti particolarmente originali a cui è pervenuta la ricerca teatrale dagli anni Sessanta in poi, nell'interpretazione della tragedia.

In anni ricchi di mutazioni storiche e sociali che hanno visto l'elaborazione di una nuova idea di teatro "della svolta", com' è stato notato da Paolo Puppa [3], registi e gruppi collettivistici si sono rivolti all'esperienza greca in differenti paesi e differenti culture. Il teatro di ricerca contemporaneo ha privilegiato nel suo lavoro l'aspetto del vedere ponendo in crisi il ruolo principe che la parola ha avuto nell'arte scenica nel corso dei secoli. Si è assistito allo sviluppo di alcuni mezzi di comunicazione di massa - il cinema e la televisione innanzitutto - che hanno imposto un modello virtuale e seriale della rappresentazione. Contro di essa ha reagito la sperimentazione teatrale, volendo preservare la forza del teatro di parola nel raffronto schiacciante con la visualità cinematografica e televisiva, cercando una propria specificità basata sulla irripetibilità, sulla presenza vivente e sulla immediatezza dell'evento teatrale.

La parola si ridefiniva come uno dei tanti codici di comunicazione, non certo il più importante, a vantaggio del gesto dell'attore, della sua corporeità.

È a partire da quegli anni che si svilupperà il lavoro di Jerzy Grotowsky il quale pone al centro della propria riflessione l'arte dell'attore; o del Living Theatre, che

[3] cfr. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 181

riscopre il senso del lavoro collettivistico, di partecipazione creativa di un gruppo di uomini e donne a un progetto artistico senza la presenza di un regista-demiurgo. La loro ricerca parte dal lavoro di improvvisazione, unita a una riscoperta delle potenzialità del corpo dell'attore che esprime spesso il senso di sopraffazione della società e del potere sull'individuo nel tentativo di ridurlo a mero robot (si pensi a *The Brig*, spettacolo portato in scena nel 1963 dal Living basato sulle regole repressive contenute nel manuale dei marines americani prigionieri).

I fondatori del Living Julian Beck e Judith Malina "sono i creatori di un teatro estremo, vivente…" che risente della lezione di Antonin Artaud; essi spingono se stessi e i propri attori "verso una zona di pericolo", luogo dove disperatamente, ma coscientemente, "si lanciano segnali fra le fiamme allo scopo di svegliare coloro che dormono". [4]

È da questa lezione che il prende le basi per sviluppare il proprio teatro. Un teatro che, attraverso una storia lunga 25 anni, ha sempre avuto chiaro l'obiettivo di arrivare direttamente *alla pancia* di ogni singolo spettatore per incidere nel tempo nel quale si vive.

[4] cfr. Giuseppe Bartolucci, *The Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, p. 57

Abbiamo poi fatto idolo dei nostri pensieri il teatro: abbiamo deciso di metter su una compagnia. [N.d.R.] Pasolini, *Lettere 1948-1958*.

Citando Pier Paolo Pasolini , fondatore e Direttore Artistico del , apriva nel settembre del 2008 la serata di celebrazione per i venticinque anni di attività dell'Associazione.

È il 1983 quando a Pagani, in provincia di Salerno, Califano ed alcuni suoi amici, che con lui hanno abbandonato l'Azione Cattolica, si riuniscono a casa del giovane regista. Leggono di teatro, ascoltano musica, discutono del futuro. Sono gli anni difficili del post-terremoto e il disagio, vissuto in una Terra dove la camorra letteralmente insanguina le strade per mettere le mani sugli appalti della ricostruzione, ha fermato qualsiasi fermento culturale, qualsiasi forma di aggregazione. L'Azione Cattolica, nella quale questo gruppo di amici ha trascorso la propria adolescenza ed i primi anni giovanili, oramai non è più in grado di dar loro risposte. Da alcuni anni era entrato nelle loro vite il teatro e lo aveva fatto passando dalla porta principale! Nella suggestiva cornice di Piazza Mercato a Napoli, i ragazzi (siamo a metà degli anni '70) assistono ad una innovativa e suggestiva messa in scena dello storico di Elvio Porta e Armando Pugliese, con le musiche di Roberto De Simone, interpretato da un incommensurabile Mariano Rigillo e con Angela Pagano e Lina Sastri tra gli altri. Era stata una vera rivelazione: il teatro poteva parlare alle coscienze, all'anima, stimolare passioni. Non era più e solo quello di Eduardo De Filippo, l'unico che grazie alla televisione si poteva vedere in una cittadina di provincia senza luoghi dove poter fare teatro e del quale era possibile

trovare qualche raro testo in libreria. La grande sala cinematografica della città ospitava solo le sceneggiate di Mario Merola un paio di volte l'anno!

Il teatro per questo gruppo di amici diventa un modo per interessarsi più in generale alla società e, dunque, nel 1983 sono maturi i tempi per *metter su una compagnia*. L'occasione viene fornita da una Rassegna Teatrale, evento mai accaduto prima in città, organizzata dall'unica Compagnia locale che da alcuni anni sistematicamente "faceva teatro": tutto e solo il repertorio di Eduardo, anche qui.

Viene proposto a Califano di presentare, per l' occasione, uno spettacolo che aveva fatto con il gruppo giovanile dell'Azione Cattolica qualche anno prima e che aveva avuto un discreto successo: testi e canzoni inedite, bravi musicisti dal vivo, arrangiamenti moderni. Tanto che alcune radio locali avevano suonato dei brani ed una etichetta discografica, specializzata in quel tipo di proposte, si stava interessando per farne un disco. Erano gli anni nei quali venivano alla ribalta di una più vasta platea le esperienze dei Gen[5] e di Nomadelfia[6]. Il prodotto funzionava.

---

[5] cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Movimento_Gen. Il movimento Gen (Generazione Nuova) è l'espressione giovanile del Movimento Spirituale dei Focolari fondato a Loppiano (Firenze) da Chiara Lubich nato sull'onda della mobilitazione giovanile della fine degli anni sessanta. Da questa esperienza nascono i Gen Rosso e Gen Verde con l'obiettivo di comunicare, attraverso la musica, i messaggi di pace e fratellanza universale e concorrere così alla realizzazione di un mondo più unito. L'originale attività del Gen Rosso scaturisce dal suo bagaglio artistico-culturale, dalla internazionalità dei suoi componenti e dall'impegno personale di ciascuno ad attuare, nel contesto di vita quotidiana, i valori di cui si fa ambasciatore. Gen Verde ha la caratteristica che tutti i membri: cantanti, musicisti, tecnici, sono donne di varie nazionalità. Nel 1982 il gruppo presenta il primo spettacolo itinerante fatto, non solo di canzoni, ma anche di brani strumentali, coreografie ed effetti luce, *Il mondo una casa*, divenuto una delle creazioni più conosciute della band. (consultato 20 maggio 2009)

[6] cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Nomadelfia. Nomadelfia nasce negli anni trenta per volontà di don Zeno Saltini. La comunità è formata da *famiglie*; adulti, sposati e non sposati fungono da genitori non soltanto dei propri ma anche dei figli altrui, dei figli di nessuno. Nomadelfia si definisce come "una proposta", un modello di vita alternativo ispirato agli Atti degli Apostoli, e per certi versi simile all'esperienza dei kibbutz: non esiste proprietà privata; le famiglie sono disponibili ad accogliere ragazzi in affido; si lavora solo all'interno della comunità e nessuno è retribuito; la scuola è gestita dalla comunità ed i ragazzi si presentano poi agli esami come privatisti; le responsabilità educative sono assunte "in toto" da tutti gli adulti, in una specie di "famiglia allargata".
A metà degli anni '60 nascono *le serate di Nomadelfia*, spettacoli itineranti gratuiti in Italia e all'estero per far conoscere la realtà di questo paese in provincia di Grosseto. Nel 1980 lo spettacolo viene proposto per la prima volta a papa Giovanni Paolo II a Castelgandolfo. (consultato 20 maggio 2009)

E poi, c'era una particolare e compiacente attenzione per tutto ciò che in campo artistico proveniva da Pagani essendo paganese il sen. Bernardo D'Arezzo, Ministro del Turismo e dello Spettacolo (1979-1980).[7]

Il terremoto del novembre 1980, la lunga e lenta ripresa, la fuoriuscita dall'Azione Cattolica avevano fatto arenare il progetto, che non era possibile riprendere per quella occasione. Bisognava inoltre creare una vera e propria Associazione Teatrale.

Tutto l'inverno del 1982 fu passato a scrivere, provare, riscrivere e riprovare a casa del regista finché lo spettacolo, il primo spettacolo, prese corpo. Furono reclutati una trentina di giovani: coristi, musicisti, attori con qualche esperienza e tanti senza. Poi si scelse il nome da dare alla Compagnia: *Officina Teatrale Gruppo Aperto* ed il titolo dello spettacolo "2000 anni: oggi!".

[7] cfr. http://www.anspiturismo.it/public/prodotti/PremioBernardoDArezzo. Bernardo D'Arezzo nasce a Pagani il 22 Agosto 1922. Nel 1944 si iscrive alla Democrazia Cristiana nelle cui fila viene eletto Consigliere Comunale a Pagani nel 1952. Nel 1954 la Democrazia Cristiana gli affida l'incarico di Segretario Provinciale. Nel 1958 è eletto Deputato al Parlamento carica riconfermata anche nel 1963, 1968 e nel 1972. Presidente del Consiglio di Amministrazione dell'Ospedale Civile "A. Tortora" di Pagani, ne trasforma le strutture ottocentesche in un complesso ospedaliero con oltre 300 posti letto. Sottosegretario di Stato alle Poste e Telecomunicazioni nel II Governo Leone (1968), venne riconfermato ripetutamente alla stesso dicastero nei cinque successivi Governi con la delega di Presidente del Consiglio di Amministrazione del Ministero delle Poste ed, ininterrottamente, quella dell'Azienda dei Telefoni di Stato che gli permise di raggiungere a Stoccolma importanti accordi coi Dirigenti della società ERICSSON, creando l'opportunità di investire in un grosso complesso industriale elettronico nel mezzogiorno d'Italia, la FATME, con oltre mille addetti. Ripeté l'iniziativa con un'altra industria, la TELESUD. Realizzò, presiedendola, la Scuola professionale per Infermieri presso il complesso ospedaliero di Pagani. Si adoperò per la realizzazione del nuovo Mercato Ortofrutticolo di Pagani, inaugurato nel 1976. Nel 1979 fu candidato nel collegio di Eboli (SA) dove venne eletto Senatore della Repubblica per poi essere nominato Ministro del Turismo e dello Spettacolo nel 1° e 2° Governo Cossiga. Al termine del mandato ministeriale venne nominato nella Commissione Parlamentare di Indagine sulla loggia Massonica P2, che gli affidò la Relazione su Licio Gelli. Muore a Roma, all'età di 63 anni, il 13 settembre 1985. (consultato il 16 giugno 2009)

> Poi negli anni sono nate molte Officine, avevano certo un senso diverso. Quando scegliemmo il nostro nome, la parola Officina ci piacque usarla perché dava l'idea del lavoro, dello sporcarsi le mani, la faccia, del rumore delle ferraglie: insomma l'idea - ancora immatura certo - che il teatro non fosse qualcosa destinato solo agli aristocratici, al *pubblico del foyer*, agli intellettuali. C'era l'idea che il teatro in quanto arte aveva bisogno di artigiani. E poi Gruppo Aperto semplicemente perché non volevamo essere chiusi! (Califano, *Bilancio Sociale 2007*)

Già nel primo lavoro si possono cogliere tutti i futuri caratteri di una concezione teatrale inusuale che caratterizza ancora oggi gli spettacoli del Collettivo Acca.

Tanti interpreti e nessun protagonista com'è tradizionalmente inteso; l'uso della musica e delle luci come elementi fondamentali dello spettacolo; una regia che qualche critico ha definito cinematografica.

La sera della prima di "2000 anni: oggi!" c'era in sala, ad assistere allo spettacolo Salvatore Borriello, un nuovo collega di lavoro di Califano, assunto intanto da qualche mese in una industria metalmeccanica tra le più importanti della zona. Fu così che nelle settimane successive nacque, tra i rumori della fabbrica, un sodalizio personale ed artistico che avrebbe segnato gli anni successivi del Collettivo Acca.

Dal 1985 al 1987 Califano e Borriello scrivono, co-dirigono ed interpretano tre commedie inedite che a posteriori definiscono *La trilogia dell'uno qualunque*: "Ad occhi aperti e pugni chiusi… io tengo nu' suonno!", "Non sempre è così!!!", "Chi ha detto che il 13 porta fortuna…?!?" .

Le tre commedie man mano segnano una maturità sia in termini drammaturgici che artistici. Sono testi dai quali viene fuori un'amara ironia, una comicità assurda spinta fino quasi al paradosso, spesso istintiva. L'influenza eduardiana è viva e presente.

> Era impossibile che il teatro di Eduardo non ci alimentasse in quella fase, non ne fossimo influenzati anche nostro malgrado. Cercammo di fare nostro quel rifacimento alla tradizione ottocentesca sulla quale Eduardo aveva innestato istanze che definirei neorealiste, dando vita a rappresentazioni popolari, vivaci, in cui l'uso del dialetto colorava ambienti dominati da una dolorosa miseria e dai problemi di sopravvivenza precaria. Basterebbe citare il finale di "*Napoli Milionaria*", e l'eterno dubbio sulla battuta <<'a nuttata è passata…>> o <<addà passà 'a nuttata…>> per capire come l'importanza da dare alla parola fosse imprescindibile per il ruolo che volevamo avere innanzitutto come autori. Eduardo aveva saputo ridare vita alla maschera di Pulcinella, donandole un volto realistico, da uomo comune, costantemente alle prese con le sofferenze e con le difficoltà della vita. Così erano i protagonisti delle nostre prime commedie: caratterizzati da una irriducibile umanità, che alla fine riesce ad avere la meglio sull'incertezza della quotidianità, a dominare la precarietà e l'inquietudine che accompagnano l'agire dell'individuo. Non da meno ci ispirammo a quei testi edoardiani più "visionari", dove il naturalismo sino ad allora tipico della commedia, lasciava spazio all'immaginifico, come "*Le Voci di dentro*", "*De Pretore Vincenzo*" e soprattutto "*Gli esami non finiscono mai*". Ma in generale direi che tutte le commedie che lo stesso Eduardo ha inserito nella raccolta "*La cantata dei giorni dispari*"[8] esercitarono su di noi, almeno dal punto di vista della scrittura, una notevole influenza.[9]

Sono storie di uomini qualunque alle prese con una società che cambia tenendoli ai margini. Ambiscono alla pace familiare, come il capo-famiglia di "Ad occhi aperti e pugni chiusi… io tengo nu' suonno!" che non vuol

In “Ad occhi aperti e pugni chiusi… io tengo nu’ suonno!”, Lorenzo, il giovane protagonista, muore negli scontri tra polizia e manifestanti durante una manifestazione pacifista a Parigi. Dopo la morte appare in visione al padre comunicandogli che il Paradiso non esiste così come lui, il padre, l’ha sempre immaginato. Il Paradiso è nel ricordo che saremo capaci di lasciare di noi: se è stato un buon ricordo, quello sarà il nostro Paradiso, se è un cattivo ricordo precipiteremo all’Inferno! Dunque tocca ad ognuno scegliersi l’aldilà.

In “Chi ha detto che il 13 porta fortuna…?!?”, il protagonista è colto da un ictus quando finalmente realizza il 13 miliardario che gli cambierà la vita di umiliazioni e vessazioni subite dai ricchi e borghesi condomini. Ridotto a vegetale per tutto il secondo atto, assiste impotente allo sperpero dei “suoi” soldi da parte della moglie, prima imbruttita arpia ed ora ringiovanita, appetibile e corteggiatissima. Finirà per maledire quel 13 al totocalcio: <<Nun l’avesse mai fatto…!>> finirà per dire. È a quel punto che si risveglia davanti alla radiolina domenicale accorgendosi che è stato tutto un sogno e ringraziando il cielo per non aver fatto il “13”. Dovrà continuare la propria vita, inevitabilmente. Così come il ciabattino di “Non sempre è così!!!” che, divenuto re del proprio popolo, si accorge di esser più cattivo ed odiato del suo predecessore che - da umile ciabattino - aveva maledetto. Detesta il potere ed il denaro che ora possiede perché non gli potranno ridare la stima e l’amicizia del suo popolo, ma soprattutto perché non potranno evitargli la morte. Di fronte alla scelta tra potere e continuare a vivere, sceglie di vivere accettando il suo destino.

La Compagnia ha ora una propria sede, dove prova gli spettacoli con sistematicità, e che inizia ad essere frequentata da molti giovani che vorrebbero “fare teatro”. Così, in pochi anni, il Gruppo Aperto diventa un punto di riferimento nella

città. Lo spettacolo “Chi ha detto che il 13 porta fortuna…?!?” viene selezionato per la fase finale del Festival *Pulcinella d’Argento* (1987) a dimostrazione della crescente qualità della proposta artistica. La Compagnia tiene spettacoli per le Scuole Superiori; partecipa a serate di raccolte fondi per beneficenza; collabora, per i particolari temi degli spettacoli, con associazioni del territorio che si occupano di tossicodipendenza, emarginazione, povertà, aiuti al Terzo Mondo.

Dal punto di vista tecnico, alcune note caratteristiche incominciano ad essere evidenti nelle messe in scena della Compagnia. Califano vorrebbe che i suoi spettacoli impegnino tutti i sensi dello spettatore e che il teatro del Gruppo Aperto metta insieme quante più forme d’arte espressive possibili. In “Ad occhi aperti e pugni chiusi…io tengo nu’ suonno!” vengono proiettate immagini di alcuni protagonisti mentre assistono ad un concerto o passeggiano tra le croci di un cimitero di guerra; immagini girate da Borriello, accompagnate da canzoni appositamente scritte e musicate per lo spettacolo; in “Non sempre è così!!!” compaiono in scena delle candele accese a simbolizzare le vite umane grazie ad ardite e grossolane macchine teatrali; in “Chi ha detto che il 13 porta fortuna?!?” una ballerina da carillon viene tenuta ferma in scena per circa mezz’ora prima di animarsi.

Nell’estate nel 1988 la Compagnia riceve diverse richieste per serate in piazza. Nessuno degli spettacoli allestiti sembra poter essere adatto al caso. Inoltre non tutti i membri della Compagnia sono disponibili per quel periodo.

Durante l’allestimento di “Non sempre è così!!!” un bravissimo giovane attore, Alfonso Tortora, con alle spalle una discreta esperienza maturata già in altri gruppi, si era unito alla Compagnia. Doveva essere una partecipazione straordinaria, divenne una lunga collaborazione! Tortora, Borriello e Califano allestiscono in pochissimi

giorni lo spettacolo “Ritagli&Frammenti”. È una miscellanea sapientemente costruita da testi di E. De Filippo. Diventa quasi uno spettacolo di cabaret. I tre ogni sera prendono dal pubblico qualche spettatrice coinvolgendola in scena, suggerendole in diretta cosa fare, in lunghe ed esilaranti improvvisazioni.

Lo spettacolo non ha scene, non ha sofisticati effetti luce, non ha colonna sonora. Solo un baule, colmo di parrucche e vestiti che i tre indossano scambiandosi in continuazione i ruoli. È un successo. Anche economico.

> Inevitabilmente lo spettacolo venne riproposto per la successiva stagione teatrale; ma proprio quel successo inatteso e raggiunto con uno spettacolo che non era costato praticamente nessuna fatica, era il segno che una fase si avviava alla conclusione e che un’altra era necessaria ed indispensabile.[10]

[10] Carmine Califano, da un’intervista rilasciata alla sottoscritta a Pagani (SA) in data 18 maggio 2009

> Prima di "Ritagli&Frammenti" non era mai stato facile proporre per Rassegne e Festival, soprattutto estivi, gli spettacoli della Compagnia. Ci chiedevano sempre qualcosa dei De Filippo o al più di Pirandello. E Califano e Borriello?! Per essere famosi prima di morire, ci inventammo il Festival Le Corti." (Califano, *Bilancio Sociale 2007*).

Nella primavera del 1989 venne realizzato, grazie agli incassi di "Ritagli&Frammenti", il

. A presiedere la Giuria fu invitato il compianto attore salernitano Franco Angrisano che assicurò, con la sua presenza, un richiamo per la stampa locale che diede molta visibilità alla manifestazione. Si era alla vigilia di importanti elezioni amministrative ed un giornale titolò: <<Pagani rinasce con il Teatro>>. Importante fu anche la cornice. Il Festival apriva di fatto, grazie alla caparbietà della giovane Compagnia, il Centro Sociale cittadino, un luogo che nessuno aveva il coraggio di aprire e gestire, pur essendo l'unica struttura pubblica sulla quale poter contare.

Dopo il disastro del Cinema Statuto[11] erano cambiate le leggi sulla sicurezza nei luoghi pubblici ed i due cinema della città (e moltissimi altri nell'Agro ed in Italia) erano stati chiusi perché i lavori di adeguamento risultavano eccessivamente onerosi per i proprietari. Califano si assunse la responsabilità di aprire il Centro Sociale al

[11] cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Cinema_Statuto. Il Cinema Statuto era un cinema della città di Torino in cui il 13 febbraio 1983, a causa di un incendio, morirono 64 persone, per intossicazione da fumi e per ustioni. Le vittime, sebbene avessero tentato la fuga, trovarono le uscite di sicurezza chiuse e bloccate, e così non sfuggirono alle esalazioni di acido cianidrico, prodotto della combustione del tessuto ignifugo delle sedie. L'incendio del cinema Statuto è stata la più grande strage verificatasi dal dopoguerra a Torino. La più giovane delle vittime aveva 7 anni, la più anziana 55. Gli orfani furono nove. (consultato il 20 maggio 2009).

pubblico e - perdurando il vuoto di gestione - per circa due anni la Compagnia continuò a gestire la struttura pubblica in maniera quasi privata.

Il Festival “Le Corti” creò una grande attenzione nei confronti della Compagnia e del suo Direttore Artistico. Non solo a livello locale. Non c’era allora la possibilità per molti giovani autori di avere un palcoscenico. Per la seconda edizione, la Società Italiana Autori Drammatici (SIAD) ed il Ministero del Turismo e dello Spettacolo diedero il proprio patrocinio al Festival. La SIAD assicurò per tutte le edizioni successive la presenza in Giuria di due autorevoli membri, Eva Franchi e Rodolfo Finzi, commediografi italiani tra più autorevoli. Al Festival, negli anni, hanno partecipato, sia pure a ritirare un premio o a consegnarlo, numerosi autori ed attori poi divenuti ancor di più noti al grande pubblico: Enzo Moscato, Francesco Silvestri, Peppe Lanzetta. Francesco Paolantoni, Stefano Sarcinelli, Antonio Scavone, Manlio Santanelli e tanti altri. Fu, di fatto, il primo festival italiano dedicato esclusivamente agli autori italiani di teatro viventi. E forse ancora l’unico ad aver avuto tale peculiarità.

Durante tutte le edizioni del Festival la Compagnia non si esibì mai.

organizzazione nella quale ognuno potesse dare sfogo alla propria creatività, alla propria voglia di impegno sociale o alla semplice necessità di aggregazione.

Fu così che, nell'estate del 1989, venne fondato il

. I soci fondatori erano una decina, gli storici componenti del Gruppo Aperto, ma ancora prima di nascere ufficialmente l'Associazione, che assunse l'acronimo ACCA, contava già più di 50 soci.

In quei mesi l'attività dell'Associazione era frenetica e rivolta su più fronti. Venivano gettate le premesse per quella che sarebbe stata la "mission" del Collettivo negli anni successivi. I soci provenivano da tutte le cittadine dell'Agro e questo imponeva di pensare sempre a manifestazioni ed eventi che avessero una dimensione quanto meno provinciale. Era necessaria una sede. Nei primi anni era bastata una grande stanza per le prove teatrali. Poi ci si era "appropriati" del Centro Sociale, ma ora che si era finalmente insediato il Comitato di Gestione, al Collettivo Acca si voleva dare una piccola stanza, mentre invece si poneva la necessità di avere una sede grande, funzionale e da gestire in autonomia.

Dopo una fase nella quale si girovagò da una sede all'altra ospiti di altre organizzazioni cittadine, fu fittata una sede al centro della città che venne allestita con grandi sacrifici economici a sala multimediale: un piccolo palco, camerini, impianti audio e luci, un piccolo foyer. Era il primo spazio-teatro dell'Agro e fu chiamato .

I soci cinefili vi organizzavano proiezioni cinematografiche; altri ancora organizzavano vernissage ininterrotti di pittori e scultori di tutta la regione; fu realizzato un giornale dove alcuni dei soci hanno fatto palestra per una professione poi sviluppatasi con successo nel settore; gli appassionati organizzavano rassegne di musica jazz; e poi convegni, dibattiti, presentazione di libri e naturalmente teatro. Grazie al Festival "Le Corti" venne creata una emeroteca di testi di giovani autori italiani. Venne istituito un Laboratorio Teatrale Permanente condotto per due anni dal regista Pasquale De Cristofaro.

A parte qualche lezione di dizione, fino a quel momento la Compagnia non aveva mai affrontato la formazione. Tutto era nato in maniera autodidattica, istintiva, partendo dal talento naturale di alcuni. Ora si stava acquisendo la consapevolezza del teatro che si voleva fare e dei riferimenti metodologici da mettervi a fondamento, del training da seguire, dei libri da leggere, degli stage da affrontare e soprattutto dell'etica che doveva contraddistinguere il Collettivo.

Per circa due anni la Compagnia si era limitata a presentare al pubblico, nel proprio spazio, qualche breve spettacolo in forma di teatro-studio. L'attività teatrale all'esterno si era del tutto fermata non avendo più allestimenti adeguati alla piazza o al grande pubblico. Tortora aveva lasciato il sodalizio non riconoscendosi nella nuova strada intrapresa dal gruppo. Mentre Califano si occupava maggiormente della gestione e dell'organizzazione di un'attività oramai divenuta troppo estesa, Borriello poteva maggiormente dedicarsi al teatro. Fu deciso che artisticamente i due si separassero con l'idea che ciò avrebbe portato ad una maggiore produttività artistica visto che gli attori della compagnia erano tanti.

Dal 1990 al 1992 Califano assunse la Direzione Artistica del Premio Torre, dedicato alla memoria del sindaco della città ammazzato all'indomani del terremoto dell'80 ed aveva ideato il affidandone la direzione organizzativa al Collettivo Acca. Gli assegnatari del Premio furono tanti e di prestigio: Pierangelo Bertoli, Il Festival di Giffoni, Michele Santoro, Paola Pitagora, Il Teatro Libero di Catania, Angelo Longoni, Isa Danieli, Giovanna Marini, il Teatro Potlach, Gianni Amelio, Lucia Poli e molti altri. Questa attività, insieme all'organizzazione del Festival "Le Corti", richiedeva un dispendio di energie che lasciava spazi marginali all'attività produttiva. Nel gennaio del 1993 fu deciso che

l’associazione da quel momento si occupasse, almeno per qualche anno, solo di teatro. Venne sospesa la collaborazione con il Premio Torre, venne dichiarata conclusa la formula del Festival “Le Corti” così com’era stata sino ad allora.

Naturalmente molti soci si allontanarono e incominciarono a porsi problemi economici per la gestione ordinaria, ma cominciava da quel momento la stagione che, a parte i cambi generazionali, è in vita tutt’oggi, quella del collettivoaccateatro.

## *MANIFESTO*

…un'amica mi regalò un volume di testi teatrali di Pasolini; in appendice c'era il *Manifesto per un nuovo teatro*. In quelle pagine trovai le ragioni del teatro che avrei fatto. Erano già passati diversi anni da quando il *Manifesto* era stato pubblicato, ma il "nuovo teatro" era ancora di là da venire. Facemmo nostra l'etica, gli obiettivi di fondo contenuti nel *Manifesto*; quello che detestavamo lo sapevamo già: era inconcepibile che famosi registi mettessero in scena, spesso con denari pubblici, costosi allestimenti per

Per Pasolini il teatro della Chiacchiera "implica una ricostruzione ambientale e una struttura spettacolare naturalistiche" senza le quali "gli avvenimenti sarebbero irrappresentabili" e "dire 'Buona notte' anziché 'Vorrei morire' non avrebbe senso perché vi mancherebbero le atmosfere della realtà quotidiana". In questo tipo di teatro la borghesia si rispecchia e si riconosce pienamente: "Non apprezzo ciò che fa Strehler… perché coltiva una forma di accademismo contemporaneo che non mi piace, una forma di gusto moderno e del tutto esteriore, dove tutto è improntato a una bellezza prevedibile, tale da non sorprendere nessuno". Nel teatro del Gesto o dell'Urlo invece la borghesia, da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso, dall'altra "prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo". È quest'ultimo un genere di teatro dove non c'è spazio per la parola, completamente distrutta "in favore della presenza fisica pura"; come il teatro di Parola anche il teatro del Gesto è un prodotto di gruppi culturali antiborghesi della borghesia: ma mentre esso ha come destinataria la borghesia tutta, da scandalizzare addirittura "usando contro di essa lo stesso processo distruttivo, crudele e dissociato che è stato usato (unendo alla follia la pratica) da Hitler nei campi di concentramento e di sterminio", il teatro di Parola si vuole rivolgere unicamente agli stessi gruppi culturali avanzati da cui è prodotto.

Per quanto riguarda le modalità di rappresentazione nel *Manifesto* si evidenzia che il nuovo teatro implicherà con la mancanza di azione "la scomparsa quasi totale della messinscena" con luci, scenografia, costumi ridotti al minimo indispensabile. Pasolini riconosce molti punti di contatto con alcuni esponenti del teatro del Gesto o dell'Urlo: Artaud, Grotowski, "hanno dato prove assai alte"; ed il Living Theatre è definito addirittura "stupendo".

La questione assai cara al poeta, riguardo l'uso della lingua italiana orale, è evidentemente stata lezione determinante per il Collettivo Acca. Per Pasolini, il teatro tradizionale impone artificiosamente una lingua accademica e posticcia, "un italiano che non esiste" e "su tale convenzionalità, ossia sul nulla, sull'inesistente, sul morto, ha fondato la convenzionalità della dizione"; la possibilità di utilizzare il dialetto o la koinè dialettizzata è stata snobbata "in parte per ragioni pratiche, in parte per provincialismo, in parte per incolto estetismo, in parte per servilismo verso la tendenza nazionalistica dei suoi destinatari". In questo modo l'unica speranza di un teatro almeno tollerabile è andata perdendosi, tranne nei pochi casi in cui o viene parlato il dialetto - e qui è fatto il nome di De Filippo, definito grande - o viene utilizzata una sorta di koinè dialettizzata, come nel teatro di cabaret, che però porta con sé quasi sempre qualunquismo e volgarità. Chi scrive per il nuovo teatro eviterà ogni purismo nella pronuncia accettando la convenzione dell'italiano orale e tenendo conto che i testi sono scritti per essere rappresentati, anzi detti. Pasolini ravvisa la mancanza di utilizzo di una *lingua viva* in tutta la scena a lui contemporanea, tranne in Dario Fo e nel "caso straordinario" di Carmelo Bene, "il cui teatro del Gesto o dell'Urlo è integrato da parola teatrale che dissacra e smerda se stessa".

La recitazione del nuovo teatro esclude qualsiasi formalismo, compiacimento fonetico, estetismo, per concentrarsi sulle idee, sul significato delle parole, sul senso complessivo dell'opera. In questa ottica l'attore cambia addirittura natura: sarà un autentico uomo di cultura, veicolo vivente del testo stesso, e "sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli lo ha capito" in ogni sua sfumatura. È questa un'indicazione di riforma tra le più originali ed acute del *Manifesto* e di certo tra le più preziose per il futuro del Collettivo Acca. È

indicazione che si avvicina al concetto brechtiano di straniamento, ma pone l'attore su di un livello ancora superiore, praticamente alla pari del regista-autore, con un compito ed una funzione altrettanto decisivi per le sorti di un teatro nuovo.[17]

Per Pasolini, agli attori del teatro borghese, consapevoli che la loro forma d'arte è oramai emarginata dalla società contemporanea dal cinema e dalla televisione, non resta che motivare la propria prestazione come un atto mistico, una messa teatrale, affidandosi all'affermazione retorica "il teatro è teatro", intendendo con ciò che il teatro si può spiegare solo con se stesso e può essere intuito solo se ha una specie di dono. Gli attori del teatro borghese antiborghese si armano ideologicamente della stessa definizione, ma mentre per il teatro della Chiacchiera "il teatro è il teatro" non è che "una tautologia che implica un ridicolo e tronfio misticismo", per il teatro del Gesto "questa è una vera e propria - e cosciente - definizione della sacralità del teatro" che si fonda sull'ideale della rinascita di "un teatro primitivo, originario, compiuto come rito propiziatorio o meglio, orgiastico".

E qui Pasolini esprime il concetto che più di ogni altro ha influenzato Califano: "Il teatro è comunque, in ogni caso, in ogni tempo e in ogni luogo, un RITO".

Poiché il teatro non è altro che un insieme di segni e simboli viventi esso è rappresentazione della vita quotidiana e dei suoi codici e regole che, naturalmente, saranno diversi "…a *livello estetico*. Ma a *livello puramente semiologico*…" non si differenziano dal sistema dei segni della realtà: "Il teatro rappresenta un corpo un

[17] Su questo punto il regista Luca Ronconi, protagonista della stagione del cosiddetto nuovo teatro in anni in cui molto si discusse del ruolo dell'attore (di solito incrementato a scapito della regia) ed oltretutto autore della rappresentazione di ben tre testi pasoliniani, sembra scettico: "l'attore non deve far capire che ha capito, deve solo far capire quello che sta dicendo": per il regista in realtà Pasolini "vuole un attore-intellettuale perché è un sistema per assimilarlo a sé; la sua drammaturgia ha un'enorme fiducia nella trasmissione diretta per via culturale, e la tecnica teatrale la vede come un ingombro. Ma non puoi usare del 'materiale bruto' a teatro, come poteva fare lui con gli attori presi dalla strada nel cinema: il corpo dell'attore è già una mediazione e se la togli distruggi il teatro".

oggetto per mezzo di un oggetto, un'azione per mezzo di una azione", dunque "l'archetipo semiologico del teatro è lo spettacolo che si svolge ogni giorno davanti ai nostri occhi" perciò il suo modello originario è un "RITO NATURALE".

Il primo teatro, che pur attingendo al rito naturale se ne è distinto, è un teatro come "mistero" che si ripete in tutte le "età oscure" o medioevi: è "propiziazione, scongiuro, mistero, orgia, danza magica" e come tale non può che esser definito *rito religioso*. C'è poi, nell'età della democrazia ateniese, un teatro sociale rivolto all'intera cittadinanza; ad esso si ispira in parte il teatro pasoliniano: ma i destinatari non sono certo gli stessi rivolgendosi, il nuovo teatro, all'èlite degli intellettuali, così come pure diverso è il ruolo degli attori. Tale teatro è definito come *rito politico*. Dal teatro dell'arte in poi, la borghesia affermatasi con la rivoluzione protestante ha creato un teatro "realistico, ironico, avventuroso, d'evasione, anche se si tratta di Shakespeare o Calderon", rappresentandosi e celebrandosi in modo anche "poeticamente sublime": è un teatro come *rito sociale* che ancora sopravvive in quello che è stato definito teatro della Chiacchiera, in modo per Pasolini artefatto e per la cura di miopi conservatori. La stessa borghesia sta però in parte acquistando una nuova coscienza, che ben rappresenta il teatro del Gesto o dell'Urlo che battendosi contro la mancanza di religiosità del teatro tradizionale oramai logoro, "cerca di recuperare le origini religiose del teatro, come mistero orgiastico e violenza psicologica". Ma questo tornare al passato è spesso un estetismo "non filtrato dalla cultura", che fa in modo che "il reale contenuto di tale religione sia il teatro stesso, così come il mito della forma è il contenuto di ogni formalismo": per questo il teatro del Gesto sarà un *rito teatrale*, cui ancora una volta Pasolini riconosce contenuti reali e autenticità, a differenza del teatro borghese.

"Il Teatro di Parola non riconosce come proprio nessuno dei riti qui elencati" conclude Pasolini. Esso "nasce ed opera totalmente nell'ambito della cultura"; i suoi temi "potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico"; i suoi destinatari sono "gruppi culturali avanzati della borghesia… la classe operaia più cosciente". È un teatro che quindi opera totalmente nell'ambito della cultura: "Il suo rito non si può definire dunque altrimenti che RITO CULTURALE".

Non ha alcun interesse spettacolare o mondano, "il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori" che stanno quindi in "assoluta parità culturale"; anche fisicamente questa assoluta democraticità è assicurata da uno spazio frontale, per cui testo e attori guarderanno sempre il pubblico negli occhi e viceversa. Il vero spazio teatrale sarà ricercato non nell'ambiente ma nella testa! [18]

Ma, se pure il teatro è sempre un rito, aldilà degli intenti programmatici evocati, Pasolini conclude affermando che sarà comunque un teatro di un io monologante fra sé e sé, un teatro destinato soprattutto alla lettura meditante, un teatro scisso anche da qualsiasi ritualità.

Comprendere e condividere questo principio fu la "pietra miliare" sulla quale Califano, da quel momento, gettò le basi per il teatro del Collettivo Acca.

[18] Qui siamo in assoluta controtendenza rispetto al teatro d'avanguardia che si afferma in quegli anni, dove la ricerca sullo spazio porta a soluzioni molto varie, ma praticamente tutte improntate al rifiuto della tradizionale contrapposizione palco-platea.

Gli anni di laboratorio svolti con De Cristofaro, se da un lato servirono al Collettivo Acca a conoscere e poi applicare il cosiddetto "Sistema Stanislavskij", dall'altro portarono ad ulteriori approfondimenti teorici.

"Pasquale De Cristofaro citava continuamente Artaud. Ci fu impossibile ignorarlo!" [19] sottolinea ancora oggi Califano.

Durante i primi anni '30 Artaud aveva scritto una serie di saggi che formarono la sua opera più importante, "*Il teatro ed il suo doppio"*.[20]

Artaud si domanda "Come è possibile che a teatro, almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in occidente, tutto ciò che è specificamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso o parola, o - se si preferisce - tutto ciò che non è contenuto nel dialogo debba rimanere in secondo piano". Egli parla di teatro occidentale fossilizzato sulla parola e porta l'esempio del teatro orientale Balinese che usa il linguaggio del corpo unito alla musica e al gesto significante come negli ideogrammi, la capacità creativa di questo teatro elimina il predomino della parola. I temi sono vaghi, astratti estremamente generici, per questo le parole non sono necessarie. Gli attori con i loro abiti sembrano geroglifici viventi, si ha l'impressione di trovarsi davanti ad un linguaggio archetipo di cui abbiamo smarrito la chiave. Lo spettacolo stesso finisce per divenire un linguaggio puro, forse primitivo sicuramente rituale. "La novità del teatro Balinese è stata quella di rivelarci un'idea fisica e non verbale del teatro, secondo la quale il teatro sta entro i limiti di tutto ciò che può avvenire su un palcoscenico, indipendentemente dal testo scritto, mentre, come lo

[19] Carmine Califano, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pagani (SA) in data 21 maggio 2009.
[20] cfr. A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968. Tutte le citazioni da questo momento, quando non specificato, sono riferite a questa opera.

intendiamo noi occidentali, esso si confonde con il testo e finisce per esserne limitato".

Per Artaud dunque il teatro doveva essere liberato dalla sottomissione al testo, così come il corpo dell'attore dalla subordinazione alla mente: "Possiamo rimproverare al teatro quale oggi si pratica, una spaventosa mancanza di immaginazione. Il teatro deve farsi uguale alla vita, non alla vita individuale nella quale trionfano i *caratteri*, ma a una sorta di vita liberata, che spazza via l'individualità umana e in cui l'uomo è più che un riflesso".

"Artaud presagisce la difficoltà di esprimere un'emozione autentica in un mondo sempre più inautentico… in lui c'è una visione del teatro come mezzo per riordinare l'esistenza umana." [21]. Poiché il teatro si limita a "farci penetrare nell'intimità di qualche fantoccio, e a trasformare lo spettatore in un *voyeur*", c'è "bisogno di un teatro che ci svegli: nervi e cuore", che induca lo spettatore a partecipare alla scena e non solo ad osservare, ed agisca su di lui come una terapia spirituale, come "azione estrema, spinta a tutte le conseguenze" e poiché "tutto ciò che agisce è crudele", ecco teorizzato il Teatro della Crudeltà, un teatro che deve scuotere i sensi e la carne dello spettatore perché "il pubblico crederà ai sogni del teatro a condizione che li consideri realmente sogni, e non calchi della realtà; a condizione che gli permettano di dar libero corso alla libertà magica del sogno che egli riconoscerà soltanto se impregnata di terrore e di crudeltà".

La metafora utilizzata da Artaud per introdurre la crudeltà è la peste, Una malattia che sconquassa il corpo e uccide rapidamente ma dopo la morte sul cadavere non c'è traccia della malattia, la vita e la malattia lasciano il corpo al suo riposo

[21] cfr. Alfonso Amendola, *Frammenti d'immagine*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 35-36

inerme: “La situazione dell'appestato che muore senza distruzione materiale, con tutte le stimmate di un male assoluto e quasi astratto, è identica a quella dell'attore, che dai propri sentimenti viene interamente penetrato e sconvolto senza alcun beneficio per la realtà”. Il parallelo tra la peste e il teatro sta anche nel delirio che entrambi provocano, è un incantesimo dei sensi fino ad allora sopiti, quasi una magia con i suoi richiami di umori, esplosioni di immagini archetipo, tutti i nostri conflitti sopiti ritornano con energia dimenticata. Queste forze tenute sottochiave, inutilizzate nella vita quotidiana, esplodono nelle immagini, nei simboli, nei gesti che sono ostili nella società. Questo, è il teatro della crudeltà, che non ha niente a che fare con il sangue o la violenza, ma che mira se mai ad un confronto immediato con sé stessi. Perciò l’azione del teatro, come quella della peste, è benefica: “spingendo gli uomini a vedersi come sono, fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, porta a galla la verità, spinge ad atti di eroismo e di consapevolezza”. Come l’alchimia è il *doppio* spirituale di un’operazione efficace solo sul piano della materia reale, il teatro deve essere il *doppio* non della realtà quotidiana di cui è divenuto copia inerte, ma di un’altra realtà rischiosa ed alternativa.

Questa continua ricerca di un linguaggio universale, sospeso tra gesto e pensiero, porta ad un coinvolgimento diverso e profondo dello spettatore che viene sfrattato dalla sicurezza della poltroncina di velluto. “Il pubblico pensa anzitutto con i sensi, è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al suo raziocinio, il teatro della crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa”.

Per Artaud il rinnovamento a cui aspira questo teatro è nell'atto e nell'azione estrema che agisce sullo spettatore, e su tutti i suoi sensi; deve passare attraverso la *protesta* contro l’impoverimento del concetto di cultura, ridotta ad un qualcosa da

idolatrare “come se esistesse la cultura da un lato e la vita dall’altro”. Se nel mondo esistono problemi “oggettivi” - il suo esempio preferito è la fame - che di fatto annullano ogni preoccupazione per la cultura, occorre estrarre da ciò che viene chiamata cultura, idee la cui forza sia pari a quella della fame: “Abbiamo soprattutto bisogno di vivere, e di credere in ciò che ci fa vivere e che qualcosa ci fa vivere… se è essenziale per tutti noi mangiare, è per noi ancora più essenziale non dissipare nell’unica preoccupazione di mangiare subito la forza del semplice fatto di avere fame”.

Questo rapporto tra arte e cultura è stato sin dall’inizio preoccupazione costante nell’azione del Collettivo Acca, sia per quanto attiene la funzione sociale del proprio teatro, sia perché ha fatto si che la Compagnia entrasse, spesso ponendosi come riferimento, nel dibattito culturale della società nella quale ha operato.

Ma ancora più essenziale è la conseguenza pratica di tale teoria nel lavoro della Compagnia: il rapporto tra testo, regia ed attore che dà vita al *linguaggio teatrale*.

Il vero teatro si avvale di “strumenti vivi”, dice Artaud, gli attori: l’attore si muove fra le forme e le esalta, le mostra, le violenta rendendo lo spazio nel quale agisce vivo. Questa “drammaturgia della forma muore nel momento stesso in cui si fissa in un solo linguaggio, ad esempio *la parola*”. Utilizzare o privilegiare un linguaggio, ingigantendone l’importanza, significa inevitabilmente limitarlo. “Spezzare il linguaggio”*,* ecco cosa vuole Artaud: spezzarlo per raggiungere la vita e, in questo modo fare o *ri*fare il teatro che vive a malincuore sotto la dittatura della parola, ne è suddito, mentre “il linguaggio specifico del teatro nasce dalla scena, senza passare per le parole”: “Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole, all’incirca l’importanza che hanno nei sogni”.

In questa logica, è il regista a costruire teatro, non il testo scritto e parlato. Quindi un teatro che vada a subordinare la regia e lo spettacolo - cioè tutto ciò che fa parte del linguaggio della scena - al testo, "è un teatro di idioti, di pazzi, di pedanti". Occorre perciò recuperare la dimensione originaria del teatro, "il culto, il rito, il pericolo, l'anarchia profonda che è alla base della vera poesia… che rimette in discussione i rapporti fra oggetto e oggetto, tra forma e significato".

In altre parole, Artaud vuole restituire al linguaggio teatrale il potere originario di "scuotimento fisico": un *incantesimo* che ritrovi la dimensione *religiosa e mistica* così com'è nel teatro balinese dove una gamma di gesti e di posizioni mimiche vengono utilizzate per ogni circostanza della vita e restituiscono alla convenzione teatrale il suo più alto valore. L'uso di una partitura precisa da parte degli attori, senza sbavature, senza nessuna improvvisazione fa sì che ogni movimento, gesto o stato d'animo non risponda a necessità psicologiche bensì ad una sorta di *esigenza spirituale*. Al contrario, il teatro occidentale, esclusivamente verbale, ignora tutti gli altri elementi che costituiscono il *teatro puro* fatto di movimenti, forme, colori, vibrazioni, atteggiamenti, grida.

Il linguaggio teatrale a cui allude Artaud è un linguaggio estraneo a qualsiasi lingua parlata che nasce da un *impulso psichico segreto* e che "utilizza la Parola prima della parola", mentre invece il teatro come concepito in occidente è qualcosa legato alla letteratura, una semplice applicazione sonora del linguaggio. Si assiste, dunque, alla rappresentazione di un testo e tutto ciò che va oltre tale testo appartiene al campo della regia, considerata come qualcosa di inferiore al testo.

Ma come per il cinema, la musica, la pittura o la danza, anche il teatro dovrà avere un proprio autonomo linguaggio che Artaud identifica con lo spettacolo, inteso come

“materializzazione visuale e plastica della parola” e di tutto ciò che si può rappresentare indipendentemente da essa. È questo il *linguaggio teatrale puro*, che può raggiungere gli stessi obiettivi della parola poiché non precisa pensieri ma *fa pensare,* cioè è capace di “indurre lo spirito ad assumere atteggiamenti profondi”.

Per Artaud l’efficacia intellettuale di un linguaggio che utilizzi solamente forme, rumori, gesti è garantita se la *povertà della cultura occidentale* non confonde arte ed estetismo, credendo che possa aversi una pittura che si esaurisca nel dipingere, una danza che si esaurisca nel danzare e, quindi, un teatro che si esaurisca nel visualizzare un testo scritto. L’obiettivo reale del teatro, come insegna proprio il teatro orientale, non è quello di risolvere conflitti sociali o psicologici, bensì esprimere in modo obiettivo verità segrete, e mettere in luce verità nascoste. È così che il teatro Balinese elimina l’autore a favore del regista che diviene una sorta di mago, un maestro di cerimonie sacre. E la materia su cui lavora e i temi che propone vengono forniti dalla natura più primitiva.

“In uno spettacolo come quello del teatro Balinese c’è qualcosa che supera il <<divertimento>>, cioè il passatempo inutile ed artificioso, di passatempi

macopoéaD;Q7J4Gép;7JCQC7C¿D;9IG4E9G7

pratica è qui teorizzata l'idea dello spettacolo totale così come ancora oggi è possibile ritrovarla nelle messe in scena del Collettivo Acca: "da un lato la massa e l'estensione di uno spettacolo che si rivolge all'intero organismo; dall'altro una intensa mobilitazione di oggetti, di gesti e di segni… la parte secondaria assegnata all'intelletto conduce a una comprensione energica del testo; la parte attiva assegnata all'oscura emozione poetica esige gesti concreti". Ma dato che, le parole dicono poco allo spirito, parlerà tutto il resto: oggetti, ritmi, suoni, risonanze e gorgheggi, immagini, persino quelle fatte di parole. E parla anche lo spazio purché si sappiano "predisporre sufficienti estensioni di spazio cariche di silenzio e di immobilità". La qualità e la capacità di combinazione di tutto questo "altro" appartiene "a una tecnica che non deve essere divulgata".

Appare evidente che questa sia la vera lezione che Califano ha fatto propria della teoria arteaudiana. Così come a tale teoria si richiama il lavoro realizzato a proposito della base organica dei sentimenti a cui l'attore deve attingere: "L'attore deve vedere il suo corpo come il doppio di uno *spettro*, plastico e mai compiuto; ogni parte del corpo ha uno speciale potere mistico ed ogni emozione ha una base organica".

"L'attore è un atleta del cuore" dice Artaud, "è simile a un vero e proprio atleta fisico" per il quale, all'organismo atletico "corrisponde un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano".

Dunque tutti i mezzi della performance atletica trovano analogie organiche nell'esercizio delle passioni. Ma "mentre il corpo dell'attore è sostenuto dal respiro, il respiro dell'atleta si sostiene sul corpo". Il problema della respirazione è fondamentale per Artaud: ad ogni sentimento, ad ogni movimento, ad ogni affetto corrisponde un diverso respiro; i tempi della respirazione danno una forma al cuore

umano. Ogni attore non è guidato che dall'istinto: ma l'attore dotato trova nel proprio istinto la propria arte, e per Artaud bisogna finirla di soffocare l'istinto a favore della tecnica. L'attore deve credere alla materialità dell'anima; deve sapere che una passione è materia, in modo da poterla dominare cosicché, raggiungendo le passioni attraverso le proprie forze, senza considerarle un'astrazione, darà prova della sua maestria.

Conoscere il segreto del *ritmo* delle passioni, del *tempo musicale* che ne regola il battito, è l'aspetto più importante per l'attore del teatro di Artaud, e lo è diventato per quelli del Collettivo Acca, soprattutto negli spettacoli messi in scena a metà degli anni '90 e in quelli realizzati con l'ultima generazione di attori della Compagnia.

Così come Artaud concepisce la scena come "luogo dove si rifanno i corpi", il lavoro di training del Collettivo Acca tende a considerare il laboratorio come luogo di rigenerazione fisica che dovrebbe dare vita ad un corpo nuovo capace di liberare l'attore dai suoi automatismi, attraverso il "lavoro su se stessi e la ricerca sulle azioni fisiche".

Si tratta di due fra le maggiori novità, per quanto riguarda il teatro, dell'intero secolo e che partono da Kostantin Stanislavskij.

Dal punto di vista teorico Barba è stato senz'altro uno dei riferimenti del Collettivo Acca. Appare evidente leggendo queste righe:

> Ancora oggi, per delineare il ruolo che il Collettivo Acca vuole rivestire nella società in cui opera, può valere la frase di Barba assunta come manifesto ideale dai padri fondatori per sintetizzarne la mission: "Gli alberi senza frutto sono essenziali nelle città senza ossigeno"(Califano, *Bilancio Sociale 2007*).

Da dove viene questa citazione e perché è determinante per il Collettivo Acca?

Eugenio Barba, regista e studioso del teatro contemporaneo, fonda nel 1964 l'Odin Teatret, uno dei punti di riferimento dell'arte teatrale dei nostri anni e riferimento indiscusso per il teatro di gruppo. Barba propone una visione rivoluzionaria del teatro, che concilia l'ipotesi di un'antropologia della rappresentazione con la necessità della pratica teatrale come esperienza di vita e quindi come atto politico.

In *Aldilà delle isole galleggianti*[22] Barba, seguendo la storia dell'Odin, sintetizza le sue esperienze destinate a creare prima ancora che nuove forme di spettacolo, inediti modelli di socialità a partire dai livelli pre-espressivi dei linguaggi artistici.

> Ci siamo sempre scontrati, all'inizio della nostra avventura come Collettivo Acca, con numerose critiche: il nostro veniva definito un teatro d'élite, destinato a pochi, noioso, non-popolare e questo ci ha creato non pochi problemi nei rapporti con le Istituzioni pubbliche, specie per quanto concerneva un eventuale sostegno economico o strutturale alla nostra attività. Francamente ho sempre pensato che fosse un alibi, diciamo, ma è una specie di etichetta che ancora oggi ci portiamo attaccata. E questo ci ha creato non poche difficoltà anche con il rapporto con il pubblico: non si vanno a vedere spettacoli che annunciano già di essere "difficili"! Quasi per giustificare noi stessi trovammo un supporto in Barba.[23]

[22] cfr. Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti* ed. ubulibri 1985. Tutte le citazioni da questo momento, quando non specificato, sono riferire a questa opera.
[23] Carmine Califano, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pagani (SA) in data 21 maggio 2009.

Immaginiamo che Califano si sia trovato a rispondere spesso così come Barba racconta di sé in *Aldilà delle isole galleggianti*: "A volte mi domandano qual è la tua utilità, l'utilità del tuo teatro? Rispondere significherebbe accettare la ragione per cui solo chi produce ha diritto di esistere, e chi non produce non ha più funzione, va isolato, eliminato perché socialmente de-funto, alla lettera: morto. Chi fa questa domanda… è portato a negare il valore degli alberi che non danno frutti. L'albero che non dà frutto - proverbialmente inutile - diventa essenziale nelle città senza ossigeno. La produzione non produce soltanto merci, ma anche relazioni tra gli uomini. Questo vale anche per il teatro… Chi giudica dal punto di vista estetico, è alla *merce* teatrale che guarda". Ed infine probabilmente l'affermazione sulla quale si è costruito con rigore, giorno per giorno, l'etica alla base della lunga storia del Collettivo Acca: "Per comprendere il valore sociale del teatro non bisogna guardare soltanto alle merci, agli spettacoli prodotti, ma anche alle relazioni che gli uomini stabiliscono producendo spettacoli".

Chi abbia avuto modo di entrare in contatto con la Compagnia sa come questo principio sia effettivamente un cardine con il quale è peraltro difficile relazionarsi. Esso viene prima della bravura artistica, delle capacità, dell'applicazione, della disponibilità: è il tratto distintivo degli attori del Collettivo Acca. Ma è un tratto che non si ferma solo ad un principio etico:

> Solo quando c'è un gruppo di attori che realmente, dopo anni o - per uno strano miracolo che a volte può accadere - dopo pochi mesi, riesce a stabilire una vera relazione, si realizzano spettacoli che hanno in sé la ragione per essere veramente *opera d'arte* come intende Stanislavskij e permettono a me di spingere la sperimentazione comunicativa verso strade inesplorate. Capita raramente, ma quando capita è uno stato veramente esaltante![24]

[24] *Ivi*

Ma oltre a fornire "l'alibi ideale" come Califano lo definisce, Barba ha senz'altro influenzato l'attività e le scelte della Compagnia in particolare attraverso il cosiddetto *manifesto* del Terzo Teatro.[25]

Scritto come documento interno per i partecipanti dell'Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale diretto dallo stesso Barba nell'ambito del Bitef/Teatro delle Nazioni tenutosi a Belgrado nel 1976, il testo assume il valore di un "manifesto" diventando punto di riferimento chiave per molti gruppi in Europa e America Latina.

Barba considera come si sia formato negli ultimi anni in molti paesi del mondo un "arcipelago teatrale" ignorato ed anonimo, sospeso tra il teatro istituzionale da una parte, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, ed il teatro d'avanguardia dall'altra, sperimentale, di ricerca, difeso in nome del necessario superamento della tradizione. "Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti". Un fenomeno che, secondo i tradizionali metri teatrali dice Barba, può apparire irrilevante. Ma queste "isole" sparse per il mondo, senza contatto tra loro, formate da migliaia di giovani che si riuniscono e formano gruppi teatrali che si ostinano a resistere, non è formato da dilettanti: "l'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico". Questi gruppi possono sopravvivere solo a due condizioni: "o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti" accettando le

[25] Pubblicato per la prima volta in *International Theatre Information*, Parigi, autunno 1976.

leggi del mercato teatrale, i gusti correnti e le preferenze degli ideologi politici e culturali, oppure individuando, a forza di un continuo lavoro, "un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli, cercando di costringere gli altri a rispettare questa diversità".

È questo Teatro che costituisce la materia vivente del teatro contemporaneo, quello in grado di dargli nuove energie facendo sì che esso, malgrado tutto, sia ancora vivo nella nostra società.

Pur consapevoli che ben altri sono i fattori che decidono della realtà in cui si vive[26], questi uomini e donne sperimentano "il teatro come un ponte - sempre minacciato - fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda" convinti che solo la ricerca di "nuove forme espressive" è il solo modo per essere presenti, ricercando rapporti "più umani tra uomo e uomo". Il comune denominatore fra gruppi ed esperienze così differenti è la necessità di trasformare in lavoro bisogni personali, "ideali, paure, impulsi…" con atteggiamenti etici che non si limitano alla sola professione, ma vengono estesi alla totalità della vita quotidiana. È per questo che le "etichette che mettono ordine nei teatri riconosciuti", scuole, stili, linee di tendenze confezionate e imposte dall'alto, non possono servire nel Terzo Teatro, un assoluto paradosso come lo definisce in conclusione Barba: "immergersi, come gruppo, nel cerchio della finzione per trovare il coraggio di non fingere".

> Questi principi, questi valori, negli anni sono diventati insiti nell'atteggiamento del Collettivo Acca; a volte essi sono stati frutto di episodi dettati dalle circostanze, altre volte li abbiamo ritrovati nelle scelte che facevamo in maniera del tutto naturale. Oggi, a distanza di venticinque anni, tutto quello che all'inizio aveva costituito la base

[26] cfr. questo stesso testo a pag. 31. Le analogie con il discorso sulla "fame" di Artaud appaiono evidenti

teorica che cercavamo di mettere a fondamento del nostro "essere gruppo", un'idea che per quanto mi riguarda viene prima del "fare teatro", è oramai consolidato. Gli attori della Compagnia, per lo più giovani che nascevano negli stessi anni in cui nasceva il Collettivo, non hanno bisogno della "teoria": essa è nei fatti; è nel lavoro quotidiano; è nelle scelte artistiche. Ed è il frutto di tutte le esperienze e le sperimentazioni fatte che alla fine hanno portato ad una nostra identità sia etica che artistica. A proposito di Barba e di questi venticinque anni di attività, mi viene in mente proprio quello che lui scrive in *Aldilà delle isole galleggianti* a proposito dell'Odin Teatret. Cito a memoria: <<…il mio gruppo ha vent'anni. Venti anni di un gruppo sono come sessanta per la vita di un individuo. Devo constatare dunque che non siamo morti giovani. Nella storia del teatro questo è eccezionale…>>. Dunque il Collettivo Acca ne avrebbe ora sessantacinque di anni secondo questo ragionamento… e non ha nessuna voglia di morire![27]

[27] Carmine Califano, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pagani (SA) in data 21 maggio 2009.

La teoria e la pratica della recitazione continuano ancora oggi a ruotare intorno alle scoperte ed agli insegnamenti di Stanislavskij. Nel corso del suo lungo lavoro di pedagogia teatrale, Stanislavskij ha rivoluzionato lo studio e l'apprendimento delle tecniche di recitazione; il suo *Sistema* costituisce un punto di riferimento essenziale sull'arte dell'attore del Novecento. Nonostante gli esperimenti e le proposte di Mejerchol'd, Brecht, Artaud, Grotowski e pochi altri, "è praticamente impossibile discutere di recitazione o parlare della formazione dell'attore"[28] prescindendo dal contributo del regista russo e dei suoi discepoli.

Ciò è altrettanto vero per il Collettivo Acca. La ricerca dello "stato d'animo creativo" è la pre-condizione necessaria per affrontare qualsiasi esercizio dal quale partono poi le improvvisazioni alla base delle drammatizzazioni che gli attori tradurranno, dopo molto lavoro, in spettacolo vero e proprio.

Tutto il *Sistema* è improntato al fine di permettere all'attore di poter raggiungere lo *stato d'animo creativo*: "per Stanislavskij era chiaro che tale condizione creativa non poteva essere direttamente voluta, tanto era nascosta nei misteriosi e profondi recessi della psiche umana". Egli intuisce che il segreto della grande recitazione sta nel liberare il potenziale creativo della mente attraverso l'elaborazione di "efficaci esercizi fisici e psicofisici" a partire dal rilassamento, la concentrazione, l'ingenuità.[29]

È questa fase una componente essenziale nel training del Collettivo Acca. Gli attori della Compagnia affrontano sistematicamente almeno una volta a settimana il

[28] cfr. Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio, 1992 Tutte le citazioni da questo momento, quando non specificato, sono riferire a questa opera.
[29] Per riportare gli attori allo stato creativo puro dei bambini e dei popoli primitivi venivano impegnati in giochi infantili e nelle imitazioni degli animali.

training vocale e fisico dapprima con la guida di Califano, poi sempre più lavorando su se stessi alla scoperta dei propri limiti e alla ricerca dei propri obiettivi. Dopo una prima fase di riscaldamento muscolare, si passa al rilassamento ed alla successiva concentrazione aiutati dal maestro con tecniche di training autogeno così come messe a punto in alcuni esercizi di Stanislavskij prima e Grotowski successivamente. La caratteristica distintiva è che tutti questi esercizi, dal riscaldamento alla concentrazione, sono accompagnati dalla musica scelta con cura da Califano.

Un'altra delle tecniche intuite da Stanislavskij è senz'altro quella delle *improvvisazioni*. Attraverso questo metodo di lavoro si permette all'attore di non avere vincoli sia con il testo scritto che con le indicazioni del regista, affrontando, singolarmente o in gruppo, delle situazioni stabilite e "inducendolo ad esprimere pienamente ogni sua sensazione interiore" verso la ricerca della naturalezza, della spontaneità che consente una "comunicazione immediata tra l'animo dell'attore e quello del pubblico". Nel training del Collettivo Acca, aldilà di quelle meramente di introduzione alla tecnica affrontate dagli allievi ai primi mesi di laboratorio, le improvvisazioni sono stimolate dal maestro che le orienta e le <<registra>> per costruirne i canovacci su cui basare le drammatizzazioni; esse sono mirate alla costruzione di questo lavoro di creazione collettiva dove sovente vengono determinati anche i personaggi, i ruoli e gli attori che li interpreteranno: dunque alla fine il personaggio stesso è l'attore tanto che in molti copioni che nascono da questo tipo di esperienze non ci sono i nomi dei personaggi (a volte definiti dai loro caratteri o caratteristiche) ma quelli degli attori.

Alcune delle tecniche messe a punto dal *Sistema* di Stanislavskij hanno assunto oramai un significato gergale apparendo "naturali" ed imprescindibili per chiunque

voglia imparare il mestiere dell'attore. Questo almeno è per gli attori del Collettivo Acca consapevoli, dopo i primi mesi di laboratorio, che verrà richiesto ad ognuno di *lavorare su se stesso* secondo la lezione stanislavskiana: "Il rilassamento, la concentrazione e l'ingenuità erano gli elementi essenziali e originari per poter ottenere uno stato d'animo creativo e costituivano i principi di base su cui l'attore impostava <<il lavoro su se stesso>>. La memoria emotiva[30], la comunicazione[31] e il ritmo[32], benché fossero inseriti negli esercizi in classe, riguardavano prevalentemente il procedimento individuale e privato della <<creazione del ruolo>>".

Tutto l'insegnamento di Stanislavskij ha come obiettivo quello di condurre l'attore sulla strada della recitazione dell'identificazione emotiva. A tal proposito egli identifica tre tendenze nella pratica della recitazione: la *recitazione di mestiere* "nella quale l'attore ricorre ad espressioni che ricava da stereotipi teatrali o dal suo repertorio personale di atteggiamenti prestabiliti", nella quale la forza e la debolezza dei sentimenti è data dall'innalzamento o l'abbassamento del tono della voce, i gesti e la mimica sono usati non per esprimere i sentimenti quanto per illustrare le parole declamate e dove l'attore, per fabbricare un sentimento, ripiega su piccoli trucchi fisici. "Seguace delle convenzioni, l'attore di mestiere è inoltre molto fiero della sua capacità di imitare l'opera di altri attori di mestiere, più abili di lui. Il fatto che

[30] cfr. Mel Gordon, *cit.*, pp.48-49. La <<memoria emotiva>> è la facoltà che permette all'attore di rievocare in sé, dal proprio passato, percezioni sensibili e reazioni emotive. Riportando alla mente i dettagli sensibili di un banale ricordo, l'attore impara a rivivere la stessa sensazione sulla scena. Le emozioni più complesse vengono suscitate da ricordi di situazioni particolari vissute in passato dallo stesso attore. All'inizio possono essere necessarie anche alcune ore per suscitare un richiamo emotivo, ma solitamente, dopo mesi di pratica, il richiamo può essere evocato in non più di un minuto.

[31] cfr. Mel Gordon, *cit.*, p. 50. L'attore deve imparare a comunicare al pubblico il messaggio vivo e profondo che si cela sotto le semplici parole scritte dall' autore e questo riuscirà a farlo solo nella misura in cui si indirizza mentalmente al compagno di scena comunicandogli non tanto le parole che gli rivolge ma le immagini e i pensieri che le ispirano.

[32] cfr. Mel Gordon, *cit.*, p. 51. Ogni azione umana segue un disegno ritmico che l'attore deve esprimere fisicamente. I movimenti scenici devono essere colti e concepiti in un'appropriata scansione ritmica, e ogni personaggio possiede un proprio ritmo particolare, che lo caratterizza. Trovare il ritmo del personaggio è una delle chiavi per scoprirne la personalità.

l'interpretazione che dà di un personaggio sia stata già creata in precedenza da altri attori e che, anzi, sia comunemente riproposta sulle scene, è per lui motivo di soddisfazione e sicurezza"; nella *recitazione rappresentativa* l'attore può anche iniziare il lavoro sul personaggio attingendo dalle sue esperienze di vita, ma poi aggiunge al personaggio tratti ed atteggiamenti che assume dalla vita quotidiana creandolo come una figura esterna che costruisce a poco a poco nelle prove per poi rappresentarlo sulla scena di fronte al pubblico. In tal modo "la creatività artistica entra solo nel lavoro preliminare e non sulla scena dove l'attore rappresentativo si limita a riprodurre freddamente ciò che ha lungamente studiato in precedenza" finendo per somigliare più di quanto lui stesso non creda all'attore di mestiere dal quale si distingue solamente "per una interpretazione originale che dà del personaggio"; a differenza dell'attore rappresentativo che utilizza l'immaginazione e i ricordi personali una sola volta durante le prove, l'attore del terzo tipo (quello stanislavskiano) continua a creare anche sulla scena portando addirittura cambiamenti alla sua interpretazione nel corso delle recite. Anzi questa è la sua forza: agire come se tutto ciò che accade sulla scena stesse capitando per la prima volta!

È questo l'insegnamento che Califano trasferisce agli allievi-attori durante la preparazione di una improvvisazione nella quale generalmente si distinguono tre fasi. Nella prima l'attore si impegna a ricreare consapevolmente le circostanze, indicate dall'autore e dal regista, in cui si trova il personaggio (quelle che, con termine tecnico il *Sistema* definisce <<circostanze date>>), e per poterlo fare deve cogliere tutti i dettagli delle situazioni nelle quali agisce. Nella seconda fase, ricorrendo alla propria memoria emotiva l'attore deve proiettarsi nel mondo del personaggio

provando i suoi stessi sentimenti. Per ottenere ciò egli deve recuperare sentimenti ed emozioni provati nel proprio passato ottenendo di riprodurre uno stato d'animo adeguato a quello del personaggio. Infine, nella terza fase, l'attore incarna le caratteristiche fisiche e psichiche del personaggio agendo di fronte al pubblico "in sintonia con le esigenze registiche e teatrali della messa in scena".

Una delle regole vigenti e caratteristiche della Compagnia è ripresa pari pari da quanto accadeva nel Teatro d'Arte di Stanislavskij: "una delle regole dello Studio era quella di non ricorrere mai a tecnici e a servi di scena, ma di affidare agli attori ogni lavoro necessario per la produzione dello spettacolo. In questo modo si veniva a creare non solo una forte solidarietà tra tutti i membri della compagnia, ma anche un rapporto diretto e speciale tra gli attori e gli oggetti di scena che dovevano adoperare nella rappresentazione".

A metà degli anni '30, diffondendosi ampiamente in Europa ma soprattutto negli Stati Uniti, il *Sistema* influenzò notevolmente la scena teatrale mondiale. In America un "fanatico della memoria emotiva" fu Lee Strasberg fondatore del famoso Group Theatre che, proprio in virtù dell'applicazione degli insegnamenti di Stanislavskij, segnò un cambiamento di rotta epocale. Il nuovo stile di recitazione applicato dal Group Theatre conquistò anche il teatro commerciale di Broadway soprattutto dopo i successi registici ottenuti da Elia Kazan con *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams (che impose la recitazione di Marlon Brando) e *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller. Anche il cinema incominciò ad interessarsi a quanto avveniva sulla scena del teatro professionale americano tanto che, chiusa l'esperienza del Group Theatre, Strasberg fondò con Kazan il celebre Actors Studio dove ebbe la possibilità di mettere a punto il suo *Metodo*, uno sviluppo ed un

perfezionamento del *Sistema* stanislavskiano. Per Strasberg la distinzione tra *Sistema* e *Metodo* consisteva, consolidati gli elementi ormai divenuti canonici per la preparazione degli attori (il rilassamento, la concentrazione, la memoria dei sensi, la memoria emotiva, l'improvvisazione), nella riformulazione dell'uso delle *circostanze date* e del *magico se.* In particolare alla domanda di Stanislavskij "Che cosa farei *io* se mi trovassi in quella situazione?", Strasberg ne sostituisce un'altra: "Se le circostanze della scena indicano che il personaggio si comporta in un particolare modo, che cosa motiverebbe me, personalmente, a comportarmi in quel modo particolare?". È chiaro che questo non pone l'attore in relazione diretta con le circostanze della commedia che potrebbero essergli del tutto estranee, ma lo pone in rapporto diretto con il comportamento del personaggio riproducendolo sulla scena <<pieno>> delle sue personali esperienze, evocazioni, ricordi che egli può liberamente <<sostituire>>, nella sua immaginazione, ai dati della storia rappresentata.

Naturalmente questa differenza di prospettiva pone l'attore di fronte alla nuova difficoltà di comunicare le sue esperienze intime e segrete all'esterno, manifestandole in "gesti, movimenti, espressioni e parole chiari e precisi che chiunque osservi può immediatamente decifrare".

Vincere questa "resistenza a manifestare" se stessi all'esterno è il continuo training che il Collettivo Acca applica per far sì che ogni attore si eserciti a sciogliere qualsiasi impedimento, liberando, insieme alla capacità di rievocare emozioni dal proprio passato, anche la capacità di rivelarli e manifestarli esteriormente.

Nessun altro al mondo, dopo Stanislavskij, ha condotto una ricerca così completa sulla "recitazione" come il regista polacco Jerzy Grotowski.

> Già la definizione <<teatro povero>> che Grotowski dava del suo teatro era affascinante. Il Teatro Laboratorio risultò sin dall'inizio un obiettivo: una piccola sala, carenza di mezzi, la possibilità di una concentrazione perfetta per un gruppo ristretto di persone, nessuna necessità di dover produrre spettacoli a tutti i costi avendo tutto il tempo necessario. Questo ha prodotto per noi un modello totale, l'idea del gruppo, della compagnia. E questo per lunghi anni sarebbe stato il Carpe Diem. [33]

Per Grotowski l'essenza del teatro è costituita dagli unici elementi senza i quali non sarebbe possibile il teatro stesso: almeno un attore e almeno uno spettatore. Il resto, pur necessario, è supplementare. Dunque un *teatro povero*!

Nasce così l'idea grotowskyana di teatro: "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore".[34] Dunque attore e spettatore si "confrontano" attraverso un percorso interiore indirizzato alla ricerca di se stessi, liberi da tutti gli orpelli del teatro ricco-borghese, non separati della distinzione tra palco e platea (il palco è eliminato), rincorrendo un solo fine: "…abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto, realizzare noi stessi… un processo mediante il quale quello che è nelle tenebre in noi lentamente diventa luce… nello sforzo di liberarci dalla maschera, dissacrare i tabù, offrendo il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Charitas".

Se allora gli unici elementi del teatro sono l'attore ed il pubblico, non potendo formare il pubblico, "non in modo sistematico, almeno" dice Grotowski, possiamo formare l'attore. È questo l'obiettivo del training orientato al lavoro sul corpo e sulla

[33] Carmine Califano, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pagani (SA) in data 21 maggio 2009.
[34] cfr. Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970. Tutti i riferimenti da questo momento, quando non specificato, sono riferire a questa opera.

voce, i mezzi che l'attore ha a disposizione. L'attore grotowskiano lavora duramente per raggiungere un processo di ascesi laica che lo fa "santo", una santità senza Dio, che inevitabilmente finirà per contaminare lo spettatore: "Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità".

Raggiungere un tale obiettivo richiede un lavoro costante e faticoso che passa attraverso un *allenamento* molto personale fatto di esercizi mirati a sviluppare una gamma vasta di emozioni. Da questo punto di vista l'attore grotowskiano tende a somigliare all'attore biomeccanico di Mejerchol'd: egli deve conciliare la spontaneità corporea con l'artificialità della forma a cui va dato un "freno" attraverso la costituzione di movimenti che diventino una sorta di "ideogrammi" inseriti in un percorso psicologico. È attraverso questo processo che l'attore penetra la realtà e comunica con lo spettatore, che, attraverso lo stimolo dell'attore, subisce "un processo evolutivo senza fine, la cui inquietudine non è generica, ma indirizzata verso la ricerca della verità su se stesso e sulla sua missione nella vita".

Nel pensiero di Grotowski, dunque, un attore che sta compiendo un percorso di formazione è fondamentalmente un uomo in crescita. Durante questo percorso è il regista stesso che assume la responsabilità di seguire l'evoluzione dei suoi allievi, di condurli ad un'esplorazione totale delle proprie capacità fisiche e psichiche e di accompagnarli lungo il percorso creativo.

Prendendo esempio dalle tecniche di Grotowski, Califano cerca di aiutare gli allievi a liberare le proprie capacità espressive, ad avere coscienza del proprio corpo, a cercare dentro di sé il silenzio "che precede la parola" attraverso un lungo lavoro di concentrazione. Il training del Collettivo Acca è costante e continua anche in presenza dei momenti in cui si lavora ad una messa in scena. Un giorno alla settimana è dedicato all'allenamento al quale partecipano tutti i membri della Compagnia ed eventualmente nuovi allievi accettati alle sedute in un numero ristretto (al massimo tre/quattro per anno). Gli esercizi proposti all'inizio sono abbastanza schematici e diretti dal maestro. Man mano essi diventano un pretesto per elaborare una personale forma di allenamento. Ogni attore deve imparare a riconoscere e localizzare le resistenze e gli ostacoli che lo bloccano nel suo compito creativo. Gli esercizi diventano, così, un mezzo per superare questi impedimenti personali acquisendo la consapevolezza di cosa *non fare* anziché *come fare*.

Il training si compone di esercizi fisici che inizialmente tendono al riscaldamento ed a sciogliere i muscoli e snodare la colonna vertebrale. Si passa poi alla scomposizione delle singole articolazioni ed al lavoro sulla maschera facciale.

> All'inizio dedicavamo molto tempo del nostro training agli esercizi acrobatici: salti, capriole, combattimenti tra attori con bastoni, lotta. Con il passare degli anni questi esercizi sono diventati marginali nella mia impostazione del laboratorio. Da un lato per ragioni oggettive: l'età e gli acciacchi fisici mi impediscono sempre più di guidare gli attori in questi esercizi; dall'altro è lo stesso Grotowski che alla fine del suo percorso evolutivo orienta sempre più le sue tecniche di training sull'attenzione al singolo attore ed ai suoi personali blocchi e limitazioni. [35]

Allo stesso modo si lavora sulla respirazione: "In teoria non vi sono esercizi respiratori. Secondo i casi singoli che si presentano vengono scoperte le difficoltà

[35] Carmine Califano, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pagani (SA) in data 23 maggio 2009.

oggettive individuandone la causa e si cerca poi di rimuoverle". Dunque non si lavora direttamente sulla respirazione, ma in maniera indiretta per mezzo di esercizi individuali che hanno quasi sempre un carattere psicofisico.

L'ultima parte del training è dedicato al lavoro sulla voce. L'obiettivo è quello di permettere all'attore di utilizzare questo strumento in modo completo ed articolato, prendendo coscienza della vasta gamma di sonorità possibili e rivolgendo un'attenzione particolare alla portata della voce "in modo che lo spettatore non solo possa sentire perfettamente la voce dell'attore, ma ne sia penetrato come se fosse stereofonica". Dunque il lavoro sui *risuonatori* fisiologici - un lavoro che Grotowski ha sviluppato con grande applicazione ed intuizione - prende buona parte del lavoro di training. L'obiettivo è quello di costringere l'attore a mettere in funzione tutte le "casse armoniche" di cui il corpo umano è dotato. I principali risuonatori sono:

- quello superiore o cranico, che entra in funzione quando si parla in registri alti;
- quello pettorale, che entra in funzione quando si parla in registri bassi;
- quello nasale, utilizzato per caratterizzare un particolare personaggio;
- quello laringale, un suono pesante, che ricorda il ruggito delle belve;
-quello occipitale, che entra in funzione quando si parla in registri molto alti.

Per stimolare la voce, ogni allievo sceglie un testo a caso e nel declamarlo la sua voce aumenta gradualmente di volume. Bisogna seguire un ciclo di esercizi in modo che venga utilizzata di volta in volta:

- la voce di testa (verso il soffitto)
- la voce occipitale (verso il soffitto dietro all'attore)
- la voce pettorale (proiettata davanti all'attore)
- la voce ventrale (verso il suolo).

La seduta di training, che ha una durata media di un paio d'ore, è svolta in un clima di grande concentrazione e disciplina rispetto al quale Califano è intransigente.

La stessa concentrazione viene richiesta prima di ogni spettacolo. Per almeno trenta minuti gli attori devono *recuperare il silenzio*. Durante questo periodo l'attore prepara i suoi costumi o ripete in silenzio certe scene. Ricerca insomma la propria solitudine prima di entrare in scena.

> Il punto di partenza nel nostro training è lo stesso per tutti, ma ognuno deve eseguire gli esercizi come gli detta la sua personalità. È questo l'insegnamento di Grotowski che più considero mio. A volte nascono dei nuovi esercizi proprio dalle sperimentazioni condotte sui singoli, immaginati per aiutare un attore a superare i propri blocchi fisici e respiratori. Non ci sono regole o ricette, come dice Grotowsky, che io possa trasferire. Del resto l'attore non deve fare alla lettera ciò che il regista propone. Insieme cerchiamo di scoprire cosa lo <<turba>> a livello psicofisico. Se riesce a liberarsi ciò che è creativo rimarrà in lui. Se non rimarrà nulla vuol dire che egli non è creativo. Naturalmente tutto questo percorso richiede una grande disciplina. Non c'è infatti nessun processo creativo nell'attore se mancano disciplina e spontaneità. Sono questi i due elementi alla base del processo creativo. [36]

[36] *Ivi*

La seconda fase del laboratorio consiste in esercizi di improvvisazione.

Ogni attore quando svolge un'improvvisazione deve esprimere col corpo e con la voce qualcosa di significativo. Tutto il corpo deve adattarsi al movimento ed esprimere autenticità. Gli esercizi di improvvisazione, quando riguardano "creazioni" nelle quali è il corpo a "parlare", si svolgono accompagnati da musica di sottofondo. Sono questi esercizi di composizione corporea quelli privilegiati dal maestro che, seduto al buio in un angolo della sala prove, induce gli attori a raccontare storie delle quali egli dà le coordinate. In questi momenti creativi che precedono le prove vere e proprie di uno spettacolo, ogni attore si abbandona alle sensazioni e alle emozioni così stimolate: non è più sé stesso, ma il personaggio che sceglie di interpretare. Man mano, a partire da ciò che ognuno vive attraverso il proprio corpo, nasce una vera e propria drammaturgia.

"Vidi l'orso, scappai ed ebbi paura" ripete sovente Califano ai suoi allievi. Una frase di Mejerchol'd tesa a sottolineare come qualsiasi impulso emotivo nasce innanzitutto dal corpo.

È nato così anche l'ultimo spettacolo del Collettivo Acca, ***Arrevuotate***.

> Nel momento in cui ho pensato ad *Arrevuotate* ho immaginato la realizzazione di uno spettacolo che, dal punto di vista della sperimentazione, fosse il più puro possibile senza concedere niente alla "rappresentazione". Doveva essere lo spettacolo per celebrare i nostri 25 di attività e dunque, non tanto in termini di contenuti quanto in quelli di preparazione, doveva rappresentare la nostra storia. Per fare questo l'unico approccio che mi venisse in mente era quella che chiamo la "lezione del Living." [37]

Lo spettacolo nasce dall'esigenza di gridare, di denunciare una condizione di disagio, di sofferenza, di imbruttimento dell'uomo e della società in cui esso vive. Lo

[37] *Ivi*

stimolo veniva dalla ennesima emergenza-rifiuti in Campania. All'inizio non fu semplice per noi attori esprimere pienamente e con convincimento ciò che il regista ci chiedeva di rappresentare: una società sull'orlo dell'autodistruzione; un branco di reietti abbandonati al proprio destino ai margini di una discarica. Questo creava un intreccio di rapporti tra i personaggi che noi attori non riuscivamo pienamente a rappresentare. Inoltre, la difficoltà era quella che, nonostante mesi di prove, tutte le azioni determinanti dello spettacolo sarebbero state sempre improvvisate.

Sul palco avremmo dovuto litigare e lottare per la sopravvivenza senza risparmiarci; venir contagiati dalla peste e morire dopo una lunga ed atroce sofferenza cercando di riprodurre quei sintomi così ben descritti da Artaud e che si rifanno comunque a trattati medici; ribellarci al destino già segnato con grande violenza; trasformare questa violenza in un incitamento alla creazione di un nuovo destino comune. Tutto questo senza mai avere la possibilità di compiere lo stesso gesto, la stessa azione, identica alla volta precedente.

Con il prosieguo delle prove l'obiettivo dello spettacolo, anche in relazione alla cronaca quotidiana, mutò: non più solo l' "immondizia" delle nostre città era il contesto dal quale partire, ma il degrado ambientale di tutto il pianeta che inevitabilmente, oltre ad imbruttire le città e talvolta a creare condizioni per le catastrofi ambientali a cui assistiamo, imbruttisce anche le nostre coscienze fino a creare una sorta di cannibalismo che porterà all'auto-distruzione dell'umanità.

Dopo tre mesi di prove lo spettacolo ha debuttato nella primavera del 2009 presso il Teatro d'Ateneo dell'Università degli Studi di Salerno. La scenografia rappresenta una discarica: carcasse di elettrodomestici, grosse ruote di camion, pezzi d'auto, bidoni e naturalmente plastica e cartacce.

Tutto questo è diventata la nostra "materia vivente da far accadere in scena" così come il Living Theatre definiva ***Paradise now***, lo spettacolo a cui ***Arrevuotate*** è dedicato. Dopo il debutto la scelta della Compagnia è stata quella di portare lo spettacolo in giro in tutte le piazze possibili a costo zero. Ed al momento è così che accade. Siamo stati a Caserta, Napoli, Santeramo in Colle, al Festival Santarcangelo dei Teatri ed in altre piazze ancora e sempre abbiamo vissuto la stessa sensazione che racchiude di fatto quanto Califano ha insegnato a noi, suoi allievi, negli anni: ogni volta le sensazioni sono diverse, ogni volta è la prima volta ed ogni volta ti stupisci dello stupore e del coinvolgimento del pubblico. Una emozione che ha sempre la stessa intensità ma nel contempo è sempre in qualche modo nuova.

> Con *Arrevuotate* sono riuscito finalmente a realizzare ciò che volevo: neanche il minimo legame con l'aspetto commerciale che purtroppo condiziona sempre l'artista inevitabilmente. È bello arrivare, scaricare dal nostro sgangherato furgone la nostra immondizia e fare il teatro lì dove esso dovrebbe stare, nelle piazze. Ed è bello finalmente aver potuto convincere questo gruppo di giovani attori con i quali lavoro ormai da qualche anno della sostanza di una frase che ho fatta mia negli anni e che gli ho sempre ripetuta forse, finora alquanto demagogicamente. Una frase non mia, ma di Vsevolod Mejerchol'd: <<bisogna far pagare la gente per il teatro che vogliono ma devi pagare di tasca tua per il teatro che vuoi>>. È stato sempre così, o almeno mi sono sforzato che lo fosse. E spero che ancora possa esserlo per il futuro.[38]

[38] *Ivi*

In termini produttivi e di ricerca, il teatro del Collettivo Acca si muove in due direzioni: il *Teatro della Memoria* ed il *Teatro di Impegno Civile e Sociale*.

Delle produzioni realizzate negli ultimi anni gli spettacoli ***Migranti*** e ***Parthenos*** fanno parte senz'altro del primo filone.

***Migranti*** *di C. Califano* prima rappresentazione Pagani (SA)
spazio-teatro Carpe Diem ottobre 2005

***Migranti*** è frutto di improvvisazioni laboratoriali e di una drammaturgia collettiva che ha attinto a testimonianze autentiche raccolte tra passato e presente.

Realizzato nel 2005 lo spettacolo è stato continuamente integrato e perfezionato com'è nello stile nel Collettivo fino a giungere all'attuale, definitiva versione.

Il tema affrontato da ***Migranti*** è quello dell'integrazione razziale. Il tentativo quello di "gettare un ponte tra culture", ponte che noi italiani possiamo percorrere perché siamo stati migranti e noi stessi abbiamo incontrato problemi nei Paesi nei quali siamo andati in cerca di fortuna, "ponte senza attraversare il quale diventa impossibile confrontarsi e capirsi". Lo spettacolo si apre con testimonianze drammatizzate dei nostri emigranti di inizio e metà secolo scorso: come scorrendo un album fotografico, ogni sequenza fissa una immagine. Sono storie di uomini e donne che con le loro valigie di cartone, abiti e scarpe procurati per l'occasione, aspettano navi in partenza verso quella "Merica" dove tutto sembra possibile; storie di sogni e speranze precipitati nell'abisso del mare; amori trasformati dal tempo e dalla distanza in lettere consumate nell'attesa di riabbracciare chi forse non tornerà mai più.

Ma questo spettacolo non racconta solo la storia di noi Italiani. Racconta anche le vite di ragazzi magrebini processati dai tribunali italiani. Uomini costretti a scappare dal proprio Paese, lasciando il poco che hanno, affrontando i pericoli della lunga traversata in mare, e con una identità ogni giorno diversa per non essere scoperti, denunciati e riportati nella miseria dalla quale si era fuggiti. E ancora racconta la cultura e le tradizioni del popolo Rom. Cultura e tradizioni che facciamo fatica a capire e che, per questo, ingenerano paura degli zingari. Questa paura si trasforma facilmente in intolleranza e poi in odio. Per sperare in una società più tollerante - è la

tesi dello spettacolo - è necessario conoscere gli altri, i diversi da noi considerandoli portatori di una cultura, non peggiore, ma solo diversa dalla nostra.

E tutto ciò il Collettivo Acca lo racconta attraverso le testimonianze rilasciate da giovani donne, vecchi zingari, accompagnandole con canzoni, danze e affrontando il tema con leggerezza e "compassione", fino al messaggio finale affidate ad una poesia anonima del popolo Rom.

Questo spettacolo ha partecipato a molte rassegne e festival classificandosi al secondo posto al "Festival delle Arti-Bologna sezione teatro" nel 2006 e tra i finalisti al "Premio Sele d'Oro" nel 2007. Nel giugno scorso ha ottenuto il Premio come Miglior Spettacolo, Miglior Regia e Miglior Attore al Festival "In viaggio con Enea" tenutosi presso l'Anfiteatro del Parco Minerario dell'Isola d'Elba.

***Parthenos*** è il risultato di un lavoro di ricerca durato circa due anni.

Preceduto da un work in progress dal titolo ***Versi SUDati*** ed attraverso il confronto con il Laboratorio di Antropologia Culturale dell'Università degli Studi di Salerno grazie ad un convegno organizzato nella primavera del 2006 sul tema "Tracce di Donne", il Collettivo Acca ha realizzato uno spettacolo il cui "filo rosso" è rappresentato dalla figura della donna e dal ruolo che questa svolge nella tradizione popolare campana in relazione al culto mariano. È un confronto "doppio" tra la Vergine e la Madre. La donna è Madre, la Madonna è Madre e Vergine: su questa dicotomia si fonda tutto il linguaggio, i riti, le feste di buona parte della tradizione culturale del sud Italia e l'evidente fusione tra sacro e profano. Ed è il ventre della donna, il "luogo" simbolo dove si coagulano e si attenuano le contraddizioni: in esso tutto nasce e tutto si conclude. ***Parthenos*** rappresenta *le stagioni* della vita di una donna: dai giochi di bambina alla scoperta dell'amore, dal primo rapporto sessuale al

concepimento e al diventare madre, alla paura della morte. La peculiarità dello spettacolo sta nel fatto che, accanto alla parte drammaturgica, rielaborata dall'autore e regista Califano, vi sono anche movimenti coreografici ed accompagnamenti sonori dal vivo anch'essi mutuati dalla ricca tradizione popolare e campana. Lo spettacolo è co-prodotto dalla Regione Campania - Assessorato al Turismo ed ai Beni Culturali, al fine di esportare l'immagine della Regione fuori dalla Campania.

***Parthenos*** *di C. Califano* prima rappresentazione Santa Fiora (GR)
Festival delle Province agosto 2009

Di questo secondo filone invece fanno parte ***Arrevuotate*** del quale si è accennato nel capitolo precedente e ***Mi chiamo Ilaria***, spettacolo dedicato alla giornalista Ilaria Alpi.

***Arrevuotate*** è un manifesto di denuncia sociale. Questa parola, espressione del dialetto partenopeo, letteralmente si tradurrebbe in "rivoltati", "ribellati" ed esprime a pieno, nella cultura popolare, l'idea di non farcela più!

La scenografia rappresenta una grossa discarica, oggetti inutili ed inservibili: carcasse dentro le quali ha stabilito la propria dimora-rifugio una umanità smarrita, senza meta e senz'altro, vestita di stracci. Un'umanità emarginata, anche se questa emarginazione è più una condizione che uno stato, è una frustrazione, un degrado. In questa condizione tutto è annullato. Non c'è dignità, non c'è morale.

Ma questa umanità è formata da individui, persone che hanno bisogno di gridare il proprio disagio, ognuno convinto che il suo stato sia peggiore di quello del suo vicino. Inevitabilmente uno alza la voce sull'altro, e ci vuole poco per scatenare una lotta e avviarsi verso una nuova forma di cannibalismo: la morte dell'altro è necessaria per sopravvivere.

Ma ci si rende conto che di questo passo, morirà tutto. Muore una città, muore una tradizione, muore l'uomo, una generazione, un futuro.

E allora accade che questa preannunciata catastrofe viene rifiutata.

Gli uomini e le donne ricreano una nuova solidarietà dettata dalla consapevolezza che la catastrofe può essere allontanata solo "ricostruendo da capo", ma senza pietà, senza più mediazioni perché il potere rigenera sempre sé stesso ed è incapace di anteporre gli interessi collettivi a quelli di gruppi di potere.

La rabbia cresce e tutti sono pronti a "rivoltarsi" con forza e decisione…

Ma c'è un'alternativa a quella di combattere la violenza con la violenza.

Ed è quella di creare una nuova umanità che abbia compassione per sé stessa, senza morali e moralismi, falsi perbenismi e ipocrisie. Un cerchio magico, una città dove sia ancora un diritto e non un'utopia la ricerca della felicità.

***Mi chiamo Ilaria*** prova a raccontare gli ultimi istanti della vita della giornalista italiana uccisa a Mogadiscio nel 1994. Ma è il racconto - immaginato - della vita di una giovane donna, dei suoi sogni, dei suoi desideri, delle sue paure. Scritto da Califano, lo spettacolo fa rivivere ad Ilaria, come in un flash back negli istanti che precedono la morte, la propria vita, le motivazioni che l'hanno spinta a diventare giornalista, e il perché si trovi lì a Mogadiscio, per seguire la guerra civile somala cercando o imbattendosi in un traffico d'armi e di rifiuti tossici illegali nei quali si ritenevano coinvolti faccendieri ed istituzioni italiane.

Uno stato di "sospensione" tra la vita e la morte vissuto negli attimi che hanno preceduto la raffica finale del mitra che uccide la giornalista.

Con ***Mi chiamo Ilaria*** il Collettivo Acca ha vinto il primo premio al Festival "Donne: Volti e Anime" organizzato dal Comune di Montemarciano (AN) nel 2007.

Nel 2009 la compagnia è stata invitata a partecipare allo stesso Festival come ultima compagnia assegnataria del Premio presentando lo spettacolo ***Maundu ni mau…terra, libertà, autogoverno*** dedicato al Premio Nobel per la Pace Wangari Maathai. Nello spettacolo veniva messo in evidenza l'intera vita di questa donna, sottolineando il suo rapporto simbiotico con la Terra ed il suo lottare affinché le foreste non venissero deturpate e gli alberi sradicati. Naturalmente la difesa della Terra è il simbolo di una difesa più ampia dei diritti umani e civili, del mantenimento

delle origini del popolo keniota svenduto dai dittatori che l'hanno governato agli interessi occidentali. Il coraggio e la determinazione di questa donna keniota nell'affrontare un governo maschilista, il suo incoraggiare le altre donne a lottare per i propri diritti e per i propri sogni, l'affrontare le conseguenze delle proprie battaglie da sola perdendo il marito e la tutela dei figli per cercare di cambiare qualcosa in una società corrotta e antidemocratica. Dopo anni di lotte, arresti, aggressioni e ingiurie ma anche di determinazione e perseveranza Wangari ha ottenuto il riconoscimento del Nobel. E anche se in Kenia è ancora lunga la strada per la democrazia e la libertà, il suo continuo e costante impegno è uno sprone soprattutto per i milioni di donne che ne seguono l'insegnamento.

***Arrevuotate** di C. Califano* prima rappresentazione Fisciano (SA)
Teatro d'Ateneo aprile 2009

Per il Collettivo Acca non è mai stato facile il rapporto con il proprio territorio.

> Fino al 1990 c'è stata una grande attenzione da parte delle istituzioni e da parte del pubblico per quello che facevamo sia in campo teatrale che in quello sociale. Dopo il 1990, quando la nostra attività è cresciuta ed i nostri spettacoli hanno assunto una connotazione precisa, le cose sono cambiate. In pratica identifico come spartiacque il passaggio dal Gruppo Aperto al Collettivo Acca questo mutato atteggiamento nei nostri confronti. [39]

Con il Festival Le Corti prima e l'organizzazione del Premio Marcello Torre poi, la visibilità della Compagnia era, come detto, enormemente cresciuta. Gli artisti che con queste manifestazioni erano venuti a Pagani avevano acceso i riflettori sulla cittadina e sotto quei riflettori i rappresentanti delle istituzioni amavano passare. Ma questo non fu agevole, così come non fu agevole dare una connotazione "di parte" al gruppo. Si determinò allora un crescente isolamento. Quando venne aperto il Carpe Diem e agli spettacoli assistevano i 50 spettatori che la sala conteneva, in pratica si stava offrendo l'alibi a Sindaci, Assessori e Presidenti di Provincia per negare qualsiasi riconoscimento ad un "teatro per pochi".

> All'inizio soffrimmo di questa situazione perché ritenevamo ingiusto che si sostenesse tutto tranne che la cultura. Facemmo dibattiti, organizzammo convegni, stampammo persino un giornale per poter dire la nostra! Ma quanto più alzavamo la voce, tanto più l'isolamento cresceva. E non era una questione di colore politico delle Amministrazioni locali. L'atteggiamento nei nostri confronti, ma non solo nostri, era sempre lo stesso: l'indifferenza. Vieni riconosciuto solo se ti appoggi al politico di turno, a colui che, a prescindere, a volte senza motivo apparente, ti sostiene. Con gli anni ho imparato che quando presenti un progetto agli Enti Pubblici, non ha importanza il contenuto. Puoi scrivere di tutto, anche frasi o concetti senza senso (ancora oggi a volte lo faccio per pura - e inutile - provocazione). Quello che conta è la cifra che chiedi, e deve essere anche molto gonfiata rispetto a quella che realmente spenderesti, perché tanto <<si taglia sempre>>.[39]

[39] *Ivi*

A metà degli anni ‘90 la Compagnia si sgancia da qualsiasi rapporto con le istituzioni locali decidendo che l’unica forma di sopravvivenza e di operatività è l’autogestione. I soci autofinanziano tutte le spese, dalla fitto della sede, alla produzione degli spettacoli. Si decide finanche di non fare più spettacoli fuori dal Carpe Diem per evitare qualsiasi contatto con gli Enti locali. In pratica la Compagnia si auto-isola, o come dice Eugenio Barba, sperimenta la propria asocialità.

“Occorre attraversare e superare la situazione che in genere marchia un gruppo marginale: l’essere subcultura… Occorre trasformarsi da subcultura in cultura. Cultura come abilità di adeguarsi e modificare l’ambiente, come modo di organizzare e scambiare le attività individuali e collettive, come capacità di trasmettere la *saggezza* collettiva, frutto delle diverse esperienze, dei diversi saperi tecnici”.[40]

Per molti anni il Collettivo Acca è andato avanti così. Senza restare “fuori dalla società”, semplicemente divergendo dalle sue norme. L’unico sostegno veniva dai laboratori condotti all’interno di alcune Scuole dell’obbligo della provincia: niente sponsor privati, niente finanziamenti pubblici. Si arrivavano a produrre anche tre-quattro spettacoli nuovi all’anno, tutti creati ad hoc per il Carpe Diem, e destinati al “proprio pubblico” divenuto nel tempo talmente in simbiosi con la Compagnia che, ad un certo punto, fu deciso di non far pagare nessun biglietto d’ingresso per assistere agli spettacoli.

Più volte si è stati sul punto di chiudere il Carpe Diem e forse chiudere l’esperienza del Collettivo Acca. Per questo, quando nel 1999 un membro dell’Associazione fu chiamato a svolgere il ruolo di Assessore alla Cultura per il Comune di Pagani, probabilmente parve che quanto scritto ancora da Barba fosse la

[40] cfr. Eugenio Barba, *cit.*, p. 234

verità: "Il voler essere *asociale* è a volte il segno del più profondo impegno a cambiare… Ogni volta che ti sei troppo fidato dei sogni, *la realtà* ti assorbe. Ma se riesci ad allontanarti… con lo sguardo fisso a quel che vuoi *non* essere, appoggiando o appoggiandoti ai compagni, un giorno ti capita di scoprire con meraviglia che il "sociale" da cui ti sei allontanato si interessa a te."[41]

Se da un lato questo accadimento ruppe l'isolamento della Compagnia, dall'altro esso non provocò nessun cambiamento sostanziale. Per qualche anno si riuscì ad incidere sul proprio territorio condizionando la politica culturale verso una maggior attenzione alle proposte provenienti dalle giovani realtà del territorio, ma la Compagnia fece la scelta, questa volta etica, di non porsi in nessun modo da interlocutore degli Enti locali per evitare qualsiasi tipo di strumentalizzazione o polemica.

> Quando il mandato finì e ci ritrovammo con una nuova Amministrazione subimmo, e continuiamo a subire, l'ostracismo per essere <<dell'altra parte>> nonostante quell'ex assessore non faccia più parte da tempo, oramai, dell'associazione.[42]

Grazie alla nuova Legge Regionale sul Teatro (la numero 6 del 15 giugno 2007) finalmente ci sono, almeno a livello regionale, dei chiari parametri per poter vedere in qualche modo sostenuta l'attività a tutti i livelli di chi opera in campo teatrale in Campania. Anche se è ovvio che il sostegno finanziario e l'attenzione maggiore è riservata ai grandi Centri di Produzione, pur tuttavia c'è un sistema di regole chiare che porterebbe ad affermare che la "legge è uguale per tutti". Assolutamente non è

[41] cfr. Eugenio Barba, *cit.*, p. 237
[42] Carmine Califano, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pagani (SA) in data 28 settembre 2009

così per i Comuni e la Provincia di Salerno soprattutto, dove prevale ancora il libero arbitrio non tanto e non solo dell'apparato politico, quanto dei funzionari.

Come ha più volte sostenuto Leo De Berardinis "il problema della cultura in Italia va risolto contestualmente ai problemi del lavoro, della sanità, della scuola e della corretta comunicazione… non riesco a comprendere come mai quei politici che vogliono realizzare un modo migliore di relazioni umane, sottovalutino l'importanza della cultura, per affidarsi all'immagine e a tutti quegli strumenti che appartengono alla cultura dell'avere."[43]

Non ho abbastanza esperienza in campo teatrale, se non quella iniziata proprio all'interno dell'Università qualche anno fa partecipando ad un breve laboratorio teatrale organizzato da un'associazione universitaria e tenuto propr9JG4E9G7énD:7JCQC7CéoD:7C

> La cosiddetta *arte d'élite* è un'alibi: l'arte diventa d'élite quando l'assenza di una politica culturale ostacola l'incontro tra l'artista ed il suo referente, e questo vale ancor più per le arti sceniche, proprio perché il fondamento dell'arte scenica è quello di essere in mezzo agli uomini, per cui un Teatro non può che essere pubblico e popolare e non di profitto e di rappresentazione. Trattandosi di Arte, quindi di un bisogno fondamentale dell'uomo, le valutazioni dei risultati non devono basarsi su criteri utilitaristici, ma su criteri che tengano conto della partecipazione attiva dei cittadini a processi creativi dai quali sono stati finora esclusi, con gravi conseguenze etiche e politiche. In questo Sistema la stanzialità va coniugata alla distribuzione, da intendersi non come effimero vagabondaggio, ma come nomadismo finalizzato all'incontro di artisti diversi con diversi territori; l'organizzazione deve essere un mezzo per realizzare eventi teatrali condivisi, e non il fine… (poiché) se l'organizzazione è il fine, fatalmente diventa un centro di potere, che usa l'artista e la sua opera come merce indifferenziata.[45]

Chissà se oggi Leo De Berardinis avesse concluso allo stesso modo:

"Spetta ai poeti innestarsi nella Storia, tocca ai politici, aldilà delle maggioranze governative, garantire la loro autonomia, concretamente e non in astratto".

[45] *Ibidem*

Amendola A. *Frammenti d'immagine* Napoli, Liguori Editore, 2006.

Artaud A. *Il teatro e il suo doppio* Torino, Einaudi Editore, 1968.

Barba E. *Al di là delle isole galleggianti* Milano, ubilibri, 1985.

Bartolucci G. *The Living Theatre* Roma, Samonà e Savelli, 1970.

De Marinis M. *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* Roma, Bulzoni, 2008.

Duvignaud J. *Le ombre collettive: Sociologia del teatro* Roma, Officine, 1974.

Gordon M. *Il sistema Stanislavskij* Venezia, Marsilio, 1992.

Grotowski J. *Per un teatro povero* Roma, Bulzoni, 1970.

Pasolini P. P. *Teatro* Milano, Garzanti, 1988.

Puppa P. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* Roma-Bari, Laterza, 1990.

http://it.wikipedia.org/wiki/Movimento_Gen (consultato 20.05.09)

http://it.wikipedia.org/wiki/Nomadelfia (consultato 20.05.09)

http://www.anspiturismo.it/public/prodotti/PremioBernardoDArezzo (consultato 20.05.09)

http://it.wikipedia.org/wiki/Cinema_Statuto (consultato 20.05.09)

http://www.comune.bologna.it/iperbole/tsanleon/pages/leo_nav.htm (consultato 28.09.09)
Leo De Berardinis, *Per un teatro pubblico popolare*, 1996 "Scritti"

*(Archivio Collettivo Acca)*

Consiglio Amministrazione Collettivo Acca, *Bilancio Sociale 2007*, Pagani, 2008

C. Califano-S. Borriello, *Ad Occhi aperti e pugni chiusi… io tengo nu' suonno!*, Pagani, 1985

C. Califano-S. Borriello, *Non sempre è così!!!*, Pagani, 1986

C. Califano-S. Borriello, *Chi ha detto che il 13 porta fortuna…?!?*, Pagani, 1987

A questo punto mi sembra doveroso fare dei ringraziamenti.

Volevo ringraziare il professore Frezza e in particolar modo il professore Amendola per essersi entusiasmato dell'argomento in questione e per aver creduto nella forza del Collettivo Acca e del nostro messaggio culturale e sociale, oltre l'aiuto psicologico personale, nell'affrontare il più tranquillamente possibile questo giorno.

E ringrazio di cuore Carmine Califano, il mio maestro, il mio regista, la mia guida, colui che ha sempre creduto nell'Associazione e grazie al quale continua a vivere e ad operare. E grazie anche per l'aiuto che mi ha dato nello svolgere questo mio lavoro di tesi.

Inoltre ringrazio tutti i ragazzi che hanno fatto e fanno parte del Collettivo Acca, amici oltre che colleghi, con i quali ho condiviso mille emozioni. Per cui ringrazio : Rosmunda, Pasquale, Vanna, Luciano, Francesco, Marianna, Laura, Annalisa, Salvatore, Alfonso, Marcello, Nara, Marina, Melina e Valeria.

Un grazie poi va ai miei genitori, i miei primi spettatori e sostenitori sia nello studio che nel teatro.

Inoltre ringrazio Annarita, collega di studio, che nei momenti di difficoltà è sempre stata disponibile a sostenermi e incoraggiarmi, e un grazie speciale a Nunzia che anche da lontano è sempre stata presente nei momenti importanti e mi ha dato una grande forza, ascoltandomi e consigliandomi per ore intere, da anni ormai, e infine grazie a tutti gli amici presenti in sala quando finalmente avrò raggiunto questo traguardo da troppo tempo inseguito.