

Intervento pubblicato sulla rivista

MARGINI

n.2/2005

140



Una memoria teatrale:  
Babelturm

Gigi Borruso

*Riporto qui ampi brani d'una memoria scritta nell'autunno del 2001, che ripercorre l'esperienza compiuta e le riflessioni maturate nel corso del laboratorio e delle prove di Babelturm, un mio spettacolo, dedicato alla testimonianza etico-letteraria di Primo Levi, andato in scena a Palermo nella primavera del 2001.*

#### I - Dalla scena alla chiacchiera

Uno spettacolo cresce come un organismo complesso e sfuggente. Le immagini maturate in solitudine si aprono e tessono la loro trama di segni vivi con gli attori; si moltiplicano fra attore e attore e nelle cento relazioni che una compagnia accoglie in sé. La tensione si accumula, mentre tanti piccoli sogni, tanti piccoli incubi sgorgano in rivi sorprendenti, fecondi; oppure ottusi, presuntuosi si incrostano sulla trama profonda del cammino che ognuno dentro di sé ha intuito e attendono che un

sussulto di lucidità li cancelli o li trasformi. La marea dei segni e delle emozioni si dispiega, infine, nelle ultime prove e poi nello spettacolo, quando il linguaggio si apre vivo e disarmato al pubblico.

Ma la chiacchiera è inadeguata a raccontare tutto ciò.

Amo i teatranti che tacciono della loro arte. Essi – come i grandi atleti – conoscono l'invalidabile limite della scena, la sua intraducibilità. Ne penetrano il silenzio. Accendono la luce del paradosso attraverso il gioco ingenuo, malizioso, fatale della finzione. Fatale perché brucia l'essenza stessa della vita: nel tempo della finzione conosce l'eternità di una promessa. Annuncia la vita che ancora può nascere, oltre le forme e il corpo dato.

La percezione del vuoto, sostanza stessa d'ogni vero attore, è l'arma più sottile per penetrare la materia del sogno, per accostarsi appena alla segreta complessità della vita. Forse in essa vi è già ogni cosa pronta ad essere: così come Aristotele pensava del senso, immaginandolo essere in potenza ciò che nel sensibile è già in atto.

Ma ciò di cui parliamo non è un passaggio dalla potenza all'atto. Il teatro travalica la mimésis. Aspira all'originario stupore dei viventi. Magari vi irride disperatamente, se ne fa beffe attraverso i suoi grandi clown che volteggiano sorridendo in groppa alla morte, leggeri, come quei ragazzini, in un disegno di migliaia di anni fa nel palazzo di Cnosso, in equilibrio, a testa in giù, sul dorso del toro.

L'urgenza di narrare il cammino di Babelturm nasce dal desiderio di rendere conto di un percorso e di un metodo che appartiene ad una comunità di artisti che ne hanno condiviso l'ispirazione e ne hanno stimolato lo sviluppo. Nasce anche dal desiderio di tracciare un bilancio. Il mio è quello della Compagnia dell'elica, che ha creato lo spettacolo e raccolto intorno a sé molti giovani attori. Di collocare la ricerca

intrapresa. Di manifestare una posizione culturale e politica, in un contesto teatrale, come quello italiano, spesso sordo alle istanze più vitali, alienato nella ricerca del facile consenso, dedito alla restaurazione ed alla rimozione dei nodi più complessi del nostro tempo. Noioso.

Ogni gesto che presumiamo artistico è inevitabilmente una dichiarazione d'intenti.

I teatranti sono sempre insopportabilmente polemici. O ruffiani. A volte le due cose insieme, con acrobatico cinismo.

Palermo, il nostro luogo di lavoro stabile, ci ha fin qui offerto stimolo per un lavoro intenso, rigoroso, inconsolabile. Qui, dove ogni slancio sembra non lasciar traccia (ma dove pur si agita sempre un insaziabile desiderio alla trasformazione), dove ogni cosa è sempre da rifondare daccapo, nella cruda verità delle contraddizioni del tempo, nella miseria dell'omertà (non dissimile peraltro da quella imperante altrove), si è forse temprata la nostra passione per un lavoro lontano dalle facili tendenze e dalle mode.

Lavorando a Babelturm, alla ricerca d'un linguaggio scenico adatto e penetrante, ho compreso che la forza dirompente, oppositiva del teatro può forse costruirsi oggi proprio sulla sua inattualità. Sul suo essere straniero al luogo e al tempo della nostra reticente quotidianità. Com'è straniera un'ombra...

*Horatio – O day and night, but this is wondrous strange*

*Hamlet – And therefore as a stranger give it welcome.<sup>1</sup>*

...che giunge da lontano, s'accosta a noi, libera dalla corrosione del tempo, e chiede ascolto. Chiede giustizia e annuncia una catastrofe.

## II - Perché *Babelturm*

Babelturm, Bobelturm è il modo in cui - come riferisce Levi - i prigionieri chiamavano la grande ciminiera del campo Buna di

Auschwitz. La Torre di Babele.

L'idea dello spettacolo nasceva in noi nel '99 dal turbamento, dal sussulto morale che l'esperienza delle tragedie balcaniche degli ultimi anni aveva provocato nella società, nella memoria storica dei popoli, nella coscienza di ognuno. Ma, al di là della cronaca, cercavamo i segni profondi del disagio e dell'orrore che attraversano l'esperienza contemporanea.

Osserviamo la superficie del nostro tempo. Vi trionfa la semplificazione, l'irresistibile rimozione necessaria alla standardizzazione culturale e politica. Dietro i suoi schermi azzurri, più o meno consapevolmente, coltiviamo modelli autoritari, eleviamo barriere alla comprensione delle differenze, delle necessità dei più deboli. Ma la coscienza qui si consola e si auto-assolve attraverso grandi kermesse mediatiche, improntate ad una "multiculturalità", "multietnicità" folkloriche, dietro di cui si nasconde il delitto già compiuto.

Babelturm non voleva confondere esperienze storiche, ma mettere a nudo le radici profonde della rovina morale, esistenziale che ha caratterizzato il secolo appena trascorso, emblematicamente rappresentato da Auschwitz e dalla sua dolente "disumanità", per raccontare di un mondo alla rovescia che il nostro tempo perpetua e alimenta.

Nella costruzione drammaturgica ci siamo quindi liberamente ispirati, provando a metterle a specchio, alla memoria del Lager e alle fantasie di Levi narratore di Storie Naturali, Lilit, Vizio di forma, dove, con apparente leggerezza, fra satira e poesia, egli insinua lo sguardo nelle inquietanti "smagliature" della civiltà post capitalista, nei piccoli o grandi disorientamenti della coscienza: ecco i "mostri" generati dalla ybris della tecnica, il dilagante desiderio degli individui d'essere agiti "dal di fuori", il declino d'ogni responsabilità individuale e

collettiva, la crescente sete d'emozioni virtuali.

### III – Soffio a soffio, tempo a tempo: Il lavoro del laboratorio

Il lavoro di una comunità di artisti è sempre segnato da una tensione crudele. Ognuno si misura con l'ignoto, misura i suoi gesti sullo sguardo dell'altro, si infiamma per vere o presunte disattenzioni dei compagni, si rode per un traguardo espressivo che non comprende. Che intuisce, mentre ignora il sentiero che può condurlo alla meta.

D'improvviso, si apre uno squarcio: un gesto, una parola, un soffio o magari l'insieme delle sollecitazioni che il caso ti rovescia addosso ti rivelano l'energia e la misura che cercavi.

E senti che si può ancora esistere. Sospesi fra il dolore dei giorni neri della ricerca e il piacere del compimento. Accogliendo in te il tempo dell'uno nell'altro.

Il primo giorno.

Ci ritroviamo tutti, per la prima volta, nell'aula di una scuola di danza. Lungo le pareti grandi specchi, rendono un po' grottesca la nostra prima chiacchierata.

Attorno a me più di trenta persone.

Devo spiegare perché siamo qui. Dove andremo. Cosa mi aspetto da ognuno di loro.

Proverò qui a sintetizzare il senso della mia prima comunicazione alla Compagnia.

Come può il gioco della finzione render conto dell'orrore che ha consumato un'intera generazione, un intero popolo, che ha bruciato il secolo delle utopie? E come è possibile rintracciare nel nostro svagato mondo i segni della perpetua violenza che la civiltà del capitalismo ha ereditato dalla spersonalizzazione nazista, nel solco del culto della potenza tecnologica e mediatica, della reificazione della coscienza e dell'umano?

Brutte, contorte parole per dire che l'incubo della storia ci assedia da vicino. Per ricordare che la dolorosa memoria dei nostri

progenitori non può essere rimossa.

Ma va trattata con pudore. Accolta e trasfigurata nel nuovo corpo che la scena le offre. Perché sia efficace, penetrante, viva.

Auschwitz. Davanti a noi la testimonianza di Levi. Ovvero, la forza travolgente di un testimone dalla lucidità esemplare, classica, la cui parola restituisce un dolore che non cancella il respiro dello spirito, la determinazione della coscienza, il giudizio affilato, l'espansione dell'intelligenza, l'ironia.

Come misurarsi con l'esatta, penetrante energia di una testimonianza che contiene in sé, insieme, la disperazione nera e il soffio dell'immaginazione?

Scopriamo le carte. Proviamo a ricondurre al senso profondo della stessa arte teatrale i nostri dubbi. A trovare una chiave possibile, perché la realtà della nostra interpretazione non sia patetica o posticcia.

Cerco di comunicare che il segreto espressivo di Babelturm va cercato nel motivo stesso che spinge ognuno di noi a fare il teatro. Affermando ciò, in realtà, credo che il segreto del vero teatro e di ogni ricerca formale, stia sempre dentro la sola domanda che un artista sempre e di nuovo dovrebbe porsi: perché lo faccio?

Per un attore il suo agire è tanto più intenso, quanto più è consapevole della trance magica di cui è il volontario evocatore. E, insieme, della stessa fragilità del suo gesto. Della sua relatività. Perché questa debolezza è la leva della sua tragicità o della sua irresistibile gioiosità<sup>2</sup>.

Così annuncio agli attori che cercheremo di interpretare il nostro stesso essere attori. In scena, ed è questa la prima indicazione drammaturgica su cui invito a riflettere, dovrà esplicitamente esibirsi una Compagnia d'attori.

So perfettamente che quest'immagine rischia di farci cadere nella banalità di in uno stereotipo tanto abusato. Se viene intesa alla

lettera. O, meglio, secondo le infinite varianti pirandelliane del tema. E cioè guardando alla superficie del teatro. O a una sua interpretazione quale specchio di conflitti psico – sociali. Ma Babelturm non cerca questo.

Il gioco di questi attori, il nostro gioco, sarà di continuo travestimento, di incessante metamorfosi, e, inevitabilmente, di continuo ritorno al vuoto del principio o del dopo finzione. L'altalena di questi mutamenti di stato sarà, così, la naturale dimensione che suppone il deserto di Auschwitz. Sarà lo sgomento dell'uomo cui vengono cancellati i connotati, del buio entro cui è precipitato. Sarà l'affanno della fantasia che vuol vincere la morte. Questo stato di perenne bilico sarà la sostanza della rappresentazione. È la sostanza d'ogni attore. Su ciò poggia la sua forza, il suo miracolo. Perché nel deserto, dentro e intorno a lui, egli fa risuonare il grido di una vita dimenticata, perduta, impossibile.

In scena ognuno sarà l'attore che è – se è capace di immaginarselo – o che sogna d'essere.

Come costruire quest'immagine, che è l'immagine di un desiderio e di un incubo?

Forse ricordandosi che entrare in scena è sempre per l'ultima volta. Come potrebbe essere altrimenti in un'arte irripetibile come il teatro.

Ogni attore dovrà portare sul corpo, sul volto lo sbigottimento di chi ha attraversato la morte. Lo sguardo di queste malinconiche maschere di donne e uomini del teatro è quello di chi dentro di sé sente una cesura nell'immagine del proprio cammino storico. Quando il loro respiro si fa più affannoso, quando i loro occhi e la loro voce precipitano dentro essi scoprono qualcosa di sé e degli altri inimmaginabile. Questo segreto rievocato dalla follia della scena, o dalla coscienza, torna ad agitarsi, a chiedere ascolto, mentre gli assassini si affrettano a

ripulirne le tracce luride. Ma nell'arte si proietta oltre il tempo della storia perché è il segreto perennemente sotteso fra il limite e il desiderio, fra il non senso della violenza e il sorriso gratuito d'un neonato. L'accoglienza del segreto è la via che conduce alla pietà o alla rivolta. O a entrambe le cose.

Aprirsi e dischiudere questo segreto può trasformare la nostra visione del mondo. Avendo chiaro che in arte la verità cui possiamo ambire è lotta fra illuminazione e nascondimento.

Raccomando quindi alla compagnia due letture e attraverso la prima assegno un esercizio creativo.

Cito un brano di Se questo è un uomo e il racconto Lo zingaro dalla raccolta Lilit di Levi.

Il primo è quel passo del romanzo in cui Levi rievoca la poesia di Dante, nel capitolo Il canto di Ulisse. Vi narra del suo straniato dialogo con Jean, il giovane ragazzo francese, il Pikolo del suo Kommando, cui tenta di recitare a memoria il noto passo del XXVI canto dell'Inferno. Jean ha prelevato Primo dal lavoro perché lo aiuti a ritirare il rancio.

Rallentammo il passo. Pikolo era esperto, aveva scelto accortamente la via in modo che avremmo fatto un giro lungo, camminando almeno un'ora senza destare sospetti. Parlavamo delle nostre case, di Strasburgo e di Torino, delle nostre letture, dei nostri studi. Delle nostre madri: come si somigliano tutte le madri!<sup>3</sup>

Con sorpresa Levi è vinto dal desiderio di recitargli quel canto della Commedia.

...Chissà come e perché mi è venuto in mente: ma non abbiamo tempo di scegliere...<sup>4</sup>

Sottolineo del passo la paradossale evocazione della poesia in un contesto di violenza, di paura, svuotamento (ma il paradosso è il pane quotidiano del Lager). E, ancor di più, lo spasimo con il quale Levi tenta di trasportare nella lingua francese le

parole di Dante. In questo sforzo egli pare quasi comprendere per la prima volta il senso preciso delle parole con cui il poeta ritaglia le immagini, evoca il clima e l'orizzonte dell'avventura di Ulisse, cogliendone la febbre e il mistero.

Chiedo quindi agli attori di immaginare la condizione di chi attraverso un'altra lingua cerca di restituire, con sforzo, con dolore fisico, attraverso i crampi della lingua, le immagini d'una poesia, d'un racconto fantastico, mitico. Chiedo di porre ogni attenzione su questo sforzo. Questo spasimo è la via della scoperta: possibilità d'approdo all'intelligenza dell'altro, al suo cuore e insieme magico strumento di introspezione. Un assalto alla parola che non c'è, che deve essere riscoperta, riascoltata, pronunciata ancora una volta, inventata: come se fosse la prima o l'ultima volta.

A questo primigenio sforzo allude il teatro. All'eterno appuntamento con la Sfinge. Che ti minaccia di morte, ti avvinghia nel deserto del non senso. La soluzione dell'enigma ti renderà padrone del destino, anche se tragico: poiché la verità ti strapperà gli occhi, ma ti farà uomo.

...È tardi, è tardi, siamo arrivati alla cucina, bisogna concludere:

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque  
 Alla quarta levar la poppa in suso  
 E la prora ire giù, come altrui piacque

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo "come altrui piacque" prima che sia troppo tardi, domani io o lui possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegarli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo forse il perché del nostro destino, del nostro essere qui oggi...<sup>5</sup>

Gli attori prepareranno dei dialoghi o dei monologhi in cui cercheranno di restituire

questa condizione dell'intelligenza e della phoné. Potranno servirsi di qualsiasi materiale letterario riterranno opportuno, esprimendosi in qualsiasi lingua. Preferibilmente in quella loro meno familiare, a loro più straniera. E, se vorranno, potranno anche fare a meno delle parole.

La seconda lettura che raccomando ai miei compagni vuole essere un'introduzione al pensiero magico che lo spettacolo metterà in campo quale rivolgimento, soffio fantastico, sorriso che dalla paura e dall'orrore germina malinconico.

Si tratta del racconto *Lo zingaro*, dalla raccolta *Lilit*. Un dialogo crudo e irrealista fra Primo Levi e Grigo, uno zingaro incontrato ad Auschwitz. Questi chiede a Levi di scrivergli una lettera per la sua ragazza, poco dopo l'inverosimile annuncio dei tedeschi che autorizzano i detenuti ad inviare lettere ai propri familiari. L'avviso precisa tuttavia che queste potranno essere dirette a destinatari residenti esclusivamente entro i confini del Reich o nei territori conquistati o nei paesi alleati e dovranno essere scritte categoricamente in lingua tedesca.

Il giovane zingaro non conosce il tedesco e si affida a Levi. L'avviso tedesco è certamente un inganno, ma molti si affannano. Grigo baratta con Levi mezza razione di pane in cambio di quella lettera. Nella lettera, fra l'altro, vuole annunciare alla ragazza che presto le invierà una mugneca, una bambola.

Mi chiese di indicargli se da qualche parte c'era un albero da cui potesse tagliare un ramo, perché era meglio se la bambola fosse stata fatta "de madera viva", con legno vivo. Cercai ancora di dissuaderlo scendendo sul suo terreno: alberi non ce n'erano, e del resto, mandare alla ragazza una bambola fatta col legno di Auschwitz non era come chiamarla qui? Ma Grigo alzò le sopracciglia con aria misteriosa, si toccò il naso con l'indice e mi disse che caso mai era tutto il contrario: la bambola avrebbe chiamato fuori

lui, la ragazza sapeva come fare.<sup>6</sup>

C'è il dolore che ti vince. Che ti sommerge in una passività rassegnata. C'è il dolore che il sentire di chi è sempre straniero – e perciò intimo – al mondo, subisce e rovescia. Di chi attraversa l'inferno, patisce lo squasso, e solleva la testa per gettare ancora una volta i dadi, per sentire la vita come un magico incanto.

“Mettersi in piedi”. Ecco come si dice tradizionalmente in teatro quando, esaurite le prime chiacchierate, le raccomandazioni del regista, le prime letture, hanno inizio le prove. Gli attori scalpitano dinanzi all'immaginario start. Qualcuno senza motivo si schiarisce la voce, qualcun altro ride nervosamente. Qualcuno vorrebbe scappare.

Bene, eccoci “in piedi”. È il nostro secondo incontro. E non c'è ancora un copione cui affezionarsi.

Chiedo agli attori di rievocare e progressivamente distillare, sino alla più semplice movenza, il più caro “gesto teatrale” della propria carriera. Ovvero il gesto in cui essi concretamente si riconoscono come attori, che meglio rappresenta la “teatralità” del proprio immaginario.

Chiarisco che non cerco dei “personaggi”, ma la più elementare smorfia. Il sorriso e il piacere intenso di esserci. Di essere sulla scena.

Qualcuno rievoca gesti dell'infanzia. Una posizione di danza, un piccola pantomima scherzosa, un inchino puerile. Parecchi inchini.

Via via stimolo gli attori a interagire fra loro, creando degli insiemi che rompano il solipsismo entro cui ognuno naturalmente tende a chiudersi. Ma invito gli attori a tornare periodicamente su se stessi, perché non perdano l'ispirazione mitica originaria.

Ogni movenza si arricchisce pian piano di sfumature, si perfeziona attraverso la dinamicità e l'acrobazia che gli esercizi di ritmo e coordinazione sui quali

contemporaneamente lavoriamo suggeriscono.

Da parecchi di questi esercizi verranno fuori molti nuclei su cui ho costruito la prima scena dello spettacolo. E in ognuno degli interpreti rimarrà questa originaria evocazione.

Immagino che la Compagnia che animerà la scena, dovrà caratterizzarsi, fra l'altro, per grande duttilità, per la capacità di scarti espressivi inusitati, dall'estremo livore alla leggerezza del gioco. Immagino, suggestionato da lontane impressioni circensi, una compagnia di malinconici guitti, tratti fuori da polverose immagini: carichi d'una memoria dilaniante, fra la disperazione e la furia, ma sempre pronti a rievocare il piacere gratuito del gioco, della metamorfosi.

Mi preoccupo di sollecitare gli attori ad imprimere ai loro esercizi il gusto dell'immaginazione, la consapevole partecipazione all'evoluzione del proprio corpo, sotto la spinta d'una irrefrenabile volontà, d'un grande desiderio.

Nella grande palestra di S.Basilio, dove di tanto in tanto possiamo lavorare, ci dedichiamo ad un esercizio abbastanza conosciuto e comune a tanta animazione teatrale. Lo specchio umano fra attore e attore<sup>7</sup>.

Disposti su due file, e stabilite le varie coppie che si fronteggiano, gli attori di una delle due file dovranno compiere dei movimenti lenti e controllati che il rispettivo compagno della fila di fronte dovrà, come uno specchio, ripetere. È un esercizio di grande concentrazione e fatica, dove qualche risultato vien fuori dopo parecchio lavoro. Cerco di abituare ognuno a sentire la propria presenza come organica all'altro.

Conduco, infine, gli attori, sciolte le varie coppie, a costruire un unico gruppo. Solidale. Osmotico. Chiedo ad ognuno di recuperare l'espressione originaria dalla quale siamo partiti nei giorni precedenti, nel tentativo di

avvicinarsi al proprio personaggio.

Ecco, pian piano, venire fuori la Compagnia che abbiamo immaginata. Di diverse, intense individualità, eppure organiche nel passo, nel respiro. Faccio avanzare il gruppo nello spazio, cercando di amalgamare il movimento.

Adesso dinanzi a loro, sul grande muro di fondo, ecco i fantasmi dei loro morti. Chiedo loro di immaginare di avere dinanzi l'immagine di una persona scomparsa dalla loro vita. Invito ciascuno a parlargli.

Ciò che ne è venuto fuori, dopo la lunga sequenza cui ho accennato e la grande fatica che è costata, ha avuto dello straordinario. Credo si sia trattato del momento più toccante di tutta questa esperienza. Per la sorpresa che è scesa fra di noi. Per l'intimità segreta che si è data senza oscenità. Per la coralità cui partecipavano tanti inconfondibili, personalissimi dolorosi appelli. Nessuna forzatura, nessuna enfasi, ma un'accoglienza del dolore limpida, pietosa, commossa. Di questa non voglio, non posso dire altro.

Posso solo aggiungere che in teatro, nei momenti decisivi dell'ispirazione, ho sempre avuto dinanzi agli occhi una persona morta. Con cui dialogo segretamente.

Al termine di questa giornata ci abbandoniamo al gioco.

C'è una grande attesa, una grande paura nell'aria quando ci incontriamo per assistere alle performance che ognuno degli attori ha preparato sul tema posto dal "Canto di Ulisse". Sono trascorse circa due settimane dal nostro primo incontro. Ci sistemiamo in una piccola sala della scuola di danza che ci ospita.

La grande emozione che sento intorno dà alla luce una serie di "prove" sorprendenti per la sincerità del gesto. Seguo commosso la scarna e intima prova di ciascuno. Sento che siamo giunti in porto. Che è chiaro, nelle varie declinazioni degli attori, il clima dello spettacolo.

Sono stupito, fra l'altro, dalla naturalezza

con la quale quelli che si prestano all'impronta a raccogliere la recitazione dei loro compagni siano capaci di seguirne il ritmo, la qualità espressiva.

...Maria ha scelto di recitare un brano del "Canto dell'uomo" dall'Antigone di Sofocle. Lo traduce in francese ad un immaginario compagno d'una lunga fila dell'appello. Ci straziano il suo sforzo e la disperazione dei suoi occhi, continuamente gettati di traverso verso l'interlocutore e poi sprofondati dentro. Luigi e Laura segnano un leggero dialogo, illuminato da sorprendenti sorrisi e da buffe onomatopée, mentre tentano di comunicarsi le fulminanti immagini di Ungaretti. Leonardo sceglie la strada della cecità e del mutismo per dar corpo ad uno spasimo infinito. Serena, prova, con la piana naturalezza di un sorriso stanco, a restituire, in inglese, le parole di Dante. Francesco e Massimo costruiscono sul dialogo di Levi, una partitura più complessa, con repentini cambi di prospettiva, comunicandoci un grande senso del ritmo e la folle urgenza da cui quel dialogo prende vita. Antonella prova a quietare una compagna o una bambina impaurita nella notte. Manuela e Anna si studiano teneramente, mentre la prima con dei gesti leggeri evoca le immagini della sua poesia. Sabrina rutila pesantemente il francese con una smorfia delirante e Vincenzo ci trascina verso un'ispirazione tesa, faticosa, dove le parole s'appiccicano una uguale all'altra, senza respiro.

Maricetta scivola infine sul comico, con un surreale, ma umanissimo dialogo fra l'italiano e il siciliano, mostrando una verve e una padronanza del ritmo non sospettate.

Quasi tutte le performance viste quella sera sono divenute nello spettacolo parte di una più complessa scena di insieme. Anche se la maggior parte di quel lavoro si è esaurito lì. Uno spreco connaturato al teatro.

Grazie.

1 Shakespeare, Hamlet, I, 5 (È la scena

## *Una memoria teatrale: Babelturm*

dell'apparizione dello Spettro del padre. Orazio- O giorno e notte ma questo è meravigliosamente strano/ Amleto – E perciò come a straniero dategli il benvenuto).

2 Devo notare che spesso i miei spettacoli sono un ennesimo modo per definire il senso del mio esser capitato in teatro. Per ribadire la struggente tensione che mi ha affascinato e mi affascina sulla scena. Per ribadire e declinare un desiderio mai appagato di alterità. E la malinconia che da questa fragile condizione deriva.

3 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, p.100

4 *ibidem*

5 Primo Levi, *ibidem*, p.103

6 Primo Levi, *Lo Zingaro*, in *Lilit, I racconti*, Einaudi 1996, pg.404

7 Questo genere di esercizio è stato descritto, con modalità e intenzioni diverse, da Augusto Boal in *Il poliziotto e la maschera*, Meridiana, 1993.

BUSSOLE/TEATRO