

Università degli Studi “G. D’Annunzio” – Chieti

Facoltà di Lingue e Letterature straniere - Pescara

TENDENZE DEL TEATRO CONTEMPORANEO
TRA ITALIA E PORTOGALLO NELLA MESSA IN
SCENA DI *CECITÀ* DI JOSÉ SARAMAGO

Laureanda:

Sara De Fanis

Relatore:

Prof. Luciano Paesani

Correlatore:

Prof.ssa Silvia La Regina

Anno Accademico 2003/2004

INDICE

1. Modalità di sviluppo del teatro europeo di sperimentazione dal dopoguerra ad oggi.
 - 1.1 Il teatro italiano.
 - 1.2 Il teatro portoghese.
2. José Saramago, la sua letteratura...
 - 2.1 ...il suo teatro.
 - 2.2 *Cecità*: metafora sulla condizione umana.
3. Messinscena del romanzo *Cecità* nel lavoro di due compagnie contemporanee.
 - 3.1 Italia: Il Contagio
 - 3.1.1: Il regista Carlo Cerciello
 - 3.2 Portogallo: Ensaio sobre a cegueira
 - 3.2.1: O Bando, la compagnia
 - 3.3 Affinità e divergenze tra il *Contagio* e l'*Ensaio sobre a cegueira*

Appendice:

- interviste con
Carlo Cerciello (regista), João Brites (regista), Mónica Garnel (attrice), Gonçalo Amorim (attore), José Oliveira Barata (Ordinario della Cattedra di Storia del teatro all'Università di Coimbra)
 - Conversazione informale con José Saramago
4. Appendice fotografica.
 5. Bibliografia.

INTRODUZIONE

Dopo una panoramica sullo sviluppo del teatro sperimentale in Europa, abbiamo cercato di disegnare un quadro esaustivo della situazione del teatro di sperimentazione dal dopoguerra ad oggi in Italia e in Portogallo.

Introduzione necessaria per condurci all'analisi delle messe in scena di un romanzo del Premio Nobel José Saramago, l'*Ensaio sobre a cegueira*, realizzate da un gruppo di teatro contemporaneo italiano e uno portoghese.

Abbiamo arricchito il lavoro con interviste agli attori, ai registi e ad un professore noto nell'ambito teatrale portoghese e soprattutto con una conversazione informale avuta con Saramago la sera della prima dello spettacolo portoghese.

Speriamo di essere riusciti a suscitare e colmare la curiosità di chi legge, sia nei confronti del teatro di ricerca sia del grande autore e grande uomo che è José Saramago.

CAPITOLO 1:

Modalità di sviluppo del teatro europeo
di sperimentazione dal dopoguerra ad
oggi.

1 – Modalità di sviluppo del teatro europeo di sperimentazione dal dopoguerra ad oggi

Per affrontare un discorso completo ed esauriente sul teatro europeo dopo la fine della II Guerra mondiale, non possiamo non ampliare il campo d'analisi alle sperimentazioni che arrivano dagli Stati Uniti e che mettono in discussione la natura stessa del *fare teatro* coinvolgendo e stimolando la nostra scena.

Le grandi dittature europee avevano sfruttato il teatro a scopi propagandistici e soffocato la ricerca artistica con la repressione ideologica, e anche quando nel 1945 il fascismo e il nazismo erano stati definitivamente sconfitti, non ci fu un immediato ritorno alla sperimentazione d'inizio secolo. Non dimentichiamo poi che tra gli Stati coinvolti nel conflitto, l'America del Nord fu l'unica a non subire effetti devastanti sul proprio territorio, di conseguenza mentre l'Europa investiva le proprie energie "*in calce e mattoni*"¹, negli Stati Uniti sorgevano le prime compagnie schierate contro i costi elevati delle produzioni di Broadway.

¹ J. R. BROWN, (a cura di) "Il teatro dopo le due guerre mondiali" in "*Storia del teatro*", Bologna, Il Mulino, 1998 - pag. 405.

Approssimativamente, possiamo considerare il 1947 come data simbolica di partenza di quello che chiameremo *nuovo teatro* perché ha inizio il lavoro di un gruppo innovativo che sconvolgerà critica e pubblico, aprendo la strada a *nascoste verità* teatrali, e che segnerà la nascita del movimento *off-Broadway*: il Living Theatre.² Spesso questo nome ricorrerà in uno studio sulle modificazioni degli elementi del teatro contemporaneo, caratterizzato da un approccio differente alla scena, da questo momento avvicinata “riflettendo sull’inadeguatezza dell’abitudine in teatro e sulla ricerca di nuove vie ed aperture”³.

Il Living Theatre, istituito da Julian Beck, pittore espressionista proveniente dalla Scuola di New York, e Judith Malina, esordisce con spettacoli allestiti nell’appartamento dei due fondatori, *non luogo* teatrale distintivo del rinnovamento contemporaneo.

Artisti-attivisti politici, Julian e Judith scelsero la lotta in prima persona: scesero in strada, fra la gente, in nome della *rinuncia* allo spettacolo, dell’uscita dal “*momento artistico professionale alienante*”⁴, a favore di un’accentuazione della creatività dell’esistenza quotidiana annullando la tradizionale distanza tra

² per la storia e la poetica del Living Theatre cfr. J. BECK, J. MALINA, “Il lavoro del Living Theatre”, a cura di F. QUADRI, Milano, Ubulibri, 1982.

³ F. CRUCIANI, C. FALLETTI, “Civiltà teatrali nel XX secolo”; Il Mulino, Bologna, 1986, pag. 57

⁴ L. MANGO, “Il teatro senza teatro” in “*Per un teatro analitico esistenziale*” G.BARTOLUCCI, A.MANGO, L.MANGO, Torino, Studioforma, 1980, pag. 9.

attore e pubblico. Come Artaud⁵, che già nel 1938 in *Il teatro e il suo doppio*, divenuto punto di riferimento per le compagnie sperimentali, si opponeva a tutta la produzione teatrale occidentale sostenendo una fisicità crudele, mirata a liberare l'inconscio dell'uomo represso da una civiltà che disconosce il corpo, così il Living trattò il corpo come linguaggio indipendente con un suo codice e con autonome possibilità comunicative, rifiutando il ruolo assegnato alla gestualità dai meccanismi della cultura capitalista occidentale, che sempre fa prevalere la razionalità sull'emotività, e quindi la comunicazione verbale sulla corporea, quasi negando quest'ultima e *“riducendola a semplice supporto per la comunicazione di un messaggio”*⁶.

Con questi presupposti, il Living Theatre riconsegnò al teatro un'importante funzione sociale e proseguì sulla linea dell'impegno politico affiancandosi a movimenti di contestazione e sperimentando con un linguaggio provocatorio volto a *“rivoluzionare la società attraverso la liberazione psicologica del pubblico”*⁷

⁵ Per la poetica di Artaud cfr. M. ESSLIN, “Artaud e il teatro della crudeltà” (trad. MATTEI Piera), Roma, Abete, 1980.

⁶ L. MANGO, op. cit., pag. 10.

⁷ J.R. BROWN, op. cit., pag. 471.

Prima di trasferirci in Europa per analizzare il contesto post-bellico, focalizziamo l'attenzione su alcuni punti nodali dei mutamenti avvenuti.

Anzitutto dobbiamo rilevare una notevole differenza tra America e vecchio continente: in Europa, infatti, un ruolo fondamentale nel rinnovamento del teatro dopo il 1945 lo ebbero le sovvenzioni governative. Grazie all'intervento dello Stato, il teatro fu allontanato dall'economia di mercato e lasciato ad una maggiore libertà creativa: le compagnie, non più costrette a mettere in scena uno spettacolo ogni settimana (il *weekly rep* inglese), disponevano di maggiore tempo per le prove e potevano rischiare economicamente producendo nuovi drammi. Questa nuova condizione favorì lo sviluppo di un fenomeno proprio del nostro secolo: il decentramento. La modificazione dei rapporti tra il teatro e i territori portò all'allontanamento dei gruppi dai luoghi ricchi di spettatori e parallelamente stimolò la ricerca di nuovi spazi. E' dato distintivo del teatro contemporaneo, infatti, l'utilizzazione di luoghi non deputati alla rappresentazione: ex fabbriche, ex chiese, palestre, spazi cittadini all'aperto che esigono un adattamento da parte del regista al fine di sfruttare a pieno le possibilità scenografiche dell'area in cui si monta lo spettacolo.

Le peculiarità degli ambienti che di volta in volta lo ospitano, richiedono un'analisi specifica anche per il tipo di relazione che il regista ha immaginato debba stabilirsi con il pubblico, sia esso partecipativo o passivo, perché le suggestioni suscitate dal luogo tendono a favorire differenti punti di vista per lo spettatore.

Approfondendo ora lo stato del teatro europeo negli anni '50, dobbiamo porre l'accento sull'importanza delle innovazioni nel campo della drammaturgia, perché furono un imprescindibile contributo al rinnovamento della messa in scena.

Questi sono gli anni in cui l'influenza di Bertolt Brecht⁸, drammaturgo regista, represso dalla dittatura e dall'esilio, inizia a farsi sentire. Le domande che Brecht si pone sulla possibilità stessa di rappresentare il mondo contemporaneo sono centrali anche nello sviluppo teatrale degli anni successivi, e la sua risposta, *“rappresentarlo come passibile di trasformazione”*⁹, pone le basi per il differente approccio allo spettacolo. Il suo *teatro epico* si avvale di un apparato scenografico spoglio, opposto alla teatralità ostentata della recitazione, e di ausili tecnici, come i cartelloni che illustrano le scene o anticipano il loro contenuto, e gli artifici,

⁸ per il teatro di Bertolt Brecht cfr. F. MARINI, “Bertolt Brecht” in *“Teatro contemporaneo”* diretto da M. VERDONE, Roma, 1983.

⁹ J. Russell BROWN, op. cit., pag. 430.

macchine, luci, macchinisti e musicisti, visibilmente mostrati al fine di non illudere il pubblico e renderlo sempre più consapevole.

Il 1950 è anche l'anno in cui appaiono due nuovi autori, Eugène Ionesco¹⁰ e Samuel Beckett¹¹: con il loro *teatro dell'assurdo*, contrassegnato dal minimalismo, dal simbolismo poco chiaro che lasciava al pubblico libertà di interpretazione, mettevano in discussione il linguaggio stesso, servendosi di dialoghi senza senso, e di totale assenza d'intrecci logici. Lo spettatore è chiamato ad evincere il significato dell'opera dall'immagine scenica.

Arrivano gli anni '60, e la carica rivoluzionaria che sconvolge tutti i campi sociali, influenza profondamente le arti, portando il teatro a mettere in discussione il proprio modo di produzione basato sulla finzione e “*quindi perfettamente omologo a quella spettacolarizzazione totale (...) propria dei mezzi di comunicazione di massa*”¹². Assistiamo di conseguenza, sebbene con metodologie e linguaggi differenti che andremo ad esaminare, ad una generalizzata imposizione della

volontà di sottolineare ciò che distingue lo spettacolo teatrale da quelli più diffusi, cinema e

¹⁰ per Eugene Ionesco cfr. M. L. BELLELI, “Ionesco e il teatro dell'assurdo” in “*Teatro contemporaneo*” diretto da M. VERDONE, Roma, Lucarini, 1983.

¹¹ per Samuel Beckett cfr. A. CASCETTA, “Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett”, Milano, Le Lettere, 2000.

¹² M.DE MARINIS, “Il nuovo teatro”, Milano, Strumenti Bompiani, 1987, pag.233.

*televisione, e quindi il suo carattere di spettacolo
dal vivo*.¹³

Anche in questo caso arriva dall'America un nuovo linguaggio artistico che si ispira ai modelli della scena europea di inizio secolo, attualizzando l'idea di opera d'arte totale wagneriana e futurista.

L'*happening* avvolge il pubblico con letture, proiezioni, musica, danze all'insegna della casualità e dell'improvvisazione. La particolarità strutturale delle performance non è nella stranezza o nell'eterogeneità delle azioni, ma nell'impossibilità di seguire tutto. Lo spettatore infatti non si trova ad assistere ad uno spettacolo, ma è catapultato all'interno di esso, è chiamato a partecipare attivamente, grazie proprio "*all'assenza di delimitazioni spaziali precostituite*".¹⁴

Azzardando un'analisi aristotelica sull'unità di tempo, aggiungiamo che questo tipo di spettacolo si svolge nel presente, in tempo reale, è "*evento in atto*"¹⁵: è questo che lo caratterizza disegnandolo in modo diverso ogni sera, e quindi sottraendolo alla ripetitività della replica.

Un contributo fondamentale dell'*happening* allo spettacolo dal vivo è la trasformazione della concezione del corpo, inteso non più come strumento privilegiato, protagonista nella creazione di una relazione

¹³ M. SCHINO, "Teorici, registi e pedagoghi" in "*Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro: il 900*" diretta da G.D.BONINO, R. ALONGE, Torino, Einaudi, Pag. 190.

¹⁴ S. SINISI, "Cambi di scena: teatro e arti visive nelle poetiche del 900"; Roma, Ed. Bulzoni, 1995, pag. 222.

¹⁵ IVI, pag. 223.

maggiormente intima con la sala, ma trattato come oggetto, come elemento espressivo tra altri che compongono lo spettacolo, alla pari di musica, immagini, spazio e soprattutto testo.

L'influenza di questo nuovo approccio alla fisicità è evidente in una personalità che, seppur inizialmente muovendosi più strettamente nell'ambito della danza, sarebbe riduttivo inserire solo in quel contesto, perché i suoi spettacoli sono una perfetta fusione di teatro e danza: Pina Bausch¹⁶, fondatrice, nel 1973, del Tanztheater di Wuppertal. *“Per la prima volta il corpo di ballo si dilata alla voce-parola e al canto recita”*¹⁷, e nella messinscena i protagonisti diventano i gesti quotidiani, il modo di camminare, di mangiare, di vestirsi di personaggi umili e trascurati interpretati da attori-danzatori che nel laboratorio di compagnia sprigionano il loro modo di essere e di sentire, le paure e i sogni più intimi.

Il personaggio che si evidenzia all'interno della tradizione europea dell'*happening* è sicuramente il polacco Tadeusz Kantor¹⁸, teorico dell'*arte informale*, il cui omonimo manifesto è pubblicato nel 1960. La sua ispirazione creativa è nell'istinto e nell'automatismo,

¹⁶ Per il teatro-danza di Pina Bausch cfr. E. VACCARINO (a cura di), “Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita; atti del Convegno internazionale, Torino 2-5 giugno 1992”, Genova, Costa & Nolan, 1993.

¹⁷ P. PUPPA, “Teatro e spettacolo nel secondo novecento” in *“Storia del teatro e dello spettacolo”* diretta da F. ANGELINI, Bari, Laterza, 1993, Pag. 276.

¹⁸ per l'attività di Tadeusz Kantor cfr. A. DI SORA, “Il teatro della morte di Kantor”, Frosinone, Dismisura, 1988.

che giungono a rendere protagonisti materie ed oggetti quotidiani, marginalizzando e frammentando il testo drammaturgico.

Le sue capacità artistiche faticarono ad affermarsi, oscurate dalla fama di un suo connazionale che si muoveva agli antipodi della ricchezza dello spettacolo dell'*happening*: Jerzy Grotowski¹⁹. Con il suo *Teatro Laboratorio*, fondato agli inizi degli anni sessanta in una cittadina polacca di provincia, Opole, Grotowski aveva ideato un metodo di *training* finalizzato a liberare gli attori dai blocchi psicologici per permettere loro di “*penetrare la propria identità interiore, sorpassando i limiti e creando momenti di trascendenza spirituale*”²⁰.

Al livello di messinscena, il suo lavoro si distingue per una ricercata semplicità, ottenuta mediante la soppressione di tutti quegli elementi (scenografia, costumi, trucco) fino ad allora ritenuti necessari perché presenti nella tradizione, e che il regista considera non indispensabili. La recitazione dei suoi attori, arricchita da posture fisiche studiate per evocare immagini archetipiche presenti nell'immaginario degli spettatori, si installava in spazi senza barriere tra pubblico e scena, e mirava ad esprimere anche fisicamente la condizione interiore degli attori (a tale proposito,

¹⁹ per l'attività di Jerzy Grotowski cfr. J. KUMIEGA, “Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e dopo il teatro, 1959/1984” (trad. L. GANDINI), Firenze, La casa Usher, 1989.

²⁰ J. R. BROWN, op. cit., pag. 470.

ricordiamo la splendida interpretazione de *Il principe costante* di Calderòn presentato al Festival del Teatro delle Nazioni di Parigi nel 1966, quando sul viso arrossato del Principe scendevano sudore e lacrime dagli occhi chiusi!).

Nel teatro europeo del dopoguerra, Grotowski fu il primo ad affrontare il problema della formazione dell'attore, ampliando il concetto di teatro a qualcosa che superasse il semplice spettacolo, e che includesse uno spazio pedagogico: il *laboratorio*,

*luogo di educazione permanente dell'attore, luogo in cui questi può prima acquisire e poi conservare e perfezionare gli elementi etico-tecnici indispensabili per la sua attività creativa.*²¹

Il suo *teatro povero*, e il libro omonimo che raccoglieva i suoi saggi teorici, divennero punto di riferimento per tutti i gruppi sperimentali degli anni sessanta.

Il sessantotto, inteso ovviamente come periodo di rivoluzione sociopolitica, accelera quel processo di *fuga* dal teatro, cioè di volontà di superare i limiti della scena, che è il filo conduttore di tutte le esperienze di *nuovo teatro* che stiamo analizzando, ma che collega anche altri campi artistici: nelle arti visive avvenne la

²¹ M. DE MARINIS, op. cit., pag. 97.

medesima cosa con l'Action Painting, che prevedeva la fuoriuscita dal quadro e la conseguente incursione dell'artista nello spazio.

Questa spinta innovativa si traduce nella messa in discussione della possibilità stessa del teatro, e i principali punti di contatto tra tutti i gruppi e gli artisti di questo periodo sono sicuramente il rifiuto della rappresentazione come riproduzione artificiale e ingannevole, e dello spettacolo teatrale come prodotto commerciale da inserire nel circuito capitalistico delle merci. L'atteggiamento critico comune ai principali esponenti della scena del sessantotto, provoca reazioni differenti, dall'abbandono del *fare teatro* (vedi Grotowski), a una scelta che rimane nei termini della produzione teatrale ma con una rottura netta con il passato, tanto da apparire comunque come prassi al di fuori del teatro di rappresentazione (vedi Eugenio Barba, Peter Brook o il Living Theatre).

Il teatro diventa strumento di animazione culturale, con l'eliminazione di ogni logica produttiva, “*per soddisfare bisogni profondi e diffusi di comunicazione, conoscenza, gioco, socialità*”²².

Per chiarire l'importanza di questo sconvolgimento, soffermiamoci sulle decisioni di due personalità prestigiose del teatro di ricerca: Peter Brook ed Eugenio Barba.

²² M. DE MARINIS, op. cit., pag. 256

Nel 1970 Peter Brook²³ fonda il Centro di Ricerca Teatrale a Parigi e comincia così il suo nuovo percorso in nome di un teatro semplice, capace di comunicare con tutti, che superi le differenze di lingua e di cultura. Il suo viaggio di tre mesi in Africa, accompagnato da una *troupe* di trenta persone, lo porta ad incontrare popoli che non conoscono il teatro e la nostra civiltà e ad utilizzare il baratto come mezzo di comunicazione: performance e improvvisazioni in cambio di canti e danze. Questi metodi gli svelano l'esistenza di forme elementari di comunicazione, comuni a tutte le culture a prescindere dai condizionamenti sociali. Il *teatro primario*, utilizzando forme immediate e istintive di suoni e movimenti, apre opportunità di comunicazione fino ad allora sconosciute tra culture diverse e lontane.

L'azione di rottura di Eugenio Barba²⁴, che nel 1964 dopo tre anni di studio con Grotowski, fonda l'Odin Teatret con sede prima a Oslo e poi a Hostelbro in Danimarca, è ugualmente legata ad un viaggio, ed è il soggiorno nell'Italia del Sud, caratterizzato anch'esso da baratti e performance di strada, che lo spinge a una visione dello spettacolo come *esperienza totale* di attori e pubblico,

²³ per l'attività di Peter Brook cfr. G. BANU, "Peter Brook: da Timone di Atene a La Tempesta o il regista e il cerchio" (trad. di C. PALOMBI), Firenze, La Casa Usher, 1994.

²⁴ per l'attività di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret cfr. F. TAVIANI (a cura di), "Il libro dell'Odin: il teatro-laboratorio di Eugenio Barba", Milano, Feltrinelli, 1975.

un *non-pubblico* di gente semplice che non conosce il teatro e che utilizza come merce di scambio la sua tradizione.

L'analisi cui abbiamo cercato di dare forma in queste pagine rivela quindi un crescente interesse nei confronti dei processi produttivi dello spettacolo, il cui disegno è generato dal lavoro fatto con gli attori in sede laboratoriale, e segnerà indiscutibilmente lo sviluppo degli anni successivi. Il teatro risulta arricchito inoltre dall'utilizzo di nuove tecnologie e dall'importanza primaria riservata all'attore, che ha favorito l'insorgere di numerosissime nuove compagnie, anche molto piccole e finanziariamente poco stabili, le cui uniche risorse sono proprio gli attori e il laboratorio.

1.1: Il teatro italiano

Alla fine degli anni '50 qualcosa cambia nella situazione genericamente pessimista del teatro italiano, causata soprattutto dalla crisi economica, grazie a personalità isolate che avviano l'opera di modernizzazione delle convenzioni del teatro ufficiale respingendo la logica imperante del successo commerciale.

Già dal 1947, con la fondazione del *Piccolo Teatro* della Città di Milano, nome scelto in omaggio alla piccola sala del Malij_Teatr di

Mosca contrapposto al più grande e noto Bolscioj, ad opera di Paolo Grassi e Giorgio Strehler, riscontriamo il primo esempio di organizzazione stabile della scena in Italia. Il 14 Maggio, Strehler²⁵ debutta con *L'albergo dei poveri* di Gorkij, facendosi apprezzare dalla critica soprattutto per la scelta del tono malinconico nella recitazione.

La sua carriera coincide con la storia del Piccolo, tranne che per un breve periodo, dal 1968 al 1972, quando, influenzato dai moti di contestazione politica, si trasferisce a Roma per fondare il *Gruppo Teatro e Azione*, per poi tornare alla guida del *suo* teatro, per compensare l'assenza di Paolo Grassi, assunto con l'incarico di sovrintendente alla Scala.

Le sue scelte registiche, in perfetto equilibrio tra l'eredità di Max Reinhardt e la poetica di Copeau, rendono lo spazio di *via Rovello* un teatro per tutti, rappresentante di quell'idea di teatro necessario, bene reale dei cittadini, che grazie anche ad una politica dei prezzi, apre le porte alle classi più in difficoltà, in una ricerca di nuovo pubblico distintiva del lavoro di Strehler e Grassi.

Giorgio Strehler, noto per la ricerca esigentissima nei confronti degli attori, con cui scatenava dei veri e propri corpo a corpo pur di

²⁵ per l'attività di Giorgio Strehler cfr. I. MOSCATI, "Strehler: vita e opere di un regista europeo", Brescia, Camunia, 1985

raggiungere la *sua* idea di recitazione, perseguì la scelta di una costante in tutti suoi lavori: l'uomo, nella società, con se stesso, la storia, la politica. Motivazione per cui predilesse determinati autori: Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Checov e Brecht, che gli aprì la strada per un diverso approccio al teatro attraverso una *utilizzazione tutta italiana* dell'effetto di straniamento.

Il 1959 è la data del debutto di personaggi fondamentali per il teatro di ricerca italiana: Carlo Quartucci, che cura la regia, i costumi e la scenografia di *Aspettando Godot* di Beckett, che sebbene non abbia avuto alcun riscontro di critica, segna l'inizio di un lavoro sull'autore del teatro dell'assurdo che Quartucci porterà avanti negli anni successivi; Carmelo Bene debutta come attore nel *Caligola* di Camus per la regia di Alberto Ruggiero, e sicuramente la sua presenza non passa inosservata; in particolare viene subito notata la sua tendenza all'esibizionismo e all'eccesso.

Sebbene Carmelo Bene²⁶ non si fosse ancora cimentato nella regia, questo spettacolo contiene già le caratteristiche del suo stile recitativo, deformato, non realistico, fatto di grida, urli, sussurri accompagnati da movimenti ripetitivi e provocatori, in nome di un teatro anti-rappresentativo e anti-interpretativo. Negli anni immediatamente successivi, Bene cura anche la regia dei suoi

²⁶ Per l'attività di Carmelo Bene cfr. P. GIACCHÉ, "Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale", Milano, Bompiani, 1997.

spettacoli, di cui è protagonista indiscusso, portando avanti un progetto solitario legato alla sua incontenibile personalità.

Si dedica alla riscrittura dei classici con un lavoro sul mondo di *Majakoskij* (1960), e poi *Pinocchio* (1961), *Amleto* (1961), *Edoardo II* (1963), *Salomé* (1964) riadattati, tagliati e contaminati con altri autori

*così da adeguare la stesura drammaturgica alle esigenze di una scrittura scenica assolutamente rivoluzionaria volta a rinnegare, oltre al concetto stesso di rappresentazione, ogni forma di immedesimazione interpretativa legata a una poetica dei contenuti*²⁷.

La scenografia è costituita da oggetti apparentemente disordinati, ma funzionali al dinamismo dell'azione scenica secondo una logica interna, estranea alla storia. Il lavoro centrale è quello sull'attore, presenza scenica con cui si relazionano tutti gli altri elementi, ricca di gestualità e fisicità, ma soprattutto alla voce è affidato il compito di rottura con la comunicazione tradizionale. Dobbiamo ricordare che fu Bene ad avviare il fenomeno delle *cantine romane* per creare uno spazio-laboratorio alternativo ai luoghi istituzionali, necessità dei gruppi sperimentali stimolata dalla carenza di strutture polivalenti, da modellare sui bisogni del proprio lavoro.

²⁷ S. SINISI, "Neoavanguardia e postavanguardia in Italia" in "Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro italiano: il 900" diretta da R. ALONGE, G. D. BONINO, Torino, Einaudi, pag. 704.

Ma il “*processo di destrutturazione e rinnovamento linguistico*”²⁸ è alla base di tutte le esperienze di teatro italiano degli anni '60.

Carlo Quartucci, altro protagonista dell'innovazione di questo periodo, sceglie di porre l'accento sulla collettività del gruppo, composto dagli attori emergenti più interessanti di quegli anni, come Claudio Remondi, Rino Sudano e Leo De Berardinis. La sua sperimentazione parte dalla scelta dei testi, autori contemporanei dell'avanguardia internazionale, Beckett e Ionesco prima di tutto, come base per elaborare una recitazione astratta, “*geometrizzante e freddamente formalizzata sia nelle emissioni foniche che nella gestualità*”²⁹.

Nel 1964 inizia la collaborazione con il Teatro Stabile di Genova, che non sarà certo un'esperienza positiva come tentativo di unione del teatro sperimentale con le strutture ufficiali, ma che lo metterà in contatto con l'arte americana e con le realtà popolari operaie e studentesche che lo porteranno ad approfondire l'impegno politico e sociale. Il distacco dallo Stabile avviene ufficialmente con *Cartoteca*, spettacolo aperto agli stimoli dell'attualità e, come abbiamo già detto per gli *happening*, *evento in atto*, diverso ogni sera, caratterizzato nella messa in scena dall'utilizzo di materiali

²⁸ S. SINISI, op. cit., pag. 706.

²⁹ M. DE MARINIS, op. cit., pag. 156.

diversi, diapositive, filmati, musica, volti a coinvolgere lo spettatore.

E' Quartucci a curare la regia di *Zip, lap lip vap mam crep scap plip trip scrap & la grande mam* di Giuliano Scabia con Leo De Berardinis presentato nel 1965 alla Biennale di Venezia, che pur contenendo contraddizioni che complicarono il già di per sé ambizioso *work in progress*, ostacolato da un tempo ridottissimo di preparazione, solo 23 giorni, e che quindi ne causarono l'insuccesso di critica, fu comunque uno spettacolo fondamentale perché primo testo italiano del *nuovo teatro* e primo duro confronto fra vecchio e nuovo; inoltre va sottolineato che è un esempio di reale lavoro *d'équipe*, di collaborazione fra autore, regista, scenografo e attori.

Sulla scia dell'affermazione di un teatro in cui la componente visiva si impone sugli altri materiali, si muove un altro artista, Mario Ricci, proveniente dalla pittura e dalla scultura, che nel 1964 apre il *Teatro delle Orsoline*, seguendo un autonomo percorso di ricerca, eliminando

l'attore e il veicolo sin qui privilegiato della parola, si fa portatore di una forma spettacolare non più concepita come traduzione e interpretazione di un testo, ma come scrittura

*scenica fondata sul predominio indiscusso dell'immagine*³⁰.

Anche lui, come Quartucci, inserisce ausili tecnologici come il cinema e la fotografia, e anche quando recupera la presenza dell'uomo, lo utilizza come strumento per accentuare la sua tendenza all'astrattismo, trattandolo come un oggetto, un impersonale automa che ci guida ad un parallelo obbligato con la *marionetta* di Gordon Craig.

Nel 1963 un altro nome debutta con la prima esperienza registica, *La buona moglie*, tratto dall'opera omonima e da *La putta onorata* di Goldoni, con la compagnia Gravina/Occhini/Pani/Ronconi/Volontè: Luca Ronconi³¹.

Lo spettacolo che lo consacra alla fama internazionale è l'*Orlando furioso*, tratto da Ariosto, presentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1969 dove gli spettatori, grazie all'utilizzo di molteplici pedane mobili, vagavano nello spazio scenico per seguire l'azione. La sua attenzione è rivolta soprattutto alla sperimentazione riguardo il *luogo* ospitante lo spettacolo e, nella traduzione scenica di opere non propriamente teatrali, nei confronti di un rigoroso rispetto del testo che trasforma i suoi lavori da *adattamenti teatrali* a *trasferimenti* della pagina scritta sulla scena.

³⁰ S. SINISI, op. cit. pag. 708.

³¹ Per l'attività di Luca Ronconi cfr. I. INNAMORATI (a cura di), "Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro, 8/15 aprile 1991", Roma, Bulzoni, 1996.

Arriviamo ad una data chiave per l'avanguardia italiana: il 1967, anno del *Convegno per un nuovo teatro* di Ivrea, che anche se non riuscì ad incanalare le forze verso un progetto comune, a causa delle grandi diversità dei soggetti che in comune avevano solo la lotta contro il teatro ufficiale, favorì un confronto tra nuove realtà e accentuò la vitalità e la varietà di esperienze teatrali in forte espansione, alla ricerca di un riconoscimento istituzionale.

Ma anche in Italia, come nel resto del mondo, il sessantotto³² si impose con le sue rivoluzioni e le sue prese di coscienza in tutti i campi artistici. Mancano manifestazioni *mastodontiche* come l'occupazione dell'Odeon di Parigi o la contestazione del Festival di Avignone, ma non dimentichiamo l'occupazione dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma, allora diretta dal critico Renzo Tian, da parte degli stessi allievi; lo sciopero sindacale degli attori aderenti alla Società Attori Italiani; le dimissioni di Giorgio Strehler dalla direzione, con Paolo Grassi, del Piccolo di Milano in nome di un'indipendenza di scelte non facilmente compatibile con un'istituzione pubblica, o ancora la pubblicazione del *Manifesto per un nuovo teatro* di Pier Paolo

³² per le innovazioni nell'attività teatrale a cavallo fra anni '60 e '70 cfr. M. DE MARINIS, "Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni 60/70", Firenze, Ed. La Casa Usher, 1988.

Pasolini³³ sulla rivista *Nuovi Argomenti*, in cui lo scrittore-regista propone, mettendo in discussione tutto il teatro esistente, un teatro di Parola, l'unico in grado di arrivare alle classi proletarie perché luogo di dibattito e di scambio di idee, sia letterarie che politiche, opposto sia al teatro accademico della Chiacchiera sia al teatro d'avanguardia del Gesto o dell'Urlo.

Ma in realtà le istituzioni teatrali italiane, che da un lato appoggiavano le istanze di rinnovamento, dall'altro erano spaventate da un moto di trasformazione che le avrebbe messe in discussione radicalmente e reagirono adottando una strategia di contemporaneo sostegno e ostracismo. L'esempio più chiarificatore per denunciare *“l'assoluta incapacità da parte dell'istituzione teatrale italiana di promuovere un reale rinnovamento nel settore”*³⁴ è l'esperienza di *Azioni di decentramento* nei quartieri operai di Torino del 1969/1970 affidata a un gruppo di ricerca con a capo Giuliano Scabia. Superando le difficoltà tecniche in cui si trovarono ad operare, prima fra tutte la scarsa economia, ma anche la vastità del lavoro da svolgere in un periodo di tempo ristretto, cinque mesi, in quartieri molto lontani tra loro, i responsabili del progetto ottennero comunque risultati positivi coinvolgendo la popolazione scettica e rendendola protagonista di discussioni e

³³ per l'attività teatrale di Pier Paolo Pasolini cfr. S. CASI, "Pasolini: un'idea di teatro", Udine, Campanotto, 1990.

³⁴ M. DE MARINIS, op. cit., pag. 247.

progettazioni. E fu proprio questo a scoraggiare le istituzioni, che decisero di porre fine alla sperimentazione, costringendo il gruppo di lavoro ad accelerare i tempi di realizzazione degli spettacoli, che ovviamente risentirono della situazione, risultando indecisi e carenti soprattutto nella messinscena, nell'integrazione tra spontaneità amatoriale e imitazione del professionismo. L'importanza di questa esperienza risiede principalmente nel suo essere il primo tentativo di uscita dalla scena, di "*rottura dell'involucro teatrale*"³⁵ che influenzerà enormemente lo spettacolo futuro.

Questi sono anche gli anni in cui le maggiori personalità del teatro di ricerca si avviano su un percorso *fuori* dal teatro: Carmelo Bene, dopo il *Don Chisciotte* con Leo De Berardinis dell'ottobre 1968, si allontana temporaneamente dalla scena teatrale per dedicarsi al cinema, fino al 1973, quando, tornato in teatro, troverà una situazione di maggiore maturità critica nei confronti della ricerca, in un periodo in cui le tendenze emergenti sono caratterizzate dal dominio di un linguaggio non verbale, e di conseguenza resterà l'unico sostenitore del teatro d'attore, approfondendo sempre più la ricerca sulla voce che lo contraddistingue;

³⁵ M. DE MARINIS, IVI, pag. 251.

Carlo Quartucci³⁶, dopo aver tentato ancora la collaborazione con l'istituzione mettendo in scena *I testimoni* di Roszewicz allo Stabile di Torino nel 1968, abbandonerà ogni forma di teatro ufficiale per *Viaggio di Camion e dintorni*, un ritorno al nomadismo del teatro del passato, favorevole alla comunicazione diretta con la periferia urbana, rifiutando così ogni prassi prestabilita;

anche Leo De Berardinis e Perla Peragallo, insieme dal 1967, abbandonano criticamente gli spazi sperimentali delle cantine, recuperando la cultura popolare arretrata ed emarginata di Marigliano (Napoli) dove soggiorneranno dal 1970 al 1975. Gli spettacoli di questo periodo, definito *teatro dell'ignoranza*, vedono protagonisti attori non professionisti scelti nella massa del proletariato.

A cavallo tra il 1972 e il 1973, si afferma una nuova tendenza artistica, definita a posteriori *Teatro Immagine*, nato in un momento di transizione in cui, dopo l'entusiasmo del sessantotto, si prende atto del fallimento che mina ogni tentativo di rinnovamento. Il testo drammaturgico viene ridotto a citazione, la scenografia è composta da pochi oggetti simbolici e l'oscurità che la circonda facilita il raggiungimento dell'indeterminatezza spaziale e temporale; la

³⁶ per questo periodo dell'attività di Carlo Quartucci cfr. E. FADINI, C. QUARTUCCI, "Viaggio nel camion dentro l'avanguardia: ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976", Torino, Ed. Studioforma, 1976.

narrazione è affidata ad immagini, il cui significato è amplificato dalla musica che contribuisce a creare l'atmosfera onirica e visionaria, quasi ipnotica, propria di queste esperienze. Il caposcuola del Teatro Immagine è senza dubbio l'americano Robert Wilson ma, contemporaneamente agli spettacoli che lo resero famoso in tutta Europa, in Italia esordirono tre gruppi che stabilirono i nuovi criteri di ricerca sulla stessa linea di Wilson: *il Carrozzone con la donna stanca incontra il sole* allestito in una Galleria d'Arte di Firenze; Giuliano Vasilicò con *Le 120 giornate di Sodoma* e Memè Perlini con una rilettura dei *sei personaggi* pirandelliani, *Pirandello chi?*, entrambi al Beat 72 di Roma. La peculiarità di queste esperienze è il rilievo dato alla gestione collettiva del lavoro teatrale, affermazione della tendenza già sorta negli anni '60 e che sarà confermata nel decennio successivo³⁷ con gruppi (Falso Movimento, Gaja Scienza, Laboratorio Teatro Settimo, Società Raffaello Sanzio, Studio Azzurro, Teatro Valdoca...) in cui acquistano sempre maggiore risalto la multimedialità e la tecnologia:

le immagini della nuova pittura e del cinema underground, dei primi video artistici o dei fumetti, la parodia dei mass-media, irrompono in

³⁷ per l'attività teatrale dei gruppi della postavanguardia cfr. O. PONTE DI PINO, "Il nuovo teatro italiano: 1975/1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti", Firenze, Ed. La casa Usher, 1988.

*scena, interagendo con i corpi mutanti di attori-performer-danzatori*³⁸.

L'immagine video sulla scena viene utilizzata non solo come semplice elemento scenografico, ma come parte integrante del concepimento drammaturgico: la scena si scinde tra contesto virtuale e reale e l'attore si muove indifferentemente in entrambi.

La cosiddetta *postavanguardia* non presenta più lo spettacolo come prodotto finito, ma come evento da costruire nello spazio, e questo porta l'apertura verso il contesto urbano e gli ambienti periferici.

In questo periodo molto frequenti sono i cambi di rotta nella sperimentazione; gruppi come il Carrozone abbandonano il proprio nome per *Magazzini criminali*, in cui il nucleo fondatore composto da Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo si conferma ai vertici dell'organizzazione, spostandosi tra la fine degli anni '70 e gli inizi degli '80 nel percorso delle nuove linee della ricerca che trasferiscono l'interesse verso uno studio delle abitudini della società urbana di massa, ed è proprio dall'ambiente urbano che gli arrivano nuove immagini e suggerimenti.

Nel giro di pochi anni, le direzioni cambiano: prima, lasciando la struttura aperta per tornare alla narrativa, non rifiutando più

³⁸ A.BALZOLA, "Teatro e nuove tecnologie" in *Histryo – trimestrale di teatro e spettacolo*, Milano, n.4, 2003. Pag. 3.

l'appoggio delle istituzioni pubbliche e adeguandosi all'industria culturale, fenomeno che con il contributo dei convegni abbinati alle rassegne ha dato un apporto fondamentale per l'affermazione della postavanguardia fuori dal circuito d'emarginazione a cui era relegata; poi, nella tematica, avvicinandosi a una riscoperta dei sentimenti, non inseguendo più la rigidità e la freddezza, e confermando la riappropriazione delle convenzioni teatrali tradizionali: scenografia, unità dello spazio scenico e dialoghi.

Gli anni '80 sono segnati da un ritorno generale al teatro di parola, o meglio, di poesia, che vede lo scioglimento di alcuni gruppi: la Gaia Scienza si scinde nelle due compagnie Solari-Vanzi e Barberio Corsetti; Falso Movimento si unisce ad altri gruppi del territorio napoletano formando i Teatri Uniti; Leo De Berardinis³⁹, ormai diviso da Perla Peragallo, avvia un percorso solista in cui protagonista è la voce nelle sue intonazioni più disparate; i Magazzini, che già avevano subito cambiamenti all'interno dell'organico, definiscono nettamente i ruoli, Federico Tiezzi si dedica alla regia, Sandro Lombardi diventa uno dei maggiori attori del nuovo teatro, insignito più volte del Premio UBU; ma si assiste anche all'affermazione della nuova generazione⁴⁰, (la Societas

³⁹ per l'attività di Leo De Berardinis cfr. G. MANZELLA, "La bellezza amara: il teatro di Leo De Berardinis", Parma, Pratiche editrice, 1993.

⁴⁰ per uno sguardo approfondito sull'affermazione della nuova generazione cfr. S. CHINZARI, P. RUFFINI, "Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione", Roma, Castelvocchi, 2000.

Raffaello Sanzio, il Teatro Valdoca, le Albe, il Laboratorio Teatro Settimo, i Marcido Marcidorjs) caratterizzata dall'assenza di una tendenza ben delineata che porta ogni gruppo ad esprimersi con un proprio personale linguaggio che ora andremo brevemente ad analizzare almeno in quelle formazioni che sono ormai entrate nella storia.

Il Teatro Valdoca⁴¹, fondato da Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi, nasce a Cesena nel 1983. Il loro lavoro, *“rigoroso e rituale, disadorno e primitivo”*⁴², esalta la fisicità crudele dei gesti e la violenza delle voci storpiate fino a trasformarsi in suoni animaleschi nell'atmosfera di un mondo parallelo creato dalla tribù di attori-performer unificati da trucchi infantili e clowneschi, ostacolati da compagni che deformano il viso e tirano i capelli amplificando la tipica bruttezza dei personaggi ronconiani. La poesia di Mariangela Gualtieri, semplice ma angosciante, scorre come un fiume in piena lacerando il nostro inconscio e riportandoci in un ambiente arcaico che appartiene alla cultura collettiva. La motivazione che lei dà all'urgenza della scrittura,

*ho cominciato a scrivere perché non c'era
nessuna parola già scritta che si adattasse al
presente del teatro. Un lavoro di amanuense che*

⁴¹ per l'attività e la poetica del Teatro Valdoca cfr. E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *“Teatro Valdoca”*, Cosenza, Rubettino Ed., 2003.

⁴² S. CHINZARI, P. RUFFINI, op. cit., pag. 31.

*trascrive ciò che è già scritto nei corpi e nei luoghi della scena*⁴³

spiega il carattere delle parole che faticano ad uscire ed esplodono impossibilitate ad essere trattenute: sono parole indispensabili, necessarie, esistenti in ognuno di noi. Nella trilogia *Antenata* (1991/92/93) tre sono le attrici in scena, diciotto in *Ossicine* del 1994, diciannove in *Fuoco centrale* del 1995, ancora tanti intorno alla straordinaria figura centrale di Danio Manfredini nel *Parsifal* del 1999, ma sempre è ben resa la sensazione di trovarsi davanti ad un popolo che comunica in modo differente dal nostro e che si spinge ad eccessi incredibilmente poetici.

Il Teatro Valdoca non ha mai smesso di portare avanti il proprio progetto e ancora i suoi spettacoli stupiscono per la fedeltà alla linea artistica, con elementi peculiari che ormai caratterizzano lo stile del gruppo.

La Società Raffaello Sanzio⁴⁴ è indubbiamente una delle compagnie di punta del teatro italiano degli ultimi decenni, sicuramente la più nota all'estero. Nasce nel 1981 a Cesena, fondata da Claudia e Romeo Castellucci e da Chiara e Paolo Guidi, con un nome scelto perché rimanda all'idea di una comunità unita da un

⁴³ IVI, pag. 32

⁴⁴ per la poetica della Società Raffaello Sanzio cfr. R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, C. CASTELLUCCI, "Epoema della polvere: il teatro della Società Raffaello Sanzio", Milano, Ubilibri, 2000.

legame “*indissolubile e carnale*”⁴⁵ La loro attenzione si concentra sull’esaltazione dell’attore e del linguaggio. Proprio per questo, nel 1984 *inventano* una nuova lingua, la Generalissima formata da 500 parole, che permette di comprendere il senso tramite le diverse intonazioni. Il loro percorso è caratterizzato da critiche (*La discesa di Inanna* del 1989 è contestato dagli ambientalisti per la presenza in scena di sei babbuini in gabbia) e da tentativi di censura (*Gilgamesh* del 1990 vede gli spettatori chiusi in una stanza dipinta di rosso, come fossero viscere umane, in cui i due attori nudi lottano circondati da oggetti primitivi con simbologia religiosa). Ma lo spettacolo che segna prepotentemente la ricerca italiana è *Amleto*. *La veemente esteriorità della morte di un mollusco* del 1992, fedelissimo ad un testo che non viene nemmeno citato dall’unico attore in scena,

*le parole sono come dissolte, trasformate in materia, assorbite da tutti gli altri elementi dell’azione, siano questi i gesti laceranti dell’attore, le sue grida, i suoi silenzi*⁴⁶.

Lo spazio scenico contiene tutta l’azione, le luci, i suoni sono realizzati davanti al pubblico, costretto al ruolo di voyeur involontario. L’attore, Paolo Tonti, vive in quel quadrato scenico,

⁴⁵ S. CHINZARI, P. RUFFINI, op. cit., pag. 88.

⁴⁶ IVI, pag. 92.

regredendo ad uno stato animale, solo, in uno spazio squallido e nudo.

Il *post-amleto* tende esageratamente verso il sacrificio tragico e la crudeltà, con *Masoch, i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* del 1993, chiuso in una struttura di ferro con strumenti di perversione appesi al soffitto, e *Lucifero, quanto più una parola è vecchia, tanto più va a fondo* dello stesso anno, realizzato in un capannone al Festival Inteatro di Polverigi, con un'ambientazione post-nucleare amplificata da forti odori di carne macellata e rumori di bombe e spari alternati a campane e litanie che contribuiscono a creare un senso di terrore ultraterreno.

Negli anni '90, Festival di teatro dedicati alle nuove generazioni proliferano in tutto il territorio nazionale, da Teatri90 a Milano, a Iperavanguardia al Teatro Studio di Scandicci, da Extraordinario al Vascello di Roma a Vite Immaginarie a Ravenna, e favoriscono l'affermazione di nuove realtà⁴⁷: Accademia degli Artefatti, Motus, Masque Teatro, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander. Tutti estranei alle sovvenzioni statali, accusati da una parte della critica di rifiutare il passato senza rendersi conto che molti elementi elaborati dalla generazione precedente sono presenti nei loro

⁴⁷ per l'affermazione dei nuovi gruppi nell'ultimo decennio cfr. R. MOLINARI, C. VENTRUCCI, "Certì prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di 4 gruppi", Milano, Ubulibri, 2000.

spettacoli, differenti nelle singole poetiche artistiche ma accomunati da un'estetica onirica e macabra e da una continua ricerca sulla gestualità nello spazio scenico.

In questi anni i gruppi citati sono diventati protagonisti del circuito istituzionale di teatro contemporaneo, anche se la situazione attuale, segnata dai pesanti tagli all'economia sia degli Stabili che delle Compagnie di sperimentazione, non è certo positiva.

Ma la ricerca non si lascia intimidire, e continua il percorso con una vitalità sorprendente, appoggiata da buona parte della critica convinta che nel superficiale e massificato contesto attuale della comunicazione *“qualunque forma assuma in futuro il teatro nuovo, avrà vita interessante”*⁴⁸.

1.2: Il teatro portoghese

Fare un quadro generale del teatro portoghese del dopoguerra⁴⁹ è un'operazione ardua e ben differente dal lavoro già affrontato sulla sperimentazione in Italia. Le cause sono molteplici: prima di tutto, sebbene drammaturghi di fama internazionale come Gil Vicente o Almeida Garrett abbiano dato lustro al teatro del passato, al popolo

⁴⁸ A. NANNI, “Generazione 90: Bilancio di un decennio - intervista con Franco Cordelli, critico teatrale” in *“Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo”*, Milano, n. 4, 2003, pag. 38.

⁴⁹ per lo sviluppo del teatro portoghese nel dopoguerra cfr. A. TABUCCHI, “Il teatro portoghese del dopoguerra”, Roma, Ed. Abete, 1976.

lusitano nella storia non è mai appartenuto lo spirito teatrale, senza dubbio anche a causa della censura (istituita dal Santo Uffizio, dalla dominazione spagnola, dal salazarismo) che per secoli si è imposta sul territorio portoghese con brevi momenti di libertà, “*e dove quest’ultima non esiste, il teatro difficilmente sopravvive*”⁵⁰.

La penuria di testimonianze letterarie e critiche, rilevata anche da studiosi e appassionati del campo, come testimoniano le parole di José de Oliveira Barata, professore e ricercatore:

*non esiste un’attività critica, non ci sono riviste di teatro: sopravvivono al massimo fino al terzo numero. L’unica rivista attuale è ADAGIO, stampata ad Evora, che però non ha un’impostazione propriamente critica, ma si interessa maggiormente a mostrare quello che accade nella zona*⁵¹,

penalizza sicuramente la possibilità di uno studio approfondito. Inoltre, la scarsa attenzione dell’editoria alla pubblicazione di opere originali di teatro causa un ulteriore limite allo sviluppo di un interesse nel pubblico. Dobbiamo ricordare che il già singolare contesto portoghese fu maggiormente danneggiato dalla censura istituita durante la lunga dittatura di Salazar, al potere dal 1926 fino al 1974, quando la Rivoluzione dei garofani del 25 Aprile liberò la

⁵⁰ L. F. REBELLO, introduz. a “Teatro portoghese del XX secolo” a cura di Sebastiana Fadda, Bulzoni, Roma, 2001, pag. 10.

⁵¹ Intervista realizzata da Sara De Fanis con José Oliveira Barata, ordinario della cattedra di Storia del Teatro all’Università di Coimbra, 13 Maggio 2004, Coimbra. – *in appendice*.

società e la creatività del popolo portoghese. “*Nenhuma manifestação artística nacional tenha sentido os rigores da censura salazarista como o teatro*”⁵²: la persecuzione della dittatura oltre a violare la libertà elementare dell’essere umano, si concentrò sull’opera artistica proibendone la pubblicazione e la messinscena. La Commissione della Censura⁵³ tagliava brani o interi testi, ma decurtava anche spettacoli a causa di messe in scena non consone, secondo criteri che semplicemente seguivano i valori che la dittatura stabiliva come necessari per la sicurezza e la tranquillità del paese. Alcuni autori stranieri furono integralmente proibiti, come Bertolt Brecht, Jean Paul Sartre, Peter Weiss, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Ionesco, Pablo Neruda, Piscator, grandi e fondamentali personalità dell’evoluzione della drammaturgia europea; ma erano ritenuti pericolosi anche alcuni brani di Gil Vicente⁵⁴, grande autore portoghese rinascimentale, inventore dell’*auto*, forma drammatica che si riallaccia alla tradizione francese dei miracoli e dei misteri arricchita da un’aspra satira sociale, e forse sono proprio i suoi attacchi alla nobiltà e al clero a metterlo in luce negativa agli occhi della dittatura salazarista. Ancora alcune opere del Machiavelli, di Shakespeare, di Sofocle

⁵² “*nessuna manifestazione artistica nazionale ha subito i rigori della censura salazarista come il teatro*”, J.O. BARATA, “Para compreender felizmente há luar – análise da apoteose trágica de Sttau Monteiro”, Areas Editores, Coimbra, 2001, pag. 42.

⁵³ per l’attività censoria nel Portogallo di Salazar cfr. L.F.REBELLO, “100 anos de teatro português 1880/1980”, Porto, Ed. Brasília., 1981.

⁵⁴ per l’opera di Gil Vicente cfr. P. TEYSSIER, “Gil Vicente, o autor e a obra”, Lisboa, Biblioteca breve, ICLP.

non passavano inosservate ai censori, così come tanti, tantissimi drammaturghi portoghesi⁵⁵, da Miguel Barbosa, le cui opere furono pesantemente castigate e negate alla messa in scena, a Raul Brandão, apostolo dell'anarchismo e padre del romanzo esistenzialista, da Natalia Correia, coraggiosa militante ed esponente del surrealismo portoghese (la cui *Antologia da poesia erótica e satírica* del 1966 fu sequestrata dalla polizia politica e la rese protagonista di un processo) a Luís de Sttau Monteiro, più volte imprigionato per *delitti di opinione*, auto esiliatosi in Inghilterra dove conobbe John Osborne e gli *angry young men*, e che, con Luís Francisco Rebelo e Bernardo Santareno, anche loro vittime della censura, partecipò alla rinascita, tra il 1959 e il 1961, della scena portoghese. Essi

*forse presagiscono una evoluzione che strapperà gli scrittori portoghesi al loro «soggettivismo congenito» nel quale Jacinto do Prado Coelho (critico e ricercatore) vedeva la causa della povertà del teatro nel suo paese*⁵⁶.

Per importanti mutazioni all'interno del panorama teatrale portoghese, un contributo fondamentale fu quello dato da alcuni gruppi sperimentali, già in movimento dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale grazie al limitato alleggerimento della rigidità

⁵⁵ per un'antologia degli autori portoghesi, con note esaustive sui rapporti con la censura, cfr. S.FADDA, "Teatro portoghese del XX secolo", Roma, Bulzoni, 2001.

⁵⁶ G. LE GENTIL, R. BRÉCHON, "Storia della letteratura portoghese", Ed. Laterza, Bari, 1997, pag. 143.

censoria, uniti dalla ricerca di un allineamento con le tendenze contemporanee del resto d'Europa. Il principale fine di questi gruppi era di creare progetti autonomi in contrasto con il teatro commerciale e statale, e sebbene fossero in parte dipendenti dai sussidi dello Stato, cercarono di opporsi a quello stesso potere accentuando la forza della collettività, preferendo nuovi luoghi teatrali, riconsegnando al teatro la sua funzione sociale e politica. Il primo nucleo di gruppi che possiamo associare con la definizione *teatro indipendente*⁵⁷ è composto dal Teatro Experimental di Porto⁵⁸ (TEP), fondato nel 1953 da Antonio Pedro; la Casa da Comédia fondata nel 1948 da Fernando Amado che iniziò però ad avere un'attività regolare a partire dal 1961/1962, spazio polivalente a disposizione di registi che avevano la libertà di scegliere testi e attori, alcuni dei quali spesso selezionati tra coloro che lavoravano stabilmente nello spazio; il Teatro do Salitre⁵⁹, fondato nel 1946 da Gino Saviotti, direttore dell'Istituto di Cultura Italiana, spinto da un forte spirito innovatore, vide crescere al suo interno una generazione di giovani attori e future personalità

⁵⁷ per lo sviluppo dei primi gruppi di teatro indipendente in Portogallo cfr. R. JACOBBI, "Il teatro portoghese e brasiliano" in Il vol. "Teatro contemporaneo" diretto da M. VERDONE, Roma, Ed. Lucarini, 1983.

⁵⁸ per la nascita del Teatro Experimental do Porto cfr. A. PEDRO, "O Teatro Experimental do Porto", Porto, Gráfica do Porto, 1957; per l'attività del Teatro Experimental do Porto nei decenni successivi cfr. T.E.P., "Comemorações dos trinta anos de actividade do Circulo de Cultura teatral, Teatro Experimental do Porto, 1952/1982", Porto, T.E.P., 1981.

⁵⁹ per l'attività del Teatro Estúdio do Salitre cfr. L. F. REBELLO, "Teatro Estúdio do Salitre", Lisboa, D. Quixote, 1996.

fondamentali del teatro portoghese, fra cui Luís Francisco Rebelo e Vasco de Mendonça Alves. Fu attivo fino al 1950.

E poi il Teatro Estúdio di Lisbona⁶⁰ (TEL), fondato nel 1964 da Helena Félix e Luiza Maria Martins, regista e autrice di testi, anche di *Bocage, alma sem mundo* rappresentato nel 1967 e prontamente vietato dalla censura, spettacolo di punta nella storia del TEL; il Teatro Experimental di Cascais,(TEC) fondato nel 1965 da Carlo Avilez; il Teatro Moderno di Lisbona (TML) fondato nel 1964 da un gruppo di attori tra cui Carmen Dolores e Rogério Paulo, e infine il Grupo 4, nato come ramificazione del TML ad opera di Irene Cruz e João Lourenço, composto da attori provenienti da compagnie diverse che si riunivano una volta l'anno per mettere in scena lo spettacolo, ebbe un ruolo fondamentale soprattutto per la capacità di attrarre un pubblico giovane.

Ora, prima di addentrarci nello studio dettagliato dei collettivi che diedero impulso alla ricerca nel teatro portoghese degli anni '70, dobbiamo sottolineare che subito dopo il 25 Aprile furono immediatamente aperti dibattiti per discutere della situazione del teatro in Portogallo e sulle nuove possibilità di quest'arte sempre troppo condannata. Fu creata una Commissione Consultiva per le Attività teatrali funzionante da settembre 1974 a Novembre 1975,

⁶⁰ per la nascita del Teatro Estúdio de Lisboa cfr. T.E.L., "Cadernos do teatro experimental de Lisboa", Lisboa, T.E.L., 1957.

all'interno della Direzione Generale della Cultura Popolare e degli Spettacoli del Ministero delle Comunicazioni Sociali. Le iniziative principali realizzate dal lavoro della Commissione furono l'assegnazione di sussidi a compagnie professionali e non; l'attivazione di centri culturali da cui nacque il Centro Culturale di Évora⁶¹ e la redazione di un nuovo progetto di legge sul teatro.

Esse debates, os trabalhos da CCAT e esse projecto de lei poderiam ter constituído o movimento inicial no sentido de se dotar o teatro português com um suporte institucional e de lhe conferir um estatuto suficientemente amplo e dúctil que constituíssem a formulação, devidamente fundamentada, de uma política teatral, então, como hoje, inexistente⁶²:

in un periodo tanto complicato e contemporaneamente attivo come quello che stiamo analizzando, dobbiamo riconoscere, nonostante tutto, che alla Commissione mancarono il tempo e i mezzi necessari per trovare risposte adeguate a tutti i problemi riguardanti la creazione teatrale.

I primi finanziamenti arrivarono dal Ministero dell'Educazione e dal Ministero delle Comunicazioni Sociali a gruppi, alcuni già citati, che hanno scritto la storia del teatro portoghese: TEP, Teatro

⁶¹ per l'attività del Centro Culturale di Évora cfr. AA.VV., "O testemunho de cartaz: maio século de teatro, 20 anos de teatro de liberdade", coord. J. C. FIARIA, Évora, Cendrev, Câmara Municipal de Évora, 1995.

⁶² "questi discorsi, i lavori della CCAT e questo progetto di legge avrebbero potuto costituire il movimento iniziale per dotare il teatro portoghese di un supporto istituzionale e per conferirgli uno statuto sufficientemente ampio e duttile che costituisse la formulazione, debitamente fondata, di una politica teatrale, allora, come oggi, inesistente", C. PORTO, S. TELES DE MENDES, "10 anos de teatro e cinema em Portugal (1974/1984)", Ed. Caminho, Lisboa, 1985, pag. 39.

Laboratório do Porto, TEC, TEL, Casa da Comédia, Centro Dramático de Évora, Grupo 4, Bonecreiros, Cornucópia, Cómicos, Comuna, João Brites (fondatore di O Bando, ma il primo sussidio è assegnato a lui e non ancora al gruppo).

Dopo questa necessaria premessa possiamo avviare l'analisi del lavoro delle compagnie più giovani⁶³ indubbiamente essenziali nello sviluppo del teatro sperimentale nel territorio lusitano, partendo dal già accennato progetto originale che fu il Grupo 4.

I loro primi spettacoli, sul finire degli anni '60, furono presentati in sale cinematografiche, il Tivoli o il Cinema Monumentale, essendo ancora in un'ottica totalmente indipendente, senza alcun appoggio o aiuto economico dallo Stato. Dopo il 25 Aprile, optarono per tematiche che evidenziassero le carenze di una società disinformata, appena uscita da un lungo periodo di dominio politico, che necessitava di stimoli per la rinascita di un'interessante attività culturale. Nel 1975 la messa in scena di *A investigação* (tit. orig: *L'Investigation*) di Xavier Pommeret, adattato da Costa Ferreira e diretto da Fernando Gusmão, presentava una critica della condizione lavorativa dell'attore nel Portogallo fascista, al fine di porre l'attenzione sul sistema delle relazioni umane, sociali e politiche nella società capitalistica. L'osservazione del capitalismo

⁶³ per un quadro esaustivo dell'attività teatrale delle giovani compagnie cfr. C. PORTO, S. TELES DE MENDES, "10 anos de teatro e cinema em Portugal (1974/1984)", Lisboa, Ed. Caminho, 1985.

continuò anche nella rappresentazione seguente, *Como o sr. Mòkimpòte se libertou dos seus tormentos* (tit. orig: *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird*) sempre del 1975 tratta dall'omonimo testo di Peter Weiss del 1963, in cui il regista Rui Mendes esplorò la società contemporanea servendosi di antichi mezzi teatrali come la commedia dell'arte e le marionette. Il Grupo 4 non riuscì a superare i problemi causati dalla crisi economica e politica che colpì il Portogallo nel periodo a cavallo tra la fine degli anni '70 e gli inizi degli anni '80, quando, dopo l'entusiasmo della libertà, si tentò di riallineare l'economia al capitalismo dominante, penalizzando principalmente l'aspetto culturale della società, e chi pagò maggiormente furono proprio i gruppi indipendenti di teatro, a causa di una mancanza di politica teatrale ben definita. In ogni modo, i principali esponenti del Grupo 4, Irene Cruz e João Lourenço, con Francisco Pestana e Melim Teixeira, diedero vita nel 1982 ad un'altra realtà, il Novo Grupo, alla direzione del Teatro Aberto di Lisbona dalla sua fondazione, con un progetto di riflessione sulla sperimentazione teatrale portato avanti attraverso una programmazione di nuova drammaturgia portoghese e internazionale, continuando a promuovere concorsi, progettando co-produzioni e organizzando eventi multidisciplinari.

Agli inizi degli anni '70 un'influenza notevole nella formazione di gruppi di teatro indipendente lo ebbero i movimenti universitari, e proprio grazie ad essi sorsero due formazioni apprezzate del panorama contemporaneo portoghese, il Teatro da Cornucopia e A Comuna.

Con il nome di Ateneo Cooperativo, Il Teatro da Cornucópia⁶⁴, fondato ufficialmente nel 1973, diede inizio alla sua sperimentazione teatrale nel 1970 mettendo in scena *Três entremeses* (tratto dai testi teatrali di Cervantes *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, del 1615) sotto la guida di Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra. I loro primi lavori furono inscenati in spazi convenzionali scegliendo testi di autori classici rielaborati con un linguaggio scenico originale obbediente alle tendenze imperanti nel resto d'Europa. Il loro obiettivo era interessare un pubblico appartenente alla borghesia cittadina, dirigendosi verso testi politici, come *Pequenos burgueses* (tit. orig: *Meshtshane* - tratto dall'omonima opera di Gorki del 1901) diretto da Jorge Silva Melo, messo in scena subito dopo il 25 Aprile. L'annessione al gruppo di Cristina Reis, fotografa, diede un grande contributo alla crescita del suo stile originale: lei, infatti, si rivelò “*excepcional criadora de*

⁶⁴ per l'attività teatrale del Teatro da Cornucópia dalle origini ai giorni nostri cfr. L. M. CINTRA, C. REIS, “Teatro da Cornucópia: espectáculos de 1973 a 2001”, Lisboa, Teatro da Cornucópia, 2002.

espaços cénicos através do aproveitamento de materiais pobres”⁶⁵,

e da questo momento i lavori della Cornucopia si arricchirono sul versante scenico di grandi macchine teatrali.

Il primo lavoro che testimonia questo cambiamento è *Ah Q*, adattamento di un racconto di Lu Sun, diretto da Luís Miguel Cintra nel 1976, successo incomparabile grazie alla potenza omogenea di tutti gli elementi scenici, dagli attori alla musica, dall’illuminazione al dispositivo scenico.

Nel 1979, con *E não se pode exterminá-lo?*, tratto da *Tingeltangel* di Karl Valentin, Jorge Silva Melo abbandonò il gruppo che con questo spettacolo inaugurò un ciclo sulla commedia, con l’intenzione di rompere con i modelli precedenti e aprirsi ad altre esperienze. Nel periodo critico degli inizi degli anni ’80, il gruppo visse un disagio profondo soprattutto nel rapporto con il pubblico che non sempre rispondeva positivamente agli stimoli delle loro rappresentazioni, e il risultato fu un isolamento riflessivo, che non si risolse con facilità. Una prima rinascita, ci fu con *A missão* (tit. orig: *Der Auftrag*) tratto dall’omonima opera di Heiner Muller, diretto da Luís Miguel Cintra nel 1984 per il quale Cristina Reis tornò a creare una spettacolare macchina teatrale, che riportò il gruppo sulle orme del suo percorso originario.

⁶⁵ “eccezionale creatrice di spazi scenici attraverso l'utilizzazione di materiali poveri”, C. PORTO, op. cit, pag. 46.

Un'altra compagnia che nacque dalla pratica teatrale universitaria, più precisamente dal Grupo Cénico de Direito dell'Università di Lisbona, è A Comuna, fondata nel 1973, che usufruì di luoghi insoliti per i suoi primi spettacoli, di un garage e poi di una ex-fabbrica di birra. La regia dei loro lavori fu sempre firmata da João Mota, mentre i testi erano frutto di un lavoro collettivo, peculiarità del percorso della Comuna, caratterizzato anche da una particolare attenzione all'espressione corporea e all'interazione con il pubblico.

Il loro primo importante spettacolo, *A ceia*, fu rappresentato nel 1974, e ripreso nel corso dell'anno diviso in due parti: la prima mostrava la versione che era stata mostrata alla Commissione censoria, e la seconda quella destinata al pubblico. Già con questo primo lavoro raggiunsero livelli altissimi di originalità che fu difficile uguagliare in seguito. Nel 1976 si avvicinarono al simbolismo con *Fogo!* rappresentando, attraverso l'utilizzazione di un codice simbolico ben definito, l'alienazione della nostra società classista posta a confronto con la società primitiva comunitaria.

Il loro percorso si muove tra una linea satirica, più *leggera* e una direzione politica, di critica sociale, in cui possiamo collocare *Em maio...* del 1977, riflessione su ogni forma di fascismo, con testi di Augusto Boal, Pablo Neruda e dello stesso gruppo, e ancora *A mãe* (tit. orig: *Mat* - tratto dall'omonimo romanzo di Gorki del 1906,

adattato per il teatro da Bertolt Brecht nel 1932 con il titolo *Die Mutter: leben der revolutionärin pelegea wlassowa aus Twer*), e *Homem morto, homem posto*, anch'esso tratto dall'opera di Brecht, entrambi del 1978, contrassegnati da un'estrema ma allo stesso tempo drammaticamente forte semplicità. Nei primi anni '80, momento difficile per tutta la società portoghese, come abbiamo già detto, la Comuna reagì accogliendo una nuova tendenza, ormai sufficientemente conosciuta nel resto d'Europa, ma ancora innovativa per il popolo portoghese: il *café-teatro*. Le motivazioni che facilitarono l'affermazione di questo genere inesplorato, sono semplici reazioni ai problemi economici e sociali del periodo: gli attori iniziarono a rifiutare l'autorità di registi e drammaturghi, acuiscono il bisogno di autonomia, sia nei confronti delle istituzioni teatrali, sia più semplicemente verso spazi e orari definiti, e anche per una maggiore libertà di contaminazione fra i differenti linguaggi artistici, come la danza e la musica. Il pubblico e la critica risposero positivamente ai primi due spettacoli del genere, *Deixó'os pousar* del 1981 e *Não fui eu...foram eles*, del 1982, entrambi per la regia di João Mota. Purtroppo però anche A Comuna dovette affrontare momenti difficili in cui il nucleo centrale fu stravolto dalla rinuncia di molti elementi, ma fortunatamente i due fondatori, João Mota e Carlos Paulo, si opposero alla crisi portando avanti con decisione

un progetto di stile e di qualità che da sempre caratterizza l'attività del gruppo.

Abbiamo presentato solo una piccolissima parte dei nomi che hanno scritto la storia della ricerca in Portogallo, riservandoci di approfondire la storia di João Brites e O Bando⁶⁶, compagnia che dagli anni '70 ad oggi continua a sperimentare sorprendendo ed emozionando il pubblico, nel capitolo seguente a loro dedicato; inoltre abbiamo voluto evitare inutili elencazioni dei numerosi gruppi, alcuni dei quali sopravvissuti solo una stagione, altri più longevi, sorti nel territorio lusitano negli ultimi decenni, perché abbiamo preferito dedicarci solo ad alcune delle realtà più influenti e, soprattutto, ancora in vita!

L'interesse crescente per il teatro è testimoniato anche dagli incontri⁶⁷, sempre più frequenti, come il Simposio *O texto e o acto: 32 anos de teatro (1968/2000)* organizzato nel 1984 dalla Fundação Gulbenkian in collaborazione con la Fundação da Casa de Mateus, alla presenza di importanti personalità come José de Oliveira Barata, Luíz Francisco Rebello e Carlos Wallenstein; il I Congresso Luso-spagnolo di teatro nel 1987 a Coimbra, coordinato da José

⁶⁶ per la nascita e l'attività d'O Bando cfr. AA. VV., "O Bando – Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário", Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O Bando, 1994.

⁶⁷ per la cronologia degli incontri sul teatro portoghese negli ultimi anni cfr. M. H. Serôdio (coord. de), "Teatro em debates: I Congresso do teatro português", Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

Oliveira Barata; il I Congresso del Teatro Portoghese organizzato nel 1993, eventi progettati per mostrare e migliorare la situazione attuale.

Un risultato notevole, fra tanti degni di interesse, fu senza dubbio la creazione del *Centro Portoghese di Teatro* nel 1989, luogo di dialogo e riflessione, volto a

*Promover publicações; favorecer a organização de centros de documentação; apoiar a formação de profissionais; ajudar a consolidar e melhorar as estruturas existentes e colaborar no aparecimento de novos projectos; ajudar a descentralização; atrair e formar públicos; animar encontros, concursos, festivais:*⁶⁸

Non tutto quello che ci si era prefissi poté essere realizzato, ma questo documento vuole trasmettere la crescita del coinvolgimento sia nel fare che nell'istituzionalizzare il teatro. Il Portogallo ha indubbiamente recuperato il tempo perduto ed ha raggiunto velocemente il resto d'Europa in quella che è una ricerca artistica fondamentale per la crescita culturale di un Paese.

⁶⁸ “promuovere pubblicazioni; favorire l'organizzazione di centri di documentazione; appoggiare la formazione di professionisti; aiutare a consolidare e migliorare le strutture esistenti e collaborare nella creazione di nuovi progetti; aiutare la decentralizzazione; attrarre e formare il pubblico; dare vita a incontri, concorsi e festival”, SERÓDIO M. H., “A reflexão sobre o teatro: memórias dispersas” in “Teatro em debates: I Congresso do teatro português”, coord. SERÓDIO M.H., Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pag. 18.

CAPITOLO 2:

José Saramago: la sua letteratura...

Il 1998 è l'anno in cui il Nobel fu assegnato per la prima volta, in circa un secolo di esistenza del Premio, ad uno scrittore portoghese: José Saramago, non solo uomo di cultura ma persona sensibile alle problematiche sociali, semplice e disponibile, oltre che autore stimato.

Protagonista della scena letteraria lusitana, Saramago è autore conosciuto e apprezzato all'estero e l'assegnazione del premio è stata la conferma dell'impegno di una vita intera dedicata alle lettere.

Nato nel 1922 da famiglia povera in un villaggio del Ribatejo portoghese, il suo nome ha origini letterarie e popolari: ricorda il personaggio di un'opera musicale di Antonio José da Silva, il *Giudeo* condannato dall'Inquisizione nel 1737, ma anche il nomignolo con cui era chiamata la gente della sua zona, *saramagos*: rafani.

Nel 1924 la famiglia si trasferisce a Lisbona dove il giovane José inizia l'apprendistato di fabbro a cui però affianca lo studio da autodidatta che lo porterà ad elaborare quello stile originale,

*“tendente all'oralità, con la deliberata sottrazione di tutte le tappe della punteggiatura e coi cosiddetti effetti di straniamento”*⁶⁹,

⁶⁹ N. A. AVELLA, “José alla ricerca dell'isola sconosciuta” in *“Saramago: un nobel per il Portogallo. Atti del convegno Internazionale, Penne, 1998”* a cura di I. CREATI, M. PAMIO, Chieti, Ed. Noubs, 1999, pag. 60.

con l'eliminazione della divisione in paragrafi e dell'uso delle maiuscole che caratterizza tutte le sue opere verso la ricerca di una musicalità implicita nel ritmo delle parole.

La sua adesione al Partito Comunista nel 1969, vista come opposizione estremista alla dittatura di Salazar, gli causerà, insieme al suo dichiarato ateismo, critiche da parte dell'Osservatorio Romano alla consegna del Nobel, fortunatamente non condizionanti grazie alla stima della critica, degli intellettuali e dei numerosi lettori di tutto il mondo.

Il suo esordio narrativo, nel 1947, con *Terra do pecado*, è un insuccesso e Saramago aspetterà venti anni prima di dare alle stampe *Os poemas possiveis*, del 1966, e *Provavelmente_alegria* del 1970, raccolte di poesia in rima, difficile, costruita, controllata, “*come di chi non cessa mai di osservare e di osservarsi*”⁷⁰. In questi anni pubblica anche le due raccolte di cronache che ci svelano l'impegno giornalistico, come collaboratore del *Diário de Lisboa* e come vicedirettore del *Diário de Notícias*. *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973), contengono già le tematiche dei futuri romanzi ma non sono ancora definiti a livello stilistico secondo le caratteristiche delle opere maggiori.

⁷⁰ L. STEGAGNO PICCHIO, “Un Nobel per il Portogallo”, in “*Saramago: un nobel per il Portogallo. Atti del convegno Internazionale, Penne, 1998*” a cura di I. CREATI, M. PAMIO, Chieti, Ed. Noubs, 1999, pag. 27.

Dopo il famoso 25 Aprile 1974, Saramago sceglie l'intervento in prima persona e continua sulla linea delle cronache dedicandosi all'argomento politico. In questo periodo scrive anche un poemetto in versi sulle orme di Orwell, *O ano de 1993* pubblicato nel '75, sul destino di un Paese diretto da un Calcolatore meccanico.

La liberazione del Portogallo favorisce il successo del suo nome, che da questo momento comincerà ad essere garanzia di qualità ed originalità.

Tralasciando un'analisi più approfondita ma citandolo almeno per rispettare una cronologia di composizione, ricordiamo che nel 1977 uscì il *Manual de pintura e caligrafia*: sebbene il titolo faccia pensare ad un'opera di didattica, è un romanzo che, quasi ignorato dalla critica, fu molto apprezzato dal pubblico. Da alcune affermazioni del mediocre pittore protagonista del romanzo, intuiamo che

l'immagine della cecità, e quindi della non possibilità di conoscenza dell'essere umano attraverso la vista, che nel 1996 Saramago ha focalizzato nel grandioso affresco apocalittico del suo Saggio sulla cecità, era già presente all'inizio, nel Manuale di Pittura e calligrafia del 1977, dove il protagonista si domandava: «Chissà se la cecità non sarebbe meglio della vista acutissima del falco attribuita ad occhi umani»⁷¹.

⁷¹ R. DESTI, "Tradurre Saramago" in "Saramago: un nobel per il Portogallo. Atti del convegno Internazionale, Penne, 1998" a cura di I. CREATI, M. PAMIO, Chieti, Ed. Noubs, 1999, pag. 82.

Al 1979 risale invece la prima esperienza dell'autore con la drammaturgia teatrale, ma ci riserviamo di trattare l'argomento in un paragrafo dedicato specificamente a quest'altro genere di produzione.

Per giungere finalmente all'esplosione della popolarità, bisognerà attendere il 1980 quando viene dato alle stampe *Levantado do chão* (letteralmente *rialzato dal suolo*), storia di più generazioni di contadini della regione dell'Alentejo (che dà il titolo alla versione italiana, *Una terra chiamata Alentejo*) che rinascono dopo secoli di oppressione.

Appare qui per la prima volta lo *stile orale* che contraddistinguerà gli scritti successivi, e si apre un percorso in ascesa verso continue affermazioni dell'unicità del suo talento.

Il successo internazionale arriverà nel 1982 con il *Memorial do convento* racconto ambientato nel '700 che parte dalla costruzione del Monastero di Mafra vicino Lisbona, per ampliare il raggio d'interesse a ricostruzioni storiche e descrizioni della società portoghese dell'epoca, delle corti e del popolo, degli operai e dei braccianti che lavoravano alla costruzione della Chiesa.

Ed è proprio questo il principale interesse dell'autore, partire dalle imprese di D. João V per mostrarci la vita della classe meno agiata che è alle sue dipendenze:

*a José Saramago interessa não este herói Real, dotado de toda a sua grandeza histórica, [...]o responsável pelo levantamento do monumental convento de Mafra, mas a verdade è que foram pessoas singularmente comuns que possibilitaram a sua concretização.*⁷²

Ma anche la trama amorosa s'inserisce in questo contesto un po' storico, un po' fantastico, con la favola di *Baltasar* il Sette Soli e *Blimunda* la Sette Lune, diventata anche protagonista dell'opera di Azio Corghi alla Scala di Milano nel 1990⁷³. *Blimunda* contiene in sé l'eccezionalità della figura della donna in Saramago, "*pouco comum, especial, forte, com grande sentido de responsabilidade e espírito de devoção*"⁷⁴. Sono presenti nel testo le tipiche digressioni che rivelano l'onnipresenza e l'onniscienza del narratore in tutti i romanzi di Saramago,

*como se ele, em posição privilegiada, contemplasse o mundo que está nascendo de suas palavras – um mundo sovente dele conhecido e diferente a cada nova obra, como se quisesse torná-lo manifesto ao leitor*⁷⁵.

⁷² A. P. ARNAUT, "Memorial do convento: história, ficção e ideologia", Coimbra, Fora do texto, 1996, pag. 24.

⁷³ per il lavoro sulla messa in scena del Memoriale del Convento cfr. P. CECCUCCI (a cura di), "Viaggio intorno al convento di Mafra, dal Memoriale del convento di José Saramago alla *Blimunda* di Azio Corghi: atti del seminario italo-portoghese, Milano, 17/18 maggio 1990", Milano, Guerini, 1991.

⁷⁴ "*Poco comune, speciale, forte, con grande senso di responsabilità e spirito di devozione*", B. BERRINI, "Ler Saramago: o romance", Lisboa, Ed. Caminho, 1998, pag. 136.

⁷⁵ "*come se lui, in posizione privilegiata, contemplasse il mondo che sta nascendo dalle sue parole – un mondo spesso conosciuto da lui e diverso in ogni nuova opera, come se volesse renderlo manifesto al lettore*", B. BERRINI, "Ler Saramago: o romance", Ed. Caminho, Lisboa, 1998, pag. 53.

Il Memoriale rientra nel ciclo dei *romanzi portoghesi*, che trattano avvenimenti della storia e delle leggende nazionali. Questa fase comprende *O ano da morte de Ricardo Reis* del 1984, ambientato nel 1936, un anno dopo la morte di Fernando Pessoa, quando Ricardo Reis, suo eteronimo, rientra a Lisbona dopo il volontario esilio in Brasile, e nelle loro impreviste conversazioni notturne ci descrivono “una Lisbona misteriosa e metafisica che non potremo più dimenticare”⁷⁶; ancora, *A jangada de pedra* del 1986, parabola sull’inutilità di un’unione del Portogallo con l’Europa, che causerebbe solo difficoltà al marginale paese, perché il suo ruolo è sempre stato e dovrebbe rimanere quello di tramite tra l’Europa e l’America, e tutto ciò è descritto nell’avventura della Penisola Iberica che, divisa dal Continente, diventa la *zattera di pietra* del titolo e vaga nell’Oceano Atlantico per riappropriarsi della propria identità; e ultimo nella serie portoghese, la *História do cerco de Lisboa*, del 1989. Qui l’ironia e la creatività di Saramago sono protagoniste assolute: è la storia di un correttore di bozze, Raimundo Silva, che decide di cambiare la storia aggiungendo un *non* che negherà l’aiuto dato dai crociati ai portoghesi nella storia

⁷⁶ L. STEGAGNO PICCHIO, op. cit., pag. 34.

viene stravolta e anche la vita del revisore, affascinato dalla redattrice della casa editrice con cui collabora.

È questo il libro che tratta con speciale rilievo e come tema assiale la Storia, sia in termini astratti e teorici, sia in maniera concreta e con tutte le sue implicazioni.[...] Nelle pagine di questo libro è con la massima semplicità che si descrive una Lisbona della metà del XII secolo e una contemporanea, le quali, oltre ad essere recintate o assediate, sono anche chiuse in se stesse, in un tempo eterno e circolare.⁷⁷

La fase successiva, quella dei romanzi di carattere universale, si articola su due livelli, quello letterario e quello politico. Nel 1991 Saramago pubblica *O evangelho segundo Jesus Cristo*, rivisitazione della vita di Cristo secondo principi umani, un romanzo che cambiò la vita all'autore: il libro fu giudicato blasfemo da Sousa Lara, Segretario alla Cultura dello Stato portoghese, sebbene fosse stato accettato da una parte del clero che riconobbe la buona fede e la profonda spiritualità delle sue parole.

Saramago explica sinteticamente o episódio relacionado com o veto imposto à candidatura de O evangelho segundo Jesus Cristo ao Prémio Europeu de Literatura de 1992. «Fiquei bastante desgostoso, indignado» conta o escritor que, todavia, considera que a palavra «exílio» não

⁷⁷ R. ISTUÁN (trad. di K. DELL'ARCIPRETE), "Il romanzo e la storia: un romanzo rivisitato do José saramago" in "Saramago: un nobel per il Portogallo. Atti del convegno Internazionale, Penne, 1998" a cura di I. CREATI, M. PAMIO, Chieti, Ed. Noubs, 1999, pag. 71.

*serve para descrever a sua situação. «É demasiado dramática».*⁷⁸

Il Governo portoghese successivamente disapprovò la decisione del Segretario ma era ormai troppo tardi: Saramago si era già trasferito nell'isola di Lanzarote, nell'arcipelago delle Canarie, divenuta sua residenza fissa con la giovane moglie Pilar del Río.

Qui, nel panorama quasi lunare di quest'isola vulcanica, iniziò l'avventura dei *Cadernos de Lanzarote*, sorta di diario annuale sul mondo contemporaneo.

Arriviamo ad un altro momento sostanziale di nuova affermazione dello scrittore Saramago che da l'avvio alla trilogia dell'universalità con carattere quasi metafisico, che lo ha fatto avvicinare al Kafka del *Processo* per l'utilizzazione di storie di personaggi che rappresentano ognuno di noi, parabole della decadenza del mondo contemporaneo, con l' *Ensaio sobre a cegueira* del 1995, seguito da *Todos os nomes* del 1997 e conclusa con *A caverna* nel 2000.

⁷⁸ "Saramago spiega sinteticamente l'episodio in relazione al veto imposto alla candidatura del Vangelo secondo Gesù Cristo per il Premio Europeo di Letteratura del 1992. «Rimasi abbastanza dispiaciuto, indignato» racconta lo scrittore che, tuttavia, considera la parola «esilio» non adatta a descrivere la sua situazione. «È eccessivamente drammatica»", J. MARMELO, "A jangada de pedra em cinema" in *Público*, Lisboa, Comunicação Social, 24 outubro 1998.

L' *Ensaio* è protagonista dello studio che ci siamo prefissi, dato che proprio da questo straordinario romanzo nascono le messe in scena che analizzeremo; rimandiamo quindi anche una semplice presentazione ai capitoli successivi.

Todos os nomes prosegue la linea analitica di assolutezza universale di *Cecità*, presentandoci il Signor José, unico personaggio con un nome, perso nei mille nomi che consulta ogni giorno, perché impiegato dell'Anagrafe, che rimane affascinato dal nome di una donna e decide di trovarla, seguendola fino al cimitero, “*palazzo parallelo a quello dell'Anagrafe di partenza*”⁷⁹

A caverna torna a proporci personaggi identificati da nomi reali, Cipriano Algor e famiglia, che però agiscono ancora in un luogo non definito geograficamente: è una storia che rappresenta la nostra contemporaneità in ogni angolo del mondo. E' la storia di gente semplice, artigiani contrapposti alla realtà alienante di un Centro commerciale, istituzione della nostra società, che rischiano di vedere annullati i propri sentimenti e le proprie emozioni nell'omologazione di questo spazio chiuso, perfetto e funzionale all'apparenza ma che nasconde segreti terribili, la cui scoperta porterà Cipriano e famiglia alla fuga e alla salvezza.

⁷⁹ L. STEGAGNO PICCHIO, op. cit., pag. 39.

Ma l'opera del grande poeta di prosa continua senza sosta, e negli ultimi anni vengono pubblicati altri lavori che non smettono di sorprenderci per la capacità di presentarci personaggi comuni, che si soffermano nei nostri pensieri, vivono dentro di noi anche a lettura terminata, come fossero amici reali: questo è quello che accade con Tertuliano Máximo Afonso e Maria Da Paz in *O homem duplicado*, del 2002. Ci racconta la vita di un depresso ed insoddisfatto professore di Storia, fragile essere umano protagonista di una vicenda che ancora una volta pone l'accento sull'interesse dello scrittore per l'identità individuale, in questo caso minata dalla scoperta di un sosia, un attore secondario di nome Antonio Claro, fisicamente identico a Tertuliano, sia nei tratti somatici che nei segni del tempo, nelle cicatrici, nella scelta di lasciar crescere o no barba e baffi...L'incontro tra i due creerà situazioni bizzarre, angoscianti e tormentate, e lo sviluppo dei loro rapporti sfocerà in un finale tragico, in cui, a differenza degli altri romanzi che ci presentano esplicitamente una luce di speranza per la natura del genere umano, qui è richiesta l'abilità del lettore affinché la positività emerga dalle diverse scelte e personalità dei due Tertuliano/Antonio.

I *topoi* della *filosofia letteraria* saramaghiana sono presenti nell'*Uomo duplicato*, così come nella *Caverna*, nel *Memoriale*, in

Cecità, in *Tutti i nomi*: la donna, figura salvatrice, indispensabile accompagnamento e stimolo alla vita dell'uomo, e il cane, personaggio senza parola che contiene l'amore universale e disinteressato che dovrebbe far muovere il mondo.

E questi compagni di viaggio dello scrittore, uomo ricco d'amore e semplicità, sono solo strumenti per esplicitare la sua visione della vita, che senza paure o limitazioni è urlata al mondo non solo con la parola romanzata dei suoi libri, ma anche con i numerosi interventi giornalistici critici o d'opinione che costellano la vita di Saramago. L'uomo Saramago non ha mai dimenticato di schierarsi dalla parte dei più deboli in tutte le problematiche sociali a livello mondiale, attaccando senza mezzi termini le ragioni dei potenti: lo abbiamo visto al fianco del Comandante Marcos per difendere i diritti degli abitanti del Chiapas, lo abbiamo letto in riviste internazionali, in *El Mundo*, o *El País*, solo per citarne alcune, con scritti dai titoli già manifesti, *Todos somos Chiapas*⁸⁰ e *Africa*⁸¹ nel 1999, ma anche *Si no se salva Timor no nos salvaremos*⁸² del 1999 e *Este mundo de la injusticia globalizada*⁸³ del 2002, in cui Saramago sfrutta intelligentemente la sua potenza culturale per denunciare le

⁸⁰ cfr. *El Mundo*, Madrid, Unidad Editorial, 31 Gennaio 2000.

⁸¹ cfr. *El Mundo*, Madrid, Unidad Editorial, 17 marzo 1999.

⁸² cfr. *El País*, Madrid, Ed. Impresa, 08 marzo 1999.

⁸³ cfr. *El País*, Madrid, Edición Impresa, 06 Febbraio 2002.

prevaricazioni sociali nella speranza di aprire gli occhi e stimolare reazioni nella popolazione mondiale.

L'ultima fatica dello stimato Premio Nobel è ancora una critica alla situazione mondiale, ma questa volta è presa di mira la democrazia, l'ormai fittizia democrazia che ci governa. Nell'*Ensaio sobre a lucidez* presentato a marzo 2004, e già campione di vendite nel primo mese (100.000 copie vendute!), l'azione si svolge nel solito immaginario paese che riceve una sgradevole sorpresa dai risultati delle ultime elezioni: il 73% della popolazione vota scheda bianca! Le conseguenze sono drammatiche: i vecchi politici cadono; è ipotizzata una cospirazione terroristica, e si reagisce allo scompiglio con una dura repressione che inevitabilmente genererà un tragico finale. Non sono mancate disapprovazioni per il delicato argomento trattato, con accuse di volontà di screditare e abbattere la democrazia, ma Saramago imperturbabile sorregge coraggiosamente le sue tesi, sostenendo che il problema non è la democrazia malata ma la sua stessa esistenza, in un mondo in cui i poteri che ci governano non sono certo fedeli ai principi democratici tanto perseguiti.

2.1: ...Il suo teatro.

Nel 1977 Luiza Maria Martins, direttrice di un teatro di Lisbona, invitò Saramago a scrivere una *pièce* teatrale⁸⁴. Questa proposta fu inizialmente accolta con stupore e perplessità, non solo perché l'esperienza del nostro autore in materia teatrale era quella di un comune spettatore, amante dell'arte della scena ma totalmente inesperto della tecnica della sua scrittura, ma anche perché la sua notorietà come romanziere non era ancora nemmeno presentata, infatti bisognerà aspettare il 1980 e *Levantado do chão* per il primo successo editoriale.

Come lui stesso ci confida nella nota introduttiva al volume contenente tutte le sue opere di teatro, la prima risposta fu negativa, dettata soprattutto dalla prudenza necessaria per affrontare un discorso così complesso come la scrittura teatrale, che prevede non solo una specifica maniera di creazione del testo, ma soprattutto l'interazione con altri mezzi scenici, il gesto, il movimento, le luci...

*“Fatto sta che l'essere umano esiste per essere tentato”*⁸⁵ e così inizia anche l'avventura teatrale di José Saramago, non certo per aver dissipato i dubbi che lo avevano frenato, ma grazie ad uno

⁸⁴ per il teatro di José Saramago cfr. E. SCHEMBARI, “Il teatro di Saramago” in *“Saramago: un nobel per il Portogallo. Atti del convegno Internazionale, Penne, 1998”* a cura di I. CREATI, M. PAMIO, Chieti, Ed. Noubs, 1999.

⁸⁵ J. SARAMAGO, nota introduttiva al vol. “Teatro” (Trad. Rita Desti, Giulia Lanciani), Torino, Einaudi, 1997.

spunto dato dalla stessa direttrice/tentatrice, che aveva suggerito la redazione di un giornale come sede della pièce. Non fu difficile per lui, già collaboratore del *Diário de Lisboa* e del *Diário de Notícias*, nonché interessato conoscitore degli sviluppi politici del suo Paese, trovare l'idea giusta e dare vita a *A noite*, messo in scena nel 1979 dal Grupo Teatro di Campolide.

José Saramago participou activamente no projecto. Assistiu a muitos estágios, discutiu connosco o texto, maravilhava-se com a aventura, no espaço físico da cena, das palavras que tinha escrito. Seguiu a evolução das personagens nas vozes e nos corpos dos actores. No final dos ensaios tinha sempre palavras de carinho e de estímulo para cada um dos intérpretes. Via-se que o palco o fascinava.⁸⁶

L'opera è senza dubbio arricchita dall'esperienza di Saramago come giornalista, quindi consapevole dei meccanismi che agiscono all'interno di una redazione, ma tra tipografi e articoli la tematica principale, ossia la critica al potere politico e culturale che domina l'informazione sottomettendo la verità ai propri interessi, emerge dalla vicenda trattata.

⁸⁶ “José Saramago participou activamente al progetto. Assistette a molte prove, discusse il testo con noi, si meravigliava dell'avventura nello spazio fisico della scena, delle parole che aveva scritto. Seguiva l'evoluzione dei personaggi nelle voci e nei corpi degli attori. Al termine delle prove aveva sempre parole di incoraggiamento e stima per ognuno dei nostri interpreti. Si vedeva che il palco lo affascinava”, J. BENITE, “Memorial de A noite”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 14 outubro 1998.

L'azione si svolge nella notte del 25 aprile 1974, quando la *Rivoluzione dei garofani* liberò il Portogallo dalla dittatura di Salazar, e, attraverso la descrizione dei personaggi che mostra i loro contrasti, la mediocrità, gli opportunismi, conosciamo la redazione in un momento di difficoltà, in cui deve decidere se pubblicare o no la notizia, se continuare ad essere strumento della dittatura o svelare la verità.

Nel 1980, anno del quarto centenario della morte di Luís de Camões, Saramago riceve un nuovo invito: scrivere un testo teatrale sul grande poeta del '500 portoghese. L'autore si lascia trasportare dall'immagine di quest'uomo, vecchio e malato, tornato dall'India in una Lisbona assediata dalla peste, che tra i mille ostacoli dell'epoca, primo fra tutti la censura dell'Inquisizione, ma anche l'indifferenza del re e dei discendenti di Vasco de Gama nonché la penuria di disponibilità economica, si batte per pubblicare il manoscritto dei *Lusiadi*, che diventerà la più importante testimonianza della letteratura lusitana. La vicenda di *Que farei com este livro?* è ambientata nel '500, ma come ne *La notte*, l'argomento trattato può essere facilmente adattato alla contemporaneità: Camões riassume tutte le problematiche che gli scrittori di tutte le epoche devono affrontare per trovare un editore. Anche qui, attraverso i tanti tentativi del protagonista, capace di

suscitare in noi preoccupazione e tenerezza, scaturisce la presa di coscienza del potere della censura e dell'insensibilità e ignoranza di un popolo che accetta senza reagire le costrizioni dell'Inquisizione. Ma l'attività teatrale di José Saramago non si ferma qui, e nel 1987 un'altra opera prende vita, forse quella più delle altre allineata alla poetica del nostro autore grazie all'invenzione surreale di un San Francesco d'Assisi che torna sulla terra per riaffermare i suoi valori nell'ordine monastico ormai trasformatosi in una multinazionale. L'autore racconta che l'ispirazione per *A segunda vida de Francisco de Assis* arrivò da un viaggio in Italia, quando, in visita nella città del Santo, vide dei frati vendere oggetti religiosi come una qualsiasi merce commerciabile, ed

*è noto quanto i veri atei siano scrupolosi in materia di etica religiosa, come al loro spirito ripugnino offese contro una trascendenza che essi stessi rifiutano ma che vogliono vedere integralmente rispettata da coloro che per missione e devozione devono proclamarne le virtù e i meriti.*⁸⁷

Dalla delusione di questa visione, Saramago ebbe la geniale idea della nuova *pièce*.

L'ultima, solo in ordine di tempo, è stata scritta nel 1993, ed anche questa è nata come conseguenza ad un invito ricevuto dall'autore: la

⁸⁷ J. SARAGAMO, nota introduttiva al vol. "Teatro" (Trad. R. DESTI, G. LANCIANI), Torino, Einaudi, 1997, pag. VIII.

direzione del teatro di Münster lo tentò proponendogli di scrivere un'opera sul movimento dell'anabattismo. Questo pretesto si trasformò presto in un discorso molto più ampio e naturalmente contemporaneo. Sebbene infatti la vicenda di *In nomine Dei* si svolga nel XVI sec. nell'ambito delle lotte tra protestanti e cattolici per la supremazia spirituale, la tematica esposta è specchio delle intolleranze religiose ed etniche, degli integralismi che da sempre e, forse, per sempre affliggeranno le nostre vite.

Saramago sceglie la piazza come sanguinoso scenario, introduce i cori delle diverse fazioni in lotta e fa uso delle didascalie e di commenti dall'esterno. La vicenda verte tra la rigorosa documentazione storica e l'interpretazione scrittoria: in questo modo, il fatto di cronaca si libera dal gioco dell'invenzione, facendone risaltare la passione, l'amarezza, lo scetticismo e la follia.⁸⁸

Lo stesso Saramago ci confessa che il sentimento dominante durante la scrittura fu l'angoscia, un tormento causato dall'incomprensione per gli inutili spargimenti di sangue in nome di Dio e di differenti appellativi con cui viene definita la stessa fede, che rivelano però ancora una volta la debolezza delle contraddizioni dell'uomo concentrato solo su se stesso e sulle proprie follie.

⁸⁸ E. SCHEMBARI, "Il teatro di José Saramago" in *"Saramago: un Nobel per il Portogallo. Atti del Convegno Internazionale, Penne, 1998"* a cura di I. CREATI, M. PAMIO, Chieti, Ed. Noubs, 1999, pag. 110.

2.2: CECITÁ, metafora sulla condizione umana.

L' *Ensaio sobre a cegueira* è il libro che più di tutti gli altri è responsabile dell'assegnazione del Premio Nobel all'autore Saramago, e non abbiamo dubbi che la forza, a volte l'atrocità delle immagini descritte, strumento per raccontarci una storia angosciante, surreale ma terribilmente credibile, sia una delle più avvincenti invenzioni della letteratura contemporanea.

Nei romanzi precedenti il sostrato ideologico non è pessimistico perché l'insorgere del male è causato dalle circostanze derivanti dalla degenerazione del potere e non dall'uomo stesso, ritenuto vittima della prepotenza. La presenza del male nel mondo era dovuta al modo in cui si era venuta organizzando la società, divisa in classi contrapposte, con oppressi e oppressori. In Cecità il male è relazionato alla natura stessa dell'uomo, imperfetta e tendenzialmente corrotta.⁸⁹

Il romanzo si apre con l'immagine di un semaforo giallo in una città qualunque,

O disco amarelo que está no incipit do Ensaio funciona metaforicamente como uma espécie de ausência solar: noite e dia apagam-se no texto para darem origem à visão comum e indistinta de uma brancura homogênea e brilhante[...]. E ainda como uma sugestão liminar de prevenção e alerta, que é, do ponto de vista simbólico, a

⁸⁹ P. CECCUCCI, "La città ritrovata. Una frincha de esperança in Ensaio sobre a cegueira" in "José Saramago: il bagaglio dello scrittore" a cura di G. LANCIANI, Roma, Bulzoni, 1996, pag 178.

*cautela assinalada para um processo de tensão
que imediatamente se inicia, e progressivamente
se reforça, até ao limites da intolerabilidade de
todos.*⁹⁰

Il luogo non è specificato, come per lasciare alla nostra inventiva una determinazione, e un automobilista, al momento della partenza all'apparire del verde, rimane fermo, si suppone che l'auto abbia dei problemi, ma quando altri automobilisti si avvicinano per aiutarlo, lo scoprono turbato, come impedito nel movimento mentre pronuncia due parole sconcertanti: *sono cieco!*

E' il principio di una tragedia, il primo contagiato da un'epidemia singolare, ignota, che porterà al totale abbruttimento fisico e psichico l'intera popolazione. L'uomo del semaforo da questo momento sarà identificato come *il primo cieco*, così come gli altri che conosceremo man mano non saranno mai chiamati per nome, ma mediante circonlocuzioni: il medico, la moglie del medico, la ragazza dagli occhiali scuri, il ladro, il ragazzino strabico, il vecchio dalla benda nera...e la scelta dell'omissione dei nomi propri accentua l'irrilevanza dell'individualità e dell'importanza dell'uomo singolo, soggetto meritevole di dignità, in una società

⁹⁰ (da ora in poi tutte le traduzioni sono mie) "Il disco giallo che è all'inizio del Saggio funziona metaforicamente come una specie di assenza solare: notte e giorno si cancellano nel testo per dare origine alla visione comune e indistinta del bianco omogeneo e brillante [...]. E ancora come una suggestione liminare di prevenzione e allerta che è, dal punto di vista simbolico, l'attenzione segnalata per un percorso di tensione che inizia immediatamente e progressivamente si rinforza fino ai limiti dell'intollerabilità di tutti", M.A. SEIXO, "Os espelhos virados para dentro. Configurações narrativas do espaço e do imaginário em Ensaio sobre a cegueira" in "José Saramago: il bagaglio dello scrittore" a cura di G. LANCIANI, Roma, Bulzoni, 1996, pag.195.

che sta cercando di cancellare questa peculiarità insita nell'essere umano.

Nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, o se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, è pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor de olhos, da pele, do cabelo, não conta, è como se não existisse.⁹¹

In poco tempo l'epidemia si propaga senza distinzione di sesso o di classe, e il Governo, allarmato dal morbo sconosciuto, una cecità bianca, *“uma cor branca uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos aberto num mar de leite”⁹²*, decide di confinare i malati nell'edificio di un ex-manicomio, per prevenire la diffusione.

E il manicomio diventa il regno dell'orrore: i ciechi vengono lasciati a se stessi, controllati da militari armati che hanno ordine di sparare nel caso in cui qualcuno degli internati si avvicini alla porta d'uscita; viene loro fornito cibo e acqua, ma il numero dei

⁹¹ “Non abbiamo nemmeno pensato a dirci come ci chiamiamo, e perché, per cosa dovrebbero servirci i nomi, nessun cane riconosce un altro cane, o si fa riconoscere, dal nome gli hanno dato, è dall'odore che identifica e si fa identificare, noi qui siamo come un'altra razza di cani, ci riconosciamo dall'abbaiare, dal parlare, il resto, lineamenti, colore degli occhi, della pelle, dei capelli, non conta, è come se non esistesse”, J. “Ensaio sobre a cegueira”, Ed. Caminho, Lisboa, 1995, pag. 64.

⁹² “un colore bianco uniforme, denso, come se si fosse tuffato ad occhi aperti in un mare di latte”, J. SARAMAGO, IVI, pag. 30.

contagiati aumenta smodatamente, i viveri risultano insufficienti per tutti, e il controllo delle vivande farà nascere le prime lotte per la sopraffazione.

I ciechi sono divisi in camerate, qualunque occasione diventa pretesto per instaurare la legge del più forte, e la situazione si trasforma rapidamente in una guerra violenta fuori da ogni regola morale.

L'unico sostegno per i nostri amici ciechi è una donna, la moglie del medico, inspiegabilmente immune dal male, coscienza di tutti, che vedrà la sua fortuna ridursi in orrore per il degrado e le oscenità cui è costretta ad assistere.

*Talvez pela paixão que a move, o seu anonimato não tem importância, como se o seu agir superasse quaisquer restrições que se pudessem fazer. O seu ser, é o seu fazer. Ela tem o que de melhor existe no ser humano: o respeito e o serviço do outro, o sacrifício e o esquecimento total de si, a generosidade sem limites que se vale da própria visão e do silêncio para tornar os outros seres menos infelizes. Tudo isso é dito e mostrado sem concessões sentimentalistas e sem pieguices.*⁹³

Durante lo scorrere delle pagine, fino alle ultime parole del romanzo, proviamo con difficoltà a capire la motivazione per cui

⁹³ “Forse per la passione che la muove il suo anonimato non ha importanza, come se il suo agire superasse qualunque restrizione si potesse fare. Il suo essere è il suo agire. Lei ha quello che di meglio esiste nell'essere umano: il rispetto e il servizio all'altro, il sacrificio e la dimenticanza totale di sé stessi, la generosità senza limiti che si vale della propria visione e del silenzio per rendere gli altri meno infelici. Tutto ciò è detto e mostrato senza concessioni sentimentali e senza sdolcinatezze”, B. BERRINI, “Ler Saramago: o romance”, Lisboa, Ed. Caminho, 1998, pag. 181.

quella donna non viene contaminata, ed è una domanda che lei stessa si pone, senza riuscire a trovare una ragione. Probabilmente è una persona comune, non straordinaria, forse aiuta gli altri perché non potrebbe fare altrimenti

tanto que declara de não ver até ao fim para não ficar escrava dos outros. [...]Eu acho que a causa de ela não ser atingida pela cegueira seja a sua reação no momento em que tem que ser internado o marido: ela vai, o segue, sem pensar. A mãe da rapariga dos óculos escuros nem sequer pensa em ir, assim como a mulher do primeiro cego: ao contrário a mulher do medico vai sem esitacao! E a simplicidade desta reação é provavelmente o segredo da sua salvação, que ao final não é salvação segundo diz Saramago que “quem vê, sofre mais do que os outros”.⁹⁴

Per un’analisi schematica, quindi breve ma esaustiva, dello sviluppo della vicenda, vi riconosciamo tre sequenze fondamentali: il primo, cui abbiamo già accennato, è l’internamento dei contagiati nel manicomio; poi c’è il momento della fuga, cioè la conquista della libertà e la scoperta della condizione di degenerazione della città affetta da cecità collettiva; e infine il ritorno a casa.

Non è semplice fare una scelta degli episodi che più di altri possono trasmetterci l’angoscia e l’orrore che l’autore vorrebbe comunicare,

⁹⁴ “ tanto che non dice di vedere fino alla fine, per non diventare schiava degli altri. Credo che il motivo per cui lei non viene colta dalla cecità sia la sua reazione nel momento in cui il marito deve essere internato: lei va, lo segue, senza pensarci due volte. La madre della ragazza dagli occhiali scuri non ci pensa neppure, la moglie del primo cieco nemmeno, lei non ci riflette su, va e basta, e la semplicità di questa reazione è probabilmente il segreto della sua salvezza, che poi salvezza non è perché, come dice Saramago, «chi vede soffre più degli altri»”, Intervista realizzata da Sara De Fanis con Monica Garnel, interprete nel ruolo della moglie del medico nello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira*, compagnia O Bando, regia João Brites, 07 maggio 2004, Porto – in appendice.

perché tutto il libro è ricco di immagini crude e intense, tutte necessarie, nessuna eccessiva, ma cercheremo di evidenziare i momenti più drammatici e carichi di significati in ognuna di queste macro-divisioni nette nel testo.

I commenti della moglie del medico ci accompagnano e ci permettono di conoscere ciò che tutti gli altri personaggi non conoscono, a volte arrivano ad essere anche un presagio di come la degenerazione si stia sviluppando, *“Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos”*⁹⁵.

È lei che reagisce alla circostanza più disumana all'interno del manicomio: lo stupro.

La camerata dei malvagi, dopo aver confiscato tutti i beni di valore ai poveri malati, decide di costringere i ciechi ad un ulteriore pagamento per ricevere le vivande, e impone una condizione brutale: il cibo sarà consegnato solo dopo aver approfittato delle donne della camerata. *“Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres [...] Se não nos trouxerem mulheres, não comem.”*⁹⁶

⁹⁵ “questi ciechi, se non li accudiremo, non tarderanno a trasformarsi in animali, ancora peggiore, in animali ciechi”, J. SARAMAGO, “Ensaio sobre a cegueira”, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 134.

⁹⁶ “Passata una settimana, i ciechi malvagi mandarono a dire che volevano donne. Così, semplicemente, portateci donne. [...] Se non ci porterete donne, non mangerete”, J. SARAMAGO, IVI, pag. 165.

Gli occupanti della prima camerata non hanno modo di respingere l'obbligo, perché minacciati con armi e spaventati dalla malvagia imposizione; assistiamo così a violenze animalesche di gruppo ai danni di donne oppresse ed incapaci di ribellarsi. L'unica che deciderà di insorgere sarà lei, l'unica vedente, che nel momento in cui il capo dei malvagi sta per raggiungere l'orgasmo, gli infilerà le forbici nella gola

e fez descer violentemente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sémen.⁹⁷

Possiamo, senza difficoltà, immaginare l'efficacia delle descrizioni che ci mostrano un degrado che cresce con il passare del tempo, con l'abitudine alla cecità che riconsegna agli uomini il coraggio di accentuare i comportamenti perversi che attendevano solo di essere stimolati.

⁹⁷ "la forbice si infilò con tutta la sua forza nella gola del cieco, girando su se stessa lottò contro le cartilagini e i tessuti membranosi, poi furiosamente continuò fino a fermarsi alle vertebre cervicali. Il grido si udì appena, poteva essere il verso animale di chi sta eiaculando, come ad altri già stava accadendo, e forse lo fu, in verità, nello stesso tempo che un getto di sangue gli rigava in pieno il viso, la cieca riceveva nella bocca la scarica convulsiva del seme", J. SARAMAGO, *IVI*, 1995, pag. 186.

Nella seconda delle nostre macro-divisioni, cioè quando l'incendio che si sviluppa nel manicomio permette ai ciechi di accorgersi che non ci sono più militari di guardia, perché tutti contagiati, e di uscire liberi in strada, le circostanze che dobbiamo sottolineare come fondamentali per la comprensione del romanzo sono numerose.

Il primo impatto con l'aria aperta è sconcertante per gli occhi della moglie del medico: la città è un accumulo di spazzatura ed escrementi; gruppi di ciechi girano in condizioni miserabili, sporchi, nudi e vacillanti; i negozi, saccheggiati, sono diventati domicilio di gruppi che gelosamente difendono i loro tetti. La donna si avventura alla ricerca di cibo, e tra visioni spaventose smarrisce la strada per ricongiungersi ai suoi, e per la prima volta la vediamo abbattersi, perdere il coraggio che fino ad ora l'ha sostenuta: si accascia sul marciapiede e piange. E' in questo momento che compare un nuovo personaggio, una delle figure sempre presenti nei romanzi di Saramago, angelo di consolazione per la nostra *eroina per caso*: il cane delle lacrime, le si avvicina e le lecca il viso, la incoraggia, "*e vai ser a marca de domesticidade que une o grupo, passando a acompanhá-los e a guiá-los*"⁹⁸.

⁹⁸ "E sarà il segno della domesticità che unisce il gruppo, iniziando ad accompagnarli e guidarli", M. A. SEIXO, op.cit., pag. 231.

La scoperta della città ormai distrutta continua, alla ricerca delle abitazioni di ognuno, e in ogni nuovo giro incontriamo personaggi marginali ma fondamentali.

La casa della ragazza dagli occhiali scuri ospita ora una donna, sola, restia a comunicare, ridotta ad uno stato selvaggio che è riuscita a sopravvivere grazie alla carne cruda di cui si è cibata:

*“Ao princípio acendia uma fogueira, depois habituei-me à carne crua, e os talos das couves são doces, fiquem descansadas que de fome não morrerá a filha da minha mãe”.*⁹⁹

La ragazza mostra interesse a voler rimanere nella sua casa, nella speranza di incontrare i suoi genitori, ma la moglie del medico riesce a convincerla a non separarsi dal gruppo, perché sarà proprio la forza della collettività a regalare loro la salvezza.

Lo spettacolo cui assiste la donna continua a sorprenderla, cani divorano un uomo morto da poco, fuochi fatui si sviluppano tra i tanti cadaveri

Confundida pela náusea, não notara antes que havia ao fundo uma claridade difusa, muito leve. Agora sabia o que era aquilo. Pequena chamas palpitavam no interstícios das duas portas, a da escada e a da monta-cargas. Um novo vômito retorceu-lhe o estômago, tão violento que a atirou ao chão. O cão das lágrimas uivou longamente, lançou um grito que parecia não

⁹⁹ “All’inizio accendevo un piccolo fuoco, dopo mi sono abituata alla carne cruda, e i torsoli dei cavoli sono dolci, state tranquille, non morirà di fame la figlia di mia madre”, J. SARAMAGO, “Ensaio sobre a cegueira”, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 236.

*acabar mais, um lamento que ressoou no
corredor como a última voz dos mortos que se
encontravam na cave.*¹⁰⁰

...mai potrà abituarsi a questo inferno!

La prima notte nella casa del medico è emozionante per tutti: emozione che accentua la potenza purificatrice dell'acqua mentre i ciechi finalmente possono lavarsi e cambiarsi d'abito, così da recuperare almeno un po' di dignità, possono bere acqua fresca e *“quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar”*¹⁰¹: questi due personaggi dimostrano una sensibilità commovente, proprio loro che decideranno - nonostante la differenza d'età e le possibili difficoltà dovute al fatto che in realtà non si sono mai visti, non si conoscono - di continuare la loro vita insieme, in nome di un sentimento d'amore istintivo, senza condizionamenti, che è poi quello che muove la storia di questi disperati.

Le ricerche delle abitazioni continuano, ed eccoci nella casa del primo cieco, dove troviamo installato un personaggio che, senza molta fatica, potremmo indicare come lo stesso Saramago: uno

¹⁰⁰ “Confusa dalla nausea, non aveva notato che in fondo c’era un chiarore diffuso, tenue. Ora sapeva cos’era. Piccole fiamme palpitavano nell’interstizio delle due porte, quella della scala e quella del montacarichi. Nuovamente un attacco di vomito le contorse le budella, tanto violento da scaraventarla a terra. Il cane delle lacrime ululò a lungo, lanciò un grido che sembrava non finire mai, un lamento che risuonò nel corridoio come l’ultima voce dei morti che si trovavano nel sotterraneo”, J. SARAMAGO, *IVI*, pag.297.

¹⁰¹ “quando i bicchieri furono posati, la ragazza dagli occhiali scuri e il vecchio dalla benda nera stavano piangendo”, J. SARAMAGO, *IVI*, pag. 267.

scrittore, persona come le altre, contagiata, sola, che cerca di riportare con sue parole, e con un metodo di trascrizione attraverso il tatto, da lui inventato per poter almeno sfogare il dolore, questa tremenda vicenda di cui è stato protagonista.

“Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar”¹⁰².

Quella stessa notte la moglie del medico legge a tutti gli altri un libro trovato nella biblioteca, e

é impossivel não entender aqui que, além do espaço doméstico, do espaço do manicômio e do espaço da rua, mais três espaços especificamente determinados se organizam na representação topologica deste romance: o consultório, a oficina do escritor e a igreja.¹⁰³

Nell’ultima uscita alla ricerca del cibo, il medico, sua moglie e il cane delle lacrime si avvicinano ad una Chiesa. La moglie decide di entrare, per poter risollevarne un po’ lo spirito nell’atmosfera sacra di quel luogo, ma anche qui viene sorpresa da una visione sconcertante: tutte le effigi sante hanno gli occhi bendati. I nostri suppongono che il responsabile di ciò possa essere solo il prete,

¹⁰² “uno scrittore è come una persona qualunque, non può sapere tutto né può vivere tutto, deve domandare e immaginare”, J. SARAMAGO, *IVI*, pag. 277.

¹⁰³ “è impossibile non capire qui che, oltre lo spazio domestico, lo spazio del manicomio e lo spazio della strada, ancora tre spazi specificamente determinati si organizzano nella rappresentazione topologica di questo romanzo: l’ambulatorio, lo studio dello scrittore e la chiesa”, M.A. SEIXO, *op. cit.*, pag. 251.

*esse padre deve ter sido o major sacrilego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver*¹⁰⁴.

Quella stessa sera, mentre a casa i ciechi tentano di prendere sonno, qualcosa accade, come se la visione della Chiesa avesse sciolto un terribile incantesimo: il *mar bianco* che accecava i nostri protagonisti, si trasforma in buio, consueto buio notturno, e uno alla volta aprendo gli occhi, si accorgono che l'incubo è finito, si abbracciano, ormai indivisibili.

La conversazione finale tra il medico e sua moglie ci mostra nuovamente la ricerca delle motivazioni di questa tragedia, ed ancora una volta la donna salvatrice ci rivela in poche parole il filo conduttore della spaventosa avventura che abbiamo vissuto, metafora della condizione umana, ormai sempre meno cosciente dell'indifferenza e della prepotenza che governa il mondo:

*“Penso que não chegámos, penso que estamos cegos, cegos que vêem, cegos que vendo, não vêem”*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ “questo padre deve essere stato il maggior sacrilego di tutti i tempi e di tutte le religioni, il più giusto, il più radicalmente umano, quello che vedo qui è per dichiarare finalmente che Dio non merita di vedere”, J. SARAMAGO, “Ensaio sobre a cegueira”, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 302.

¹⁰⁵ “Penso che non siamo diventati ciechi, penso che siamo ciechi, ciechi che vedono, ciechi che vedendo, non vedono”, J. SARAMAGO, IVI, 1995, pag.310.

CAPITOLO 3:

Messinscena del romanzo *Cecità* nel
lavoro di due compagnie contemporanee

Esamineremo ora, attraverso un'analisi dei momenti e degli elementi scenici più significativi, e grazie ad indispensabili spiegazioni ed impressioni forniteci da registi ed attori nelle interviste, le modalità di sviluppo di due spettacoli teatrali tratti dal romanzo *Cecità* di José Saramago. Estremamente diverse nello stile, anche se appartenenti ad uno stesso codice espressivo che è quello della ricerca contemporanea, entrambe le messe in scena sono emotivamente molto intense, realizzate da due registi, un portoghese ed un italiano, che scopriremo più vicini di quanto immaginiamo.

3.1: ITALIA – Il Contagio

Realizzato dal regista Carlo Cerciello con la produzione Vesuvioteatro, *Il contagio* è stato messo in scena nel 1998. Nasce dalla volontà del regista di prefiggersi un teatro dell'impegno sociale e *Cecità* si incanala perfettamente nel percorso che da sempre elabora Cerciello perché

*denuncia dura dell'oscurità morale in cui siamo
sprofondati, malati d'egoismo e di violenza, la
disperata occasione per confrontarci con le
domande ultime sul destino dell'uomo e sulle vie
di un sempre più improbabile riscatto*¹⁰⁶

¹⁰⁶ Intervista realizzata da Sara De Fanis con Carlo Cerciello, regista de *Il contagio*, Aprile 2004 - in appendice

Lo studio sul testo, quattro stesure prima di arrivare alla definitiva, è stato portato avanti prefiggendosi un obiettivo irrinunciabile, l'assoluta fedeltà al testo e alle intenzioni dell'autore; il lavoro di adattamento è stato coadiuvato da Raffaele Boccalone e in una seconda fase dall'autore e regista teatrale e cinematografico Giuseppe Rocca, che è riuscito a caratterizzare ogni personaggio per la differente derivazione sociale.

E' uno spettacolo itinerante, che si serve di luoghi non teatrali per la messa in scena, o sconvolge gli spazi tradizionali al fine di creare un percorso e di realizzare gli spostamenti spaziali e la varietà delle azioni descritte nel romanzo. Le stesse tre macro-divisioni che abbiamo rilevato nel testo vengono concretizzate sulla scena: il manicomio, la strada, il ritorno a casa. Il pubblico è coinvolto nello svolgimento dell'azione, non solo perché costretto a seguire i protagonisti nei cambiamenti di locazione, ma soprattutto perché trattato nella stessa maniera dei contagiati: una forte sensazione di disagio, di disturbo caratterizza la visione dello spettacolo, accentuando le similitudini con i turbamenti trasmessi già dalle parole del romanzo.

Siamo nel *foyer*, e i personaggi sono fin da questo momento presenti, confusi tra il pubblico: la ragazza dagli occhiali scuri è seduta vicino alla biglietteria, il ladro dorme in un angolo, il medico

e sua moglie parlano. Sicuramente più evidente è la presenza di due uomini in divisa militare e con maschere antigas che ci osservano passeggiando autoritari: chiudono la porta d'entrata con violenza e prepotentemente ci dividono in due gruppi, costringendoci ad assicurarci ad una corda che ci condurrà nel primo spazio, la camerata del manicomio. La scenografia riproduce con fedeltà la descrizione del testo: i letti sono disposti ai lati della stanza, la profondità è utilizzata per rendere ambienti esterni alla camerata, a volte è il bagno, altre il corridoio, o ancora la camerata dei malvagi e ospita anche la garitta, piccolo balcone in penombra destinato ai militari. Noi siamo seduti su scomode sedie di legno poste nell'intervallo tra i letti, di certo scelte per ricreare nel pubblico sensazioni di fastidio. L'illuminazione è debole. L'angoscia dei momenti più drammatici è rimarcata dalla musica, composta da Paolo Coletta, che scurisce i toni per accentuare la cupezza delle scene più rilevanti.

Non è necessario sottolineare che tutta la prima parte del romanzo, l'origine dell'epidemia e la conseguente presentazione dei personaggi, è esclusa dalla rappresentazione, ma non viene tralasciata bensì riferita nel corso dei dialoghi tra i contagiati. Questo stesso meccanismo, cioè escludere alcuni avvenimenti ma esporli nelle conversazioni e nei rumori fuori campo, o sintetizzarli

nelle testimonianze della moglie del medico, o nelle reazioni dei protagonisti, come nel caso dello stupro quando le donne tornano sulla scena sconvolte, è utilizzato per ogni episodio che difficilmente risulterebbe verosimile agli occhi del pubblico.

Il regista infatti ci spiega che

*ho cercato di sintetizzare il contenuto di ciò che tralasciavo per ovvi motivi di rappresentazione, in altre scene. Il caso delle statue bendate è uno di questi. Prima di decidere di andare ad uccidere il cieco violento, la moglie del medico benda il crocifisso posto sul comodino, accanto al letto, ed ancora, il gioco di riferire ognuno come è diventato cieco, contempla il bendaggio simbolico dei personaggi da parte della moglie del medico, una disperata mosca cieca che richiama alla mente anche il crudo bendaggio dei condannati a morte.*¹⁰⁷

La crudeltà di alcune immagini di questa prima scena, costringe il regista ad affidarsi ad espedienti al fine di rendere parimenti credibili quei momenti che non potrebbero essere esposti con la stessa efficacia del testo in un contesto teatrale, in cui la vicinanza del pubblico osteggerebbe la realizzazione realistica, anche perché

*il teatro non consente di essere troppo realistici e nemmeno lo richiede, né chiede di stupire con effetti speciali. Il teatro vuole segni precisi e significativi da interpretare, metafore, simbolismi.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Intervista realizzata da Sara De Fanis con Carlo Cerciello, regista de *Il contagio*, Aprile 2004 - in appendice

¹⁰⁸ IVI.

E' questa la ragione per cui un episodio cruento come l'omicidio del capo dei malvagi accade nella parte destra della scena, messo in evidenza da un mutamento del colore della luce che attrae l'attenzione del pubblico. Gli altri momenti violenti, l'uccisione del ladro da parte delle guardie, la lotta tra le camerate dopo la rivolta dei ciechi della terza camerata, lo stupro, la ribellione finale, avvengono dietro le quinte, alla maniera del teatro greco antico, lasciando campo libero allo spettatore di immaginare ed interpretare ciò che è accaduto.

Come e ancora più che nel romanzo, il ruolo della moglie del medico e i suoi commenti all'orrore cui assiste sono fondamentali, assumendo il ruolo di narratore degli eventi che accadono fuori scena. Dal principio, è lei che spinge i contagiati a presentarsi, cercando di stimolare quei rapporti di solidarietà che si riveleranno fondamentali per la salvezza.

I suoi commenti non sono solo racconto di ciò che vede, ma spesso suggerimenti per la lettura, con riflessioni che in realtà comunicano il punto di vista dell'autore. Ad esempio nel momento in cui la donna si improvvisa medico per aiutare il ladro ferito ad una gamba a causa del calcio della ragazza dagli occhiali scuri che voleva difendersi dalle *avances* dell'uomo,

*Colocado atrás da rapariga dos óculos escuros, o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da erecção recente, decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra, directa e sem cerimónias, apalpando-lhe o seio*¹⁰⁹

la vediamo riflettere in seguito alla risposta negativa alla richiesta di medicinali, e riconoscere che la sua condizione è vicina a quella di una spia, perché vede tutto senza essere sospettata: è evidente che le sue parole nascondono la posizione dello scrittore. E' sempre lei a giustificare con dolcezza il gesto d'amore tra la ragazza dagli occhiali scuri e suo marito,

*Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu.*¹¹⁰

Nello spettacolo l'episodio avviene nel centro del corridoio, tra i letti, quindi in posizione centrale, con la moglie che osserva a breve distanza.

¹⁰⁹ "Dietro la ragazza dagli occhiali scuri, il ladro, stimolato dal profumo che lei emanava e dal ricordo della recente erezione, decise di usare le mani con maggior profitto, con una le accarezzò la nuca sotto i capelli, e con l'altra, direttamente e senza cerimonie, le palpò il seno", J. SARAMAGO, "Ensaio sobre a cegueira", Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 56.

¹¹⁰ "Così stava quando vide il marito alzarsi e, con gli occhi sbarrati come un sonnambulo, dirigersi verso il letto della ragazza dagli occhiali scuri. Non fece nulla per trattenerlo. In piedi, senza muoversi, lo vide alzare le coperte e sdraiarsi accanto a lei, vide la ragazza svegliarsi e accoglierlo senza proteste, vide le due bocche cercarsi e trovarsi e poi successe quello che doveva succedere", J. SARAMAGO, *IVI*, pag. 171.

E' ancora lei ad assicurare la sinergia della collettività, concetto nodale nel testo, quando convince la ragazza dagli occhiali scuri a continuare il viaggio con gli altri, e a non decidere di restare sola.

L'attenzione che stiamo riservando ai comportamenti della moglie della medico serve ad accentuare il rilievo dato nella messa in scena alla generosità della donna e ai momenti che sottolineano il valore dell'umanità e della solidarietà.

*“I suoi occhi sono la telecamera delle miserie umane, la sua capacità di resistere sarà la salvezza di tutti gli altri”.*¹¹¹

Questa tendenza delle scelte registiche è ancora più netta nell'assenza dell'unica scena in cui lei sembra cedere, quando è alla ricerca del cibo nella città distrutta, sporca e squallida e si scopre cieca per il buio, si accascia e piange disperatamente. E' un personaggio molto sensibile e il suo gesto d'amore

*servirà per restituire agli uomini una speranza collettiva. Lei sarà l'angelo, il Cristo, che attraverso un itinerario di salvezza, recupererà le ragioni della pietà.*¹¹²

La prima parte termina con le parole della moglie che, tornata sulla scena dopo l'attacco alla camerata dei malvagi, confessa di non essere mai stata contagiata, e spinta dal pericolo dell'incendio sviluppatosi in seguito alla rivolta, tradotto scenicamente grazie ad

¹¹¹ Intervista realizzata da Sara De Fanis con Carlo Cerciello, regista de *Il contagio*, Aprile 2004 - in appendice

¹¹² Locandina di presentazione dello spettacolo *Il contagio*.

effetti di luce, scopre che le guardie non sono più di controllo alla struttura perché ormai infettate come tutti, e guida i ciechi alla libertà in una città sconvolta: una conquista che rimarcherà ancora una volta l'influenza necessaria della guida della moglie del medico perché

*não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicómio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar.*¹¹³

Noi spettatori seguiamo il gruppo, ancora assicurato ad una corda, che si sposta nelle strade in uno spazio delimitato da tre pareti bianche, con una scala e una porta sul lato destro, a simboleggiare la casa della ragazza dagli occhiali scuri, e nuovamente la posizione del pubblico è eguagliata a quella dei ciechi: deve infatti assistere in piedi agli spostamenti nella città, la cui difficoltà di rappresentazione è un'altra volta risolta con le parole della moglie del medico. La donna descrive la degradazione imperante nelle strade lasciando libera la scena dalle oscenità esplicite che percepiamo nel romanzo, o meglio, lo spazio teatrale sembra non

¹¹³ “non c'è confronto tra vivere in un labirinto razionale, come è, per definizione, un manicomio, e avventurarsi, senza mano che guida né guinzaglio di cane, nel labirinto della città, dove la memoria non servirà a nulla, poiché sarà appena capace di mostrare l'immagine dei luoghi e non il percorso per arrivarci”, J. SARAMAGO, “Ensaio sobre a cegueira”, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 211.

solo evitare l'orrore, ma addirittura voler sottolineare la purezza di questa nuova fase attraverso il candore del bianco che lo delimita.

Alla ricerca delle abitazioni di ognuno, la donna e la ragazza dagli occhiali scuri si dirigono verso la casa di quest'ultima nella speranza di incontrare i suoi genitori, ma non ricevendo risposta al tentativo, si soffermano a discutere sulla loro condizione, sul motivo per cui la ragazza vorrebbe abbandonare gli altri e stare sola nel suo appartamento,

*devo ficar, é a minha obrigação, esta é a minha casa, quero que os meus pais me encontrem se voltarem, Se voltarem, tu mesma o disseste, e falta saber se então eles ainda serão os teus pais, Não compreendo, Disseste que a vizinha de baixo tinha sido boa pessoa, Coitada, Coitados dos teus pais, coitada de ti, quando se encontrarem, cegos de olhos e cegos de sentimentos, porque os sentimentos com que termos vivido e que nos fizeram viver como éramos, foi de termos olhos que nasceram, sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais, tu dizes que estamos mortos porque estamos cegos, aí está...*¹¹⁴

La riflessione della moglie sulla capacità dell'uomo di abituarsi addirittura alla cecità ma non alla solitudine, la convincono a continuare il cammino con i suoi compagni.

¹¹⁴ "Devo restare, è un mio obbligo, questa è la mia casa, voglio che i miei genitori mi trovino se torneranno, Se torneranno, l'hai detto tu stessa, e resta da sapere se saranno ancora i tuoi genitori, Non capisco, Hai detto che la vicina di sotto era una brava persona, Poverina, Poverini i tuoi genitori, poverina tu, quando vi incontrerete, ciechi negli occhi e ciechi nei sentimenti, perché i sentimenti con i quali abbiamo vissuto e che ci hanno fatto vivere come eravamo sono nati perché avevamo gli occhi, senza occhi i sentimenti si trasformeranno, non sappiamo come, non sappiamo in quali, tu dici che siamo morti perché siamo ciechi, dunque...", J. SARAMAGO, *IVI*, pag. 242.

Arriviamo ora ad un momento essenziale dello spettacolo. Ci spostiamo in un altro ambiente, che raffigura la casa del primo cieco, occupata attualmente da uno scrittore che tenta di testimoniare quello che ha provato nell'inferno vissuto inventando un nuovo metodo di trascrizione, attraverso il tatto, sostegno nella lotta contro la pazzia

*A esferográfica é um bom instrumento de trabalho para escritor cegos, não serve para lhe dar a ler o que tenha escrito, mas erve para saber onde escreveu, basta que vá seguindo com o dedo a depressão da última linha escrita, ir assim andando até à aresta da folha, calcular a distância para a nova linha e continuar, é muito facil*¹¹⁵

Questo personaggio, sicuramente autobiografico ma abbastanza marginale nel romanzo, è realizzato tramite un'immagine proiettata su un grande pannello verticale, ed è interpretato dallo stesso Saramago che in un italiano non perfetto ma indubbiamente comprensibile, afferma che *“uno scrittore finisce per avere nella vita la pazienza di cui ha avuto bisogno per scrivere”*¹¹⁶.

Con questa documentazione metateatrale abbandoniamo la seconda scena e ci avviamo verso la conclusione, entrando in un nuovo

¹¹⁵ “la penna a sfera è un ottimo strumento di lavoro per uno scrittore cieco, non serve per fargli leggere ciò che ha scritto, ma serve per sapere dove sta scrivendo, basta seguire con il dito la depressione dell'ultima riga scritta, andare avanti fino alla fine del foglio, calcolare la distanza per la nuova riga e continuare, è molto facile”, J. SARAMAGO, *IVI*, pag. 277.

¹¹⁶ J. SARAMAGO, “Cecità” (trad. R. DESTI), Torino, Einaudi, 1996, pag. 279.

luogo dove noi spettatori possiamo sederci ma ancora in una condizione non agevole: su stretti gradini di legno.

La terza ricostruzione scenica riproduce la casa del medico e situazioni che nel romanzo sono anteriori all'incontro con lo scrittore: gli attori, seduti intorno ad un tavolo illuminati dalla debole luce di una candela, bevono acqua pura e la sua forza purificatrice scatena un pianto liberatorio tra la ragazza dagli occhiali scuri e il vecchio dalla benda nera; ancora la felicità di una tanto attesa purificazione che restituisce dignità ai disperati è testimoniata dalle risa fuori campo che ci lasciano intuire il lavaggio delle donne.

E' questo l'episodio che permette la comparsa della luce che simboleggia il recupero della vista, e ci guida verso l'uscita, dove ancora in piedi, a distanza ravvicinata dagli attori, assistiamo all'ultimo dialogo tra il medico e la moglie, quando si interrogano sulla ragione dell'assurda epidemia di cui sono stati vittime e riassumono il senso del testo e dello spettacolo nell'unica, ormai nota affermazione della donna.

Lo spettacolo, attraverso gli itinerari descritti e la messa in scena fedele al testo grazie anche all'aiuto di simbolismi che ci lasciano comprendere quello che non viene esplicitamente rappresentato, riesce a trasmettere la mostruosità di quest'allegoria del mondo

contemporaneo ma soprattutto la speranza che muove e salva il gruppo di ciechi, e resiste negli animi degli spettatori come emozione viva al termine dello spettacolo.

3.1.1: Carlo Cerciello, il regista.

Attore e regista di grande esperienza, Carlo Cerciello intraprende la carriera nel campo teatrale con il teatro di strada con il gruppo *Chille de la Bilanza*.

Il suo lavoro nel ruolo di attore lo porta ad interpretare i più svariati personaggi in tutto il territorio nazionale, ma il suo interesse per *l'arte della parola* non si limita al teatro, si estende anche all'impegno radiofonico grazie alla collaborazione con Radio 1 che lo vede impegnato nell'adattamento di alcune opere, non facendosi mancare partecipazioni a trasmissioni televisive e lavori cinematografici sia nel ruolo di interprete che come doppiatore.

Parallelamente al lavoro d'attore, Cerciello porta avanti da sempre il linguaggio della ricerca con il suo impegno registico, e già nel 1983 fonda il gruppo di sperimentazione teatrale *Fuori campo*.

L'orientamento delle sue preferenze nella messinscena è percepibile dalla scelta degli autori, come lui stesso afferma:

*“cerco sempre di mettere in scena autori coinvolti e coinvolgenti sul piano sociale e politico, le cui storie parlino al cuore e alla mente degli uomini”*¹¹⁷ e infatti tra gli spettacoli da lui realizzati, troviamo scrittori come Stefano Benni con *Non riesco a capire*, le cose continuano a finire del '92, Beppe Lanzetta con *A Sudd di Paperone* del '95, spettacolo arricchito dalla collaborazione con il celebre gruppo musicale Almamegretta e con Officina '99, popolare centro sociale napoletano.

Il suo è un teatro vissuto come *rito*, come protezione dagli ingannevoli valori imposti da una società che produce solo appiattimento culturale:

*Fare teatro è tenere in vita, alimentare e far crescere il nostro mondo interiore, è agire una controrivoluzione sentimentale incruenta, realizzare sacche di resistenza creativa contro l'arroganza, l'ignoranza e la strumentalizzazione del potere(...) Nel rifugio-teatro ci difendiamo dalle radiazioni nocive dell'idiozia.*¹¹⁸

In linea con le sue idee, nel 1996 fonda il Teatro Elicantropo, ex-cappella seicentesca adibita a spazio scenico, con l'obiettivo di rendere il luogo disponibile a quegli eventi artistici particolari che non troverebbero spazio nei teatri tradizionali. La sua associazione *Anonima Romanzi*, fondata nel 1989 insieme all'attore e regista

¹¹⁷ Intervista realizzata da Sara De Fanis con Carlo Cerciello, regista de *Il Contagio*, aprile 2004 – in appendice.

¹¹⁸ IVI.

Massimo Maraviglia, è alla guida dell'Elicantropo, e agisce con intenti liberi da imposizioni di mercato o da mentalità aziendali in nome della necessità di uno spazio dove lavorare e collaborare con altre realtà: la volontà primaria resta quella di fare cultura, sperimentare e produrre.

Tra le attività proposte il teatro organizza anche un laboratorio permanente, tenuto dallo stesso Carlo Cerciello e da Umberto Serra, per apprendere non solo l'arte del teatro ma soprattutto la filosofia del teatrante:

L'obiettivo che deve porsi un laboratorio teatrale è soprattutto quello di stimolare un procedimento creativo che da un lato renda possibile esprimere energie e dinamiche fantastiche che la prassi del quotidiano tende a soffocare, dall'altro disciplini queste stesse energie in una costruzione che, per poter essere comunicata, deve avvalersi di un codice organico.¹¹⁹

Nell'ambientazione singolare di questo palazzetto del seicento, ha debuttato il 18 maggio, con repliche fino al 30 maggio 1999, *Il contagio* tratto da *Cecità* di José Saramago, ideato da Carlo Cerciello e prodotto da Vesuvioteatro, spettacolo particolarmente importante perché, grazie a positivi apprezzamenti della critica, ha contribuito all'affermazione del gruppo sul territorio nazionale.

¹¹⁹ SERRA U., www.teatroelcantropo.com/LaboratorioTeatralePermanente.htm

*Il Contagio nasce da una precisa idea di spettacolo che avevo in testa e che ho seguito scrupolosamente con la collaborazione di un gruppo di amici attori che mi hanno seguito nell'impresa con entusiasmo.*¹²⁰

E' stato un lavoro che ha richiesto una lunga gestazione: quattro stesure del testo, per cui Cerciello si è avvalso della collaborazione di Raffaele Boccalone e Giuseppe Rocca, autore e regista teatrale e cinematografico per arrivare alla versione definitiva, che poi è stata ancora modificata durante il lavoro sulla scena.

Vesuvioteatro lo ha accompagnato nella messa in scena di *Quartett* di Heiner Muller, che nel 2000, all'interno dell'ambito Premio UBU, gli farà guadagnare la *nomination* nella categoria *Premi speciali per la ricerca*, fino alla realizzazione di *Stanza 101* nel 2002, tratto da *1984* di George Orwell e da *Una storia italiana* di Silvio Berlusconi, con cui vinse il Premio UBU “*per l'impegno politico dimostrato nel loro lavoro senza rinunciare al divertimento*”.¹²¹

Nel 2001 un altro premio, il Premio Giuseppe Bartolucci per un gruppo emergente, viene assegnato al Teatro Elicantropo da una giuria composta dai maggiori nomi della critica italiana: Franco

¹²⁰ Intervista realizzata da Sara De Fanis con Carlo Cerciello, regista de *Il Contagio*, aprile 2004 – in *appendice*.

¹²¹ www.ubulibri.it/pagine/premi_ubu_2.htm

Quadri, Renata Molinari, Paolo Ruffini, Cristina Ventrucchi, Andrea Nanni. La preferenza è motivata da parole di stima e incoraggiamento nei confronti non solo del lavoro svolto per creare un nuovo originale spazio, ma soprattutto di apprezzamento allo stile ricercato delle scelte di Carlo Cerciello.

Tra le ultime *fatiche* del regista citiamo l'allestimento di *Guappo di cartone* di Raffaele Viviani, del 2003, storia del ritorno alla vita dell'ormai redento camorrista Sanguetta interpretato dal noto cantante napoletano Nino D'Angelo. Preferiamo comunque dare maggior rilievo alla nuova produzione del 2004 del Teatro Elicantropo-Anonima Romanzi che prosegue la linea avviata con *Stanza 101*: ispirato a *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, *Italietta* costringe i dodici spettatori su sedie a rotelle e li lascia guidare da altrettanti attori nei diversi ambienti dello spazio scenico, personalizzato dall'originale scenografia di Roberto Crea e dalle musiche di Paolo Coletta.

*Il valore metonimico delle immagini proposte non può certo sfuggire: l'invalidità alla quale viene subito da pensare, infatti, è quella morale e politica che da anni, attraverso giochi di potere economici e mediatici, paralizza il nostro paese.*¹²²

¹²² MARAUCCI S., "Italietta in sedia a rotelle" in *Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo*, Milano, n. 2, 2004, pag. 95.

Ottiene giudizi favorevoli anche quest'ultimo lavoro grazie all'abilità registica che contraddistingue Carlo Cerciello, ma soprattutto grazie all'*onestà intellettuale*, valore da perseguire senza eccezioni al fine di creare un *buon teatro*, di qualunque genere si parli:

*Sperimentare e ricercare è indispensabile per chiunque si aggiri – col furore dell'arte – in qualsivoglia genere teatrale, purchè sia davvero teatro.*¹²³

¹²³ Intervista realizzata da Sara De Fanis con Carlo Cerciello, regista de *Il contagio*, Aprile 2004 - in appendice

Scheda dello spettacolo *Il contagio*

Progetto, adattamento, regia: Carlo Cerciello

Con¹²⁴: Peppe Bosone, Giuseppe Bucci, Alessandro Capotorto,

Agostino Chiummariello, Irma Ciaramella, Imma Villa,

Paolo Coletta, Daniela Foglia, Adriano Giammanco

Scene: Massimo Avolio

Costumi: Nicoletta De Martino

Musiche originali: Paolo Coletta

Movimenti scenici: Luca Panizzolo

Primo adattamento: Raffaele Boccalone

Collaborazione dialoghi: Giuseppe Rocca

Produzione: AnonimaRomanzi/Vesuvioteatro

Durata: 90 min.

¹²⁴ Non essendo disponibile un elenco degli interpreti con i rispettivi personaggi, ci limitiamo a citare i nomi di tutti gli attori.

3.2: PORTOGALLO – Ensaio sobre a cegueira

Co-prodotto dal Teatro Nacional *São João* di Porto e dalla compagnia O Bando, l'*Ensaio sobre a cegueira* è stato rappresentato per la prima volta il 6 maggio 2004 nella sala tradizionale, cosiddetta *all'italiana*, della struttura di Porto.

Lo spettacolo è diviso in due tempi e utilizza due scene differenti per riprodurre prima l'interno del manicomio e poi le strade cittadine. E' un lavoro che nasce dalla collaborazione di coloro che costituiscono la direzione artistica della compagnia: João Brites, regista, Rui Francisco, scenografo, e Jorge Salgueiro, compositore, che ha curato l'accompagnamento musicale, *Um Requiem pela humanidade*, che

*nos momentos em que aborda a cegueira branca, procura essa indefinição do ritmo, a libertação do compasso sem ele deixar de servir na escrita. A utilização de harmonias quase espectrais convive com momentos de tonalidade e modalidade, por vezes em sobreposição. [...] O tema musical que associei aos momentos de amor é o tema principal da obra e que repito de forma diferente em cada aparição.[...] O amor é sempre tratado de uma forma muito especial por Saramago e esse é o grande tema da música que escrevi.*¹²⁵

¹²⁵ “nei momenti in cui entra in contatto con la cecità bianca, va alla ricerca di questa vaghezza del ritmo, una liberazione del tempo senza che esso smetta di servire nella scrittura. L'utilizzo di armonie quasi spettrali convive con momenti di tonalità e modalità, alle volte in sovrapposizione. [...] Il tema musicale che ho associato ai momenti d'amore p il tema principale dell'opera e quello che ripeto in modo differente in ogni apparizione.[...] L'amore è sempre trattato in una maniera molto speciale da Saramago e questo è il grande tema della musica che ho scritto”, SALGUEIRO J., “Um requiem pela humanidade” in “*Ensaio sobre a cegueira*”, libretto di presentazione dello spettacolo, Porto, Centro de Edições do TNSJ, 2004, pag. 17.

Dalle parole di Jorge Salgueiro, nel libretto di presentazione dello spettacolo, apprendiamo inoltre che nel comporre l'opera ha tratto ispirazione anche dall'esperienza che gli interpreti hanno vissuto nell'ospedale di Viseu, momento di forte intensità emotiva. La giornata laboratoriale è stata filmata ed è stato tratto un documentario a cura di Rui Simões, proiettato nel *foyer* del Teatro il giorno della prima. Gli attori, bendati, si sono dovuti muovere nello spazio abbandonato, per di più pericoloso, per un'intera giornata, cercando di immedesimarsi totalmente nel ruolo che sarebbero andati ad interpretare. Il giorno successivo, dopo aver disegnato una mappa dello spazio che li aveva ospitati, sono tornati sul posto nel tentativo di riconoscere i luoghi, e l'emozione ha travolto gli attori provocando reazioni incontenibili. Il lavoro ha coinvolto 16 dei 22 attori che compongono il cast e tutti i membri della direzione artistica, e l'obiettivo primario era quello di creare una memoria comune in tutti i protagonisti al fine di poter affrontare al meglio il duro lavoro che si prospettava.

Ma soffermiamoci ora sull'analisi della messa in scena.

La prima parte dello spettacolo illustra il principio del contagio presentandoci i protagonisti che emergono da una folla uniforme, uomini e donne vestiti allo stesso modo, con un soprabito grigio che accentua la presenza dei personaggi vestiti con colori differenti,

vistosi. La scena è spoglia, solo dei cilindri di carta animati manifestamente da attori al loro interno rappresentano differenti ambienti ed oggetti, la casa del medico, la macchina del primo cieco, l'ambulanza, addirittura il telefono...Questa prima parte è caratterizzata da una piccante ironia, determinata sia dall'utilizzazione di oggetti simbolici che dalla recitazione e dalle movenze esasperate degli attori, e da un notevole rigore, ordine, atto ad enfatizzare il contrasto con le scene che seguiranno.

Dopo la presentazione di tutti i personaggi, il primo cieco, il ladro, la ragazza dagli occhiali scuri, il medico e sua moglie, arriva il momento dell'internamento. La scena viene offuscata da una nebbia densa che vela la vista dei contagiati dalla cecità bianca, il *mar de leite* “*que contrastará com o sangue das lutas pela sobrevivência*”¹²⁶ e si apre su una imponente struttura composta da due grandi rampe discendenti costruite in materiale metallico, che sfociano in una buca, simbolo della morte: i corpi di coloro che non sopravviveranno ai pericoli del manicomio, saranno lasciati cadere lì dentro. Nell'episodio dello stupro collettivo, ad esempio, la *cieca delle insonnie*, ormai morta a causa dell'esaurimento di tutte le energie vitali sprecate nel compiacere le perversioni dei malvagi, viene lavata dalla moglie del medico con una tintura bianca,

¹²⁶ “*che si contrapporrà al sangue delle lotte per la sopravvivenza*”, M.A. SEIXO, “Os espelhos virados para dentro. Configurações narrativas do espaço e do imaginário em Ensaio sobre a cegueira” in “*José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*” a cura di G. LANCIANI, Roma, Bulzoni, 1996, pag.195.

alludente alla purezza riconquistata dopo la vergogna subita, e troverà pace finalmente in quella cavità a fondo palco:

*[a mulher do médico] queria lavar a cega das insónias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra, se tem ainda algum sentido falar de purezas de corpo neste manicómio em que vivemos, que às da alma, já se sabe, não há quem lhes possa chegar.*¹²⁷

Letti da ospedale sono posti in modo disordinato sulle due rampe, divise da un corridoio che scopriremo essere la via d'accesso alle camerate dei ciechi: una strada piuttosto scomoda, che obbliga i protagonisti a rotolare fino alla fine del percorso, iniziato dall'inferriata posta in cima, cancello della garitta dove passeggiano i militari.

Dobbiamo far notare che, mentre nel romanzo l'importanza della moglie del medico è messa in risalto sin dall'inizio, in questa messa in scena lei non viene indicata come protagonista ma è considerata allo stesso livello degli altri personaggi; la sua centralità si inizia a notare dal momento dell'uccisione del capo dei malvagi, in cui si esprime al meglio il coraggio che la contraddistingue.

Tutta l'opera è estremamente intensa per le emozioni che riesce a suscitare: il pubblico, anche assumendo un ruolo passivo, di

¹²⁷ “[la moglie del medico] voleva lavare la cieca delle insonnie, pulirla dal suo proprio sangue e dalle viscide secrezioni altrui, affidarla purificata alla terra, se ha qualche senso parlare di purezza del corpo in questo manicomio in cui viviamo, che a quella dell'anima, già si sa, con c'è chi possa arrivarci”, SARAMAGO J., “Ensaio sobre a cegueira”, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 180.

spettatore tradizionale, forse addirittura un po' inaspettatamente per chi, da un gruppo come O Bando che lavora sulla sperimentazione teatrale, abituato a prediligere spazi non destinati alla rappresentazione, si aspettava un coinvolgimento diverso, è invece continuamente colto di sorpresa da scene aspre e violente. Inoltre la nebbia densa che fa da scenario a tutto lo spettacolo si dilata nella platea inglobando gli spettatori nell'angusta condizione degli attori, tanto da costringere gli occupanti delle prime file ad indossare un impermeabile cortesemente fornito dagli addetti ai lavori.

Nello spettacolo, in un crescendo di efficacia emotiva sostenuta dalla progressiva degradazione degli eventi, possiamo individuare alcuni episodi, già rilevanti nel romanzo, che tramite la messinscena non solo riproducono ma arricchiscono le parole dello scrittore, e rimarranno impressi nella memoria degli spettatori.

Primo fra tutti, il momento dello stupro collettivo: gli uomini trascinano con violenza le donne, e, costringendole a subire, si mostrano nudi rendendo ancora più autentico un atto teatralmente ostico da rappresentare. Il nudo, “ *passagem necessária para restituir da melhor maneira a ideia da mudança, da lavagem, da purificação* ”¹²⁸ viene sfruttato in diverse occasioni, non solo per

¹²⁸ “*passaggio necessario per restituire l'idea del cambiamento, del lavaggio, della purificazione*”, Intervista realizzata da Sara De Fanis con Mónica Granel, interprete nel ruolo della moglie del medico nello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira*, compagnia O Bando, regia João Brites, 08 maggio 2004, Porto – in appendice.

accentuare la tragicità e la crudezza di alcune circostanze, ma anche per sottolineare la conquista della tanto desiderata redenzione.

L'incendio, rappresentato con un gioco di luci e fumo, libera i contagiati dall'internamento e conclude il primo atto,

*a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de per em par, os loucos saem.*¹²⁹

La seconda scena insiste nell'avvolgere palcoscenico e pubblico nella nebbia, perfetta figurazione dello stato confusionale del mondo contemporaneo, ma ci accorgiamo subito che la scenografia è mutata, anzi si è trasformata, perché in realtà la struttura utilizzata, costituita dalle due rampe discendenti, è la stessa che ha caratterizzato il primo atto: i letti che alludevano alle camerate del manicomio sono stati eliminati; è stato aggiunto un piano inclinato con vertice d'altezza rivolto verso la platea nel corridoio centrale, e inoltre la parte mediana del proscenio si estende tra il pubblico consentendo maggiori spostamenti agli attori.

¹²⁹ “la moglie del medico annunciò ad alta voce che erano liberi, il tetto dell’ala sinistra crolla con un rumore spaventoso, spandendo fiamme da tutte le parti, i ciechi si precipitarono nel recinto gridando, alcuni non riescono, restano dentro, schiacciati contro le pareti, altri vengono calpestati fino a trasformarsi in una massa informe e sanguinolenta, il fuoco dilaga immediatamente e renderà tutto cenere. Il portone è spalancato, i ciechi escono”, J. SARAMAGO, “Ensaio sobre a cegueira”, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 210.

Un'altra differenza considerevole dalla prima scena la riscontriamo negli stessi personaggi: i loro abiti non sono più quelli vivaci ed ordinati con cui ci siamo abituati a riconoscerli, ma ora sono coperti di stracci, ormai visibilmente abbruttiti dalla degradazione della follia collettiva.

Questa seconda parte dello spettacolo ci mostra i ciechi finalmente liberi che vagano per le strade della città devastata alla ricerca delle abitazioni fino ad arrivare alle ultime pagine del romanzo, riassumendo nella medesima scena anche un ambientazione differente come la casa del medico. Nessuno dei personaggi incontrati in questo percorso è tralasciato nella messa in scena, ma mentre non ci sorprende l'incarnazione della mangiatrice di carne cruda o lo scrittore, sicuramente siamo stupiti dalla realizzazione scenica dei cani rabbiosi che padroneggiano nelle vie e in particolare del *cane delle lacrime*.

L'animale è un personaggio di importanza fondamentale nel testo: è lui che sorregge la moglie del medico nel crollo energetico che la fa piangere ed accasciarsi a terra; è lui che seguirà e guiderà il gruppo rivelandosi, come sempre nei testi di Saramago, un leale compagno.

*O cão das lagrimas é em verdade um homem
cansado de ser homem, como pode ser um*

*clochard, um vagabundo dos que encontramos
nas ruas das nossas cidades*¹³⁰

ed è proprio grazie a questa interpretazione che un uomo è riuscito a tradurre senza difficoltà un ruolo così complesso.

I cani affannati nella lotta per la sopravvivenza irrompono sulla scena creando un momento di scompiglio e sconcertando gli spettatori che di certo non prevedevano l'entrata travolgente di uomini a quattro zampe inferociti come fossero *“uma matilha de cães [que] devora um homem”*¹³¹.

Preferiamo non soffermarci ad esporre episodi che non presentano particolarità rilevanti nella rappresentazione scenica, come l'incontro con gli occupanti delle case degli internati, oppure la scoperta della Chiesa con le effigi dagli occhi bendati

*Não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados*¹³²

¹³⁰ “Il cane delle lacrime è in verità un uomo stanco di essere uomo, come può essere un clochard, un vagabondo di quelli che incontriamo nelle strade delle nostre città”, intervista realizzata da Sara De Fanis con João Brites, regista dello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira*, compagnia O Bando, 07 maggio 2004, Porto – in appendice.

¹³¹ “una muta di cani [che] divora un uomo”, SARAMAGO J., *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 251.

¹³² “non poteva essere vero quello che gli occhi le mostravano, quell'uomo inchiodato alla croce con una benda bianca a tappargli gli occhi, e di lato una donna con il cuore trafitto da sette spade e gli occhi tappati ancora con una benda bianca, e non erano solo quest'uomo e questa donna, tutte le immagini della chiesa avevano gli occhi bendati”, J. SARAMAGO, *IVI*, pag. 301.

che, pur essendo di grande interesse nel testo, viene riassunto in una suggestione visiva con dei pannelli raffiguranti le statue che compaiono in secondo piano nella parte sinistra del palco.

Dobbiamo invece approfondire altre situazioni che, grazie anche all'impiego della struttura scenica, accentuano l'umanità e la solidarietà.

L'avvicinamento del vecchio dalla benda nera e della ragazza dagli occhiali scuri avviene sulla sommità del piano inclinato centrale per suggerire

*sugera a ideia duma dialéctica entre céu e terra, entre alto e baixo: o amor entre os dois cegos tão diferentes entre eles, um velho sozinho e uma rapariga nova, que é uma união se não impossível com certeza improvável, quer sublinhar que além de tudo na loucura desta cegueira colectiva os protagonistas conseguiram achar aquela pureza e aquela liberdade interior dos sentidos, da alma, que as constricções sociais não permitem..*¹³³

Sono posti in risalto i passaggi che evidenziano il cambiamento avvenuto nell'animo dei personaggi dopo l'assurda avventura condivisa, come la cecità ha trasformato i loro valori e i loro credo,

¹³³ “suggerisce l’idea di una dialettica tra cielo e terra, tra alto e basso: l’amore tra questi due ciechi tanto diversi tra loro, un vecchio solo e una ragazza giovane, che è un’unione non impossibile ma sicuramente improbabile, vuole sottolineare che comunque, nella follia di questa cecità collettiva, i protagonisti sono riusciti a ritrovare quella purezza e quella libertà interiore dei sentimenti, dell’animo che le costrizioni sociali non permettono”, Intervista realizzata da Sara De Fanis con Gonçalo Amorim, interprete nel ruolo del vecchio dalla benda nera nello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira*, compagnia O Bando, regia João Brites, 07 maggio 2004, Porto – in appendice.

come l'esperienza vissuta ha permesso loro di lasciarsi andare a sentimenti spontanei e incontaminati.

Il momento della doccia purificatrice è predominante: vediamo le donne in piedi sulla rampa centrale che si denudano e si lavano ridendo, finalmente in grado di recuperare la dignità che era stata loro sottratta dalle angoscianti vicissitudini trascorse; vediamo il vecchio dalla benda nera che prima rifiuta l'aiuto della ragazza, poi accoglie le sue mani che delicatamente si avvicinano al suo corpo nudo per detergerlo amorevolmente, senza bisogno di pronunciare parola,

*molhou e ensaboou o cabelo, era um homem de espuma, branco no meio de uma imensa cegueira branca onde ninguém o poderia encontrar, se o pensou enganava-se, nesse momento sentiu que umas mãos lhe tocavam as costas, que iam recolher-lhe a espuma dos braços, do peito também, e depois lha espalhavam pelo dorso, devagar, como se, não podendo ver o que faziam, mais atenção tivessem de dar ao trabalho. Quis perguntar, Quem és, mas a língua travou-se-lhe, não foi capaz, agora o corpo arripiava-se, não de frio, as mãos continuavam a lavá-lo suavemente*¹³⁴

E dopo questi quadri estremamente emozionanti per la dolcezza e la genuinità che caratterizza i gesti spontanei dei ciechi, li vediamo

¹³⁴ “Si bagnò e si insaponò i capelli, era un uomo di schiuma, bianco in quell’immensa cecità bianca dove nessuno avrebbe potuto trovarlo, ma se lo pensò si sbagliava, in questo momento sentì delle mani toccargli la schiena, raccogliere la schiuma dalle braccia, anche dal petto, e poi spandergliela sul dorso, lentamente, come se non potendo vedere, dovessero prestare più attenzione al lavoro. Voleva chiedere, Chi è, ma la lingua si bloccò, non fu capace, ora il corpo rabbriviva, non di freddo, le mani continuavano a lavarlo dolcemente”, J. SARAMAGO, “Ensaio sobre a cegueira”, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pag. 270.

cambiare nuovamente abito e coprirsi con veli bianchi e sottili, ennesima trasformazione che sottolinea come

*Os cegos, da ordem inicial, mudam no final de roupas como se mudassem a pele, marcados e por absurdo purificados pela cegueira.*¹³⁵

Lo spettacolo si conclude con la comparsa della luce, bianca, eterea, salvatrice, che illumina il cammino dei nostri verso la redenzione: l'ultima affermazione della moglie del medico riassume il significato dell'opera e completa una messa in scena intensa, drammatica, realizzata da un gruppo che ha saputo trasporre anche i passaggi più complessi del romanzo restando fedele al proprio linguaggio di sperimentazione pur utilizzando uno spazio convenzionale come il Teatro nazionale S. João di Porto.

3.2.1: O BANDO – La compagnia

La storia del collettivo O Bando merita di essere raccontata, seppur a grandi linee, perché sia resa nota la determinazione di un gruppo che da trenta anni esiste ed è sopravvissuto a difficoltà di ogni genere.

¹³⁵ “i ciechi dall’ordine iniziale, alla fine cambiano abiti come se cambiassero pelle, segnati e per assurdo purificati dalla cecità”, Intervista realizzata da Sara De Fanis con Gonçalo Amorim, interprete nel ruolo del vecchio dalla benda nera nello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira*, compagnia O Bando, regia João Brites, 07 maggio 2004, Porto – in appendice.

All'epoca, inizi anni '70, i fondatori di O Bando non erano propriamente professionisti del teatro: João Brites, in esilio volontario in Belgio, proviene dalle arti plastiche, dalla pittura e dalla scultura, e organizzava *happenings* e azioni di intervento sociale nelle strade in particolare contro la guerra del Vietnam; Jacqueline Tison, sua moglie, attrice, fondò con lui nel 1971 il *Théâtre Inti* (Teatro di intervento urbano per bambini).

Dopo il 25 Aprile 1974 si aprì la strada per una maggiore libertà espressiva in Portogallo e il ritorno di Brites nella terra d'origine coincise con l'incontro con Jorge Barbosa, anche lui giunto dal Belgio, con cui già aveva collaborato, e Cândido Ferreira, esiliato in Francia, amante del teatro di propaganda.

Il primo scopo che si posero come collettivo era quello di creare animazioni per bambini, inizialmente performando in spazi di altre compagnie, come il *Teatro do Bairro Alto* della Cornucópia o il *Casarão Cor de Rosa* della Comuna, entrambi a Lisbona, ma comunque preferendo la condizione di nomadismo, che li portava a spostarsi nelle zone rurali per avvicinare un pubblico che altrimenti non avrebbe potuto conoscere la loro arte.

O Bando ha rappresentato il Portogallo all'estero, in manifestazioni internazionali in Francia, Belgio, Svizzera, Italia, Spagna, Germania, Inghilterra, Austria, Olanda, Croazia, ma anche Brasile e

Canada, ed è anche il gruppo che ha teorizzato la sua pratica in due manifesti: il primo del 1980 e il secondo del 1988,

*Ambos são o resultado de reflexões colectivas sobre o estado das coisas e os caminhos percorridos, que o grupo realizou, sem regularidade, quando disso sentiu necessidade.*¹³⁶

Trent'anni del gruppo non significano certo trent'anni dello stesso collettivo: l'unico rimasto del nucleo fondatore è João Brites, che, sebbene possa essere discutibile parlare di leader quando ci si riferisce ad un collettivo, assume il ruolo di guida, di garante del gruppo, unico a cui è riconosciuta la funzione di regista.

O Bando è stato tra i primi gruppi a ricevere sussidio dal ministero dell'Educazione, in verità originariamente attribuito a João Brites e non ancora alla compagnia, e continuerà a ricevere finanziamenti fino ad oggi, eccetto nel 1977, episodio che causò comunque reazioni da parte di molti che conoscevano ed apprezzavano la loro attività. In quell'anno David Mourão-Ferreira, eletto capo del segretariato della Cultura, prese posizione a favore della valorizzazione della cultura istituzionale e della promozione di una concezione della cultura come bene di prestigio, il che però corrispose alla penalizzazione della cultura popolare, sperimentale e

¹³⁶ “entrambi sono il risultato di riflessioni collettive sullo stato delle cose e sui cammini percorsi che il gruppo realizzò, senza regolarità, quando ne sentì necessità”, E. DIONÍSIO, “Um projecto de mil espaços” in “O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário”, Corlito/Setubal, Ed. Grupo de Teatro o bando, 1994, pag.97.

d'intervento, e il teatro fu uno dei settori più colpiti: molti gruppi indipendenti furono accusati di dilapidare il denaro dei cittadini e furono quindi tagliati loro tutti gli aiuti economici necessari per produrre.

I riconoscimenti a O Bando, noto a tutta l'*intelligenza* e premiato dalla critica ormai dagli anni '80, non si esauriscono in breve, ne citiamo solo i maggiori: nel 1994 prese parte ai festeggiamenti per Lisboa94 - Capitale Europea della Cultura; nel 1998 João Brites fu responsabile del settore teatro dell'EXPO98, sempre a Lisbona, e, ultimo solo in ordine di tempo, il 27 marzo 2004, nella giornata mondiale del teatro, ad O Bando è stata assegnata la medaglia al merito culturale, ambita ricompensa per chi da sempre insegue un'idea d'arte indipendente.

Dopo le numerose peregrinazioni nella successione delle sedi, finalmente nel 2000, tramite prestiti bancari e contraendo debiti, il collettivo di O Bando riesce ad aprire uno spazio a Palmela, in Vale de Barris, nel territorio agreste non lontano da Lisbona. Certo, non è facile affrontare le spese, ma le paure sono altre:

Temos um espaço enorme, lindíssimo, em construção, e não quero que aquilo comece a cair. [...] Felizmente tenho dentro do grupo pessoas como a Natércia, como o Raul, que estão sempre atentos a isso. E com uma coisinha, uma flor aqui, mais uma pintura ali disfarçam e parece que as coisas estão a acontecer e a

*avançar. Porque o pior que pode realmente suceder é a nossa casa começar a ficar tão decrepita que o próprio projecto já não possa sobreviver ao território onde se desenvolve.*¹³⁷

Il nucleo attuale della compagnia non prevede attori stabili, a causa dell'impossibilità di assicurare un salario mensile a tutti, ed è invece composto solo dall'*équipe* artistica e organizzativa che quotidianamente lavora per continuare ad esistere e soddisfare un pubblico ormai affezionato ad O Bando.

L'ultima fatica della compagnia, l'*Ensaio sobre a cegueira* co-produzione con il Teatro Nacional São João di Porto, è una conferma alla stima conquistata con determinazione e fedeltà ad un linguaggio di sperimentazione mai abbandonato.

¹³⁷ “Abbiamo uno spazio enorme, bellissimo, in costruzione, e non voglio che cominci a cadere. [...]. Fortunatamente ho nel gruppo persone come Natércia, come Raul, che sono sempre attenti a questo. E una cosina, un fiore qui, più una pittura lì mascherano e sembra che le cose accadano e avanzino. Perché il peggio che può realmente accadere è che la nostra casa diventi tanto decrepita che il nostro progetto non riesca più a sopravvivere nel territorio in cui si sviluppa”, “O Bando: 30 anos”, Intervista di António Loja Neves con João Brites, “*Duas colunas – notícias do Teatro Nacional São João*”, Porto, Ed. Centro de Edições do TNSJ, n°11 – Maio 2004, pag.7

Scheda dello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira*

Ideazione: Teatro O Bando

Versione scenica, regia: João Brites

Con¹³⁸: Adelaide João, Ana Brandão, Antónia Terrinha, Gonçalo Amorim, Horácio manuel, João Ricardo, Luís Godinho, maria João Pereira, Martinho Silva, Miguel Moreira, Mónica Garnel, Nicolas Brites, Paula Só, Pedro Gil, Raul Atalaia, Rita Calçada, Romeu Costa, Sabri Lucas, Sara Belo, Sílvia Filipe

Scenografia: Rui Francisco

Costumi: Maria Matteucci

Musiche originali: Jorge Salgueiro

Movimenti scenici: Luca Aprea

Video: Rui Simões

Produzione: Teatro O Bando/ TNSJ (com a colaboração de Culturgest)

Durata: due atti da 50 min.

¹³⁸ cfr. nota 124.

3.3: Affinità e divergenze tra *Il Contagio* e *l'Ensaio sobre a cegueira*

E' comprensibile già solo dalla lettura delle analisi svolte che le messe in scena che abbiamo esaminato sono estremamente differenti tra loro, forse proprio perché appartenenti entrambe ad un linguaggio di sperimentazione che è più di altri subordinato al punto di vista ed alle scelte interpretative del regista. Cercheremo di evidenziare le analogie e le discordanze procedendo con lo stesso metodo utilizzato per le esposizioni degli spettacoli, cioè definendo prima di tutto le loro peculiarità macroscopiche, soffermandoci poi sugli episodi salienti del romanzo e sulla loro resa scenica.

*“O Contágio é um espetáculo muito mais íntimo e realista que a produção portuguesa”*¹³⁹: distanza evidente tra i due spettacoli già dal principio. Infatti, mentre nel *Contagio* ci troviamo catapultati in una dimensione ignota e diventiamo protagonisti dell'oppressione del manicomio addirittura prima di scoprire la scena, nell'*Ensaio sobre a cegueira*, comodamente seduti in platea, incontriamo i protagonisti e osserviamo da lontano l'origine dell'epidemia, parte omessa dalla messa in scena italiana ma riassunta simbolicamente poi nelle parole e nei gesti dei protagonisti già internati.

¹³⁹ *“Il Contagio è uno spettacolo molto più intimo e realista della produzione portoghese”*, Conversazione informale con José Saramago realizzata da Sara De Fanis, 07 maggio 2004, Porto – in appendice

L'impatto visivo svela immediatamente il contrasto tra le scenografie: la struttura scenica dell'*Ensaio sobre a cegueira* si impone alla vista degli spettatori, possente costruzione che dominerà tutto lo spettacolo, arricchita nel secondo atto da un'ulteriore architettura, ideata allo scopo di accompagnare ed accentuare l'emotività di alcune immagini; *Il Contagio* riproduce fedelmente la descrizione della camerata e la fusione del pubblico nella scena impone l'utilizzo della penombra al fine di rendere credibili momenti di estrema crudeltà e violenza.

Un'altra importante distanza, probabilmente condizionata dalla diversa produzione e di conseguenza dai luoghi scenici che impongono scelte discordanti, è svelata a inizio spettacolo: la diversa collocazione del pubblico permette al regista dello spettacolo portoghese di tradurre con estremo realismo episodi violenti e impressionanti: l'uccisione del ladro, la lotta tra le camerate, lo stupro collettivo, l'omicidio del capo dei malvagi...Sono tutti accentuati nella loro brutalità, anche dalla scelta del nudo integrale che ne esalta la ferocia; momenti che al contrario il regista italiano allestisce in spazi di chiaroscuro lasciando intuire l'accaduto allo spettatore, libero di immaginare.

Possiamo già affermare che, contrariamente all'impatto iniziale che ci mostrava maggiore realismo nel *Contagio*, rileviamo un impegno

differente nell'accentuare la fedeltà al testo nell'*Ensaio sobre a cegueira* d'O Bando: João Brites ha cercato di rendere ogni passo del libro visibile agli occhi dello spettatore, mentre Carlo Cerciello ha sfruttato in vari momenti il simbolismo e l'allusione stimolando la fantasia del pubblico, pur raffigurando le ambientazioni con estrema fedeltà. Pertanto, mentre lo spettacolo italiano rivela maggiore veridicità nella ricostruzione scenica, lo spettacolo portoghese si caratterizza per l'aderenza alle descrizioni del testo, anche alle più crude e delicate.

Proseguendo nella nostra analisi, notiamo che anche la figura della moglie del medico assume un ruolo differente: mentre nell'*Ensaio sobre a cegueira* la sua importanza non è netta dall'inizio ma la vediamo crescere fino ad affermarsi solo nella seconda parte della messa in scena, nel *Contagio* la vediamo commentare, raccontare, accompagnare anche noi spettatori sin dal principio, guida indispensabile in tutta l'avventura.

Ancora importanti divergenze vengono rilevate nel lungo viaggio alla ricerca delle abitazioni di ognuno e i conseguenti incontri con i nuovi personaggi, in particolare la conoscenza dello scrittore alloggiato in casa del primo cieco e del cane delle lacrime, accentuano l'originalità di due differenti scelte operate dai registi.

Carlo Cerciello ha messo in risalto l'aspetto autobiografico dello scrittore regalandoci un'interpretazione dello stesso Saramago tramite una testimonianza filmata, che con una sola battuta in un impreciso italiano riassume il valore di tutte le parole espresse dal personaggio.

João Brites è riuscito a dare vita al cane delle lacrime trasformandolo in “*um homem cansado de ser homem*”¹⁴⁰, che decide di abbandonare il mondo delle regole per isolarsi nel mondo animale, e la sua comparsa sulla scena ci sconcerta imprimendosi nella nostra memoria.

Ma possiamo evidenziare anche dei punti di contatto tra i due studi, soprattutto nella scelta delle emozioni da trasmettere. Entrambe le interpretazioni registiche sottolineano i momenti in cui risalta il potere dell'amore: l'episodio dell'unione tra la ragazza dagli occhiali scuri e il vecchio dalla benda nera ad esempio acquista valore nell'*Ensaio sobre a cegueira* grazie alla posizione degli attori, situati sul vertice della rampa centrale, che suggerisce una correlazione tra cielo e terra proprio a sottolineare il cambiamento, l'abbandono ai sentimenti che per assurdo la cecità ha determinato nei protagonisti.

¹⁴⁰ “*un uomo stanco di essere uomo*”, intervista realizzata da Sara De Fanis con João Brites, regista dello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira*, compagnia O BANDO, 07 maggio 2004, Porto – in appendice.

Lo stesso episodio, nel Contagio, è accentuato dall'atmosfera creata dall'insieme della scena: siamo seduti su gradoni di legno e i contagiati sono intorno al tavolo, con la debole luce di una candela ad illuminare i volti un po' sollevati per essere finalmente riusciti a lavarsi e a bere acqua pura. Il vecchio e la ragazza siedono vicino, e abbandonandosi ad atteggiamenti affettuosi, piangono, lasciandoci intuire il superamento di ogni barriera sociale a favore della liberazione dei sentimenti.

Pur con indubbie differenze nella messa in scena, a partire dallo spazio scenico fino ad arrivare alla scelta degli episodi mostrati con maggiore interesse, non possiamo che rilevare che entrambi i registi sono riusciti a tradurre fedelmente le intenzioni dell'autore Saramago, trasmettendoci disagio e malessere, ma anche e soprattutto intense emozioni e lasciando sospeso quel filo di speranza, tanto caro a Saramago, che ci permette di sorridere e respirare dopo aver assistito ad un'angosciante tragedia.

APPENDICI

INTERVISTA CON CARLO CERCIELLO,

regista dello spettacolo *Il contagio*, produzione Vesuvioteatro, 1999.

1. Come si è avvicinato allo stile di José Saramago? Perché *Cecità*?

Come ti ho spiegato telefonicamente, cerco sempre di mettere in scena autori coinvolti e coinvolgenti sul piano sociale e politico, le cui storie parlino al cuore e alle menti degli uomini. Saramago è uno di questi. Quando nel '97 pensammo di mettere in scena *Cecità*, non potevamo certo prevedere che un'avventura, tanto difficoltosa e affascinante, potesse essere realizzata a distanza di due anni e coincidere con la tremenda realtà di una guerra vera. Ciò può accadere, quando i romanzi sono il prodotto di una profonda conoscenza delle miserie umane, quando sono scritti da uomini che hanno vissuto sulla loro pelle l'ottusa cecità del potere. Avevo deciso di chiudere lo spettacolo prima che i ciechi tornassero in città, tralasciando la parte del romanzo che termina con il ritorno della vista, e forse gli orrori di questi anni confermano le ragioni del mio pessimismo, ma avrei fatto torto allo scrittore, al romanzo e soprattutto all'uomo Saramago, che non ha mai ceduto dinanzi all'ottusità dei suoi denigratori e dei suoi persecutori, e che per la sua storia, il suo impegno culturale e sociale, la sua sensibilità e la sua profonda umanità, ha molto da insegnare a chi lo definì, alla notizia dell'assegnazione del premio Nobel '98 per la letteratura, scrittore "vetero-comunista" animato da una "visione sostanzialmente anti-religiosa" dei problemi (*L'Osservatore Romano*, organo d'informazione del Vaticano). Ho scelto *Cecità*

perché questo romanzo è la perfetta metafora della cecità dell'uomo contemporaneo, la denuncia dura della oscurità morale in cui siamo sprofondatai, malati d'egoismo e di violenza, la disperata occasione per confrontarci con le domande ultime sul destino dell'uomo e sulle vie di un sempre più improbabile riscatto. Il microcosmo claustrofobico in cui si sviluppano i disperati rapporti tra i contagiati, i loro violenti sentimenti ed egoismi, la nuova *peste* che sconvolge il mondo nei suoi già precari equilibri morali e sociali, la solidarietà e la speranza che preludono nel finale al ritorno salvifico della vista, sono gli elementi portanti tanto del romanzo che della mia rappresentazione teatrale e, purtroppo, quest'opera è ancora oggi tremendamente attuale.

2. Nello spettacolo è presente lo stesso Saramago nel ruolo dello scrittore con una testimonianza filmata. Come avete fatto a coinvolgerlo?

Nella seconda parte del romanzo, quando cioè i ciechi tornano in città, appare il personaggio autobiografico dello scrittore e mi sarebbe piaciuto di realizzarne, con la presenza di Saramago stesso, una testimonianza metateatrale. Lui fu, subito, ben felice di fare questa piccola esperienza d'attore. L'unico problema era fissare per tempo un appuntamento in Italia da qualche parte, visti i suoi impegni continui in giro per il mondo. Partimmo per Torino io, un fotografo e un ragazzo con una cinepresa VHS, non professionale, e in una libreria del centro, dove Saramago teneva uno dei suoi incontri con i lettori, riprendemmo la scena. Avevo fatto preparare un grande *gobbo* dove lui poteva leggere la parte in italiano, anche

a una certa distanza. Ripetemmo la scena tre volte, solo per averne più di una versione, ma non ce ne sarebbe stato bisogno, perchè Saramago fu da subito bravissimo, dimostrandosi tra l'altro dotato di una calda ed espressiva voce d'attore.

3. Qual è stato il lavoro sul testo?

Ricordo che gli episodi più crudi, più violenti, accadevano dietro le quinte o, nel primo quadro, nella parte destra della scena, evidenziati da cambi di luce e di tono musicale. Il suo interesse era quello di sottolineare l'importanza dei sentimenti umani?

Ci sono volute almeno quattro stesure del testo prima di arrivare a quella presentata agli attori e poi ancora modificata per esigenze di scena. All'inizio il mio amico Raffaele Boccalone estrasse dal romanzo tutti i dialoghi possibili e ne aggiunse in vari punti alcune ricuciture, per altro sempre ricavate dall'originale letterario. In una seconda fase spedii il testo al mio amico Giuseppe Rocca, autore e regista teatrale e cinematografico, vincitore di due Solinas, Idi e via di seguito, un bravo e colto drammaturgo che ne rifinì il linguaggio, cercando di diversificarlo per estrazioni sociali dei personaggi e rendendolo più diretto. Personalmente, poi, ne definii la stesura sul campo, provandone la resa teatrale e apportando altre leggere modifiche, sempre nell'assoluto e rigoroso rispetto del romanzo e dell'autore. Ricordo che al ristorante, nel festoso dopo spettacolo insieme a tutta la Compagnia, Saramago mi scrisse su un tovagliolo di carta, all'incirca, la frase che avrei dovuto aggiungere alla Ragazza dagli Occhiali Scuri, qualcosa che era nel romanzo e che avrei dovuto trovare. Per un po' di tempo ho cercato la frase invano,

poi ci sono riuscito. Era questa: “ *C’è qualcosa in me, qualcosa che non riesco a spiegare, che non ha nome... forse... quella cosa sono proprio io...* ”. Come ho già accennato telefonicamente, il romanzo si presta più ad una sceneggiatura cinematografica che ad una riduzione teatrale, l’azione è importante e molto spesso violenta, le immagini crude e crudeli, il linguaggio realistico, quotidiano, diretto esplicito, anch’esso violento e poco misterioso. Proprio la violenza delle scene, poco credibile in una versione teatrale con il pubblico a un passo di distanza, mi indusse ad adoperare il buio per la sua ambientazione, lasciando all’immaginazione dello spettatore l’interpretazione di quanto stesse accadendo. Lo stupro di massa avviene in tal modo, l’uccisione del cieco violento e quella del ladro e così via. Il teatro non consente di essere troppo realistici e nemmeno lo richiede, né chiede di stupire con effetti speciali. Il teatro vuole segni precisi e significativi da interpretare, metafore, simbolismi.

4. Come avete selezionato gli episodi da mettere in scena e quelli invece da tralasciare, per esempio la scoperta delle statue bendate nella chiesa?

In verità ho cercato di tralasciare il meno possibile o perlomeno di sintetizzare il contenuto di ciò che tralasciavo per ovvi motivi di rappresentazione, in altre scene. Il caso delle statue bendate è uno di questi. Se ricordi, prima di decidere di andare ad uccidere il cieco violento, la moglie del medico benda il crocifisso posto sul comodino, accanto al letto, ed ancora, il gioco di riferire ognuno come è diventato cieco, contempla il bendaggio simbolico dei personaggi da parte della moglie del medico, una disperata mosca

cieca che richiama alla mente anche il crudo bendaggio dei condannati a morte. Un personaggio è stato per forza di cose tagliato via ed è uno dei più importanti della storia, cui tra l'altro Saramago è particolarmente affezionato: il Cane delle lacrime. Ti renderai conto che la cosa si presentava inevitabile. Il tessuto connettivo del romanzo è integro. Sono stati resi scenicamente in maniera diversa: i dettagli terrificanti del progressivo degrado ambientale, con una lenta trasformazione tanto della camerata che dei personaggi; l'attacco alla camerata dei violenti, di cui è restato solo l'incendio; gli episodi iniziali di cecità dei singoli personaggi, poi, però, descritti durante il gioco e così via. L'importante era non ferire in alcun modo lo svolgimento drammatico della storia, recandone intatte le pulsioni sentimentali, la nausea, l'angoscia, la pietà, la rabbia, la solidarietà. Un lavoro certosino sulla credibilità dello *stato* di ciascun personaggio. Soprattutto la ricerca di uno stato di cecità interiore, che coincidesse, poi, con un' apparente cecità esterna.

5. Solo la voce della moglie del medico racconta il momento della chiesa e commenta altri avvenimenti importanti. E' questa una traduzione scenica dell'importanza del personaggio della donna, *angelo salvatore*, unica *non-cieca* che aiuta, assiste e sostiene il gruppo?

I personaggi maschili del romanzo non ci fanno certo una bella figura. Impotenti dinanzi allo stupro delle proprie donne, cui si rassegnano pur di assicurarsi il cibo, il medico che tradisce la moglie credendo di non essere visto da lei il giorno prima della mattanza carnale, l'egoismo del primo cieco che amerebbe

sacrificare solo le donne altrui alla causa del cibo etc. Saramago sostiene che, senza la donna, il mondo sarebbe già da un pezzo finito e non posso che condividere la sua tesi. La donna, come una spugna, assorbe gli umori cattivi del mondo e ci restituisce aria pulita, pietà, abnegazione, sacrificio. Non è un caso, dunque, che il sacrificio di una donna, che si finge cieca pur di restare accanto al marito in una simile tragedia, è il perno intorno a cui gira tutto il romanzo. I suoi occhi sono la telecamera delle miserie umane, la sua capacità di resistere sarà la salvezza di tutti gli altri. Come un Cristo laicamente a rovescio, per salvare gli altri, non esiterà ad uccidere. Non chiuderà gli occhi per non vedere, ma guarderà in faccia la tragedia e la affronterà con coraggio. Assunta su se stessa la *missione*, condurrà il gruppo in salvo, accudendolo fino al ritorno della vista, senza mai cedere, neanche davanti al tradimento del marito, arrivando a capire persino le ragioni dell'amante, quella Ragazza dagli occhiali scuri sola al mondo e prossima al martirio, che lei accarezzierà con tenerezza quasi materna.

6. Ricordo una sensazione di disagio, di scomodità nell'assistere allo spettacolo, nel senso che il pubblico segue lo stesso percorso degli attori, ed è considerato come uno dei contagiati. Voleva ricreare nel pubblico un senso di irritazione forzandolo ad assistere alla messa in scena in condizioni disagiati?

Quando parlai a Mantova con Saramago, si entusiasmò proprio della mia intenzione di messa in scena e si convinse a darmi l'autorizzazione. Gli spettatori sarebbero stati radunati all'ingresso da alcuni militari in assetto di guerra e *deportati* all'interno come protagonisti della storia nel ruolo di contagiati, ancora vedenti,

insieme agli attori. Avrebbero preso posto e vissuto insieme a loro in un ambiente di assoluto degrado, avrebbero seguito i personaggi della storia, guidati dall'unica vedente, la moglie del medico, sarebbero usciti dal *ricovero* per inoltrarsi nella città alla ricerca di cibo e delle proprie ex abitazioni e avrebbero raggiunto insieme al gruppo di ciechi la casa della salvezza, della solidarietà e del ritorno della vista. Le motivazioni di tale scelta sono le motivazioni stesse per cui faccio teatro. L'importanza dell'arte è nella tensione dei sentimenti indotta nello spettatore, tensione che, sciogliendosi nella commozione, gli dà un piacere liberatorio. Il teatro che prediligo è intento di far sopravvivere è un teatro che punti al cuore e allo stomaco degli spettatori, inchiodandoli a un minimo di disagio, di riflessione, di emozione. Un teatro antiproduttivo, dove sia impossibile dormire o parlare della pizza del dopo-spettacolo, sgranocchiare patatine o commentare ad alta voce, un teatro dove lo spettatore sia protagonista consapevole di una ritualità e non consumatore distratto di un prodotto.

7. Avete allestito lo spettacolo sempre in *non-luoghi* teatrali, come l'ex-rimessa degli autobus qui a Pescara?

Sì nella maggior parte dei casi. Solo a Parma e all'Elicantropo siamo stati all'interno di sale teatrali, ma la formula era sempre la stessa. La sala veniva completamente trasformata. Ogni volta era come montare un set cinematografico. Le occasioni di rassegne e di Festival sempre più esigue, la difficoltà di impegnare tanti attori per periodi di lavoro saltuari e brevissimi e le difficoltà economiche, ci

hanno impedito di proseguire uno spettacolo che ci ha dato tante soddisfazioni.

8. Vesuvioteatro, la compagnia, come ha lavorato su questo spettacolo? Avete tenuto un laboratorio prima di iniziare la lavorazione?

Come ti ho già spiegato, Vesuvioteatro è una produzione, non una compagnia. Mi ha affiancato in quasi tutti i miei spettacoli fino al 2002, quando ho vinto il Premio Ubu per *Stanza 101*, poi ci siamo salutati e andiamo ognuno per la sua strada. Lo spettacolo *Il Contagio* non nasce da un laboratorio, ma da una precisa idea di spettacolo che avevo in testa e che ho seguito scrupolosamente con la collaborazione di un gruppo di amici attori, che mi hanno seguito nell'impresa con entusiasmo e qualcuno di loro, ancora oggi, mi invita a rifarlo.

9. Un'ultima domanda, non proprio inerente allo spettacolo. Come considera la condizione del teatro contemporaneo in Italia? Ipotesi sul futuro?

In tempi in cui prevale l'*istupidimento* da immagine, il virtuale sul reale, la capacità di produrre sulla capacità di pensare, l'economia sulla politica, il potere sugli ideali, il benessere consumistico sul benessere culturale, il potere sull'amore, il teatro rimane l'ultima, disperata zattera della creatività umana. In tal senso *fare teatro* vuol dire opporsi con la forza del sogno, della fantasia, della poesia, all'appiattimento culturale imposto da una società, ormai, in preda a

un vero e proprio delirio di onnipotenza, di narcisismo, di egoismo e di profonda ignoranza. *Fare teatro* è tenere in vita, alimentare e far crescere il nostro mondo interiore, è agire una controrivoluzione sentimentale incruenta, realizzare sacche di resistenza creativa contro l'arroganza, l'ignoranza e la strumentalizzazione del potere. Grande e dirompente è la forza del rito teatrale, quando, compiendosi, riesce ad esprimere tutto il suo potenziale comunicativo. Il vuoto culturale che ci circonda è lo specchio dell'imbarbarimento di una società che individua nella omologazione, nella produttività, nell'economia e nell'immagine, i nuovi valori dell'umanità. Nel rifugio-teatro, ci difendiamo dalle radiazioni nocive dell'idiozia. Di fatto il teatro, in assenza di mecenatismo artistico, è costretto a rispondere alle stesse ferree leggi imprenditoriali che, ormai, regolano tutti i campi del vivere quotidiano ed alle quali non si può sfuggire. Ne conseguono, dunque, l'inquinamento qualitativo delle proposte artistiche, a vantaggio del profitto perseguito ad ogni costo e l'impoverimento culturale del pubblico, sempre più assuefatto al consumo di prodotti-spazzatura di ogni genere. Ha, comunque, senso parlare di buono e di cattivo teatro, ne ha sempre meno settarizzare il teatro attraverso l'attribuzione di qualifiche obsolete e strumentali. Si parla di teatro di ricerca, dimenticando o fingendo di dimenticare che laddove non c'è ricerca, non c'è teatro. Il termine *avanguardia*, è servito per condannare ad un ruolo subalterno, quel teatro che, rifiutandosi di rispondere a logiche meramente aziendali, fonda la sua essenza sulle motivazioni e sulla responsabilità delle sue scelte. La stessa qualifica di *impegnato* attribuita ad un certo modo di interpretare il teatro, è *snob* e vuota di significato. L'onanismo intellettuale di molti cattivi teatranti, spesso si trincerava proprio

dietro questo termine. Il buon teatro, insomma, sia esso comico o drammatico, d'evasione o meno, richiede impegno, ricerca, professionalità, ma, soprattutto, onestà intellettuale. D'altra parte il solo fatto che, all'interno di un edificio denominato Teatro, si svolgano degli spettacoli, non basta a conferire ad essi, di diritto, la qualifica di teatrali. Occorre, dunque, evitare il dilagare della confusione e della mistificazione culturale, salvaguardando le diverse identità artistiche, nel rispetto delle reciproche differenze. Si assiste, purtroppo, sempre più di frequente, allo smarrirsi del rito teatrale dietro le diverse forme della rappresentazione, dello spettacolo formale, dello spettacolo di intrattenimento, del prodotto confezionato per il cosiddetto *mercato*, che deve sottostare, dunque, alle leggi imposte dalla produttività e dal consumo. Questo non significa, certamente, che basta fare ricerca o sperimentare linguaggi diversi per *fare teatro*, ma è necessario porsi delle domande, praticare delle scelte responsabili, che non siano esclusivamente dettate da mero opportunismo. Il teatro ristagna nelle acque paludose delle pratiche ministeriali. Il teatro dei *borderò* affanna faticosamente rincorrendo la quantità di carta vidimata da consegnare a fine stagione, nella speranza di accedere alla lotteria delle sovvenzioni. Ogni sbandierata potenzialità teatrale, rischia ogni giorno di morire per asfissia, stretta com'è tra l'assenza assoluta di veri produttori e l'ignoranza dei politici, incapaci di un minimo di progettualità culturale, che non risponda all'imperativo categorico del ritorno d'immagine. La valorizzazione della drammaturgia contemporanea, che nelle intenzioni ministeriali doveva portare nuova linfa al teatro polveroso e anacronistico di repertorio, è stata strumentalizzata a tal punto da diventare il *nuovo Eldorado* di molti dei cosiddetti produttori che, non solo non

investono una lira sulla creatività, ma speculano su quella altrui ottenendo *borderò d'autore*, in cambio di uno straccio di agibilità. Chi fa teatro con serietà, oggi, lo fa sulla propria pelle. Per i giovani aspiranti ad entrare nel mondo del teatro, sono tempi molto duri. La quasi assoluta mancanza di validi riferimenti, dall'apprendimento alla pratica teatrale, la strumentalizzazione di operatori e politici alla ricerca di una nuova verginità, l'esiguo numero dei teatri e la mancanza di un vero teatro pubblico e di vere scuole di teatro, anch'esse pubbliche, non favoriscono certo la nascita e la valorizzazione di nuovi talenti artistici. Ciò nonostante, per uno *scherzo di natura* e per l'impegno e la serietà di pochi, di tanto in tanto, si evidenziano nuove interessanti personalità artistiche, la sporadica nascita di un nuovo gruppo teatrale o di qualche nuovo autore. La esigua speranza di essere rappresentati, induce gli autori a scrivere sempre meno per il teatro. Il teatro è creazione, creare significa scrutare nel buio, rinunciare ai punti di riferimento, sfidare l'ignoto. Con tenacia, con insolenza, con ostinazione. Senza questa ostinazione, talvolta sublime, si resta alla periferia delle cose. Finisce l'avventura. A forza di ripeterli, i due termini che hanno caratterizzato questo nostro tempo a cavallo fra i due millenni - *sperimentazione e ricerca* - sembra quasi che abbiano preso un significato ristretto a un solo modo di fare teatro. Sperimentare e ricercare, invece, è indispensabile per chiunque si aggiri - col furore dell'arte - in qualsivoglia genere teatrale, purché sia davvero teatro.



ENTREVISTA COM JOÃO BRITES, encenador do *Ensaio sobre a cegueira*, grupo de teatro O Bando.

1. Por que decidiu encenar Saramago e por que escolheu o *Ensaio*?

Trabalhar sobre textos que não são escritos para o teatro não é uma coisa nova no projecto do grupo. Uma boa parte dos nossos espectáculos são feitos de textos assim. Era já muito tempo que eu gostava de trabalhar num espectáculo num texto de Saramago. Para ser sincero, gosto mais de textos não teatrais. Há vários textos dele que eu gostaria de trabalhar, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Todos os nomes* e depois por questões de possibilidade de montagem estava a pensar n' *A jangada de pedra* que também tem um conteúdo político, que me interessa muito. Depois, por pressão de tudo o grupo e porque também eu gostava muito, decidimos de encenar o *Ensaio*... É um dos poucos espectáculos que eu aceito fazer sem saber como é que vou fazer. Isto se resultou num trabalho d'equipa muito maior do que antes. Portanto como eu não tinha já uma ideia muito consistente e aglutinadora, permitiu realmente uma interação muito maior com os outros do grupo. Eu nasco como pintor e gosto mais de ter um espaço aglutinador de sentidos sobre o qual se escreve a dramaturgia. E aqui não, aqui tinha quem já havia uma ideia, o Rui Francisco, que é o arquitecto, e era uma ideia que já aglutinava, mas era tão vazia que não aglutinava com ideia nenhuma.

2. Sabemos que Saramago é uma pessoa especial, disponível e simples. Como reagiu quando sabiu da sua intenção de encenar o Ensaio?

Eu já gostava muito dele como escritor, mas também como homem, como político. Eu penso que os artistas têm que ser muito mais interventistas. E ele não modificou o seu posicionamento depois do Nobel e ousa dizer aquilo que pouca gente ousa dizer, por exemplo a situação do império americano. Eu não sou muito convival e também quando trabalho com um escritor, prefero não me encontrar com ele, para ser sincero! Com o Saramago aconteceu o contrario, aconteceu que eu não tinha grandes teorias sobre o que queria fazer, sobre grande desenho de realização, e quando ele perguntou realmente e eu disse que não sabia...ele diz que sim! Diz que sim também porque eu frequentava um grupo em Lisboa que é o grupo A Comuna e é um grupo importante, eles fazem coisas extraordinarias. Ele sabia que era um grupo diferente, marginal e ele tem uma particular simpatia pelas coisas marginais...E quando foi o encontro com ele eu gostei muito do homem: doce, tenro mas também determinado, firme.

3. Como trabalhou com o texto?

A primeira coisa que fiz foi montar uma versão só com os diálogos. E a primeira versão foi realmente tão longa, enorme...então tentámos compreender o que é que é essencial. É preciso dizer que quando estou a fazer uma adaptação para um espectáculo, sempre penso nos actores...a primeira coisa é sempre buscar os actores e decidir os papeis já tendo uma ideia, mas aqui eu não sabia,

portanto no estágio em Viseu, ninguém sabia o que ia fazer à excepção da mulher do medico...

Que è uma atriz da companhia

Não, nos não temos uma companhia de actores, são todos cooperantes. Há 3 o 4 anos que não conseguimos ter uma companhia permanente, não são salariados mas trabalham connosco para cada espectáculo. E a ideia para este espectáculo era reunir os actores que trabalham commigo há anos, com os actores novos. Era uma espécie de projecto político, filosofico, estético do nosso trabalho.

Por economia e por eficácia cenica se vão ajustando algumas cenas, por exemplo não há a casa do médico, ou a casa do escritor...é so uma questão de economia, não estética.

- 4. O livro está cheio de episódios crueis que sublinham a cegueira dos homens, mas são também fundamentais os sentimentos humanos. E' um espectáculo muito forte, consegue transmitir a degradação dos homens mas também a importancia dos afectos. E' esta a finalidade da sua encenação, mostrar ambos os lados dos homens respeitando o texto em todos os pormenores, até conseguindo personificar o *cão das lagrimas*?**

Para nos é um homem, não é um cão, é um homem-cão, ou melhor, é um homem farto de viver e farto da humanidade. E' em verdade um homem cansado de ser homem, como pode ser um *clochard*, um vagabundo dos que encotramos nas ruas das nossas cidades.

Há uma evolução na tragedia também nas roupas que vão degradando até a nudez.

Sim, a encenação é sempre muito realista. A degradação dos próprios figurinhos desaparece com a conquista duma nossa sensibilidade.

- 5. Diferentemente da companhia italiana que omitiu a parte inicial do romance fazendo começar o espectáculo pela deportação dos cegos no manicômio, você inseriu também este momentos de introdução, mas com uma agradável ironia. E' esta uma característica da sua maneira de fazer teatro?**

Eu acho que um bocado desta ironia e este lado aparentemente *naif* que é primordial também, que não é pretenciôso, é presente no livro. É uma especie de desconcerto de imagem e linguagem técnico.

A segunda parte, ao contrario, é quase como um cavalo ao galope, para não deixar o publico respirar.

Todos os pormenores foram decididos durante o trabalho ou pensou tudo antes?

Foram pensados antes. Precisamos de muito trabalho, da participação de muita gente para enriquecer a primeira concepção geral.

- 6. Eu sei que você habitualmente utiliza espaços não propriamente teatrais para as suas encenações. Como trabalhou num espaço tão convencional como o Teatro São João de Porto?**

Foi uma experiência bonita pela enorme disponibilidade das pessoas...

- 7. E num espaço assim, o público tem um rol passivo, é espectador do que acontece na cena, mas a sensação que chega é a mesma da encenação italiana, onde o público estava envolvido e tratado como os cegos: uma sensação de incômodo, de irritação. Escolheu o nevoeiro para transmitir isso?**

Foi importante o estudo da cena num espaço assim...Tentámos fazer um cenário que penetrasse na plateia e que envolvesse com várias hipóteses. As pessoas, sem compreender porque, ficam muito envolvidas e depois realizamos essa penetração também por causa do espaço longo do proskenio e dos cheiros...

- 8. O grupo O Bando tem residência num pequeno sítio, Palmela, e não numa cidade como Lisboa. Porque esta escolha?**

Nos estamos ali há quatro anos. É uma decisão que a gente tomou ultimamente porque estávamos a buscar um espaço onde poder trabalhar também com a pintura, com as crianças, um lugar limítrofe às cidades maiores, porque em realidade é mais fácil para a gente de Lisboa vir para Palmela que se mover pela cidade!

E depois, Palmela é uma zona muito interessante para tentar as coisas em relação com o público.

- 9 Uma última pergunta, um pouco mais geral. Como vê a condição do teatro contemporâneo em Portugal?**

Existem grupos muito antigos que conseguiram afirmar-se em estruturas que já resistiram ao longo de 30 anos e em muitos casos na minha opinião não conseguiram renovar, repetem um pouco o mesmo tipo de coisas que não são tão entusiasmantes e tão extraordinárias com eu as conheci. Houve algumas delas muito marcantes e muito fortes que não conseguiram manter sempre aquela chama.

Por outro lado, há grupos novos que neste momento surgem que não conseguem encontrar, e às vezes nem queriam, o apoio dos Ministérios e receberam portanto um fraco apoio até porque os grupos mais velhos nada tinham feito para que isso mude.

A minha atitude sempre foi nunca reivindicar mais condições para o meu grupo, é evidente. Eu nunca fiz distinções entre um ou um outro grupo...sempre preferi a quantidade. Acho que da quantidade é que resulta a qualidade, não consegue o contrário. Isso acontece sempre através de experiências que podem surgir personalidades, sendo um teatro diferente e diversificante. Verifiquei isso também nas experiências na Alemanha, na Bélgica, na França.

Sob o ponto de vista estético, eu acho que o teatro ficou prisioneiro duma concepção realista, outras vezes não conseguiu proporcionar a abstração com a ilusão e a abstração foi uma coisa fria, pretenciosa, estética, formalista...

Nesta maneira há muitos grupos que estão distantes do público, em relação à transmissão das emoções...

E a minha aposta é precisamente esta: conseguir não entrar pela verossemelhança, pela aproximação à realidade através de situações parecidas.

Parece que o actor tem que ser um veículo duma coisa muito proxima da realidade, portanto o realismo, o simbolismo, Stanislavsky, todos esses metodos acabam por contagiar de tal maneira a criação que ela parece não se libertar deste lado figurativo.

Aquilo que procuro e acho que gostaria transmitir é precisamente para o contrário: como é que o simbolismo, a abstração, o artifício sejam capaz, nessa capacidade de imaginar não existindo esta fantasia, de conseguir emocionar.

INTERVISTA CON JOÃO BRITES – Versione italiana

1. Perché decideste di mettere in scena Saramago e perché *Cecità*?

Lavorare su testi che non sono scritti per il teatro non è una cosa nuova nel progetto del gruppo. Era già da tempo che desideravo lavorare su un testo di Saramago. Per essere sincero, preferisco i testi non teatrali. Una buona parte dei nostri spettacoli nascono da testi così. C'erano molti testi suoi su cui volevo lavorare, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, *Tutti i nomi* e poi, per questioni di possibilità di montaggio, avevo pensato alla *Zattera di pietra*, che ha anche un contenuto politico, che mi interessa molto. Poi, per pressioni di tutti il gruppo e anche perché a me piaceva molto, decidemmo di mettere in scena *Cecità*. È uno dei pochi spettacoli che accetto di fare senza sapere come lo farò. Questo ha richiesto un lavoro d'équipe molto maggiore dei precedenti. Oltretutto io non avevo un'idea molto consistente e *agglutinante*, e questo permise un'interazione molto maggiore con gli altri del gruppo. Io nasco

come pittore e preferisco avere uno spazio agglutinante di sensi sul quale si scrive la drammaturgia. E qui no, qui c'era chi già aveva un'idea, Rui Francisco, che è l'architetto e aveva un'idea già agglutinante, ma era talmente sfumata...

2. Sappiamo che Saramago è una persona speciale, disponibile e semplice. Come reagì quando seppe della sua intenzione di mettere in scena *Cecità*?

A me lui già piaceva molto come scrittore, ma anche come uomo, come politico. Penso che gli artisti debbano essere molto più interventisti. E lui non modificò posizione dopo il Nobel e osa dire quello che poca gente osa, per esempio la situazione dell'impero americano. Io non sono molto conviviale e anche quando lavoro con uno scrittore preferisco non incontrarlo, per essere sincero! Con Saramago accadde il contrario, accadde che io non avevo grandi teorie su quello che volevo fare, grandi disegni di realizzazione, e quando lui mi interrogò seriamente e io gli dissi che non sapevo...disse sì! Disse sì anche perché io frequentavo un gruppo a Lisbona, La Comuna, che è un gruppo molto importante, fanno cose straordinarie. Lui sapeva che era un gruppo diverso, marginale ed ha una particolare simpatia per le cose marginali... E quando lo incontrai mi piacque molto l'uomo: dolce, tenero ma anche determinato, deciso.

3. Come ha lavorato con il testo?

La prima cosa che feci fu montare una versione solo con i dialoghi. E la prima versione era talmente lunga, enorme...allora cercammo

di capire cosa era davvero essenziale. Devo dire che quando faccio l'adattamento per uno spettacolo, penso sempre agli attori...la prima cosa è sempre cercare gli attori e decidere i ruoli già con un'idea, ma questa volta non lo sapevo, quindi nel laboratorio a Viseu nessuno sapeva cosa andava a fare ad eccezione della moglie del medico...

Che è un'attrice della compagnia

No, noi non abbiamo una compagnia di attori, sono tutti collaboratori. Sono 3 o 4 anni che non riusciamo ad avere una compagnia permanente, non sono stipendiati ma lavorano con noi per ogni spettacolo. E l'idea per questo spettacolo era riunire gli attori che lavorano con me da anni, con gli attori giovani. Era una specie di progetto politico, filosofico, estetico del nostro lavoro. Per economia e per efficacia scenica sono state adattate alcune scene, ad esempio non c'è la casa del medico, o la casa dello scrittore...è solo una questione di economia, non di estetica.

4. Il libro è pieno di episodi crudeli che sottolineano la cecità degli uomini, ma sono fondamentali anche i sentimenti umani. È uno spettacolo molto forte, riesce a trasmettere la degradazione degli uomini ma anche l'importanza degli affetti. È questo lo scopo della messa in scena, mostrare entrambi i lati degli uomini rispettando il testo in tutti i dettagli, fino a personificare il cane delle lacrime?

Per noi è un uomo, non è un cane, è un uomo-cane, o meglio, è un uomo stanco di vivere e stanco dell'umanità. In verità è un uomo

stanco di essere uomo, come può essere un *clochard*, un vagabondo di quelli che incontriamo nelle strade delle nostre città.

C'è un'evoluzione nella tragedia anche nei costumi che degradano fino ad arrivare alla nudità.

Si, la messa in scena è sempre molto realista. La degradazione dei costumi scompare con la conquista di una nostra sensibilità.

- 5. A differenza della compagnia italiana che ha omesso la parte iniziale del romanzo facendo cominciare lo spettacolo dalla deportazione dei ciechi nel manicomio, lei ha inserito anche questi momenti di introduzione ma con una piccante ironia. Questa è una caratteristica del suo modo di fare teatro?**

Penso che un po' di questa ironia e questo lato apparentemente *naïf* che è anche primordiale, è presente nel libro. È una specie di stupore di immagini e linguaggio tecnico. La seconda parte, al contrario, è quasi come un cavallo al galoppo, che non lascia respirare il pubblico.

Tutti i dettagli sono stati decisi durante il lavoro o pensò a tutto prima?

Furono pensati prima. Abbiamo avuto bisogno di molto lavoro, della partecipazione di molta gente per arricchire la prima concezione generale.

- 6. So che voi abitualmente utilizzate spazi non propriamente teatrali per i vostri spettacoli. Come avete lavorato in uno spazio tanto convenzionale come il Teatro São João di Porto?**

È stata una gran bella esperienza grazie all'enorme disponibilità delle persone che ci lavorano...

- 7. E in uno spazio così, il pubblico ha un ruolo passivo, è spettatore di quello che accade sulla scena, ma la sensazione che arriva è la stessa dello spettacolo italiano, dove il pubblico era coinvolto e trattato come i ciechi: una sensazione di disagio, di irritazione. Ha deciso di utilizzare la nebbia proprio per trasmettere ciò?**

È stato importante lo studio della scena per uno spazio così... Abbiamo tentato di creare una scena che penetrasse nella platea. Le persone, senza comprendere perché, si sentono molto coinvolte e poi abbiamo ideato questa penetrazione anche per il lungo spazio del proscenio e degli odori...

- 8. Il gruppo O Bando ha residenza in un luogo piccolo, Palmela, e non in una città come Lisbona. Perché questa scelta?**

Stiamo lì da quattro anni. È una decisione che abbiamo preso ultimamente perché cercavamo uno spazio dove poter lavorare anche con la pittura, con i bambini, un posto vicino alle maggiori città, perché in realtà è più facile per la gente di Lisbona venire a Palmela che muoversi nella città!

E poi, Palmela è una zona molto interessante per stabilire relazioni con il pubblico.

9 Un'ultima domanda, un po' più generale. Come vede la situazione del teatro contemporaneo in Portogallo?

Esistono gruppi molto antichi che sono riusciti ad affermarsi in strutture che esistono ormai da trenta anni e in molti casi credo non siano riusciti a rinnovarsi, ripetono un po' lo stesso tipo di cose che non sono così entusiasmanti e così straordinarie come quando io li conobbi. Alcuni di loro erano molto forti e intensi e non sono riusciti a mantenere viva quella fiamma.

Da un altro punto di vista, ci sono giovani gruppi che in questo momento stanno sorgendo e che non riescono ad ottenere, e a volte nemmeno lo desiderano, l'aiuto dei Ministeri e hanno ricevuto un appoggio debole anche perché i gruppi più vecchi non hanno fatto nulla per far cambiare questa situazione. Io non ho mai rivendicato condizioni migliori per il mio gruppo, è evidente. Non ho mai fatto distinzioni tra un gruppo e un altro, ho sempre preferito la quantità. Penso che è dalla quantità che risulta la qualità, non il contrario. Possono nascere personalità, attraverso le esperienze, essendo il nostro un teatro diverso e diversificante. Ho verificato questo anche nelle esperienze in Germania, in Belgio, in Francia. Sotto il punto di vista estetico, penso che il teatro sia rimasto prigioniero di una concezione realista, altre volte non è riuscito a equilibrare l'astrazione con l'illusione e l'astrazione è una cosa fredda, pretenziosa, estetica, formalista...

In questo modo molti gruppi rimangono distanti dal pubblico, per quanto riguarda la trasmissione delle emozioni...

E la mia scommessa è precisamente questa: non avvicinarmi troppo alla verosimiglianza, all'approssimazione della realtà attraverso situazioni simili. Sembra che l'attore debba essere veicolo di una cosa molto vicina alla realtà, per questo il realismo, il simbolismo, Stanislavsky, tutti questi metodi finiscono per contagiare la creazione che sembra non riuscire a liberarsi del lato figurativo. Quello che cerco e che vorrei trasmettere è esattamente il contrario: come il simbolismo, l'astrazione, l'artificio siano capaci di emozionare.

ENTREVISTA COM MÓNICA GARNEL, intérprete no papel da mulher do médico.

- 1. A personagem da mulher do médico é central no livro: ela é a única que vê tudo, ajuda e sustenta os outros. Como viveu este importante papel?**

O trabalho que desenvolvi foi muito difícil por não partir de mim. Quer dizer, tinha que se formar uma união entre os cegos, uma comunicação entre eles, para poder depois compreender como contrapontear com eles. No princípio fiquei um bocado desnorteada por não saber como interpretar a personagem. Até porque eu sou uma pessoa que decide antecipadamente as características da sua personagem, eu tenho que a viver comigo e no trabalho coletivo. A minha personagem é problemática, pouco clara, já no sentido que lendo o romance te perguntas até ao fim porque é que ela não fica cega. Ela é uma heroína por acaso, interroga-se continuamente sobre porquê não fica cega, e até o fim, nem ela nem nós conseguimos atingir uma resposta pertinente, até porque a sua maneira de agir pode ser considerada bastante egoísta, se quisermos, por se não poder portar de maneira diferente na situação em que se encontra. Aliás o seu real interesse é ajudar o marido, o resto é uma consequência, tanto que declara de não ver até ao fim para não ficar escrava dos outros. Por exemplo, ainda podemos demonstrar o seguinte: no momento em que ela vai à procura da comida, para sem remorsos para comer, sem cuidar dos seus amigos ou dos outros grupos de cegos. Eu acho que a causa de ela não ser atingida pela cegueira seja a sua reação no momento em que tem que ser internado o marido: ela vai, o segue, sem pensar. A mãe da

rapariga dos óculos escuros nem sequer pensa em ir, assim como a mulher do primeiro cego: ao contrário a mulher do medico vai sem esitacao! E a simplicidade desta reação é provavelmente o segredo da sua salvação, que ao final não é salvação segundo diz Saramago que “*quem vê, sofre mais do que os outros*”.

Diferentemente da encenação italiana, onde a mulher está sempre central, conta as cenas mais cruas que acontecem fora da cena, aqui ela no início vem tratada como os outros, não é protagonista...

Ela não é de fato a protagonista no sentido próprio da palavra. O trabalho que fiz para criar a personagem é diferente daquilo que faço quando tenho que interpretar o papel da protagonista, virando o resto em volta dela, sendo aqui o centro pelos outros; o meu papel tem uma importância particular, embora seja o contraponto deles. E além disso, a sua importância é um peso, por ser eu a única que vê e também sabendo que a cena é fingimento e que os outros não são cegos realmente, é como se o fossem e se eu tivesse a responsabilidade das vidas deles.

2. **No espectáculo há vários momentos de nudez, que porém parecem indispensáveis para transmitir a crudeldade e a obscenidade do livro. Como viveu estes momentos?**

A nudez não é um problema, ou pelo menos, agora já não é um problema, já estou acostumada! Uma vez, num espetáculo fiz um streap-tease e mesmo não ficando completamente despida, a intensidade da cena criava embaraço mais que no *Ensaio*. E ainda outra vez aconteceu-me de estar nua logo no início do espectáculo,

sentada na platéia, por a rapresentação começar com a nossa vestidura mesmo. E sinceramente, naquela vez fiquei um pouco embaraçada, porque ainda não se tratava de *fingimento teatral*; mas tenho que sublinhar que a perplexidade mais que do actor, que de qualquer forma está a fazer o seu trabalho, era do público: abaixou os olhos, como se fosse uma vergonha para ele o facto de ver uma pessoa nua!

Mas no *Ensaio* a nudez é uma passagem necessária para restituir da melhor maneira a ideia da mudança, da lavagem, da purificação.

3. Há quanto tempo trabalha com o grupo *O Bando* e como chegou a trabalhar com ele?

Na realidade é a primeira vez que trabalho oficialmente com O Bando. Trabalhámos juntos na *Celebração ao Verão no Festival de Artes da Rua* em Palmela, mas foi uma colaboração muito menos formal. João Brites foi o meu professor na Escola Superior de Teatro e perguntou-me para eu participar a esta nova produção, e eu aceitei com muito gosto porque, além do lado humano que nos liga, e a estima e a apreciação do meu lado para o seu trabalho, tenho também um grande interesse com Saramago, e acho que o *Ensaio* è um livro grandioso! Eu trabalho com outros grupos portugueses de teatro experimental, como *A Comuna* mas também com outros grupos mais jovens e ainda mais experimentais!

4. Quanto foi importante o estágio e portanto o documentário para o bom êxito do espetáculo?

O estágio foi mais emocionante do que achávamos! Durante o estágio senti realmente a importância do meu papel, visto que quando fizemos a experiência no hospital, ninguém sabia qual era a personagem que interpretava, à exceção de mim...E eu fingi estar vendada e não ver, mas na realidade era a única que via tudo! Vi os meus amigos numa situação terrível, andar cegos, vendados num lugar abandonado, sujo e também perigoso! Senti realmente o que tinha de interpretar e ainda vivo aquela sensação em cada sessão do espectáculo. Não foi fácil fingir de ser cega como eles, até porque, e isto é muito raro, temos uma relação muito boa, há intimidade, estima entre todos nós que somos trinta pessoas! E' muito difícil ter uma situação tão positiva, não fácil a encontrar mesmo sendo indispensável para trabalhar bem num grupo!

INTERVISTA CON MÓNICA GARNEL – Versione italiana

- 1. Il personaggio della moglie del medico è fondamentale nel libro: lei è l'unica che vede tutto, aiuta e sostiene gli altri. Come hai affrontato questo importante ruolo?**

Il lavoro che ho dovuto affrontare è stato molto difficile perché in verità non partiva da me. Cioè, prima doveva crearsi un'unione tra i ciechi, una comunicazione tra loro, e poi potevo capire come far loro da contrappunto. All'inizio ero un po' disorientata, non sapevo come prendere il personaggio. Io, poi, sono una che non decide a tavolino le caratteristiche del suo personaggio, devo viverlo con me stessa e nel lavoro collettivo. Il mio è un personaggio problematico, non chiaro, nel senso che già solo nella lettura del romanzo ti chiedi fino alla fine perché lei non diventa cieca. Lei è un'eroina per caso,

si interroga in continuazione sul perché non viene contagiata, e fino alla fine, né lei né noi riusciamo a darci una risposta pertinente, anche perché il suo modo di comportarsi può essere visto come abbastanza *egoista*, se vogliamo, perché comunque nella situazione in cui si viene a trovare, non può che comportarsi in quel modo, ma il suo reale interesse è solo aiutare il marito, il resto arriva di conseguenza, tanto che non dice di vedere fino alla fine, per non diventare schiava degli altri. Ad esempio, con un episodio possiamo ancora dimostrare questo, nel momento in cui va alla ricerca del cibo, senza rimorso si ferma a mangiare, e non si cura dei suoi amici o degli altri gruppi di ciechi.

Credo che il motivo per cui lei non viene colta dalla cecità sia la sua reazione nel momento in cui il marito deve essere internato: lei va, lo segue, senza pensarci due volte. La madre della ragazza dagli occhiali scuri non ci pensa neppure, la moglie del primo cieco nemmeno, lei non ci riflette su, va e basta, e la semplicità di questa reazione è probabilmente il segreto della sua salvezza, che poi salvezza non è perché, come dice Saramago, *“chi vede soffre più degli altri”*.

Inoltre, a differenza della messa in scena italiana, in cui la donna è sempre centrale, racconta le scene più crude che accadono fuori la scena, qui, lei all’inizio è trattata come gli altri, non è protagonista...

Non è una protagonista nel senso proprio del termine, cioè, il lavoro che ho dovuto fare per darle vita è differente da quello che si fa quando interpreti il ruolo del protagonista e il resto gira intorno a te, perché qui il centro sono gli altri, io ho un’importanza particolare ma sono il loro contrappunto.

E poi, si sente quell'importanza come un peso, perché sei l'unica che vede, e anche se c'è la consapevolezza che la scena è finzione, e quindi gli altri non sono ciechi realmente, è come se lo fossero, e se tu avessi la responsabilità delle loro vite.

2. Nello spettacolo ci sono vari momenti di nudità, che però si direbbero indispensabili per trasmettere la crudeltà a l'oscenità presenti nel libro. Come hai vissuto questi momenti?

La nudità non la vivo come un problema, o almeno, non lo è più, ormai sono abituata! In uno spettacolo feci lo spogliarello e anche se non arrivavo ad essere totalmente nuda, la forza della scena creava imbarazzo forse ancora più che nell'*Ensaio*. E un'altra volta ero addirittura nuda all'inizio dello spettacolo, seduta in platea, perché l'inizio era proprio la nostra vestizione. E lì, sinceramente, un po' d'imbarazzo c'è stato, perché non era ancora *finzione teatrale*, anche se devo sottolineare che la perplessità più che essere in chi è attore, che comunque dà un significato a quello che sta facendo, è nel pubblico: abbassano gli occhi, come se ci fosse vergogna nel vedere una persona nuda!

In ogni modo, in questo spettacolo la nudità è un passaggio necessario per rendere al meglio l'idea del cambiamento, del lavaggio, della purificazione.

3. Da quando lavori con la compagnia *O Bando* e come sei arrivata a lavorare con loro?

In realtà è la prima volta che ufficialmente lavoro con *O Bando*. Facemmo un lavoro insieme, in occasione della *Celebrazione*

dell'Estate nel *Festival de Artes da Rua* di Palmela, ma fu una collaborazione molto meno formale. João Brites è stato il mio professore alla Scuola Superiore di Teatro e mi ha chiamato per propormi di partecipare a questa nuova produzione, io ho accettato volentieri perché, oltre il lato umano che mi lega a lui, e la stima e l'apprezzamento per il suo lavoro, c'è anche un grande interesse per Saramago, e l'*Ensaio* è un libro grandioso!

Io lavoro anche con altre compagnie di teatro contemporaneo qui in Portogallo, da *A Comuna* ad altri gruppi più giovani e ancora più sperimentali.

4. Quanto è stato importante il laboratorio e di conseguenza il documentario per il buon esito dello spettacolo?

Il laboratorio è stato più emozionante di quanto credessimo! E lì ho sentito davvero il peso del mio ruolo, perché quando abbiamo fatto quell'esperienza nell'ospedale, nessuno sapeva che personaggio avrebbe interpretato, tranne io... E io finì di essere bendata e di non vedere, ma in realtà ero l'unica che ha visto tutto. Ho visto i miei compagni in una situazione assurda, muoversi ciechi, bendati in un luogo abbandonato, quindi sporco e anche pericoloso! Ho provato davvero quello che sarei andata ad interpretare e lo rivivo ogni sera sulla scena.

Non è stato facile fingere di essere cieca come loro, perché, cosa molto rara, tra noi c'è un rapporto molto bello, c'è rispetto, intimità, stima tra tutti e siamo trenta persone! E' molto difficile avere una situazione così positiva intorno, anche se è indispensabile per lavorare bene. Ormai, ho la facoltà di poter rifiutare un lavoro se so

che avrei difficoltà di comunicazione con chi mi circonda. Siamo un gruppo molto affiatato.

ENTREVISTA COM GONÇALO AMORIM, int rprete no papel do velho da venda preta.

- 1. Muito bonita e muito forte   a cena em que a rapariga dos óculos escuros e o velho decidem ir viver juntos.   a cena que mais do que outras põe em evidência a importância dos sentimentos humanos e as mudanças que acontecem nas personagens. Como sentiu este espectáculo e o seu papel?**

Eu gosto muito de Saramago pela firmeza e a determinação com que declara as suas idéias sem medo de ser criticado.

O momento da declaração entre o velho e a rapariga é muito importante não apenas por sublinhar a centralidade dos sentimentos, mas também pela maneira com que a cegueira mudou as personagens. É um momento emocionante porque é um momento de amor. Também a cenografia faz com que a *rampa* onde estávamos sugera a ideia duma dialéctica entre céu e terra, entre alto e baixo: o amor entre os dois cegos tão diferentes entre eles, um velho sozinho e uma rapariga nova, que é uma união se não impossível com certeza improvável, quer sublinhar que além de tudo na loucura desta cegueira colectiva os protagonistas conseguiram achar aquela pureza e aquela liberdade interior dos sentidos, da alma, que as constra es sociais não permitem. O espectáculo não é nada fácil, nem pelo argumento, nem sequer pelas questões técnicas: a cenografia   hostil, não   fácil se mexer, e além disso o nevoeiro torna tudo mais difícil.   uma história intensa para o público mas sobretudo para os actores:   engraçado ver o público rir e chorar e depois de novo rir e não conseguir parar. Em fim eu chorei, para descarregar a tensão, até porque foi comovente ver

Saramago sobre o palco: eu não tinha ideia de que ele fosse presente!

2. No espectáculo há várias cenas de nudez, que porém parecem indispensáveis para transmitir a crueldade e a obscenidade do livro. Como viviu estes momentos?

A nudez não é um problema, por já me ter acontecido de ficar nu em cena na altura por exemplo em que trabalhei com Olga Roriz, famosa coreógrafa portuguesa. A sensação é igualmente desagradável, de frio, não tenho porém problemas de moralidade nesse sentido, sobretudo no momento em que a dramaturgia o pede; é o caso deste espectáculo em que a nudez é necessária para dar a ideia da degradação, mas também da pureza da lavagem, como quando a rapariga dos óculos escuros me lava. E além disso a nudez evidencia também a mudança de roupas. Os cegos, da ordem inicial, mudam no final de roupas como se mudassem a pele, marcados e por absurdo purificados pela cegueira.

3. Há quanto tempo trabalha com o grupo *O Bando* e como chegou a trabalhar com ele?

Há mais ou menos quatro/cinco anos que trabalho com o grupo, e conheci João Brites na Escola Superior de Teatro. Agora sou colaborador fixo.

4. Quanto foi importante o estágio e consequentemente o documentário para o bom êxito do espectáculo?

Desde o início do meu trabalho com o grupo, sempre fizemos um estágio antes de começar a encenação. Desta vez sobre tudo foi muito útil por termos ensaiado realmente o que tínhamos que imaginar ao lugar das nossas personagens...è terrível ser cegos! Ao voltarmos ao hospital para reconhecer os lugares onde já estivemos, eu principei a chorar convulsivamente, assim como os outros, e preciso ainda dizer que não sabíamos que ía ser realizado um documentário, estávamos lá apenas para interiorizarmos a tragédia que íamos a representar.

INTERVISTA CON GONÇALO AMORIM – Versione italiana

- 1. Molto bella e molto forte è la scena in cui la ragazza dagli occhiali scuri e il vecchio decidono di andare a vivere insieme. E' la scena che più di altre sottolinea l'importanza dei sentimenti umani e i cambiamenti che avvengono nei caratteri dei personaggi. Come hai vissuto questo spettacolo e il tuo ruolo.**

Mi piace molto Saramago per la decisione e la determinazione con cui dichiara le sue idee senza paura di essere attaccato .

Il momento della dichiarazione tra il vecchio e la ragazza è molto importante perché non solo sottolinea la centralità dei sentimenti ma anche il modo in cui la cecità ha cambiato i personaggi. E' un momento emozionante perché è un momento d'amore e quando si parla d'amore sento e mi emoziono molto per quello che faccio. Anche la scenografia aiuta perché la rampa su cui eravamo suggerisce l'idea di una dialettica tra cielo e terra, tra alto e basso: l'amore tra questi due ciechi tanto diversi tra loro, un vecchio solo e

una ragazza giovane, che è un'unione non impossibile ma sicuramente improbabile, vuole sottolineare che comunque, nella follia di questa cecità collettiva, i protagonisti sono riusciti a ritrovare quella purezza e quella libertà interiore dei sentimenti, dell'animo che le costrizioni sociali non permettono. Lo spettacolo non è facile, né per il tema, né per le questioni tecniche: la scenografia è ostica, non è facile muoversi, inoltre la nebbia rende più difficile tutto. E' una storia intensa per il pubblico ma soprattutto per gli attori: è bello vedere il pubblico che ride e poi piange e poi ride di nuovo e non riesce a smettere. Io alla fine ho pianto, come scarico di tensione, anche perché è stato toccante vedere Saramago sul palco: non avevo idea che fosse lì!

2. Nello spettacolo ci sono vari momenti di nudità, che però si direbbero indispensabili per trasmettere la crudeltà e l'oscenità presenti nel libro. Come hai vissuto questi momenti?

La nudità non è un problema, perché già in altri spettacoli mi è capitato di stare nudo in scena, quando ad esempio ho lavorato con Olga Roriz, famosa coreografa portoghese. La sensazione è comunque sempre di disagio, perché si ha freddo, ma non ho problemi di moralità a riguardo, soprattutto quando la drammaturgia lo richiede, come in questo spettacolo in cui il nudo è necessario per rendere l'idea della degradazione, ma anche della purezza del lavaggio, come quando la ragazza dagli occhiali scuri mi lava. E inoltre evidenzia anche il cambio di vestiti: i ciechi, dall'ordine iniziale, alla fine cambiano abiti come se cambiassero pelle, segnati e per assurdo purificati dalla cecità.

3. Da quando lavori con la compagnia *O Bando* e come sei arrivato a lavorare con loro?

Sono più o meno quattro/cinque anni che lavoro con la compagnia, e ho conosciuto João Brites alla Scuola Superiore di Teatro. Ora sono collaboratore fisso.

4. Quanto è stato importante il laboratorio e di conseguenza il documentario per il buon esito dello spettacolo?

Da quando lavoro con la compagnia, è stato sempre fatto un laboratorio prima di iniziare la messa in scena. Questa volta in particolare è stato utilissimo perché abbiamo provato realmente quello che dovevamo immaginare vivessero i nostri personaggi...E' terribile essere ciechi! Quando siamo tornati nell'ospedale per riconoscere i luoghi in cui eravamo stati, io sono scoppiato a piangere convulsivamente, e così anche gli altri. Inoltre bisogna dire che non sapevamo che sarebbe stato girato un documentario, eravamo lì solo per immedesimarci nella tragedia che andavamo a rappresentare.

INTERVISTA CON JOSÉ OLIVEIRA BARATA,

Professore di Storia del teatro portoghese e di Storia ed Estetica del teatro alla Facoltà di Lettere dell'Università di Coimbra

(L'intervista è stata realizzata in italiano, perché il Professore ha vissuto per molti anni nel nostro Paese e parla un perfetto italiano!)

1. Può spiegarmi con poche parole lo sviluppo della rinascita del teatro portoghese dopo la liberazione del 1974?

Possiamo partire ponendoci alcune domande sulla situazione dell'epoca e sulla reazione del mondo teatrale portoghese. I 48 anni di censura portarono, ovviamente, molte lacune nella conoscenza di opere ed autori fondamentali per l'innovazione del contesto europeo, e anche impossibilità di tentativi di sperimentazione nella drammaturgia portoghese. Era vietata la rappresentazione di autori come Brecht o Sartre, quindi si pensò subito a mostrare le opere di drammaturghi stranieri. *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht fu messo in scena per la prima volta dal Grupo 4. Anche Genet fu tra gli autori maggiormente rappresentati nel periodo immediatamente successivo alla Liberazione a causa delle sue tematiche omosessuali. Ma si posero anche questioni sulla esistenza di opere originali del mondo lusitano ancora da scoprire. Questo non è propriamente vero, prima di tutto perché le opere scritte durante la dittatura avevano comunque affrontato il fascismo ma con un linguaggio metaforico per illudere i censori. Che senso aveva, dopo la vittoria contro Salazar, mettere in scena opere contro il fascismo? Non serviva più perché non esisteva più!

Non c'erano opere universali, tranne *Il canto del fantoccio lusitano* di Peter Weiss, che era riuscito a sorpassare il problema locale e a fare una metafora universale.

L'unico filo che univa tutte le persone era l'essere contro Salazar.

Dopo il 25 Aprile la prima opera rappresentata fu l'ultima che era stata vietata dalla dittatura, *Portoghese, scrittore, 45 anni di età* di Bernardo Santareno: rimase in scena per un anno per questioni di empatia politica ma ricevette molte critiche perché il livello artistico non era soddisfacente.

Preso atto della mancanza di opere originali, l'attenzione si spostò alla decentralizzazione, perché il mondo del teatro girava attorno a due grandi poli: Lisbona e Porto, inoltre lo stato delle strutture teatrali non era adeguato. Fu ideato quindi un piano per obbligare le compagnie a decentralizzare anche con l'aiuto di una campagna di informatizzazione sull'intero territorio. Dopo solo un anno la situazione tornò ad essere quella di prima. Cito un unico esempio, sufficiente a chiarire quello che dico: la Cornucopia, storica compagnia portoghese, fu a Coimbra per l'ultima volta nel 1980, perché purtroppo gli spostamenti dell'intera compagnia e l'adattamento in spazi sicuramente meno attrezzati di quelli presenti nei due grandi poli, creavano non poche difficoltà.

Chi ha proseguito il progetto della decentralizzazione? I gruppi che non erano organizzati a livello commerciale, cioè gli Universitari, gli amatoriali e gruppi locali senza sovvenzioni. La soluzione per le nuove generazioni è chiedere aiuti alle province e ai comuni minori per non entrare nelle *lobbies* delle grandi città.

Anche le compagnie Universitarie però dovettero affrontare condizioni problematiche all'interno del loro organico, perché erano

sorte soprattutto con motivazioni di lotta politica, ormai non più necessaria .

2. Dagli ultimi anni fino all'attualità, qual è la condizione del teatro nel territorio portoghese?

Attualmente, oltre a quelle che sono le influenze della televisione che hanno causato il trionfo della *stand up comedy* e dell'istrionismo d'attore, nel campo della ricerca bisogna sottolineare che purtroppo la base sociale non si è trasformata: le persone a cui si rivolge il teatro sono principalmente le stesse di prima, e molta ricerca non è adatta alla popolazione prevalentemente provinciale, semplice, che vive nei centri minori del territorio lusitano.

Inoltre non esiste un'attività critica, non c'è una rivista di teatro ufficiale. Tante realtà nascono, tentando di dare vita a progetti duraturi, ma arrivano massimo al terzo numero! L'unica esistente ora è *Adagio*, stampata ad Evora, che però non ha un'impostazione propriamente critica ma si interessa maggiormente a mostrare quello che accade nella zona.

Il merito maggiore nello stimolo a porsi domande riguardo alla situazione del teatro contemporaneo appartiene a quei festival indipendenti, come *Acarte*, organizzato dalla Fundação Gulbenkian nel 1999, che pongono quesiti importanti invitando le maggiori personalità rappresentative del mondo preso in esame, con l'intento di incoraggiare miglioramenti.

3. Suggerimenti per il futuro?

Il valore fondamentale che dovrebbe essere alla base di tutte le attività culturali è l'onestà intellettuale: finchè si seguirà questa guida fissa, le trasformazioni, per lo meno, dovrebbero muoversi su un percorso corretto, onesto.

CONVERSAZIONE INFORMALE CON JOSÉ SARAMAGO,
premio Nobel per la letteratura 1998.

Ho incontrato José Saramago il giorno della prima dello spettacolo *Ensaio sobre a cegueira* al Teatro Nacional São João di Porto. Sono rimasta felicemente colpita dalla disponibilità e gentilezza sua e della moglie Pilar Del Rio, dal loro desiderio di conoscermi e di scambiare due chiacchiere, come fossi un'amica...

Purtroppo non è stato possibile realizzare un'intervista completa, perché Saramago doveva partire per Parigi la notte stessa, quindi mi sono limitata ad esporre il mio progetto, lui mi ha ascoltata lasciandosi andare a commenti che cercherò di trascrivere per mostrare l'interesse dell'uomo e dell'autore Saramago nei confronti dei lavori che lo riguardano.

SDF: Vendo o espectáculo *Il Contagio* no 1999, decidi que um estudo da encenação do *Ensaio sobre a cegueira*, o livro com que conheci e fiquei namorada do seu estilo, poderia ser a minha tese de licenciatura. Quando soube que O Bando estava a trabalhar sobre o mesmo texto, percebi que o meu desejo seria tornado real

Saramago: É com certeza um trabalho difícil pela evidente diversidade dos dois espectáculos. *Il Contagio* é muito mais íntimo e realista que a produção portuguesa, também pela diversidade dos espaços cénicos: Cerciello adaptou a sua encenação em espaços não teatrais ou modificou os espaços tradicionais, e João Brites explorou o espaço dum teatro tradicional.

SDF: Você viu a estréia do espectáculo de Carlo Cerciello, e também recitou no papel do escritor...

Saramago: Sim, eu vi o espectáculo italiano e foi extremamente emocionante...Carlo propunha para me interpretar a personagem autobiográfica do escritor e eu fiquei muito feliz! Encontramo-nos em Torim para registar o filme e ali tentei ler em italiano...fiz alguns erros!

SDF: É agradável saber que os seus textos vão ser encenados?

Saramago: É extremamente agradável saber que os leitores apreciam os meus livros e desejam os estudar... ainda mais porque ler críticas ou falar com pessoas que estudam os meus livros com olhos mais analíticos, é um ajuda para compreender os lados que eu nem sequer conheço! A minha vontade foi conhecer os encenadores para nos encontrar sob o lado humano, necessário pelo trabalho ser sincero e fiel às minhas intenções
Parabéns para o teu trabalho.

Versione italiana.

SDF: Quando vidi lo spettacolo *Il Contagio* nel 1999, decisi che uno studio sulla messa in scena di un romanzo che mi ha fatto conoscere ed innamorare della sua scrittura, *Cecità*, sarebbe stata la mia tesi di laurea. Quando seppi che O bando stava lavorando sullo stesso testo, capii che il mio desiderio si sarebbe potuto trasformare in realtà.

Saramago: E' un lavoro sicuramente difficile perché, evidentemente, i due spettacoli sono molto diversi. *Il Contagio* è

molto più intimo e realista della produzione portoghese, anche per la differenza di luoghi scenici: Cerciello ha adattato la sua messa in scena in spazi non teatrali o comunque sconvolgendo gli spazi tradizionali, mentre João Brites ha creato utilizzando e sfruttando al meglio proprio uno spazio tradizionale.

SDF: Lei ha assistito alla prima dello spettacolo di Carlo Cerciello ed ha anche recitato nella parte dello scrittore...

Saramago: Sì, io ho visto lo spettacolo italiano e fu estremamente emozionante...Carlo mi propose di interpretare il personaggio autobiografico dello scrittore e io fui entusiasta! Mi raggiunse a Torino dove ero impegnato in una libreria, per registrare la battuta, e preparò un gobbo da cui tentai di leggere in italiano...feci qualche errore!

SDF: È piacevole sapere che i suoi testi saranno messi in scena?

Saramago: A me fa estremamente piacere sapere che i lettori apprezzano i miei lavori e desiderano approfondirli nello studio...anche perché leggere critiche o anche solo parlare con chi guarda le mie opere con occhio più analitico mi aiuta a scoprire lati di cui io stesso sono inconsapevole! Il mio desiderio principale è stato comunque conoscere i registi per scoprire punti d'incontro soprattutto sul lato umano, che è necessario perché il lavoro sia sincero, rispecchiando le mie intenzioni.

Ti auguro buon lavoro.

Saramago poi, con pochissimo tempo a disposizione e tante persone da salutare, si è allontanato, non dimenticando di cercarmi e di venirmi ad abbracciare prima di correre all'aeroporto.

BIBLIOGRAFIA

TEATRO EUROPEO CONTEMPORANEO

Saggi:

AA. VV., *Teatro contemporaneo. Teatro europeo e nordamericano*, Vol. II, Roma, Ed. Lucarini, 1983.

ALONGE Roberto, *Manuale di storia del teatro*, Torino, Utet Libreria, 2001.

--- e DAVICO BONINO Guido, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie: il '900*, Torino, Einaudi, s.d.

--- e TESSARI Roberto, *Lo spettacolo teatrale dal testo alla messinscena*, Torino, Einaudi, s.d.

ATTISANI Antonio, *Enciclopedia del teatro del 900*, Milano, Feltrinelli, 1980.

BANU George, *Peter Brook: da Timone di Atene a La Tempesta o il regista e il cerchio* (Trad. di PALOMBI Claudio), Firenze, la Casa Usher, 1994.

BECK Julian, MALINA Judith, *Il lavoro del Living Theatre* a cura di QUADRI Franco, Milano, Ubulibri, 1982

BELLELI Maria Laura, *Ionesco e il teatro dell'assurdo in Teatro dell'assurdo* diretto da VERDONE Mario, Roma, Lucarini, 1983.

CASCETTA Alessandra, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Milano, Le Lettere, 2000.

CRUCIANI Fabrizio, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel '900*, Roma, E&A Ed., 1995.

DI SORA Amedeo, *Il teatro della morte di Kantor*, Frosinone, Dismisura, 1988.

ESSLIN Martin, *Artaud e il teatro della crudeltà* (Trad. MATTEI Piera), Roma, Abete, 1980.

KUMIEGA Jennifer, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e dopo il teatro, 1959/1984* (trad. GANDINI Luigi), Firenze, La casa Usher, 1989.

MANCINI Franco, *Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980.

PUPPA Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo '900* in *Storia del teatro e dello spettacolo dal Medioevo al '900*, diretta da ANGELINI Franca, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1995/2000.

TAVIANI Francesco (a cura di), *Il libro dell'Odin: il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1975.

VACCARINO Elisa (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita; Atti del Convegno internazionale, Torino 2-5 giugno 1992*, Genova, Costa & Nolan, 1993.

VERDONE Mario, *Bertolt Brecht in Teatro contemporaneo*, Roma, 1983.

TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

Saggi:

AA. VV., *Teatro sperimentale*, Collana Quarta Parete, Torino, Tirrenia Stampatori, 1977.

AA.VV. *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1983.

AA.VV. *Teatro contemporaneo. Teatro europeo e nordamericano*, Vol. II, Roma, Ed. Lucarini, 1983.

ALONGE Roberto, *Dal testo alla scena: studi sullo spettacolo teatrale*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984.

--- *Scene perturbanti e rimosse: interno ed esterno sulla scena teatrale*, Roma, 1995.

--- *Manuale di storia del teatro*, Torino, Utet Libreria, 2001.

--- (a cura di R. ALONGE e R. TESSARI), *Immagini del teatro contemporaneo*, Napoli, Guida Editori, 1977.

--- e DAVICO BONINO Guido, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie: il '900*, Torino, Einaudi.

--- e TESSARI Roberto, *Lo spettacolo teatrale dal testo alla messinscena*,

ANTONUCCI Giovanni, *Storia del teatro italiano del '900*, Roma, Studium Ed, 1988.

ATTISANI Antonio, *L'invenzione del teatro: fenomenologie e attori nella ricerca*, Roma, Ed. Bulzoni, 2003.

--- *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980.

--- *Identikit della crisi in Non cala il sipario: lo stato del teatro a cura di Jader Jacobelli*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1992.

BALUSS Enea, *Modernità e tradizione nell'avanguardia teatrale contemporanea*, Padova, Pàtron Ed., 1977.

BARBA Eugenio, *La canoa di carta: trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

--- *Il prossimo spettacolo*, a cura di SCHINO Mirella, L'Aquila Ed. Textus, 1999.

BARTOLUCCI Giuseppe, *Il segno teatrale: avanguardie alla biennale di Venezia 1974/1976*", Milano, Electa Ed., 1978.

--- *Il vuoto teatrale. Passatempi prima della rovina*, Padova Marsilio Ed., 1972.

--- *Teatro-corpo-teatro. Immagine per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio Ed., 1970.

BERNARDI Claudio, *Lo spazio e il tempo in I discorsi del teatro. Percorsi e problemi della scena che cambia* a cura di CASCETTA A., Milano, Vita e Pensiero, 1982.

BISICCHIA Andrea, *Periferico è bello in Non cala il sipario: lo stato del teatro*, a cura di Jader Jacobelli, Roma-Bari, Ed Laterza, 1992.

BONETTI Mario, *Cara gente di teatro*, Milano, Pan Ed., 1979.

BRUNO Edoardo, *Teatrosettanta: tradizione e avanguardia*, Roma, Ed. Bulzoni, 1977.

CARRIGLIO Pietro, STREHLER Giorgio (a cura di), *Teatro italiano in Grandi opere*, Roma, Ed. Laterza, 1993.

CASCETTA Alessandra, *I discorsi del teatro: percorsi e problemi della scena che cambia*, Milano, Vita e Pensiero Ed., 1982.

CASI Stefano, *Pasolini: un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990.

CASTELLUCCI Romeo, CASTELLUCCI Claudia, GUIDI Cinzia, *Epopèa della polvere: il teatro delle Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Ubulibri, 2000.

CHINZARI Stefania, RUFFINI Paolo, *Nuova scena italiana: il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi Ed., 2000.

CODIGNOLA Luciano (a cura di), *Teatro uno*, Torino, Einaudi Ed., 1962.

COLOMBA Sergio, *la scena del dispiacere. Ripetizione e diversità nel teatro italiano degli anni '80*, Ravenna, Longo Ed., 1984.

CRUCIANI Fabrizio, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel '900*, Roma E&A Ed., 1995.

--- *Teatro nel '900: registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni Ed, 1985.

--- *Promemoria del teatro si strada*, Bergamo, Teatro tascabile Ed, 1989.

--- e SAVARESE Nicola, *Teatro*, Milano Garzanti Ed., 1991.

--- e FALLETTI Clelia, *Civiltà teatrali nel XX secolo*, Bologna Ed. Il Mulino, 1986.

DALLAGIOVANNA Emilia (a cura di), *Teatro Valdoca*, Cosenza, Rubettino Ed., 2003.

DANTUSO Domenico, *Cento giorni di teatro (1949/1999)*, Palermo, Ed. Theatrum Mundi, 2000.

DAVICO BONINO Guido, *Identikit dell'attore italiano: 80 attori rispondono a un'inchiesta*, Torino, Rosenberg e Sellier Ed., 1990.

--- *Teatro e società e altri studi di drammaturgia e letteratura*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.

D'ERRICO Vincenzo, *Piccola galleria*, Milano Cavallotti Ed., 1979.

DE FUSCO Luca, *Il pubblico innanzitutto in Non cala il sipario: lo stato del teatro*, a cura di Jader Jacobelli, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1992.

DE MARINIS Marco, *Al limite del teatro: utopie, progetti e porie nella ricerca teatrale degli anni 60/70*, Firenze, Ed. La Casa Usher, 1988.

--- *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Ed. La Casa Usher, 1988.

--- *In cerca dell'attore: un bilancio del novecento teatrale*, Roma, Ed. Bulzoni, 2000.

--- *Il nuovo teatro*, Milano, Strumenti Bompiani, 1987.

DE MONTICELLI Roberto, *Teatro italia 1953/1987. Le mille notti del cititco: 35 anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, a cura di DAVICO BONINO G., ARCELLONI R., GALLI MARTINELLI L., Roma, Ed. Bulzoni, 1998.

DI MARCA Pippo, *Tra memoria e presente: breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti: teatrografia (1951/1997)*, Roma, Artemide Ed, 1998.

DOGLIO Federico, *Il novecento in Europa e il teatro americano*, in *Storia del teatro*, Milano, Ed. Garzanti, 1990/1992.

FADINI Emilio, QUARTUCCI Carlo, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia: ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Ed. Studioforma, 1976.

FERSEN Alessandro, *Il teatro dopo*, Roma, Ed. Laterza, 1980.

FOFI Goffredo, *Prima il pane: cinema, teatro, letteratura e fumetto nella cultura italiana tra anni '80 e '90*, Roma, Ed. E/O, 1990.

--- *Prefazione a Nuova scena italiana*, Roma, Castelvechi Ed., 2000.

GARBOLI Cesare, *Teatro Italia 1972/1978. Un po' prima del piombo*, Milano, Sansoni Ed., 1998.

GEDDA Lido, *La scena spogliata: scritti sul teatro italiano del riflusso*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985.

GERON Gastone, *Dove va il teatro?*, Milano, Ed. Pan, 1975.

GIACCHÉ Pierluigi, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Milano Bompiani, 1997.

GUARDENTI Renzo, *Costumi e corpi nel teatro del '900* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro italiano: il '900*, diretta da ALONGE R. e DAVICO BONINO G., Torino, Ed. Einaudi.

GUERRIERI Gerardo, *Il teatro in contropiede: cronache e scritti teatrali 1974/1981*, a cura di CHINZARI S., Roma, Ed. Bulzoni, 1993.

GRANDE Maurizio, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976/1984)*, Roma, Ed. Bulzoni, 1985.

INNAMORATI Isabella (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro, 8/15 aprile 1991*, Roma, Bulzoni, 1996.

JACOBELLI Jader, *Non cala il sipario: lo stato del teatro*, Roma, Ed. Laterza, 1992.

LONGO Mauro, *Compendio di storia del teatro italiano (dalle origini a tutto il duemila)*, Catania, Ed. Greco, 2001.

MANCINI Franco, *Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Ed. Einaudi, 1980.

MANGO Achille, *Teatro sperimentale e di avanguardia in Teatro contemporaneo*, diretto da VERDONE M., Roma, 1981.

--- *La morte della partecipazione: 5 studi sul teatro*, Roma Ed. Bulzoni, 1980.

--- MANGO Luigi, BARTOLUCCI Giuseppe, *Per un teatro analitico esistenziale: materiali del teatro di ricerca*, Torino, Ed. Studioforma, 1980.

MANZELLA Gianni, *La bellezza amara: il teatro di Leo De Berardinis*, Parma, Pratiche editrice, 1993.

MAROTTI Ferruccio, Prefazione a *Il teatro in contropiede* di GUERRIERI Gerardo, a cura di CHINZARI S., Roma, Ed. Bulzoni, 1993.

MELODLESI Giorgio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Ed. Sansoni, 1984.

MELE Rino, *La casa dello specchio: modelli di sperimentazione nel teatro italiano degli anni '70*, Salerno Ed. Ripostes, 1984.

MOLINARI Renata, VENTRUCCI Cristina, *Certi propositi di storie, poetiche, politiche e sogni di 4 gruppi*, Ed. Ubulibri, 2000.

MOSCATI Italo, *Strehler: vita e opere di un regista europeo*, Brescia, Camunia, 1985.

OLIVA Gaetano, *Il laboratorio teatrale*, Milano, Led Ed., 1990.

PANDOLFI Vito, *Teatro italiano contemporaneo*, Ed. Schwarz, 1959.

PERRINI Alberto, *Dove va il teatro?*, Roma, Ed. Argine, 1962.

PONTE DI PINO Oliviero, *Il nuovo teatro italiano: 1975/1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, Ed. La Casa Usher, 1988.

PONTEMOLI Alessandro, *Elementi di drammaturgia*, Univ. Cattolica, Milano, Ed. I.S.U., 1997.

PROSPERI Giorgio, *Autori e drammaturgie: 1° enciclopedia del teatro italiano del dopoguerra*, Roma, E&A Ed., 1988.

PULLINI Giorgio, *Teatro contemporaneo in Italia*, Ed. Sansoni, 1974.

--- *Sipario rosso: cronache italiane 1965/1997*, Milano, Guerini Studio Ed., 1998.

PUPPA Paolo, *Teatro e spettacolo nel primo '900 in Storia del teatro e dello spettacolo dal Medioevo al '900*, diretta da ANGELINI F., Roma-Bari, Ed. Laterza, 1995/2000.

--- *La drammaturgia in Storia della letteratura italiana. Il novecento: scenari di fine secolo*, Milano, Ed. Garzanti, 2001.

QUADRI Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960/1976*, Torino, Ed. Einaudi, 1977.

--- *Teatro 92*, Roma, Ed. Laterza, 1993.

RAY Daniela, *Artisti di strada*, Lecco, Ed. Periplo, 2000.

RONFANI Ugo, *Le apparizioni e i giganti* prefazione a *Non cala il sipario: lo stato del teatro*, a cura di JACOBELLI J., Roma-Bari, Ed. Laterza, 1992.

RUFFINI Franco, *Per piacere: itinerari intorno al valore del teatro*, Ed. Bulzoni, Roma, 2001.

--- *Teatro e boxe: l'atleta del cuore nella scena del '900*, Bologna, Ed. Il Mulino, 1994.

SAPIENZA Annamaria, *La tecnologia nella sperimentazione italiana degli anni '80: 3 esempi*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1992.

SCHINO Mirella, *Profilo del teatro italiano*, Ed. Carocci, 1995.

--- *Profilo del teatro italiano dal 15° al 20° secolo*, Roma, Ed. NIS, 2002.

--- *Teorici, registi e pedagoghi in Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie: IL '900*, diretta da ALONGE R. e DAVICO BONINO G., Torino, Ed. Einaudi.

SINISI Silvana, *Cambi di scena: teatro e arti visive nelle poetiche del '900*, Roma, Ed. Bulzoni, 1995.

--- *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro italiano: il '900*, diretta da ALONGE R. e DAVICO BONINO G., Torino, Ed. Einaudi.

TAVIANI Ferdinando, Prefazione a *Teatro italiano 1972/1978: un po' prima del pionbo*, di GARBOLI C., Milano, Ed. Sansoni, 1998.

TESSARI Roberto, *Teatro italiano del '900: fenomenologie e strutture (1906/1976)*, Firenze, Ed. Le Lettere, 1996.

TREZZINI Lamberto, *Geografia del teatro: rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Milano, Ed. Bulzoni, 1977.

--- (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di studi sulla situazione del teatro – Parma*, Roma, Ed. Bulzoni, 1991.

--- (a cura di), *Una storia della Biennale teatro: 1934/1995*, Venezia, Marsilio Ed., 1999.

VALENTINI Valentina, *Dopo il teatro moderno (1970/1988)*, Milano Ed. Politi, 1989.

--- *Teatro in immagine*, Roma, Ed. Bulzoni, 1987.

--- *Eventi performativi e nuovi media in Teatro in immagine*, Roma, Ed. Bulzoni, 1987.

Articoli:

AA. VV., *Nati ieri – generazione 90: bilancio di un decennio*, (prima puntata) in *Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo*, n. 4, Milano, 2003.

AA. VV., *Nati ieri – generazione 90: bilancio di un decennio*, (seconda puntata) in *Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo*, n. 1, Milano, 2004.

BALZOLA Andrea, *Teatro e nuove tecnologie* in *Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo*, n. 4, Milano, 2003.

GALLINA Mimma (a cura di), *Dossier retroscena: il sistema teatrale italiano nell'era Berlusconi*, (prima parte) in *Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo*, n. 1, Milano, 2004.

--- *Dossier retroscena: il sistema teatrale italiano nell'era Berlusconi*, (seconda parte) in *Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo*, n. 2, Milano, 2004.

TEATRO PORTOGHESE CONTEMPORANEO

Saggi

AA. VV., *O Bando – Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O Bando, 1994.

AA. VV., *Dialogo sobre arte contemporanea, teatro, musica, performance*, Fundação Calouste Gulbenkian; Ed. Acarte, 1985.

AA. VV., *Tema – Encontro de teatro de autores portugueses*, Porto, Grupo Arte Livre – Oficina de Teatro, 1984.

AA. VV., *Cadernos do teatro experimental de Lisboa*, Lisboa, T.E.L., 1957.

AA. VV., *Comemorações dos trinta anos de actividade do círculo de cultura teatral, Teatro Experimental do Porto, 1952/1982*, Porto, T.E.P., 1981.

AA. VV., *O testemunho de cartaz: meio século de teatro, 20 anos de teatro de liberdade*, coord. FIARIA J. C., Évora, Cendrev, Câmara Municipal de Évora, 1995.

BARATA José Oliveira, *Historia do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

--- *Para compreender felizmente a lua! – análise da apoteose trágica de Stau Monteiro*, Areal Editores, 2001.

BATONO Eduardo, *Teatro do meu dia*, Lisboa, 1962.

CARRETAS José, *Apontamentos sobre a permanência d'O Bando em Vila Real* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

CINTRA Miguel, REIS Cristina, *Teatro da Cornucópia: espectáculos de 1973 a 2001*, Lisboa, Teatro da Cornucópia, 2002.

CONDE Idalina, *O Bando na(s) crítica(s), singularidade e percurso* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

CRUZ Duarte Ivo, *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa, Guimarães Ed., 1969.

DE SENA Jorge, *De teatro em Portugal*, Colecção Obras de Jorge de Sena, Ed. 70, 1989.

DIONÍSIO Eduarda, *Um projecto de mil espaços* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

DO PRADO COELHO Jacinto, *Dicionário de literatura portuguesa, brasileira e galega*, Porto, Figueirinhas Ed, 1976.

DOS SANTOS Maria Antonieta, *Teatro no século XX em Portugal*, Rio de Janeiro, Ed. Gráfica Olímpica, 1979.

FADDA Sebastiana, *Teatro portoghese del XX secolo*, Roma, Ed. Bulzoni, 2001.

FALCÃO Pedro, *O meu teatro verdadeiro*, Lisboa, Edição do autor, 1981.

GASPAR SIMOES João, *Critica VI. O teatro contemporaneo(1942/1982)*, Lisboa, Colecção Temas Portugueses, Ed. Imprensa nacional, 1982.

GREGÓRIO Carmo, *Quando o teatro refaz o mundo: no início era festa* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

JACOBBI Ruggero, *Il teatro portoghese e brasiliano* in II vol. *Teatro contemporaneo* diretto da VERDONE M., Roma, Ed. Lucarini, 1982.

LE GENTIL George, BRÉCHON Richard, *Storia della letteratura portoghese*, Bari, Ed. Laterza, 1997.

MENDES Anabela, *Como cresceram asas a centopeia. Uma leitura da estética d'O Bando sobre o actor* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

PAIS Ricardo, *Brites – Bando – Cenários moral e artefactos* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

PEDRO António, *O Teatro Experimental do Porto*, Porto, Gráfica do Porto, 1957.

PINTO RIBEIRO António, *Máquinas de cena, máquinas de guerra* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

PORTO Carlos, *Em busca do teatro perdido*, Lisboa, Ed. Platano, 1973.

--- e TELES DE MENDES Sim, *10 anos de teatro e cinema em Portugal (1974/1984)*, Lisboa, Ed. Caminho, 1985.

--- *Uma antropologia da morte* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

REBELLO Luís Francisco, *O jogo dos homens: ensaios, crónicas e críticas de teatro*, Lisboa, Ed. Etica, 1971.

--- *O teatro naturista e neoromantico: 1870/1910*, Lisboa Ed. Etica, 1978.

--- *O teatro simbolista e modernista: 1890/1939*, Lisboa, Ed. Etica, 1979.

--- *100 anos de teatro português 1880/1980*, Porto, Ed. Brasilia, 1981.

--- *Introduzione a Teatro portoghese del XX secolo* a cura di FADDA S., Roma, Bulzoni, 2001.

--- *Teatro Estúdio do Salitre*, Lisboa, D. Quixote, 1996.

RIBAS Tomás, *O teatro e a sua história*, Lisboa, F. A. O. J., 1978.

--- *Como fazer teatro*, Lisboa, Ed. F.A.O.J., 1978.

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *História do teatro português*, Lisboa, Ed. Portugalia, 1969.

SERÔDIO Maria Helena, *Flagrante do corpo na história. A dramaturgia d'O Bando* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

--- *A flor das palavras, uma retórica teatral da paixão nos trabalhos d'O Bando* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

--- (coord. de), *Teatro em debates: I Congresso do teatro português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

--- *A reflexão sobre o teatro: memórias dispersas* in *Teatro em debates*, coordenação de SERÔDIO M. H., Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

SOLMER Antonino, *O actor, relatório sobre o trabalho do actores no grupo O Bando* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

TABUCCHI Antonio, *Il teatro portoghese del dopoguerra*, Roma, Ed. Abete, 1976.

TEYSSIER Paul, *Gil Vicente, o autor e a obra*, Lisboa, Biblioteca breve, ICLP.

VASQUES Eugénia, *O Bando: da utopia, da festa e da experimentação* in *O Bando – monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, Ed. Grupo de Teatro O bando, 1994.

VENTURA Francisco, *Teatro português: algumas sugestões para o seu renascimento*, Lisboa, Soc. Ind. Castor, 1956.

VERDONE Mario (diretto da), *Teatro contemporaneo*, Roma, Ed. Lucarini, 1982.

Articoli:

LOJA NEVES António, *O Bando: 30 anos, Entrevista com João Brites* in “*DUAS COLUNAS*”, n. 11, Maio 2004, Porto, T.N.S.J.

Su JOSÉ SARAMAGO

Opere:

SARAMAGO José, *Manual de pintura caligrafia*, Lisboa, Ed. Caminho, 1977.

--- *A noite*, Lisboa, Ed. Caminho, 1978.

--- *Que farei com este livro?*, Lisboa, Ed. Caminho, 1980.

--- *Memorial do convento*, Lisboa, Ed. Caminho, 1982.

--- *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Ed. Caminho, 1984.

--- *A jangada de pedra*, Lisboa, Ed. Caminho, 1986.

--- *A segunda vida de Francisco de Assis*, Lisboa, Ed. Caminho, 1987.

--- *In nomine Dei*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993.

--- *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995.

--- *Todos os nomes*, Lisboa, Ed. Caminho, 1997.

--- *A caverna*, Lisboa, Ed. Caminho, 2000.

--- *O homem duplicado*, Lisboa, Ed. Caminho, 2002.

--- *Ensaio sobre a lucidez*, Lisboa, Ed. Caminho, 2004.

Opere tradotte:

SARAMAGO José (Traduz. di DESTI Rita), *Cecità*, Torino, Einaudi, 1996.

--- (Traduz ---) *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Torino, Einaudi, 1996.

--- (Traduz. ---) *La zattera di pietra*, Torino, Einaudi, 1997.

--- (Traduz. ---) *Oggetto quasi*, Torino, Einaudi, 1997.

--- (Traduz. ---) *Teatro*, Torino, Einaudi, 1997.

--- (Traduz. ---) *Tutti i nomi*, Torino, Einaudi, 1998.

--- (Traduz. ---) *La caverna*, Torino, Einaudi, 2000.

--- (Traduz. ---) *Il vangelo secondo Gesù Cristo*, Torino, Einaudi, 2002.

--- (Traduz. ---) *L'uomo duplicato*, Torino, Einaudi, 2003.

--- (Traduz. ---) *Manuale di pittura e calligrafia*, Torino, Einaudi, 2003.

--- (Traduz. ---) *Saggio sulla lucidità*, Torino, Einaudi, 2004.

Saggi:

BERRINI Beatriz, *Ler Saramago: o romance*, Lisboa, Ed. Caminho, 1998.

CECCUCCI Piero, *La città ritrovata: una «frincha de esperança» in Ensaio sobre a cegueira* in *José Saramago: il bagaglio dello scrittore*, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996.

COSTA Horacio, *José Saramago: o período formativo*, Lisboa, Caminho, 1998.

LANCIANI Giulia (a cura di), *José Saramago: il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni, 1996.

SEIXO Maria Alzira, *Os espelhos virados para dentro. Configurações narrativas do espaço e do imaginário em Ensaio sobre a cegueira* in *José Saramago: il bagaglio dello scrittore* a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996.

--- *Crónica sobre um livro anunciado: ensaio sobre a cegueira* in *lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

--- *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

BIBLIOGRAFIA ELETTRONICA (inseriamo solo una piccola parte dei siti più significativi della lunga lista di quelli consultati)

- www.bookreporter.com
- www.caleida.pt/saramago
- www.cnn.com/nobel.literature
- www.comune.bologna.it/arto
- www.diario-online.com
- www.dramma.it
- www.drammaturgia.it
- www.editoriaespettacolo.it
- www.editorial-caminho.pt
- www.encyclopedia.com
- www.hystrio.it
- www.ipn.it
- www.kirjasto.sci.fi/saramago
- www.literature-awards.com
- www.manifatturae.it

- www.obando.pt
- www.piccoloteatro.org
- www.portugal-linha.pt
- www.proveaperte.it
- www.publico.pt
- www.santarcangelofestival.com
- www.sipario.it
- www.teatridivita.it
- www.teatro.org
- www.teatroelicanthropo.it
- www.themodernword.com
- www.theatrelibrary.org
- www.ubulibri.it