

Come può la parola prendere il corpo di atto teatrale in quel dove che è, dove è diminuito ma in cui è chiamata ad essere, ad esistere. Non credo sia lecito stabilire una metodologia: sarebbe tradire la parola, tradire la possibilità che il dove si spalanchi, tradire il grumo originario di dolore che c'è nel corpo che incarna la parola quindi penso che i registi-attori non possano far altro che percorrere anche loro lo stesso cammino di chi la parola scrive.

Intridersi, entrare dentro la parola: lì risiede la maieutica reale del regista, condurre insieme gli attori dentro questa parola e lasciarsi penetrare, capire, invadere, illuminare dalla realtà della parola. L'attore non rinuncia alla sua natura, deve percorrere la strada con ciò che lui è, con la totalità della sua esistenza, *idem* per il regista. Attori e registi ascoltano la richiesta e l'invocazione della parola. Stabilire una metodologia significa a priori livellare sulla linea che preesiste ed è diversa già nello stesso attore. La parola ha una richiesta e guai avvicinarsi con uno schema, partire da fuori, dall'esterno e non da una posizione di ascolto di questa realtà, fattasi verbo, che chiede agli incarnanti che ascoltino il suo gemito.

Ho visto che l'attore quando viene accompagnato dal regista nella realtà della parola, la ascolta, la legge, non per andarci sopra, per spegnerla dentro un contenuto registico ma per abbracciarsi a lei, entrare e farsi determinare da lei, per ritrovare la propria verità di attore e regista di fronte alla parola. Il come è un azzeramento di tutte le ideologie, di tutti i sistemi, tutti i metodi di fare teatro ed è un incontro-scontro, un reale abbraccio un lasciarsi assorbire da questa realtà, un ascoltare queste richieste e farle proprie nel tragico e doloroso cedimento di sé come attore e regista e come arricchimento di sé attraverso la parola.

Possa nascere un come che sia ciò che la parola domanda e sia ciò che l'attore ha dentro di sé di più forte, di più apertamente totale e che il regista ha il dovere sacro di compiere come accompagnatore. E con lo spettatore, è probabile e possibile che i tre ruoli siano destinati ad riunirsi in qualche modo, come condannati ad una cieca e visionaria unità di intenti, estrema verità della parola. Perché quando all'attore e al regista non si chiede una cosa esterna a questa realtà di teatro estrema, diventano la stessa persona. A quel punto l'unità che altrimenti sarebbe raggiungibile con la somma diffusione di corpi e intelligenze.

Quindi se dovessi dire con esattezza come la parola è (anche dove non fosse realizzata dallo stesso scrittore o lo stesso scrittore non fosse e regista e attore), come se però quale umiltà di carne e cicia sarebbe in un caso simile, venisse costruita per dare questa totalità al lato drammaturgico, al lato teatrale dentro il quale poi, appunto, dentro questa unità è pronto, è lì, anche lui parla anche il pubblico, quello che noi chiamiamo pubblico, gli assistenti, loro che assistono, anche loro hanno qualche cosa da...vogliono che qualcuno ascolti le loro parole o le loro domande ma, allo stato in cui è oggi il teatro deve essere proprio il teatro, la parola vale dove come che si offre e trasforma il pubblico invece che in un gruppo di persone attente allo svolgimento di una presentazione in un coro di persone chiamate a partecipare a un atto che senza di loro non avrebbe senso non perché sono tanti o pochi o perché c'è il biglietto da pagare (gli attori costano), perché non avrebbe senso in quanto domanda che almeno uno sia lì a rendere e a prendere, a dare testimonianza e a far parte dello stesso tipo della testimonianza che è l'atto drammaturgico.

E dentro a tutto questo che ho detto, mi pare che il problema delle scene e dei costumi, il problema del decoro sia assolutamente un problema inesistente. Non c'è spazio, se non nei limiti della più estrema necessità interna a questo processo, perché vengano sovrapposti destini di scenografia o di costumistica. Io capisco che questi schemi nascono quando un regista, un gruppo di attori si mette di fronte a un testo con uno schema di regia e allora, schema per schema, si colloca anche uno schema per la scenografia, per i costumi.

Io non ho mai capito come possa un regista dire: «facci le scene per - non so - Verga, *La lupa*» oppure dica a un altro pittore: «facci le scene per...» poi il pittore arriva, fa vedere i bozzetti: «Ah ecco, va bene, sì, no, qui toglì, qui...». È un altro elemento esterno, che va bene se tutto è esterno, ma dal momento che abbiamo cercato di dirvi che tutto è legato a questo processo di inesorabilità tra carne, parole che ci sono nate dentro e registi e attori, anche le parti delle scene e

dei costumi deve nascere dal di dentro. E il nascere dal di dentro non può essere di per sé bello, di per sé esistente: esiste in quanto è una necessità che l'incontro tra parola, luogo, registi e attori ha determinato una scenografia, una eventuale questione di costumi che si riducono e anche si amplificano. È una questione mia, non di metodo ma di follia, ma credo che tutto questo abbia ragione quando nasce con la stessa necessità con cui è nata la parola, con cui questa parola è stata realizzata, sta realizzandosi così. Quindi scenografie e costumi, secondo me, non possono cominciare prima, averli in testa prima...io posso averli in testa prima, ma dal momento in cui comincio come regista a lavorare con gli attori dentro la parola, interno alla parola tutto quello che avevo in mente prima che magari era sulla carta, giusto, gratificante, teatralmente di una sua forza, crolla e questo lavorare determinare quel tanto, quel poco, quel pochissimo di scene e costumi che non saranno altro che la necessità visiva di una necessità, dalla necessità della parola e dall'incontro che si è stabilito tra registi e attori e questa parola.

Del resto quando si va spesso a teatro, quasi sempre, ammesso che ci sia uno stupore all'apertura di sipario dopo 2, 3 minuti, la cosa più terribile che avviene di tutti questi montaggi scenografici e di costumi è che prendano una sorta di inerzia e di violenta inesistenza, pur essendo lì, che impediscono la stessa fatica, lo stesso bisogno degli attori di proporre l'atto drammaturgico.

Io sono reduce dall'aver visto recentemente una messa in scena, per altro costosa, che devo dire tecnicamente molto ben fatta e veramente si vedeva che il disegno registico c'era prima e che era quasi più al di qua di un disegno scenografico e di costumi. E questa dilatazione da grande opera che è stata fatta di questo testo che, secondo me, ma credo secondo quello che è come parola, domanda invece la crudeltà estrema, una riduzione alle ossa di che cos'è la struttura del teatro, di che cos'è questo tragico gioco tra verità e verisimiglianza. Veniva...e si veniva annacquato e gli attori stessi erano costretti e per la scenografia e per i costumi che indossavano, meglio per il come che il regista aveva messo loro addosso, erano costretti a spostare la parola, a farla diventare altro e quindi a tradirla.

Se noi abbiamo detto che la parola vera del teatro è al limite dell'indicibilità, della pronunciabilità, quasi brucia e consiste proprio nello stesso tempo, si distrugge e si raggela troppo per cui non può quasi essere incarnata, ecco io credo che anche il gesto o l'atto supremo della sua incarnazione deve essere al limite della sostenibilità da parte degli assistenti cioè...questo limite della parola che si realizza e intanto si distrugge, si accende e si spegne, si afferma e si lega, non può non esserci anche nella sua...del come viene realizzata e quindi figurarsi se una scena con una serie di costumi può esistere senza diventare, coprire, far sul testo menzogna che se che abbia questo fuoco dentro, questa contraddizione: dovrebbe essere una scena che è al limite dell'essere vista, di quando si mostra si nega (questo può succedere per una sedia, per un tavolo, per tre oggetti che vengono chiusi dentro, presi dentro o sono stati domandati dalla parola e dalla sua realizzazione a prendere corpo e allora sì quella sedia, quel tavolo, che so...quel panettone, quello straccio assumono la stessa inevitabilità e quindi la stessa realtà e allo stesso tempo la stessa sparizione immediata che hanno le parole e chi le incarna).

Quindi il come che mi sembra il solo possibile ha la parola come quella di cui abbiamo parlato e un dove contraddittorio e difficile e da distruggere perché se li crei, non so come ma per via di necessità, un altro e un come che è anch'esso un rischio.

Ogni volta il regista e l'attore mette in gioco tutto sé stesso, la propria stessa esistenza ogni sera gioca, e non si tratta di fare...confuso e perciò è come una catena e allo stesso tempo ha la massima libertà all'interno della parola dove questa parola prende il corpo e quindi credo che veramente che faccia sul serio il regista e l'attore o chi fa sul serio lo scrittore, come del resto vedo che viva sul serio, rischia sempre la propria incolumità fisica, rischia sempre di non finire... o paga il pedaggio che non può non pagare perché questo rito ri-avvenga o avvenga di nuovo nelle congiunture in cui noi ci troviamo ad agire. E' inutile pensare, come ho detto l'altra volta, che siano diverse però è inutile anche pensare che siano eternamente da rispettare e da conservare. Io credo che agendo al loro interno in come, con come della parola così... cioè legato e inventato ogni volta all'interno della domanda, dell'urlo o dell'invocazione o della preghiera che c'è nella parola può

veramente andare a spaccarlo, a mutarlo, cioè a creare dell'azzeramento di tutto ciò che è esterno all'avvenimento del teatro da cui poi sorgeranno, io non so come, delle necessità di strutture teatrali diverse, anche architettoniche. Non è parte mia perché sono vecchio: tutto quello che posso fare, tra l'altro non riesco a fare altro, è premere perché questa rottura, questo ardere del fatto teatrale così da bruciare ogni memoria, ogni memoria falsa che si è instaurata nel luogo del teatro, avvenga e poi il resto lo vedranno se accadrà come io altrimenti non ci sarò più a teatro ma io non credo che non ci sarò più a teatro fino a quando ci sarà l'uomo e altrimenti non ci sarà più teatro perché il teatro che nega la sua propria ragione è destinato a vivere, non di rendita ma di redditi più o meno esatti, giusti e onesti, ha come realtà dell'uomo, come realtà dell'esistenza, è condannato a morire.

Prima di lasciarvi tra superbia e umiltà, io spero più con l'umiltà, di lasciarvi per rivederci poi magari in un altro mondo...siccome prima ho detto che probabilmente, cioè che è più che probabile che le tre parti che realizzano davanti agli spettatori, partecipanti, l'atto di attrarre siano destinati a fondersi e siccome mi è già capitato di fare delle regie e di realizzare con l'aiuto di Banterle che è qui questa sera con me, alcuni miei conati di scrittore ma siccome probabilmente mi è capitato anche di leggere per tante volte il mio testo di teatro ma probabilmente l'anno venturo mi capiterà proprio di fare assieme a Branciaroli le tre cose insieme.

E allora dovrebbero darvi un'anteprima per vedere insieme questa parola quale, questa parola dove (dato che qui il dove è molto legato a quello che io penso debba essere il teatro, debba diventare il teatro), la parola come, nei modi in cui ho cercato di dirvelo stasera, si possano realizzare dentro di leggervi l'inizio di un testo che era nato come romanzo.

Io credo che lo scrittore che ama, che ci è nato soprattutto per scrivere di teatro si trascini il teatro anche quando scriva altre cose, poesie, narrativa e persino la critica. E così scrivo il ricordo (scusate se cito questo episodio che mi riguarda) che Orazio Costa aveva detto che alcuni anni all'accademia d'arte drammatica faceva leggere, perché gli sembra un testo teatrale, una specie di prefazione che io avevo scritto per Grünewald.

E in effetti io stesso so benissimo che la mia parola è una parola per quella che vale, piccola, modesta, mediocre, è una parola che ha in sé la domanda di venire incarnata, di venire bruciata. Questo testo poi, Banterle e Bonacina, due miei amici che sono qui, lo hanno dato a Branciaroli e lui l'ha letto e io ero a Macugnaga in vacanza quest'estate e m'ha telefonato ed è venuto su come lui, credo il più grande attore che ci sia oggi...non so... in Italia, ma folle, «Lo dobbiamo fare, lo facciamo». E di fatti pare che lo faremo.

Il titolo è *In exitu*, cioè "uscita" e non è proprio un monologo, è un monologo di Aldo, di un ragazzo poi il figlio, un nipote dei miei vecchi personaggi ai tempi del *Ponte della Ghisolfia* e dell'*Arialdia* cioè un figlio di operai, drogato, che muore in Stazione Centrale e ripercorre con l'aiuto, col soccorso dello scrittore, ripercorre tutta la sua esistenza, accusa, se accusa il mondo, e soprattutto c'è una ricerca, una testimonianza furibonda e blasfema, credo, anche di qualche tenerezza di quello che per me è il centro della parola, cioè il verbo di Cristo.

Quindi penso che la realizzazione sarà di due attori, di due persone, il ragazzo e lo scrittore. Sono delle lasse, dei piccoli pezzi: io ve li leggo, tanto un po' per vedere se quello che ho detto raggiunge, ha qui una minima prova, minimissima della sua inevitabilità (dico minimissima perché so che piccola non basterebbe) che, finendo questo incontro da questo balbettio che è il testo e che nella mia bocca sarà ancora più balbettio, venisse fuori che qui, in questo luogo dove non c'è niente, ci può essere il piccolo tutto che è questa parola letta, incarnata per come posso da uno che non è un attore ma che può darsi, voi siete mandato anche a essere più incarnante di questa piccola parola che non si fosse vere, grande attore e può darsi che veramente tu chiami insieme con mani, insieme testimoniamo che il quadro messo in locandina con cui avevo cominciato e la verità era proprio l'immagine, non l'immagine da mettere dietro come scenografia ma l'immagine d'accompagnamento in questi nostri tre incontri.

Dunque il personaggio parla la lingua a pezzettini, non per trovare una lingua mimetica e un disperato senza più mente. Qui, però, gli han dato, dal Dio che lui invoca e bestemmia, il dono

addirittura della visione, A un certo punto della storia una sorta di San Giovanni “apatmo”, si dice qui al parco, e di San Giovanni sfasciato, senza grazia, viene investito da un presagio, da una visione della fine, una specie di apocalisse, ma questo è la fine e invece comincia dall’inizio. Parla italiano, francese, perchè ha studiato un po’ di francese, e anche latino.

Segue brano da *In exitu*¹

Et vidi. Di presso avèa...

Et...

Lì, è. Lui (nessuno). Lì fu. Lui (nessuno). Lì sarà. Lui (nessuno).

Lettore. Tu. Sai tu. Che è. Era. Fu. Per sempre. Mai. Lui. Lì (nessuno). Lettore. Ciò che qui, cominciando, finisce. Ciò che qui, finendo, comincia. Sai. Forse non sai. Saprai. E se non sai. Se, ecco. Se. Se.

Era. Anzi, è. Lì. Lui (nessuno).

Nella notte (marcia). Lui. Nessuno. Coperta di nebbia (marcia) sulla groppa della città-cavalla. Viola. Nella notte. Marcia.

Asina chimica (marcia). Nella nebbia. Cementizia asina (marcia). Sulla di lei groppa. Il post-dicunt-industriale; post-capitale; et nunc sic post-d’ogni-post che verrà, passerà, si disferà.

«E’ venuto. Possibile non è stato. Che rivenisse»; lei dice questo, signore, ma, in verità...; «In verità?».

Mia città! Mia contristata, mia umiliata, mia derelitta, mia assediata, mia esacerbata città! Costituitosi in altare, l’economico imperio (e imperativo, anche) (anca) esigendolo, epperò privo d’ostie (e di sacramenti, anche) (anca) («Tu es sì bon»; Mi?: «Ti, sì»; «Toi, oui»)... Ebeti, provettati altari (e putrefatti, anche) (anca). Il progresso anca (anca). Il progresso (anca) partorito avea nell’ingresso...; «del rest, ‘sculta, anca se...»; anca, cosa? Partorito, dicèvasi, avea enormità elevatesi ai cieli (at coelos), smissili, laser, disacciaiesche, chimiche, post-schimiche escatologie (lei parla e scrive troppo alto; troppo difficile, parla e scrive...); vèdasi, poi, classi, iperclassi, castrazioni e distruzion delle medesime (classi) (di àsen). E ti? Èccuta, ti? Mi? Nissùn. Nemo. S’era, poi, piano, piano, rilasciata; essa, la putrefatta bestia. Del sociale. Sgonfiata, s’era. Rana enorme, trafitta anche (anca) dalla siringa; ben oltre la Cerchia; di loro, i Navigli; e anche (anca) dell’infangato Lambro. El Làmber! Lu, el me Làmber, cunt el Lambrèt ch’el ghe va dent, là, a Lasnigh...; «perché tornerò. Allora, voi, sì, voi,...». E te? E ti? Èccuta, ti, lì, in quel cantùn (in canton quel)? «Si preleva, ragazzo S’introduce, poi, in la siringa». Cosa? «Il seme». Pane al pane: la sbora. Lui l’ha. Lì. Lui (nessuno). L’ha (nessuno). Lì. L’oggetto entro cui farla scivolare. La semente. Solo che non per quello là. Lì. Pallido. Ebbro. La stringe. Lui. Ora. Mancano pochi passi, ora. L’ombre, lo guardano. Che, impietose e indifferenti, incontra. Nell’antistanti aiuole. Ancora esiste, quaggiù? Qualcuno esiste quaggiù, che s’incontri? Oggi, chiedono. Oggi, richiedono. Hodie. Cotidie Di noi. Di voi, leggenti e non leggenti i volumi che stampati, ancorchè editi, saranno. Saranno? Ebbero a essere. E a vardàrlo (anca). Un tempo. Diverse ed uguali. A chiedergli,

¹ G. TESTORI *In exitu*, Garzanti, Milano, 1988, pp. 7-10

ebbero, tutte, o quasi, loro, l'ombra, senza riguardo-e perché, perché, poi, riguardo usar dovuto avrebbero?- se accettava. Di far cosa? L'autosalente. Il levantesi giù tutto. Anche (anca) gli (i) slip. Di far la troia, èccota. Se accettava. O il tròio. Lui, Riboldi Gino. «Gino!»- l'urlo della madre; vomito di sangue; emorragia di partoriente; da sopra i chiodi trapassati, in lei, dal Golgota; dalla croce. Quand'avèa saputo. L'occhio atterrito sui violacei fori; benchè pesti; benchè marci. Nere tombe, lì, nella carne-cancrena. «Fa vedè, Gino!». Aveva fatto vedere. E, lei, avèa. Vist'avèa. Qualunque, avrebbe fatto, cosa. Qualunque. Per poterlo ascoltare. L'urlo. Di lei. Non avèa potuto. Potuto non avrebbe. Nè allora. Nè dopo. Mai. Chi? Lui. Ello. Riboldi Gino. L'avea scritto («scriv, su, scrìv»). Riscritto, l'avèa («riscriv, su, riscriv»). Di sopra le sovracoperte dei quaderni (di sopra). I manoscritti più veritieri che esistano. Nel globo. L'uniche forme, Dio degli assediati. L'unicissime, anzi, Dio, dei procreati in vitro, Dio dei pederasti, Dio degli assassinati ammò prima che pòdano frignare. Huè! Huè! Huè! Tach! Abort! Via! In del cès! Cunt la merda! E, Ti? Rispond, Crist d'un Crist de la Madòna! E, Ti? Più veritieri anche (anca), come forme, di (del) Dante. E di. Del. Del coso, anca. Del, lì, là... 'Me si chiamava l'albionico? Amen. D'hiscola. I quaderni. Elementar, prima. Media, poi. Anzi dell'hiscole. Onde fornirsi della necessaria, civile, nonché social coscienza. Et scienza («cunt la i, Gino! cunt la i!»). Quasi un iddio. Nerissimi, i capelli. Nerissimi, gli occhi. Nerissimo-pece. Nerissimo-inchiostro. Nerissimo-menagramento. Nerissimo-morte. Gliel'avèan detta. Essa. Lei. La parola. Della finale abiessione. Et a lui, gli toccò. Di sentir scivolare su di sé anche (anca) quella. Essa. Lei. La parola. Il verbo. Mentre che lo gettavano sui letti. Viscidi e gentili. Quasi fossero di già. Bagnati di già dalle salive. Dalle baüscie. Dalle biancastre colle sfacèntisi. In coaguli sfacèn... In... Giallastre poco più. Lievi poco più. Del chiaro degli ovi (di öv). E delle catarrose, espettorali sostanze. «Ti, varda qui smàcch lì, sul fassùlet... La sarà minga sbora?». L'èva, sì, l'èva. E l'ora? Sei anni. Dicasi sei. Sei, cosa? An. L'an. L'ano. El me. El to. El di loro. «Guardati, Gino – gli aveva sussurrato, d'un subito, molcendone la psiche, dentro l'ossa, lei, la voce – Guardati: un iddio sei» - mentr'era adulescens ammò. Ancora. E qual voce, quale? Da che gola da? Proveniente da? Vox populi? Vox dei? Vox culis? Tropp'era. Mielosa trop. Epperò. «Imprigioni in te - proseguito avèa ess'ella - Il lembo imprigioni del lago. Dalle cui magre rive la madre tua sces'era». A nome: Annone. El làch. Tuo padre era (è) della Porta. A nome: Cicca. Non ne rimase cica. E lei, adesso? Grida, lei, ancora? Vòsa, ammò, in del letto? E come se, 'desso, in del letto? È stato didentro del? Disimel! Almèn in quel mumènt! Èccuta. Almèn in quel mumènt! Quale? Quello del? Forse del? De il sboramènto? Tutto avrebbe dato. Tutto (tut), mamma! T'el giùri! Tut! Tut!

Mia città, mia cuna, mio falansterio, mia latrina, mia bara!

Cercatelo! Chi? Cercatelo! Chi? Cercatelo! Chi? Cercatelo! Cercatelo! Cercatelo! «Non è qui» - l'angelo disse. Di scolta. Fermo. Quasi marmore. Al sepolcro. Niente sarà più. Niente. Qui. «Niente» – ripeté l'eco flebile, gemente... ente... Non ne rimase ente. Cica. Non ne rimase. Non.