

Gianni Farina: Se ho capito bene, l'oggetto di questa discussione non è esattamente *Entertainment*, ma è la drammaturgia in senso più ampio, non riferita unicamente a quello spettacolo – che tra l'altro è un caso molto particolare per il nostro percorso... è una domanda.

Proviamo a scomporla in passettini. Mi avete chiesto se questa parola ci rispecchia in qualche modo, se ci ritroviamo con essa o se cerchiamo alternative. Partirei da qui, nel senso che può diventare forse una sorta di premessa. Drammaturgia è un termine così ampio che possiamo accettarlo, perché ha mille volti. Detto questo, io mi sento un po' in imbarazzo a utilizzarlo. Ad esempio, banalmente, nei crediti di locandina: quando firmavo la drammaturgia qualche volta non mi veniva voglia di utilizzare il termine. Senza rifletterci troppo, a livello istintivo, ma non c'è una regola. Mi suonava male e quindi preferivo 'Testi', talvolta 'Cura del testo', oppure a volte nulla. Quindi sono confuso, non so se ci calza, soprattutto perché in realtà la nostra drammaturgia è spesso collettiva. Io tiro le fila e deposito il testo in SIAE a mio nome, però queste sono solo formalità. La realtà indica che, a parte *Entertainment* che abbiamo fatto a Roma, noi solitamente scriviamo insieme e facciamo leva sulla cosiddetta 'scrittura scenica'.

Intanto, l'ideazione del progetto è sempre condivisa con Consuelo Battiston: il dialogo tra noi due genera la base del progetto, diamo delle indicazioni, delle linee, delle direttive, che individuiamo insieme. Dopodiché, quando si passa al lavoro in sala o ai giorni propedeutici al lavoro in sala, lì avviene una divisione dei compiti. Nella propedeutica Consuelo inizia a guardare lo spettacolo più da un punto di vista attoriale e anche dei costumi, mentre io della regia e della drammaturgia. Entrambi facciamo le nostre ricerche individualmente, insomma. Consuelo riveste il ruolo di dramaturg, nel senso più europeo: una persona con cui confrontarsi continuamente e che può spostare anche molto alcune direttrici formali, contenutistiche o narrative pensate inizialmente. Per quanto riguarda la drammaturgia nel senso stretto del termine, io non ho mai scritto uno spettacolo a tavolino e consegnato agli attori prima delle prove, mai. Individuo invece alcune linee narrative, linee formali, linee tematiche grosso modo, e poi su queste propongo delle situazioni agli attori. A partire da situazioni molto chiare, molto precise, gli attori improvvisano e io prendo appunti. Scrivo come un pazzo. Da questi appunti inizio a scrivere e a volte, nella stesura finale, ci sono proprio le esatte parole che hanno utilizzato loro nell'improvvisazione. Perciò non mi sento drammaturgo puro, perché rubo a loro. Non ho inventato nulla. Questa cosa la fanno molte persone continuando a essere chiamati drammaturghi, anche se in realtà è il frutto di un lavoro collettivo che spesso non viene dichiarato. Se la drammaturgia è anche questo, è anche scrittura scenica, è anche rubare agli attori, allora va bene.

Mariavittoria: nel vostro lavoro, o comunque nel modo in cui tu fai lavorare gli attori, i tuoi attori, al di là di del testo o di quello che volete portare poi in scena, c'è secondo te uno schema ripetitivo nella preparazione? Ti e vi approcciate al lavoro sempre nello stesso modo o cambia a seconda del lavoro, del testo, dell'idea?

Gianni Farina: Ci sono casi differenti. Alla base c'è il rapporto con Consuelo, che come dicevo cura insieme a me l'ideazione dei progetti della compagnia. Gli altri arrivano dopo, a volte anche un anno dopo. Lei ha una consapevolezza del percorso diversa perché è dentro dall'inizio al 100%. L'arrivo di altre energie, che non conoscono le nostre speculazioni, a volte ci spiazzano, ci sorprendono, ci aprono delle nuove porte. Il lavoro con gli altri cambia in base al tipo di progetto, credo. Non è che cambia veramente ogni volta, ci sono delle tipologie di progetto simili. Quando dobbiamo generare tutto noi, quando la creazione è pura, nostra, originale al 100%, iniziamo con qualche giorno di chiacchiere con gli attori sui temi, le forme che ci piacerebbe esplorare (tema e forma si sposano sempre), e poi c'è la fase di improvvisazione. C'è una rielaborazione che di solito faccio io e quindi procediamo. Lo spettacolo non si crea in un unico periodo di prove, non facciamo due mesi di prove in fila. Lo schema è: chiacchiere, sedimentazione del materiale, ci rivediamo, facciamo una settimana di improvvisazioni e ci salutiamo per uno o due mesi in cui non ci vediamo. Io in quel periodo rielaboro le loro improvvisazioni, aggiungo delle cose che magari voglio scrivere io, continuiamo a studiare magari altre cose, poi ci rivediamo e proviamo un altro po', improvvisando sempre; poi ci fermiamo

e di nuovo elaborazione. Alla fine c'è lo sprint finale, un periodo con una tenuta più lunga. (Ahimé, questo periodo, per un discorso economico produttivo, è sempre più corto, anzi sta diventando tragicamente breve). Questo è lo schema quando dobbiamo generare uno spettacolo dal nulla. Il metodo cambia se hai o non hai una traccia forte alla base.

Vorrei aggiungere un'altra cosa importante per noi sulla drammaturgia: all'inizio del nostro percorso, quando c'era ancora Alessandro Miele, utilizzavamo una definizione precisa per questo percorso; identificavamo il nostro processo di lavoro come "metodo stocastico". Sembra una parolaccia, forse è per questo che non utilizziamo più, perché fa ridere, ma in realtà è un termine mutuato dalla scienza. *Stochazein* significa mirare un bersaglio oppure scoccare una freccia contro un bersaglio. Ma se questo viene mancato e la freccia ne colpisce un altro che si rivela più interessante di quello a cui stavamo mirando, siamo pronti a cambiare completamente la rotta del progetto e a cambiare obiettivo. Questo è un intervento casuale. Per noi il caso è un grandissimo drammaturgo e abbiamo spesso cercato di metterci in contatto con la casualità nella composizione sia quando c'era Alessandro Miele, ma anche ora. Per concludere il discorso, ci è capitato in passato, e ci capita tuttora, di partire da una certa idea di base e poi, facendo ricerche, studiando, provando, improvvisando – che sia un libro che ci illumina, un'improvvisazione o un'idea che arriva di notte quando non riesci a dormire – a volte il cuore del progetto cambia. Non mi riferisco a un dettaglio, cambia proprio il cuore del progetto, il tema di fondo del percorso. È successo molte volte e a questo punto ce ne siamo fatti una ragione, vuol dire che forse va bene così e che non possiamo essere fedeli all'idea di base, non sempre. Questo amore per il caso ci accompagna da sempre più o meno consapevolmente. All'inizio non era volontario, poi si è imposto costruendo *Invisibilmente* nel 2008, il nostro spettacolo che ha girato di più in assoluto e che inizialmente traeva ispirazione dal tema del giudizio universale. Lo abbiamo anche dichiarato nella presentazione, ironica e assolutamente sincera, che si voleva fare uno spettacolo sul giudizio universale. Abbiamo lavorato, studiato, ricercato, fatto prove per un anno e poi un giorno in sala è saltata fuori un'altra cosa: Alessandro e Consuelo, che stavano improvvisando, mi hanno fatto uno scherzo, si sono messi d'accordo, senza che io me ne accorgessi e hanno improvvisato una cosa che non c'entrava niente, ma di cui io però mi sono completamente innamorato, tanto che è diventata poi lo spettacolo. Tutto il progetto sul giudizio universale effettivamente è stato gettato alle ortiche e non ci abbiamo mai più lavorato.

Questo è un caso estremo di spostamento massimo. Ci sono stati anche slittamenti più piccoli come ad esempio nel nostro ultimo lavoro, *Odradek*, in cui volevamo creare una foto dei nostri giorni e coglierne alcuni aspetti in modo schietto. Ci concentriamo sul tema del consumismo, iniziamo a leggere, rispolveriamo *L'uomo è antiquato* di Gunther Anders, un autore che avevamo dimenticato, e quel saggio ci illumina così tanto che decidiamo di lavorarci cercando di tradurlo in scena. Le questioni socio-economiche attuali restano ma attraverso una diversa prospettiva rispetto a quella originaria.

Vi faccio un altro esempio di un laboratorio che secondo me è molto divertente. Solitamente con i partecipanti al workshop *Karawane* non spiego cosa andremo a fare, dico solo che andremo a lavorare con una composizione casuale delle parti. Partiamo dunque da un esercizio: li divido in coppie, scelte casualmente, e ognuna deve creare un piccolo frammento teatrale sulla base di una struttura che viene loro data, molto rigida e quindi da rispettare. Questo frammento deve durare un tra i 10 e i 15 secondi e consiste in un testo che deve seguire necessariamente lo schema A-B-A: cioè parla A, parla B, parla A. Cosa fare, che dialogo scegliere? La prima volta chiedo di copiare un film, la seconda volta un testo teatrale, la terza di ispirarsi alla letteratura. E così via, si può andare avanti all'infinito. Ad esempio, restando sul tema cinema, l'esperimento funziona meglio se si gioca con i generi, quindi ogni coppia sceglie uno stile ben connotato: horror, drammatico, erotico, cartoni animati, azione, commedia, fantasy, eccetera. Ogni coppia sceglie e crea questi frammenti che ripetono molte volte per essere memorizzati. La fase successiva prevede lo sfasamento delle coppie i cui membri però devono mantenere la gestualità e le battute memorizzate, per cui ti ritrovi con Jack Nicholson di *Shining* che sta parlando a Cenerentola della Walt Disney, oppure ti ritrovi Di Caprio di *Titanic*

insieme ai *Ghostbusters*. O anche con la commistione di cinema e teatro: Antigone con Frodo de *Il Signore degli Anelli*.

Non devono assolutamente modificare le battute, altrimenti non c'è il caso. Ognuno deve fare quello che ha assimilato e, in più, nessuno di loro conosceva le altre scene in partenza. Proviamo tutte le combinazioni possibili e almeno la metà sono esilaranti, funzionano meglio delle scene di partenza. È questa la cosa assurda. Anche quelle non esilaranti comunque creano uno sfasamento molto interessante, surrealista e dadaista. Questo esercizio l'ho ideato pensando al Cadavere squisito, cercando di trasporlo in teatro. E qui, secondo me, si palesa veramente la forza del caso, la forza drammaturgica del caso che in qualche modo, meno serrato ma pur sempre rigoroso, rientra anche nelle nostre composizioni, motivo per cui, come dicevo, talvolta si abbandonano i progetti di partenza. Un attore improvvisando ci mette sempre un po' in connessione col caso, condizionato da qualsiasi aspetto del quotidiano o dal proprio caos interiore. L'attore che improvvisa genera materiali che sono al 50% dell'attore e al 50% del caso, secondo me.

Simona: mi incuriosisce che il lavoro su ciò che consideri come casuale non è nulla di aleatorio, ma un processo che richiede rigore. Questo è quello che risuonava anche in *Entertainment*, il fatto che si arriva a un'apice di spaesamento in cui non si capisce cosa sta succedendo, se si è finiti in un marchingegno che sfugge. Volevo chiederti: se un lavoro nasce e si struttura su un testo drammaturgico prefissato, come entra questo lavoro di improvvisazione?

Gianni Farina: Sono due lavori diversi. *Entertainment* ha una scelta radicale alla base che non avevamo mai fatto, che è quella di essere fedeli al testo. Ho tagliato al massimo 2, 3 pagine ma nulla di più.. Abbiamo aggiunto degli elementi, ma di regia. Solo due volte in passato avevamo lavorato un poco con dei testi teatrali, ma senza questa scelta di fedeltà. In *Semiramis*, un testo di Calderón della Barca che avrebbe 20 attori, c'era solo Consuelo in scena e interpretava solo la protagonista. I diversi personaggi ce li siamo inventati in altro modo imponendoci la regola che Consuelo non doveva monologare. Quindi come fare un dialogo da sola? Ci siamo inventati il dialogo con la propria eco, con alcune scritte sulle pareti, con delle luci che illuminano dei punti della stanza che sembrano essere segnali e risposte. Quindi c'era un dialogo, eppure lei era da sola. Il personaggio, il cuore del personaggio, la follia di questa imperatrice, lo spirito di rivendicazione feroce, folle, a volte cattivo, comunque era presente e in questo senso il profilo del personaggio rimaneva molto fedele al testo, ma di questo non c'era una sola parola nel nostro spettacolo. Questo è un altro modo di lavorare partendo da un testo, ma tradendolo molto.

Optando invece per la fedeltà all'originale, l'improvvisazione degli attori ha uno spazio diverso, mi verrebbe da dire inferiore, uno spazio più limitato. Ha uno spazio sicuramente interpretativo e anche io divento interprete, forse. Quando i gesti e le parole non sono generati dagli attori, in sinergia con me, è chiaro che il lavoro è completamente diverso. Non c'è giudizio, ma ho una certezza: è incredibilmente più semplice.

*Entertainment* ha una difficoltà mnemonica mostruosa, quindi non è stato semplice per loro. Il finale per esempio, anche se sembra il contrario, non lascia spazio all'improvvisazione. È fissato parola per parola. Se si sbagliano si incasinano. Però in questo lavoro non c'è stato quel momento che ho sempre riscontrato in tutte le altre nostre creazioni, quel momento in cui a un certo punto ci si ferma e ci si chiede: ma che stiamo facendo? Si mette in discussione tutto quello che è stato fatto. A volte si getta via moltissimo, a volte si tiene duro, non si getta, ma il dubbio rimane. Ci sono dei periodi di crisi nerissima in cui ti senti veramente molto fragile e devi scegliere tra varie strade che ti sono venute in mente. Quando invece ti viene dato un testo che ti colpisce alla prima lettura, come a me è successo con *Vyrpaev*, non ho più quel momento di crisi. Non mi chiedo più se sto sbagliando tutto, mi affido all'autore. Anche per quanto riguarda la regia o l'interpretazione degli attori, se c'è un momento di empasso in cui può accadere che ci domandiamo come fare una determinata cosa, la cui soluzione viene sempre cercata nel testo. Insomma, è molto meno lacerante come lavoro secondo me, so entra meno in crisi.

Simona: Nel testo di Vyrypaev l'artificio quindi è nel testo, come una sorta di meccanismo che confonde lo spettatore su chi ha davanti, se gli attori, i loro ruoli o i personaggi dello spettacolo a cui loro stanno assistendo?

Gianni Farina: sì. Allora le parole sono quelle e quindi il cuore dell'artificio è presente nell'originale, però l'autore non inverte la platea con il palcoscenico e, secondo me, in questo modo la resa viene depotenziata e tutto rientra nei ranghi. La prima volta che l'ho letto non ci ho pensato un secondo: è ambientato in platea, perciò usiamola. Quando, tempo dopo, ho scoperto che per l'autore la messa in scena non prevedeva l'inversione palco-platea sono rimasto a bocca aperta. Senza l'inversione c'è meno ambiguità sui ruoli di attori e spettatori. Ad esempio, quel lungo sguardo iniziale – che solitamente genera imbarazzo – in cui non si dicono niente, non è indicato nel testo e secondo me amplifica un po' lo spaesamento, creando nello spettatore la domanda «ma non è che lo spettacolo lo devo fare io?». Cerchiamo di mettere il terrore in cui lo spettatore vorrebbe sprofondare quando avverte la possibilità che lo spettacolo preveda un coinvolgimento del pubblico, di instillare quella paura, senza che però questo accada. Mai, in nessun modo. Però d'altronde, il coinvolgimento c'è... C'è anche un po' di sadismo. Durante il finale reiterato, la gente si sente coinvolta di nuovo, si sente di dover fare qualcosa per porre fine a questa infinita ripetizione. Tanti si chiedono “sono io che devo interrompere?” o dicono “basta!”, o succede che qualcuno si alza e applaudendo grida “bravi! Bravi!” per vedere se smettono. Sollecitiamo il dubbio di un possibile ruolo del pubblico, una possibile interazione, ma in realtà gli spettatori non hanno modo di influenzare quel finale. Noi abbiamo i nostri tredici giri che dobbiamo fare qualsiasi cosa accada. Però è bello che gli spettatori credano di avere un ruolo diretto e attivo.

Faccio una parentesi, scusate, sono un gran chiacchierone. Secondo me ad alcuni il finale può sembrare improvvisato perché ci sono due momenti (uno è quello del finale e l'altro è durante il bacio) in cui io ho chiesto a Tamara e Francesco di togliere il lavoro interpretativo che hanno fatto, il doppio lavoro interpretativo – perché ognuno di loro fa due figure, ci sono Lui e Lei che guardano lo spettacolo, e nello spettacolo ci sono Steven e Margot, interpretati comunque da Tamara e Francesco. Sappiamo che anche noi nel nostro quotidiano siamo personaggi, anche noi interpretiamo, facciamo parte di un gioco. Quindi ho chiesto agli attori di essere il più possibile Tamara e Francesco e questo mette in campo un terzo piano, ossia Lui-Lei, Steven-Margot, ma anche Tamara-Francesco, un piano più “reale” che subentra e che fa sembrare il finale improvvisato perché sono loro stessi che si dicono quelle frasi e se uno dei due va in difficoltà traspare e non lo deve nascondere. Tutto ciò cambia ogni sera, emerge da solo. È per questo che sembra improvvisato, perché l'emozione è reale su un testo in realtà fissato.