

# **Il Ponte : per un possibile teatro di periferia : riflessioni sull'attività teatrale svolta in Valposchiavo e dintorni**

Autor(en): **Maffioletti, Valerio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **85 (2016)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-632383>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VALERIO MAFFIOLETTI

## Il Ponte. Per un possibile teatro di periferia. Riflessioni sull'attività teatrale svolta in Valposchiavo e dintorni

### Prologo

Cosa desidera per cena? Abbiamo gnocchetti agli spinaci, trota, le piace la trota?... È del nostro lago, contorno di piselli e carote, gelato al caramello? Da bere un quintino. Le va?

Ambientazione: una piccola locanda di Prada, vicino a Poschiavo, di proprietà del sig. Giovanni Capelli, una sera d'autunno inoltrato. La sala ristorante è interamente rivestita di legno. Poche persone parlano a bassa voce, fumando attorno all'unico grande tavolo rotondo – quello attorno cui siede chiunque voglia scambiare due chiacchiere – altri tavoli apparecchiati, tovaglie bianche, fresche di bucato, un odore di cucina casalinga, un profumo di ospitalità antica, quasi dimenticata.

Era la mia prima sera in Valposchiavo, il mio primo ingaggio combinato dal maestro Livio Luigi Cramerì, attraverso l'amico comune Piergiorgio Evangelisti dell'associazione Alta Valle di Sondalo. Di lì a poco avrei incontrato i giovani del circolo giovanile di Prada (Nadia Rossi era allora una ragazza e presidente della stessa). Si trattava di dare una mano ai giovani per l'allestimento del loro spettacolo annuale. Ero felicissimo. Mi sentivo ospite ben accolto e gradito.

Non avrei mai immaginato che quella sarebbe stata l'inizio di una grande avventura che dura tuttora: l'avventura poschiavina. Era il 1989. Ventisette anni fa.

Allora non possedevo ancora l'automobile. Venivo da Milano col treno. A Tirano balzavo sul trenino rosso – che mi aspettava sempre – per lasciarmi, mezz'ora dopo, alla stazione di Prada. Da lì raggiungevo a piedi la locanda Capelli. Avrei cenato lì e, dopo l'incontro con i ragazzi, dormivo lì. Al mattino sarei stato svegliato dalla voce del contadino che, dalla stalla dirimpetto alla locanda, era solito parlare alle sue mucche. Era un parlare sommesso, gentile, accompagnato dal suono dei campanacci e da qualche muggito consenziente, come dire: “Buongiorno anche a te!”

Venivo da un mondo diverso: Milano, la caotica Milano, dove risiedevo con la mia piccola famiglia. Allora facevo l'attore in una delle più importanti compagnie di teatro per ragazzi d'Italia: il Teatro del Sole di Milano<sup>1</sup>. Già noto in tutta Europa per

<sup>1</sup> Centro di ricerca e creazione dei linguaggi teatrali, il *Teatro del Sole*, fondato nel 1971 a Milano da Carlo Formigoni, è una delle compagnie storiche del Teatro Ragazzi Italiano ed Europeo. Carlo Formigoni, mio primo maestro, aveva studiato a Berlino come assistente e attore nel *Berliner*

il suo particolare stile creativo e attoriale, vi lavorai fino all'89 collaborando all'ideazione e alla creazione di spettacoli che contribuirono a farlo diventare un "mito" in Europa, in particolare in Germania e Svizzera e Austria.

Avevamo partecipato ai più importanti festival di teatro ragazzi di allora: Berlino, Graz, Vienna, Zurigo, Roma, Torino, Napoli, Bologna, Firenze, Madrid, Parigi, Rotterdam, persino Vancouver e Edmonton, in Canada. Recitavamo in quattro lingue (per gli svizzeri è cosa normale, ma non per noi italiani). Imparavamo la pronuncia delle battute, coadiuvati dalla traduttrice, e poi ognuno le esercitava a casa, ripetendole all'infinito, ovviamente prestando più attenzione alle proprie. Pertanto – e il caso non era infrequente – se durante la recita, un compagno sbagliava invertendo l'ordine delle frasi, non avevamo la possibilità di correggere il tiro. Il risultato era sorprendente: il pubblico si divertiva più a questi nostri strafalcioni linguistici che non con il copione ben esposto.

### I circoli giovanili

La mia esperienza con i circoli giovanili durò diversi anni (dal 1989 al 1993). Ricordo con piacere i momenti condivisi: dalle prime riunioni in sede, dove io parlavo in italiano e Nadia traduceva in poschiavino (che tra l'altro capivo benissimo essendo io bergamasco di madrelingua e quindi appartenente allo stesso ceppo linguistico), alle prove in palestra dove "costruivamo" le scenografie con quanto c'era disponibile – materassi, pedane, pali e cerchi – cercando d'immaginare quelle vere nello spettacolo.

I ragazzi erano molto sensibili e curiosi. Volevano conoscere tutto di me, il mio lavoro, le ragioni che mi avevano portato da loro, come si viveva a Milano. Quando entrammo più in confidenza, Daniela Rossi (sorella minore di Nadia) un giorno mi chiese imbarazzata se un attore, a forza di interpretare ruoli diversi, non rischiava di perdere la propria identità. Insomma voleva sapere chi era Valerio Maffioletti!

Ridemmo tutti a quella domanda così diretta, forse un po' inopportuna: sembrava più una domanda volta a tranquillizzare lei che non la richiesta di un'autoanalisi fatta alla mia persona. Ma la questione, tutt'altro che banale, continuò a risuonarmi in testa. Mi fece riflettere sulla delicatezza del percorso psicologico che si affronta per dare vita in modo credibile a un personaggio, a un "altro" da sé. Per me era facile, dopo tanta esperienza, calarmi nei panni di questo e quell'altro, ma stavo dimenticando, nell'approcciarmi ai ragazzi in veste di educatore, quanto l'esordio sia stato difficile anche per me.

---

*Ensemble*, il teatro di Bertholt Brecht. Iva Formigoni Besson, sua moglie, era anche lei nostra insegnante, anche lei tra i principali protagonisti dell'esperienza del Berliner. Iva aveva iniziato il suo percorso in Germania come musicista con B. Brecht, a Milano poi aveva a lungo affiancato il lavoro di Strehler e successivamente quello di Luca Ronconi sul palcoscenico. Teneva un corso specifico alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano: "principi di respirazione e fonazione". Nel suo insegnamento applicava un metodo formativo del tutto originale: accanto agli esercizi per l'educazione e l'estensione vocale, agli esercizi di respirazione, articolazione, risonanza e lettura espressiva, poneva esercizi di masticazione della parola per potenziare la capacità d'interpretazione.

Iniziare a recitare è un po' come imparare a nuotare: finché non scopri che l'acqua ti tiene a galla, rischi di sprofondare!

Le paure sono tante. Bisogna prima di tutto superare la propria timidezza per esporsi davanti ai propri compagni: rischiare di apparire ridicoli, inadeguati, mancare d'idee, avere un corpo impacciato, una gestualità stereotipata. Quindi c'è d'affrontare con coraggio e determinazione la propria parte, dare vigore alla voce: respirare, intonare, articolare... Infine la prova più dura, quella del pubblico. Vale a dire tener testa al mostro della "brutta figura", sempre in agguato...(di solito è seduto in prima fila tra gli amici e i parenti, non ride mai e ti guarda gelido).

Daniela mi aiutò, con quella sua domanda, a ricordare un episodio rimosso durante la mia prima recita a Milano. Dovevo accompagnare con la chitarra il canto di uno spettacolo *Felice e Carlina, così come tanti altri* che affrontava l'argomento delicato delle relazioni tra adolescenti. Si trattava di un semplice giro armonico e il testo lo ricordavo bene ma, davanti al pubblico, le mie gambe vacillarono, la voce tremò e le parole si persero nel limbo. In camerino fui subito sostenuto dai miei compagni che mi rincuorarono, ma la "brutta figura" stette seduta per un bel po', comoda e ingombrante, sul trono delle mie insicurezze.

Dedicaì perciò molto tempo all'allenamento dei giovani attori. Accanto al lavoro sul testo e sul personaggio, proponevo esercizi socializzanti basati sul potenziamento dell'autostima, della fiducia reciproca, mostrando via via come si potesse giocare sugli stati d'animo, variando i livelli d'energia, dalla passività all'aggressività gestita, dal training personalizzato alla scoperta del gruppo come risorsa.

Il circolo giovanile di Prada, negli anni a seguire, fu invitato a Milano, come rappresentanza svizzera, all'interno di una rassegna di spettacoli per la gioventù, al Teatro dell'Elfo nel 1990, con lo spettacolo *La Marcolfa* di Dario Fo.

L'anno seguente fu un'altra bellissima esperienza con i giovani del circolo giovanile di San Carlo. Mettemmo in scena un pezzo famoso di un autore polacco, Slawomir Mrozek, *Il martirio di Piotr Ohey*, graffiante critica surrealista al sistema che, con la complicità dei media, disorienta le coscienze utilizzando lo spettro di presunti pericoli (nel nostro caso si trattava di una tigre nascosta in bagno).

Alcuni di questi ragazzi, ora padri e madri di famiglia, quando m'incontrano sorridono, ricordando quei momenti, mentre i loro occhi per un attimo si velano di emozione.

## Il metodo teatrale

Durante gli anni della mia formazione, gli anni settanta per intenderci, tutti i settori sociali (il mondo del lavoro, la scuola, la famiglia, l'arte e pertanto anche il teatro), erano percorsi da grandi fermenti innovativi. Si stava tentando una via del tutto nuova, dove si richiedeva a tutti di partecipare, non dando nulla per scontato.

Il nostro era un teatro di ricerca per ragazzi, dove il gioco e l'esperienza del gruppo avevano un ruolo fondamentale. Si partiva da temi che potevano interessare i bambini o i ragazzi e da lì, utilizzando gli spunti che gli attori, guidati dal regista, man mano suggerivano, si cominciava a costruire il pezzo. Poi c'era l'incontro con gli esperti (psicologi, educatori, maestri), e infine il confronto con gli allievi e i maestri delle scuole. Trattandosi di teatro per la gioventù, veniva inoltre data grande enfasi all'aspetto ludico del movimento. Addestravamo il corpo, dalla ginnastica fino all'acrobatica, per costruire le nostre scenografie e i nostri personaggi. Una foresta intricata era fatta da braccia e gambe sotto le quali passare, un ponte era costruito da schiene allineate a carponi sulle quali camminare, un gruppo di corpi avvinghiati nei modi più disparati diventava la montagna sulla quale inerpicarsi, girandole di corpi e braccia rotanti erano mostri pronti a ghermire il bambino lasciato incustodito nella culla da improvvidi genitori...

La prima fase dunque consisteva nel metterci di fronte a "situazioni date", chiedendoci come quel personaggio avrebbe reagito (lo schemino era Chi-Dove-Come, Chi sei? Dove sei? Come stai?). Questo modo di procedere lo chiamavamo improvvisazione, ma d'improvvisato, credetemi, c'era soltanto il fatto che non avendo da ripetere parole cucite sulla bocca dal copione, dovevamo cercare dentro di noi la soluzione a ciò che ci veniva proposto, ponendoci delle domande, cercando nella nostra memoria emotiva, sensoriale, di far riaffiorare il nostro bambino.

Lo spettacolo dunque non era il risultato dell'assimilazione più o meno digerita del copione e di un regista, ma il frutto di un training che accresceva la propria immaginazione, rendendola ricca, fervida e supportata da un corpo elastico e sensibile.

## E non da ultimo la scoperta del gruppo come risorsa

Consentitemi una divagazione. Un'educazione troppo agonistica dei nostri ragazzi a volte porta ad uno stato di malessere. Mentre una sana competizione (emulazione) nella scuola, nel lavoro, nella vita culturale, nella ricerca, nello sport tiene viva la capacità di progredire e di cambiare, l'assillante confronto con certi standard da raggiungere e i modelli di successo, è accompagnato spesso dall'ansia da prestazione. Anche i nuovi social network, se male gestiti, possono diventare cassa di risonanza per il bullismo, incrementando il rischio di esclusione e gravi disagi per i ragazzi più fragili:

[...] la competitività non è una risposta efficiente ed efficace ai problemi e alle opportunità del nuovo mondo globale. Il culto della competitività e l'eccesso di competizione sono invece una fonte di numerosi effetti perversi indesiderati.

La logica della competitività cerca di ridurre la diversità nel sistema eliminando coloro che non sono capaci di resistere agli attori più forti. In questo senso, contribuisce allo sviluppo dell'esclusione sociale: i soggetti non competitivi sono lasciati fuori, non sono più un soggetto della storia.

Lo spirito di competizione e di aggressione, pur essendo un motore potente per l'azione, non è tuttavia il solo, né è legato da altri motori, come lo spirito di cooperazione e

lo spirito di solidarietà. La cooperazione è anch'essa un fenomeno fondamentale nella storia dell'uomo<sup>2</sup>.

## Filodrammatiche

Nel 1991, appena usciti i primi spettacoli dei circoli giovanili, anche le filodrammatiche valligiane cominciarono ad interessarsi di me. La prima fu la filodrammatica di Poschiavo (allora direttore era Franco Paganini).

La Filo (nata nel 1852) m'ingaggiò per organizzare una rappresentazione adeguata al festeggiamento del giubileo dei suoi 140 anni. Mettemmo in scena per l'occasione un testo impegnativo. Si trattava de *I Fisici* di F. Dürrenmatt, una tragicommedia critica e tagliente sulle responsabilità della scienza e della tragedia che comporta il coltivarla male. La preparazione del pezzo avveniva tra l'altro, durante le fasi più drammatiche della Guerra nel Golfo. Si respirava in quell'anno (1991) un clima di estrema incertezza. La guerra totale – la madre di tutte le guerre, minacciata da Saddam Hussein –, l'intervento in forza di una coalizione di ben 35 paesi, il clima di terrore, più o meno pilotato, di una ritorsione nucleare sull'Europa, contribuirono a dare a quel periodo di prove un clima di grande drammaticità. Sembrava che la Storia fosse entrata di forza sul palcoscenico, che il teatro fosse diventato un'inquietante premonizione di quella realtà.

Ci fu un impatto molto forte, sia sugli attori (ricordo le serate dopo le prove, a casa di Franco Paganini, davanti al televisore per conoscere gli ultimi sviluppi del conflitto) sia sul pubblico, che apprezzò il coraggio della scelta di quel pezzo.

In seguito anche la Filo di Brusio (allora era direttore Nando Nussio) volle sperimentare un percorso teatrale guidato da me. Siccome mi trovavo a curare la regia di entrambi i gruppi, mi preoccupai in quegli anni, di differenziare il loro repertorio, in modo da proporre al pubblico valligiano un'ampia offerta culturale. Fu così che la Filo di Brusio si cimentò con pezzi teatrali di grande valenza sociale, caratterizzandosi per un repertorio "impegnato" (*Regolamento Interno* di Antonio Scavone, *La Cantatrice Calva* di E. Ionesco, *Le nozze* di Cechov, *Il Re muore* di E. Ionesco), mentre la Filo di Poschiavo si misurava con il genere vaudeville e la commedia brillante (*Le sorprese del divorzio* di Alexandre Bisson e Antony Mars, *Niente da dichiarare* di C. M. Hennequin e P. Veber, *Black Comedy* di Peter Shaffer, *Rumori fuori scena* di Michael Frayn), con alcune incursioni nel surreale graffiante (*Harvey* di Mary Chase, *La magia del sarto Scarnecchia* di Paolo Salvi, *La pazza di Chaillot* di Jean Giraudoux, *La visita della vecchia signora* di Friederich Dürrenmatt), sperimentando anche qualche opera classica (*L'uomo, la bestia, la virtù* di Luigi Pirandello, *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller).

Furono anni d'intensa attività; alcuni osservatori parlarono di rinascita teatrale in valle. Decine di aspiranti attori si esibivano allora dai palchi di Brusio e Poschiavo,

<sup>2</sup> Dall'articolo di MARIO GORI, *I limiti della competitività nella società e nello sport*, in "Rivista del Liceo scientifico di Poppi", N. 1.

coinvolgendo un gran numero di persone che desiderava cimentarsi nella modalità espressiva del teatro.

Partì anche un grande scambio con la Valtellina (Tirano, Morbegno, Sondrio), e le cittadine grigionesi (Thusis, Coira). A proposito de *I Fisici* ricordo un articolo di Livio Zanolari: «Oltre ai meriti e all'audacia per aver dato vita a una tragicommedia tanto impegnata, alla Filodrammatica di Poschiavo spetta l'elogio per essere uscita dai confini elvetici, per la prima volta dopo 139 anni.[...] L'iniziativa si inserisce in un clima di risveglio etnico, dove antichi legami tornano a stringersi: è il caso della Valtellina, della Val Chiavenna e di Bormio da un lato e delle valli grigionesi dall'altro: regioni accomunate da quasi tre secoli di storia dal 1512 al 1797»<sup>3</sup>.

Questo periodo magico durò circa dieci anni. Dopodiché, man mano le prime linee degli attori veterani si assottigliarono e ci fu un naturale e sano avvicendamento nella direzione delle compagnie. Subentrarono nuovi giovani attori, nuovi presidenti e altri registi. Il nuovo corso produsse ancora lavori interessanti, ma l'entusiasmo che aveva caratterizzato gli anni precedenti andava scemando.

La PGI, prendendo atto della situazione, cercò d'intervenire incoraggiando il "risveglio" delle filodrammatiche locali. In questa direzione vennero promosse alcune "campagne" di sensibilizzazione, con spettacoli aperti a chiunque avesse voluto cominciare a recitare. Ricordo *A cena con la Storia*, spettacolo tratto da alcuni documenti dell'archivio di Casa Torre, *Teatro al Lago*. Spettacolo itinerante per bici e calesse tra corti, fiumi e fenili sulle rive del lago di Poschiavo, liberamente tratto da *Racconti del prestino. Storie di uomini, bestie e fantasmi*, opera narrativa di Massimo Lardi.

Oggi le filo, come *La bella addormentata*, sembrano in *stand by*... Chissà forse aspettano un principe azzurro che le risvegli di nuovo facendole rivivere quel sogno interrotto.

Intanto lo storico Teatro Rio è stato trasformato in un bel negozio di calzature.

Oggi, dopo 25 anni, spiace dirlo, ma stringe il cuore passare davanti al Cinema Rio e trovarvi una vetrina di scarpe, anziché i cartelloni illuminati dello spettacolo. Non lo dico per me, ma per le generazioni a venire. Il teatro è un fenomeno antico quanto l'uomo stesso. Perché il teatro è come la vita di una comunità, fatta di storie, ricordi, emozioni da condividere, momenti spensierati e di riflessione, linguaggi antichi e nuovi, luogo di sperimentazione, laboratorio d'idee, provocazione che ci pungola a valutare un'idea diversa dalla nostra.

E va sostenuto!! Una città senza teatro è come un bimbo senza sole... È per questo importante avere un luogo dedicato al teatro. Un tempio e un tempo per il teatro. Perché una comunità senza teatro è come una persona senz'anima. Mi emoziono ancora adesso, quando passo accanto al Cinema Teatro Rio di Poschiavo.

Per lunghi mesi restava discretamente nascosto, quasi a voler proteggere gelosamente il segreto di quanto andava nascendo al suo interno. Si passava avanti e in-

<sup>3</sup> LIVIO ZANOLARI, *Teatro - Filodrammatica di Poschiavo: varca le frontiere dopo 139 anni*, in "Quaderni grigionitaliani", 60 (1991).

dietro e non ci si faceva caso. Poi all'improvviso – sempre troppo presto arriva il giorno della prima – s'illuminava superbo, con tutte le belle lampadine e locandine ad ammiccare festoso ai passanti, invitandoli al nuovo spettacolo. A volte capitava che scendesse anche la neve e la macchina bisognava parcheggiarla lontano. Ci si affrettava, cercando di mettere i piedi nelle orme di quelli passati prima, per non bagnarsi le belle scarpette. Al foyer, dove si sostava prima dell'inizio dello spettacolo e durante gl'intervali, c'era un'atmosfera di festa, di gioiosa aspettativa, di chiacchiere mondane. Erano serate sempre piene di gente, pronta a restituire con calorosi applausi tutta la fatica della Filo.

Nei giorni seguenti c'era poi uno scambiarsi di pareri, comparivano articoli sulla stampa locale con commenti positivi, altri critici, tutti comunque graditi.

Ma se provate a soffermarvi un attimo la sera, vicino alle vetrine delle scarpe, là dove una volta si aprivano le porte della sala del teatro, quando i motori delle vetture e il voci diurno della strada tacciono, può capitare, chiudendo gli occhi, tra una sbuffata di vento e lo sciacquio del poschiavino, di udire voci sommesse e il suono di un violino...

Volete sapere? Tre mesi fa uno di loro ha strangolato un'infermiera, e proprio adesso questo fatto si è verificato un'altra volta. Naturalmente ciò fa sì che la polizia sia sul posto. Il salotto è perciò più affollato del solito. In primo piano a sinistra, un sofà con un tavolino da fumo. Sul sofà, il commissario Richard Voss, con cappello e soprabito indosso, e a sinistra l'infermiera capo Marta Boll, molto risoluta ed assai professionale. Intorno al cadavere si dan da fare degli agenti in borghese, tipi placidi e calmi che si sono già bevuti una buona porzione di vin bianco, come si può rilevare dall'alito pesante: tra misurazioni e rilevamenti di impronte digitali non disdegnano fugaci partite a carte. Su questa sedia all'estrema destra è seduta la signorina Guhl, zitella e intrattabile (morde chiunque le tocchi i capelli), che dattilografa le deposizioni. Dalla stanza n. 2 si ode suonare un violino con accompagnamento di pianoforte, Beethoven, *Sonata a Kreutzer*. Sono le quattro e mezza del pomeriggio, passate da poco. Ma ora basta! Vi ho dato tutti gli elementi. Possiamo incominciare...<sup>4</sup>.

## Il gioco

Il mio interesse per il gioco è nato dall'esigenza di inserire nel lavoro di formatore teatrale un training che favorisse la presa di coscienza del proprio corpo e dei suoi blocchi, per favorire la riscoperta della spontaneità, della creatività, attraverso il movimento e la parola, in rapporto agli altri. Diventando adulti ci siamo abituati a contenere, con buona pace dei nostri educatori, le emozioni, conformandoci a schemi rigidi che frenano la nostra espressività. Ci sentiamo bloccati entro gabbie comportamentali che ci impediscono di esprimere al meglio la nostra fantasia, sia nel lavoro teatrale che nella vita, nelle relazioni.

In tutti gli stage che ho proposto (dai giovani dei Circoli, alle Filo di Poschiavo, Brusio, al teatro delle scuole terze secondarie, agli utenti dell'Incontro, alla Casa An-

<sup>4</sup> Da *I Fisici* di Friedrich Dürrenmatt.



ziani, ai ragazzi dei PAC estivi, ai bimbi del Cioccolato, ai 4-Tempi) l'idea è sempre stata questa: ragazzi, divertiamoci!

Ma per divertirsi è necessaria la riscoperta del nostro corpo giocoso. Giocare con il corpo comporta il superamento di schemi stereotipati ed esplorare l'infinita gamma delle espressioni. Significa scoprire la ricchezza dei linguaggi verbali e non, la possibilità di entrare in relazione con gli altri in modo diverso, ricco, altro, ricercare nuovi equilibri. Attraverso l'attività ludica, l'apprendimento delle varie tecniche tutto avviene in modo naturale. Si stemperano le tensioni, si rilassano i volti, si riscopre il sorriso.

I diversi giochi proposti variano: dalla percezione dello spazio vissuto attraverso il tatto, il suono, alla simulazione di vari ambienti in cui sperimentare diversi modi di camminare – corpo pesante, leggero, movimenti scattanti ed energici, spostamenti rallentati e delicati – osservando, ascoltando, percependo, interagendo con gli altri, raggiungiamo uno stato di benessere con noi stessi e il gruppo. Si perché fare teatro si declina con gioco nelle varie lingue: *to play, spielen, jouer, jugar* ma soprattutto perché :

Un bimbo che non gioca non è un bambino, ma l'adulto che non gioca ha perso per sempre il bambino che è dentro di sé (Pablo Neruda).

## Il teatro del Cioccolato

Il Teatro del Cioccolato nasce ufficialmente nel 1996, esattamente durante le prove di *La vera storia di Cenerentola*. L'allora piccolo Enrico Capelli, sei anni, figlio di Lorena e Giovanni, era uno dei tanti topolini che volevano incoraggiare Cenerentola, aiutandola a non avvilirsi per il comportamento della matrigna e delle sorellastre. Ognuno di quei topolini aveva un nome: il suo era Cioccolato, per via della sua incontenibile golosità per quel dolcissimo. Parve bello, a me e a tutti i bambini presenti, chiamarci così: Teatro del Cioccolato. E se è vero che un nome contiene anche un destino, vuol dire che le qualità intrinseche del buon umore del cioccolato ci hanno portato bene.

Sono ormai venti anni che esiste questa bellissima realtà, proposta prima da me e i 4-Tempi, poi sostenuta e incoraggiata dalla Pgi. È una grande meraviglia vedere nascere, da questo sparuto gruppo di piccoli attori, tra i sei e i dodici anni, uno spettacolo che sa commuovere, divertire, entusiasmare. In poco meno di venti incontri, con l'aiuto delle mamme e dei papà che s'incontrano per fare costumi e scenografie, con la Luci Nussio che a forza di battere tasti sul pianoforte riesce a far cantare tutti, dagli intonati ai meno dotati, e tutti passando attraverso le maglie organizzative di Arianna Nussio della PGI (prima Francesco Zanetti, poi Nicola Zala) avviene il miracolo! Tutti i bambini sanno stare in scena come solo pochi attori consumati sanno fare. Spontaneità, bravura nella tenuta del testo, personaggi che risaltano magnificamente nei loro tratti, voci squillanti.

Il Teatro del Cioccolato si è specializzato nel trattare le fiabe, soprattutto quelle classiche, rivisitate e rese attuali. Nella mia formazione di attore nel teatro ragazzi è

stata data molta importanza a questo tipo di letteratura, fondamentale nel processo di crescita dei piccoli.

I bambini guardano molta televisione, ma leggono sempre meno. I genitori spesso non hanno tempo per raccontar storie e delegano al video il compito di tramandare le fiabe della loro infanzia. In questo modo il potenziale immaginativo e creativo dei piccoli si impoverisce sempre più. Una volta ho chiesto a un bambino se sapeva da dove venisse la lattina di aranciata che stava trangugiando, mi rispose serio: dall'albero! Questo, mi dissi, è un segnale d'allarme: le lattine crescono sull'albero al posto delle arance e la nonna si ritrova sempre più disoccupata! È perciò vitale non perdere di vista quello strumento che già Charles Dickens comprese essere una chiave d'oro per sostenere i bambini nel difficile compito di crescita: la fiaba. Questo perché, con la sua ricchezza d'immagini, essa stimola la vita interiore del bambino in un senso molto profondo, parlando delle sue gravi pressioni interiori, in un modo che egli incoscientemente comprende, aiutandolo così a:

risolvere i problemi psicologici del processo di crescita – superando delusioni narcisistiche, dilemmi edipici, rivalità fraterne, riuscendo ad abbandonare dipendenze infantili, conseguendo il senso della propria individualità e del proprio valore ...<sup>5</sup>

## Rappresentazioni del Teatro del Cioccolatino

- a. Hansel e Gretel (1996)
- b. La vera storia di Cenerentola (1997-2011)
- c. Biancaneve e gli otto nani (1998-2010)
- d. Pane e Cacio (1999)
- e. Il libro della giungla (2000)
- f. Occhio Pinocchio (2002)
- g. La famosa invasione degli Orsi in Sicilia (2003)
- h. Storia di una gabbianella e del gatto Zorba (2004)
- i. Bilico (2005)
- j. Diamanti al cioccolato (per ragazzi) (2006)
- k. Prezzemolina (2006-2013)
- l. Pacchione (da Fiabe Popolari di Italo Calvino) (2007)
- m. La bella Vassilissa (2008)
- n. Fantaghirò (2012)
- o. La donnina che semina il grano (2014)
- p. La leggenda del Vento Tramontano (2015)

<sup>5</sup> Da BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato*.

## Teatro povero

I mezzi e la tecnica per la realizzazione degli spettacoli del Teatro del Cioccolato si rifanno all'idea del cosiddetto teatro povero. Non si deve pensare al termine povero in senso pauperistico, raffazzonato o riduttivo. Al contrario: attraverso l'assenza di scenografie, "belle" a vedersi, ricche e costose, possono nascere molte idee. Il teatro, a differenza del cinema, attraverso la povertà di oggetti può evocare l'immagine più ricca. Non ha bisogno di grandi scenografie, ma di pochi oggetti d'uso quotidiano, usati in modo diverso. La limitazione del visivo anziché ostacolare, stimola quella facoltà della nostra mente che abbiamo trascurato: l'immaginazione, cioè la capacità "vedere con la mente". Vedere qualcosa di diverso da ciò che vedono gli occhi!

Ecco perché è importante leggere ai bambini: durante l'ascolto essi esercitano questa facoltà, mentre nella visione del film questa facoltà s'impoverisce. Qualcun altro ha immaginato per lui!

Quando andavo in tournée, sentivo il bisogno di comprare un ricordino a Misha, mio figlio, per compensare un po' la mia colpa e il suo dispiacere causati dalla mia assenza. Passando accanto ai negozi di giocattoli, vedevo robot coloratissimi (allora, negli anni ottanta, andavano di moda i Transformer: Mazinga, Starzinger, Goldrake, Cosmo Astronavi ecc.). Erano bellissimi e tutti i bambini li adoravano. Eppure gli scaffali delle loro camerette erano pieni di bei gingilli impolverati, come se tutto il loro fascino si fosse, insieme alle batterie, esaurito da tempo, nonostante i bottoni, le lucette e i suoni astrali. Tra l'altro non erano nemmeno economici e neppure molto educativi, con tutte quelle armi e bombette. Per di più io, che lavoravo in ambito "creativo", avrei dovuto essere in grado di proporgli delle alternative valide. Tuttavia, lo confesso, mi sentivo un po' in colpa a non fargli la sorpresa con un bel giocattolo. M'immaginavo l'entrata in casa col Mazinga... «Che bello, il Mazinga papà, grazie! Bacio»... effetto sicuro! Accompagnato da questi tormentosi dubbi, a un tratto, camminando per la via di Madrid, vidi in una vetrina di articoli sportivi, adagiata e inoperosa, una corda rossa di nylon. Non so quale genio mi prese nell'osservare quella corda; mi vergognavo all'idea di presentarmi a casa con quel regalo così umile. Ma a me i Mazinga erano antipatici e così entrai nel negozio e la comprai. Avrei mostrato a Misha in quanti modi avremmo potuto giocare con quella corda. E così feci: siccome la mamma lavorava, toccava a me stare con lui, quando ero in città. Armato della corda rossa e deciso a far bella figura, un pomeriggio entrai con lui nel santuario dei bambini: il giardinetto! (a Milano i giardinetti sono quei piccoli polmoni di verde risparmiati dal cemento, frequentati dalle mamme con i piccoli i giorni feriali e dai papà col giornale, il sabato). Dopo poche abili mosse, divenni in poco tempo il loro beniamino: ero il papà della corda rossa. Nei giorni a seguire, appena i piccoli amici e amiche ci vedevano arrivare accorrevano a decine per ricominciare il gioco. Alla domanda: «Ditemi bambini, questa corda è solo una povera corda rossa?... oppure potrebbe diventare... già, cosa potrebbe diventare?». Allora, con quella facilità che solo i bambini hanno, mi sorprendevo con le loro trovate. Per loro quella corda era viva e vera, si sollevava e come uno strumento magico creava a profusione nuovi spunti di giochi e di teatralità spontanea bellissimi.

Io non so quanti bambini crescendo ricorderanno più di quei momenti trascorsi al giardinetto.

So di certo che quella corda è rimasta nella cameretta di Misha mentre i robot sono spariti.

## Training dell'attore

Spiegare in poche parole il percorso della mia formazione non è facile. Eravamo avidi di conoscere i segreti e le tecniche che consentivano agli attori di rendere al meglio la loro interpretazione. I nostri miti di allora erano gli artisti del cosiddetto terzo teatro. Da Jerzy Grotowski:

il ritmo della vita nella civiltà moderna è caratterizzato dalla velocità, dalla tensione, da una sensazione di catastrofe; dal desiderio di nascondere le nostre motivazioni personali, assumendo una quantità di ruoli e di maschere esistenziali (differenti a seconda che ci si trovi in famiglia, al lavoro, fra amici o nella vita sociale ecc.),<sup>6</sup>

a Peter Brook regista inglese divenuto famoso per la realizzazione del bellissimo *King Lear*:

opera in cui per la prima volta il palcoscenico si è rivelato come *Spazio vuoto* (questo il nome del più noto testo di Peter Brook sul teatro, scritto nel 1970), nel quale l'energia comunicativa è data dall'espressività degli attori, dal movimento dei corpi e dalle impressioni create con la recitazione,<sup>7</sup>

passando per l'Odin Teatret di Holstebro, Danimarca, diretto da Eugenio Barba, caratterizzato da attività interdisciplinari e collaborazioni internazionali, fin dal 1979 è divenuto un villaggio teatrale in cui attori e danzatori di culture differenti incontrano studiosi per indagare, confrontare i fondamenti tecnici della loro presenza scenica.

L'allenamento fisico dell'attore era importante. Rendere il corpo sciolto, scattante, reattivo, malleabile era il presupposto per il nostro lavoro. Accanto agli esercizi di stretching, effettuavamo ore di riscaldamento con corse, modi di camminare diversi, capriole avanti e indietro, fino ai salti acrobatici. Le storie che narravamo erano mostrate prima di tutto dai nostri corpi in gioco. La maschera corporale diventava un profondo coinvolgimento delle nostre attitudini fisiche. I personaggi assumevano forza e verità attraverso il controllo totale del movimento.

Fondamentale era ascoltare l'altro. Ho passato anni nei vari stage dove s'imparava a camminare nello spazio di una stanza, cercando di essere consapevoli di sé in rapporto agli altri. Sembra una cosa banale, ma è stato l'avvio di un processo terapeutico. Bisognava uscire dal proprio guscio e "vedersela" con gli altri. All'inizio non è

<sup>6</sup> *I dieci principi del teatro laboratorio: affermazioni di principi*, in JERZY GROTOWSKI, *Per un Teatro Povero*.

<sup>7</sup> *Peter Brook: la sua esperienza teatrale*

<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/peter-brook-la-sua-esperienza-teatrale/4832/default.aspx>

stato semplice. Ci si vergognava a svelarsi davanti agli occhi di tutti. Con esercizi di fiducia abbiamo pian piano sciolto le nostre resistenze. La scoperta che l'altro non era un avversario ma un amico del quale potersi fidare è stata fondamentale.

L'ascolto implicava anche il ritrovamento del proprio ritmo, il ritmo del cuore. Camminare a tempo col proprio polso, sentire che potevamo dividerlo con altri, che il ritmo era una base comune sulla quale intenderci. Nella recitazione, nei dialoghi si poteva entrare in battere o in levare, durante l'azione si poteva scegliere di andare con il ritmo della musica o contro, creando disarmonie stranianti.

I maestri che ho avuto di questo tipo di training sono stati, Michel Seigner, musicista e compositore di Zurigo, Vera Cruz del Cile, insegnante di Danza primitiva all'Università di Lima, Robert Faust dei Pilobolus di New York, ideatore della "Contact Improvisation", John Murphy dei Mummenschanz Mask Theater, mimi già allievi della scuola parigina di Jacques Lecoq. Erano famosi perché non utilizzavano né musica né scenografie e non mostravano mai i loro volti, ma solamente l'espressività corporea per dare vita a oggetti, usati anche come maschere.

Dopo l'esperienza col Teatro del Sole (1976-1989) ho intrapreso la strada del teatro per adulti. Mi è stato amico e maestro Leo de Berardinis<sup>8</sup>, uno dei più grandi attori e registi di quel periodo. Con lui ho lavorato a Bologna per due anni nell'allestimento di vari spettacoli *La Tempesta* di William Shakespeare, *Novecento e mille* e *Delirio riflessioni sulla fine del millennio*.

Questa formazione mi diede la possibilità di affrontare con una buona competenza la parola nel teatro di prosa, la poesia e i testi d'autore. Le regie e i pezzi teatrali che proponevo alle varie compagnie filodrammatiche e giovanili erano a volte "difficili" e le tematiche un po' lontane da una cultura di periferia. Ricordo a questo proposito le osservazioni di Giancarlo Sala<sup>9</sup>:

Mi ricordo che all'ultimo Festival di Thusis, la Filodrammatica Brusiese aveva recitato "La cantatrice calva" di Ionesco. Mi ricordo anche che, anni prima, la Filodrammatica Poschiavina era andata in scena con "I Fisici" di Dürrenmatt. Di quelle emozionanti rappresentazioni, curate nella dizione ed esemplari nella regia di tante altre ancora mi ricordo con piacere. Di certo sono state dei grandi regali per tutti coloro che vi hanno assistito. Teatri che si rammentano nel tempo, che ti fanno dire io, quella volta c'ero e che continuano a vivere dentro di noi. Eppure, soltanto una parte del pubblico convenuto ha apprezzato fino in fondo gli spettacoli. Spontaneamente ci si chiede allora quanto teatro

<sup>8</sup> Leo de Berardinis è stato tra i più acuti teorici del teatro europeo del Novecento. Nella sua investigazione ultima, pensa al teatro "come esperienza reintegrativa" in grado di contrastare l'omologazione e la catastrofe globale dei nostri giorni. Aperture etiche, politiche, culturali, segnano l'attività interartistica del *Teatro San Leonardo* (Bologna), dove fonda una comunità d'accoglienza aperta ad altri mondi e culture. Testi come *Teatro e Emergenza* (1990), *Teatro e Sperimentazione* (1995), *Aprire un teatro* (1995), *Per un teatro pubblico popolare* (1996), *Per un teatro popolare di ricerca* (1999), *Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale* (2001), costituiscono ancora oggi una guida imprescindibile per tanti giovani attori che guardano all'esperienza scenica come scambio relazionale e scoperta dell'Altro.

<http://napolimonitor.it/old/2015/04/21/29562/un-teatro-per-leo-la-lezione-di-de-berardinis.html>

<sup>9</sup> Cf. GIANCARLO SALA (SALINO), *Filodrammatiche a un bivio*, in "Il Riflettore" dell'AGT, 2 (1997).

sa 'sopportare' la gente? Questo è il dilemma che si ripresenta regolarmente, allorché le nostre filo fanno la scelta di un pezzo per una nuova stagione teatrale e intendono affrontare per il pubblico di casa recite di alto livello artistico.

D'altra parte io ritengo che il ruolo degli operatori culturali, in ambito periferico, oltre che avere una funzione aggregativa, sia anche quello di portar stimoli nuovi, cercando di ampliare il concetto stesso di identità popolare. Del resto il popolo non è una collettività omogenea, ma presenta stratificazioni culturali numerose, variamente combinate.

## Il teatro delle terze secondarie

A partire dal 1994, quando alla Scuola di Santa Maria, presentai 1492<sup>10</sup>, un monologo teatrale prodotto da Assemblea Teatro di Torino in occasione del cinquecentenario della scoperta dell'America, venni 'arruolato' a dirigere numerose regie per la fine del percorso scolastico delle terze secondarie. Il primo spettacolo fu proprio un'occasione per riflettere sul significato della conquista dell'America. Celebrato con grande sfarzo da tutto il mondo occidentale – Spagna e Italia si contendono la paternità di Cristoforo Colombo – la ricorrenza fu anche occasione di dolorose memorie storiche per una parte dell'umanità. Secondo studi recenti (*La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* di Tzvetan Todorov), nel corso del XVI secolo, il processo di colonizzazione europea delle Americhe (Spagna, Paesi Bassi, Portogallo, Francia, Inghilterra) causò milioni di morti. Le malattie (vaiolo, influenza, varicella, morbillo), la riduzione in schiavitù, i maltrattamenti, una concezione che non riconosceva loro una natura umana, produssero la distruzione sistematica di intere popolazioni. Si parla della perdita di un decimo della popolazione mondiale di allora (ca. 500 milioni). L'85 % della popolazione indigena scomparve in un periodo che va dal 1491 al 1550.

Ovviamente queste cose nei libri di storia scolastici non venivano menzionate e la scoperta del Nuovo Mondo da parte delle tre caravelle ci era presentata come un'eroica avventura di un manipolo di coraggiosi esploratori.

Questo per spiegare come l'impegno dei maestri era anche quello di offrire ai ragazzi, attraverso il teatro, l'occasione, di conoscere e approfondire argomenti di grande valenza pedagogica.

Fu incredibile percorrere quel lavoro con i ragazzi, vedere quante e quali risorse di energia e bravura furono messe in atto. Dalle scenografie poderose (ricordo la prua

<sup>10</sup> Nelle vesti di Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, ufficiale dell'esercito spagnolo, (personaggio e storia sono veri e tratti dal suo diario *Naufrazi*, edito da Einaudi), narro delle sue vicissitudini tra gli indios. Partito con una spedizione di conquista da Sanlúcar de Barrameda nel 1527, dopo cinque mesi raggiunge la Florida. A causa di un naufragio, rimasto solo, dovette affrontare la sopravvivenza in una terra selvaggia. Perduta la speranza di tornare in patria, si trovò a convivere tra gli Han Capoque (una tribù nomade di raccoglitori), esperienza che gli fece abbandonare ogni pregiudizio, modificando totalmente la sua visione di quel mondo. Dopo otto anni di cammino, nei pressi di Città del Messico, ritrova un'altra spedizione spagnola che lo riporta in patria. Nella sua relazione a Carlo V, re di Spagna, Núñez presenta una visione totalmente nuova dei nativi, tentando inutilmente di portare l'attenzione del re verso le qualità di quelle popolazioni, ricche di valori.

della nave con gli spagnoli che naufragano, o le danze sui trampoli delle tribù indie), all'allestimento di vari palchi (addirittura tre: cose mai viste nelle nostre scuole), ai costumi. Mi emozionò soprattutto veder nascere da un monologo uno spettacolo che coinvolgeva decine di ragazzi e ragazze. Fu un successo memorabile.

In seguito furono messi in scena altri spettacoli sempre connotati da un grande impegno e bravura (*Il Drago* di Evgenij Schwarz, *Angeli con la pistola* di Damon Runyon, *Le Rose del Ricordo* di Valerio Maffioletti, *Riccardo Cuor di Cavallo: mai più crociate* di Vanna Cercenà, *The Elephant man* di David Lynch, *Billy Elliot* di Lee Hall).

### I “Quattro tempi”: quartetto allegro-dinamico

Nel 2004 con Franco Albertini, Serena Bonetti, Paolo Cortinovis e Luciana Nussio, abbiamo fondato l'associazione Culturale Teatrale “4-Tempi”, con lo scopo di praticare, diffondere e promuovere l'attività e la cultura teatrale in valle. Il nostro primo lavoro, quello che ci connotò come quartetto allegro dinamico, fu *Emozioni al dente* (2005), una cena-spettacolo ispirata alla cucina futurista.

Per noi fu una vera sorpresa. Partiti con il desiderio di offrire al pubblico un'esperienza che coinvolgesse pensiero e gusto, arte e cucina, cibo, musica e teatro, ci ritrovammo nel giro di pochi mesi a riscuotere un grande successo. La gente sembrava gradire l'idea e, prima al ristorante Zarera, gestito dalla vulcanica Paola Bontognali, poi al De Fanti di Lavorgo, di Sandra e Cesare De Fanti, geniali promotori di eventi gastronomici nell'area leventinese, per numerose serate riempiamo le sale di pubblico entusiasta. Questa la presentazione di *Emozioni al dente: una serata tutta da mordere*, apparsa sulla stampa sei anni dopo:

A distanza di sei anni esatti dalla loro prima esibizione, i 4-Tempi tornano a stupire con lo spettacolo-cena che li ha visti nascere ed esordire proprio su quel piccolo ma accogliente palco dell'Hotel Zarera in Valposchiavo. *Emozioni al dente*, la serata teatrale-culinaria che immerge lo spettatore in un'ambientazione futurista d'inizio '900, si ripresenta dunque con due repliche straordinarie che sono insieme un invito a risvegliare l'appetito dei sensi per chi non avesse ancora assaporato lo spettacolo (o per chi volesse fare il bis!), ma anche un omaggio a quello spirito futurista che diede loro il nome: 4-Tempi, proprio come quelli del motore di un'automobile – simbolo della velocità e del dinamismo che contraddistinguono il quartetto. Definito dalla stampa “raffinato, coinvolgente”, “adeguata contaminazione tra teatro e gastronomia, tra parole e sapori”, *Emozioni al dente* vuole continuare ad essere uno spettacolo tutto da mordere, un viaggio alla scoperta dei sensi, delle possibilità, dell'insolito. La ricetta? Proporre allo spettatore-commensale brevi assaggi di teatro sintetico futurista alternandoli a portate originali rivisitate secondo il manifesto della cucina futurista, e servite su piatti dipinti a mano dall'artista trentino Pietro Weber. Parole, emozioni e gastronomia all'insegna della provocazione.

I “4-Tempi” ebbero riscontro anche in Italia, in particolare la cena futurista fu presentata a Rovereto (TN), sede del MART (Museo arte contemporanea e futurista), Serrada (TN) – luogo di villeggiatura di Depero, all'interno del festival sul futurismo presso la Scuola alberghiera di Sondalo. In seguito furono fatte altre proposte, sem-

pre legate all'arte culinaria: *Cena con Madame Papillon*, *Diavolo d'un Dante*, *L'urto fu lievissimo*, *La Buat*.

Oltre alle produzioni di spettacoli-cabaret all'insegna della provocazione e del divertimento, proposte durante una cena in ambienti (hotel, ristoranti) della Svizzera italiana e della vicina Italia, l'associazione propone anche seminari di teatro per bambini e per adulti. La sede, che funge anche da spazio di lavoro, è a Poschiavo (CH). Attualmente i "4-Tempi" stanno lavorando attorno a un nuovo progetto: *Tynn... ssset! Un viaggio intorno a se stessi con un bicchiere in mano: un sorso di vino ed è già l'alba...* Non più all'interno di un ristorante, ma di un intero edificio! Si tratta della Davon House, uno dei palazzi del Quartiere spagnolo, costruito tra il 1858 e 1891 a Poschiavo. In questa casa – oggi di proprietà del notaio Hans-Jörg Bannwart e sede del cineclub "I film di Devon house" (Fabio Zanetti, Serena Visentin, Giovanni Ruatti, Simone Pellicoli) – soggiornò lo scrittore e pittore Wolfgang Hildesheimer.<sup>11</sup>

Ecco la presentazione dello spettacolo:

La compagnia teatrale italo svizzera «4-Tempi» propone uno spettacolo liberamente tratto da *Tynset*, nel palazzo dove lo stesso romanzo ebbe origine, e a cui i testi fanno in parte riferimento: la *Devon House* in Via dei Palazzi a Poschiavo, sede del centro culturale che ogni anno propone film pieni di storie di viaggio *che portano gli spettatori ad immergersi in mondi avventurosi, stravaganti, fantasiosi* e dove il compianto scrittore trascorse parte dei suoi anni poschiavini.

Dare un nome a ciò che ci sfugge, o, al contrario, a ciò che vuole imporsi alla nostra attenzione in veste ingannevole. Questo paradosso è il filo conduttore di una delle opere più apprezzate di Wolfgang Hildesheimer, (*Tynset* – 1965). Un viaggio che dura una notte, verso l'immaginifica *Tynset*, attraverso una serie di enigmi. Qual è il segreto inconfessabile di Celestina, la pia domestica che si ubriaca di nascosto, invocando piangendo il perdono di Dio? Chi dormì centoventimila notti fa, in quel letto, il letto estivo - da non confondersi con l'altro invernale - che il Nostro acquistò dal discendente di un'antichissima, decaduta, semidegenerata famiglia principesca napoletana, i cui antenati avevano fatto trasportare il letto dalla cantina in solaio? E perché non rimuovere dalla parete l'incombente quadro sul pianerottolo delle scale, che ritrae il padre di Amleto, un padre scomodo, severo, i cui occhi pieni di rimprovero non sanno muovere a pietà il figlio Amleto-Wolfgang, né tantomeno suscitare sensi di colpa?

## Altri progetti

- 1) *Laboratorio per anziani e operatori sanitari* (1996) (Casa anziani Poschiavo): *Storia del Grande Fiume*: stage di prevenzione al decadimento senile e di educazione al benessere per operatori e volontari presso una Casa di Riposo. *Il nonno mi portava in bicicletta fino al "grande fiume" e lì mi diceva "Ascolta, per arrivare fin qui il fiume fa tanta strada, sa tante cose, se lo sai ascoltare te le racconterà"*.

<sup>11</sup> Da *Guida turistica ufficiale della Valposchiavo*: "Wolfgang Hildesheimer (1916 - 1991) fu una figura chiave per la vita culturale del suo tempo. A Poschiavo, dove visse per decenni, richiamò numerose personalità e creò attorno a sé una rete di contatti importanti per l'ambiente culturale retico e per le relazioni fra il nord e il sud delle Alpi. Interprete di un momento chiave della storia del Novecento, fu autore di romanzi tradotti in decine di lingue, opere teatrali e radiodrammi, artista e promotore dell'arte, critico attento della realtà storica e altro ancora". <http://www.valposchiavo.ch/it/eventi/hildesheimer-1916-2016/list>



- 2) Spettacolo *Coro Scuola cantonale di Coira* (2001): *Hulda, oder die Alpsucht*<sup>12</sup> di Vincenzo Todisco, musiche di Martin Derungs, regia Valerio Maffioletti.
- 3) PAC (Progetto Animazione Culturale), stage estivi, promossi dalla Pro Grigioni Italiano, con il patrocinio dell'assessorato Culturale di Basilea ha coinvolto ragazzi svizzeri e italiani all'interno di un progetto internazionale, per la messa in scena de *Il ramoscello d'oro*, adattamento dell'omonima fiaba barocca, teatro itinerante nelle rovine del Castello di Mesocco, *Sulla via di Haegstadt* tratto dal *Peer Gynt* di H. Ibsen (1997), rappresentato in Bondo, Sent e Poschiavo.
- 4) Attività svolte con utenti dell'*Incontro*. Attraverso l'esperienza di linguaggi diversi (verbali e non verbali) mi è stato possibile iniziare un dialogo con i meravigliosi utenti del Centro *Incontro* di Poschiavo. Ricordo all'inizio di avere avuto un gran timore di sbagliare. Dal punto di vista espressivo andavo incontro a confini stabiliti: il loro corpo e la loro parola obbedivano ad altre regole. Grazie al gioco e all'ascolto però siamo riusciti in breve a trovare un terreno comune di dialogo e a realizzare quel miracolo che ha commosso centinaia di persone. Nei loro spettacoli i consueti filtri della finzione teatrale sono rimossi. La cosa vale sia per gli attori che per il pubblico. Le persone qui, sono *vere* persone. Il *gesto*, la *parola* sono autentici. Il direttore Renato Isepponi, persona di grande sensibilità e competenza, coadiuvato dalle fantastiche educatrici Caterina, Giovanna, Elena, Regula, furono di grande aiuto. Gli spettacoli prodotti, *Io vo, tu vai, si va?* (2006), *La storia del Principe Madurer che voleva il sole* (2009), *L'albero della Vita* (2013), furono portati in varie sedi e sempre riuscimmo ad avere splendide parole di plauso e incoraggiamento. Ma soprattutto ricordo che il regalo più grande lo fecero proprio loro, i ragazzi e le ragazze dell'*Incontro*, attraverso la gentilezza dei modi, la curiosità dimostrata nei miei riguardi, l'affetto che mi mostrarono nell'accogliermi dopo alcune settimane di pausa forzata, in seguito a un serio intervento chirurgico. E poi ancora la cura, l'attenzione al dettaglio nelle cose che facevano: come se la dimensione del *tempo* fosse in qualche modo rallentata, impreziosita.
- Una grande lezione di umanità.

Madurer è un principe che vive in una stanza perché non può stare all'aperto: è affetto da una malattia incurabile che lo rende vulnerabile alla luce. Attorno a lui varie figure si prodigano per rendere meno amara la sua dimora: il padre, i suoi servitori, ma so-

<sup>12</sup> *Hulda o la nostalgia dell'alpe. Nuove prospettive per un confronto con le Alpi*. Nella sua nuova produzione musicale il coro della Scuola cantonale di Coira affronta il tema delle Alpi. Le Alpi, parte del nostro quotidiano e realtà che crediamo di conoscere, ancora una volta diventano elemento di sorpresa in quanto sia dal punto di vista formale che contenutistico il progetto percorre vie non ancora battute. In collaborazione con l'Orchestra dei giovani di Coira l'opera dal titolo *Hulda e la nostalgia dell'alpe (Hulda und die Alpsucht)* accoglie e unisce elementi della tradizione popolare, del musical, della performance, della danza e del teatro.

prattutto il pittore Sakumat, mago demiurgo della città di Malatya, che accompagnerà il ragazzo con il suo dipingere il mondo, fine alla fine della storia<sup>13</sup>.

## Finale

*Madurer all'improvviso si alza dal letto gridando.*

MADURER Sakumat! Mi è venuto un pensiero nuovo: vorrei qualcosa come il mare, ma meno lontano. Una cosa grande, ma vicina...

SAKUMAT E qual è l'immagine, Madurer?

MADURER È un prato. Con l'erba e i fiori...

SAKUMAT Sarà bellissimo...

MADURER Ma c'è una cosa, Sakumat... io vorrei che il prato... mi piacerebbe vederlo crescere piano piano

SAKUMAT Vuoi che lo dipinga lentamente?

MADURER No... vorrei proprio che fosse un prato che cresce. Prima l'erba corta, poi più lunga... prima i fiori acerbi e poi maturi. Capisci?

SAKUMAT Ho capito

MADURER Si può fare?

SAKUMAT Sì. Ma ci vorrà tempo

MADURER E noi ne abbiamo di tempo no?

SAKUMAT Noi abbiamo tutto il tempo che ci è dato...

MADURER Puoi chiamare i servi per favore? Vorrei dormire lì, mentre cresce il prato...

<sup>13</sup> Tratto dallo spettacolo: *La storia del principe Madurer che voleva il sole* realizzato dalla compagnia Amici della bottega del Centro Incontro di Poschiavo (2009).