

Lo scivolo di Michele Perriera, in 63 x 50, Teatro Elfo Puccini, Milano, 2013. Foto Fabio Mantegna.



Giuoco con la scimmia di Enrico Filippini, in 63 x 50, Teatro Elfo Puccini, Milano, 2013. Foto Fabio Mantegna.

dell'America latina, documenti di eugenetica, frammenti di Paul Virilio, della teoria delle catastrofi, tutto il discorso delirante di George W. Bush figlio che giustificava l'intervento in Iraq. Insomma, un collage apocalittico che faccio fatica a sintetizzare in poche righe.

Scelsi di lavorare montando una pedana di fronte alla facciata della Corte Ospitale, con lo sguardo dello spettatore che si perdeva nei campi prospicienti l'edificio, e in fondo si intravedeva una striscia di case debolmente illuminate. Gli attori uscivano da un grande buco in mezzo al campo come formiche a invadere lo spazio: davanti, in primo piano, un piazzale ricoperto di ghiaino dove attori e danzatori si muovevano (assai difficilmente per i danzatori). Un impianto visivo potente e di grande impatto, difficile da dominare… ma ce l'abbiamo fatta!

Vorrei ricordare un aneddoto riguardante una replica: durante una serata limpida una tempesta furiosa investì Parma, e in lontananza si vedevano moltissimi fulmini che squarciavano il cielo e si udivano i tuoni durante lo svolgimento dello spettacolo. Difficile descrivere la sensazione di meraviglia, di stupore misto a soddisfazione per quel momento perfetto: davanti ai nostri occhi c'erano attori che raccontavano un'*Apocalisse infinita*, sullo sfondo fulmini a ripetizione che riempivano il cielo estivo. Ricordo che ero più attratto dallo spettacolo dei fulmini che da quello artificiale che avevamo costruito con tanta fatica.

A monte di tutto ci fu una scelta coraggiosa ma indispensabile: lo spettacolo non si poteva allestire se non in quel luogo! Dovevamo lavorare per portare lì il pubblico, e così avvenne. Lo lasciammo in programmazione per parecchio tempo, organizzando autobus che raccoglievano gli spettatori dalle stazioni di Modena e Reggio Emilia, ma ne arrivavano anche da Parma, Bologna, Piacenza. Il risultato fu positivo, con una grandissima affluenza di pubblico. Il processo drammaturgico fu armonico. Come dicevo, nacque da un continuo passaggio da idee a proposte, da queste a prove con gli attori, quindi a elaborazioni e rielaborazioni di testi, insomma un lavoro circolare che ci coinvolse in ogni modo possibile. Ne è rimasta una bella testimonianza video che ha girato Uliano Paolozzi Balestrini, un documento di tutto il processo creativo e della costruzione dello spettacolo.

Nel 2009 proposi ai miei allievi della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di lavorare su *Blackout*. Accettarono subito la sfida, anche se non capivano fino in fondo il poema di Balestrini. Da tempo mi prodigavo per avvicinare gli studenti ai linguaggi della contemporaneità, agli anni Settanta, alla poesia, alle arti visive, alla musica, stimolandoli a conoscere il grande patrimonio che le generazioni passate ci avevano consegnato. A quell'epoca insegnavo regia e drammaturgia, e avevo un gruppo di allievi veramente motivati e bravi.

Il lavoro drammaturgico fu sviluppato da quattro giovani drammaturghi e registi: Gian Paolo Albasini, Riccardo Mallus, Marco Monzini, Giacomo Veronesi, ovviamente sotto la mia supervisione, e con diversi interventi dell'autore. Era il primo progetto a cui lavoravo con il Teatrodanza sotto la guida della giovane e molto talentuosa coreografa Lara Guidetti, che nel corso degli anni sarebbe diventata una eccellente coreografa. Realizzammo uno spettacolo con una forte interazione di linguaggi scenici, una vera e propria trasmutazione dei segni: parola, immagine, spazio, corpo, suono irrompevano nell'arte visiva come interpretazione dello spazio, i danzatori e gli attori erano corpo poetico, la poesia era segno, il movimento era parola. Credo che quell'esperienza aprì i giovani partecipanti al contemporaneo, alla poesia, all'arte visiva, all'interazione dei linguaggi. *Blackout* è un testo in un certo senso autobiografico di Balestrini. Incrocia la sua fuga rocambolesca sugli scalla Val d'Aosta fino in Francia, e contemporaneamente attraversa altri blackout: da quello dell'energia elettrica a New York, alla morte di Demetrio Stratos ecc. Era un'ottima occasione per lavorare sull'idea stessa di blackout. Evito accuratamente di entrare nella struttura, nelle ripetizioni e nei glissati da una situazione all'altra – sarebbe troppo lungo e fuori luogo –, ma quella fu una fase di preparazione lunga e articolata perché costituiva l'ossatura stessa della drammaturgia e la griglia su cui si sarebbe lavorato per la realizzazione dello spettacolo.

Balestrini venne in diverse occasioni a incontrare i giovani drammaturghi e danzatori, fece ottime lezioni sulla poesia, sulla politica, sulla storia del Gruppo 63 – era stato uno dei maggiori protagonisti di quel movimento. Era però necessario inquadrare il periodo storico di riferimento, e soprattutto gli avvenimenti collegati a *Blackout*. Mi divertii a vederlo in versione professore. Furono importanti i suoi interventi per chiarire la struttura del testo, le sue ripetizioni e la struttura logica di assemblaggio, che, se non si capiscono bene, ci si perde come spesso accade con le sue opere. Cercammo di indirizzare il lavoro senza mai sovrapporci alle scelte e alle sensibilità dei giovani allievi.

L'impostazione drammaturgica prese subito una strada corretta. Questo taglio stimolò molto i partecipanti: finalmente un progetto che transitava tra le generazioni all'insegna del confronto con un movimento, quello della neoavanguardia, del Gruppo 63, che ha segnato un punto importante nella ricerca letteraria e artistica del nostro paese e che giunge fino ai giorni nostri. In un'accademia teatrale si deve parlare anche di contemporaneo, cosa che purtroppo non accade di frequente.

Era un percorso perfetto per gli studenti della Scuola Paolo Grassi. Lo spettacolo fin da subito fu pensato per uno spazio non teatrale: quello della Fondazione Mudima di Milano. Lara Guidetti si incaricò della coreografia e di dirigere i giovani danzatori. L'opera era impostata per essere una performance itinerante in tutti gli spazi della Fondazione, con alcune scene in simultanea. Ne risultò uno spettacolo assai interessante, estremamente vario e a volte spiazzante; l'autore ne fu soddisfatto, e anche Gino Di Maggio e i suoi collaboratori. Il poema veniva filtrato dal corpo del danzatore, dai movimenti coreografici, rispecchiando la struttura del testo, senza però appoggiarsi esclusivamente alla parola detta. Per i futuri artisti fu importante indagare una nuova frontiera.

2013 - 63 x 50

"In una certa epoca si può, con qualche profitto, variare e arricchire; in altre epoche, quando si avverte l'esaurimento irrimediabile dei correnti modelli linguistici e formali, si è spinti, se vogliamo dallo spirito dei tempi, a ricercare il nuovo, a escogitare inediti modi di raccontare, di fare poesia o teatro" (Nanni Balestrini).

Nel 2013 ricorrevano i cinquant'anni dalla nascita a Palermo del Gruppo 63 che, come è noto, contribuì a creare il pensiero critico e il rinnovamento culturale di un'intera generazione.

In quell'occasione Nanni mi propose di realizzare uno spettacolo basato su testi teatrali degli autori del Gruppo 63. Come non accettare una simile sfida? Accettai con entusiasmo e gioia. Con lui, Gino Di Maggio e Giairo Daghini si stabilì un dialogo che fu per me importante per cogliere un umore e certe sfumature che mi aiutarono a creare un percorso rappresentativo di quegli anni.

Iniziai a formare un gruppo di giovani artisti e attori professionisti provenienti da varie esperienze, impostando il lavoro non come una produzione vera e propria ma con come un percorso di ricerca. Molti giovani, come prevedibile, non conoscevano nulla di quella stagione di sperimentazione, di ricerca e di proposte culturali. Durante il processo di realizzazione dello spettacolo scoprimmo un mondo: fu quella una preziosa occasione per riflettere sul modo in cui, ancora adesso, sia possibile produrre innovazione.

Allora come oggi la nostra riflessione partiva dalla cultura del presente, dalla ricerca di nuovi valori, dalla contaminazione dei linguaggi e delle discipline per rinnovare la visione della cultura e dell'arte contemporanea. Ovviamente fu necessario un lungo laboratorio, anche per selezionare i testi più rappresentativi che ci parlassero ancora del nostro mondo. Alla fine scelsi sei testi che mi sembravano emblematici: *Povera Julie* di Alfredo Giuliani, *Monodialogo* di Giorgio Manganelli. *Lo scivolo* di Michele Perriera, *Quartetto su un mottivo padovano* di Germano Lombardi, *Giuoco con la scimmia* di Enrico Filippini, *Serata in famiglia* di Gerardo Falzoni. Opere teatrali che ben si prestavano alla sperimentazione di linguaggio e che ancora oggi continuano a mettere in discussione conformismo, luoghi comuni e certezze.

L'impianto registico a episodi mi consentì di lavorare sui linguaggi, spaziando dal teatro visivo a quello di parola, da quello musicale a quello fisico. L'estrema versatilità dei testi prescelti ci permise di creare un grande collage di immagini, suoni, parole e musiche che restituiscono uno spaccato del mondo dell'arte, dimostrando che occorre sempre guardare al rinnovamento culturale.

Lo spettacolo iniziava con *Monodialogo* di Giorgio Manganelli, un dialogo tra Dio e il diavolo che ribaltava i ruoli o perlomeno introduceva la loro corresponsabilità. Chi poteva interpretare questi personaggi così carismatici e perentori? Mi venne in mente di chiedere a Balestrini di fare la parte del diavolo, un personaggio insidioso e furbo, capace di cogliere ogni sbavatura e piccola crepa nel suo rivale, Dio. E chi più di Gino Di Maggio poteva interpretare Dio? Fu una vera sfida: "l'arte della persuasione". Ovviamente mi trovai di fronte a un no assoluto, ma ero certo che in fondo in fondo, in un angolo nascosto, la loro piccola vena narcisistica mi avrebbe aiutato. E così avvenne. A quel punto occorreva superare l'ostacolo maggiore: nessuno dei due voleva recitare con l'altro. Bel problema! Mi rassegnai e trovai una mediazione: ognuno di loro avrebbe registrato la propria voce da solo con me, io poi avrei fatto un montaggio di botta e risposta in una fase successiva, in sala di registrazione. Il risultato fu perfetto, i due personaggi a confronto erano credibili, anzi di più, il diavolo come attore tirò fuori tutta la sua vena insidiosa e cinica, intelligente e manovratrice, insomma un demone perfetto. Gino Di Maggio, con la sua voce profonda, cavernosa e imponente, pareva provenire dall'aldilà. La coppia era estremamente convincente. Ne risultò un prologo perfetto e suggestivo, anche perché si svolgeva nel buio totale, senza immagini né corpi. Questo prologo dava un senso a tutto ciò che avremmo visto in seguito. Grazie Nanni e grazie Gino.

Lo spettacolo, prodotto dal Centro Teatrale MaMò di Reggio Emilia, debuttò al Teatro dell'Elfo di Milano e, dopo un giro che non ricordo più, approdò al Parco della Musica di Roma. A Roma, al debutto, accadde che un attore che aveva il compito della voce narrante nel *Giuoco con la scimmia* di Filippini, andò in totale confusione nell'introdurre gli eventi della storia, saltò da una parte all'altra della narrazione, costringendo gli altri attori a entrare e uscire dalla scena in modo imprevisto. Costretti a improvvisare, essi cercarono di seguire le parole del narratore. Devo dire che, nonostante i brividi provati dagli attori nel far fronte a quella situazione, lo spettacolo magicamente si ricompose. La storia, pur avendo seguito una logica di montaggio diversa dal previsto, funzionò. Raccontai poi ciò che era accaduto a Balestrini che, presente in sala, credo non se ne fosse nemmeno reso conto, e lui ovviamente si divertì molto.

2015 - LA TEMPESTA PERFETTA

Nel 2015 sperimentammo un modo inedito di lavorare: Nanni doveva tenere una mostra alla Galleria Rossi di Venezia mentre io, contemporaneamente, lavoravo a uno spettacolo sempre a Venezia. Il tema di partenza era *La tempesta* di Giorgione: un dipinto che costituisce un enigma e che continua a cambiare di significato nel tempo. Una prima fase si realizzò con un gruppo di giovani attori a Venezia, dove Nanni seguì diverse prove e io collaborai alla preparazione della mostra. Il titolo che ne risultò fu *La tempesta perfetta*. Era il viaggio che i due protagonisti, un uomo e una donna (Adamo ed Eva), iniziarono con la cacciata dal paradiso fino a giungere nel nostro mondo, un attraversamento fra mille tempeste, particolarmente quella finanziaria che in quegli anni si stava abbattendo su tutti noi. In quel caso la drammaturgia nacque da diverse conversazioni, anche con gli attori. Non c'era uno schema drammaturgico preciso, ma molteplici suggestioni, analisi del mondo, idee, ma sempre con la nostra guida: il quadro misterioso di Giorgione che da sempre aveva affascinato critici e storici dell'arte e le opere realizzate da Nanni a partire da quel quadro. Sicuramente fu parecchio utile la nostra lunga permanenza a Venezia, quasi tre mesi, durante i quali avemmo modo di dialogare e scambiarci idee e stimoli, insomma il consueto pingpong che da sempre ci accompagnava.

Il percorso creativo fu ricco e pieno di rimandi al presente. A metà del processo di creazione dello spettacolo doveva inaugurarsi la mostra. Realizzammo per l'esposizione una serie di video che Nanni volle inserire nell'allestimento, due grossi schermi che riradiocavano diversi momenti delle prove, sempre a partire dai due protagonisti del dipinto. Durante la mostra, con alcuni attori, proponemmo dei momenti compiuti e interessanti. In questo modo si concluse la prima fase del progetto.

La seconda fase, quella più strutturata, si svolse a Mestre. Ormai l'autore era partito e io continuai nello spazio della Polveriera Francese, un vecchio deposito di munizioni che il Comune aveva adibito a spazio culturale. Arrivammo così al debutto dello spettacolo. Ne risultò un lavoro pieno di rimandi al mondo che vivevamo, alle "tempeste perfette" che stavano attraversando. Da parte mia fu assai stimolante sperimentare un diverso metodo di costruzione di un'opera, articolata su due registri comunicativi: quello dell'esposizione e quello performativo. Si era creato un rimando inedito, dove i due piani, indipendenti ma complementari, si alimentavano di continuo.

Dopo Mestre, nel 2016 replicammo l'opera al Museo del 900 di Milano nel salone in alto del grande neon di Lucio Fontana, uno spazio sicuramente affascinante, ma quello della Polveriera Francese era decisamente più suggestivo, dava una sorta di autenticità al tutto.

2016 - BLACKOUT PER QUATTRO VOCI RECITANTI

Nel 2016, dopo la pubblicazione presso Derive-Approdi di *Blackout e altro*, con Gino Di Maggio e Nanni Balestrini decidemmo di farne una versione per voci recitanti. L'operazione era pensata per quattro attori, e in quell'occasione seguimmo precisamente la struttura del testo come una vera partitura musicale. Il testo stesso fu trascritto in forma di oratorio.

Presentando la lettura alla Fondazione Mudima cercai di essere il più rispettoso possibile del testo, assecondando i ritmi i glissati e le alternanze delle voci. Lavorando con quattro attori emergeva chiaramente la musicalità del testo stesso. Gli attori a microfono come orchestrali eseguivano con grande precisione il testo con lo stesso atteggiamento del cantante di fronte a uno spartito musicale: non occorreva altro che la musicalità del testo e delle voci.

2016 - I FURIOSI

A Udine organizzai poi un primo studio su *I furiosi* che avevo intenzione di realizzare con giovani disadattati delle periferie: quei giovani che vedevano nel calcio un modo di essere e che noi "benpensanti" critichiamo con ferocia senza conoscere le loro condizioni. Il laboratorio di Udine però si svolse con giovani attori, forse un po' spiazzati dalla nostra proposta, ma pur sempre stimolati, soprattutto da un linguaggio che cattura principalmente i giovani. Per scrivere il testo Nanni aveva trascorso a intervalli quasi un anno con i tifosi rosso-neri, seguendo anche delle partite allo stadio: lui che non amava il football, lo immagino con la sciarpa rosso-nera al collo. Il romanzo aveva la struttura di una tragedia greca contemporanea narrando un mondo a sé stante, quello del calcio, dei suoi riti, dei suoi miti; ma soprattutto rappresentava un grande coro fatto da mille voci che confluivano in un unico scopo: narrare quel mondo. Lo rappresentammo in un parco pubblico, in una specie di arena degradata, perfetta per quel tipo di spettacolo, tra murales metropolitani e passanti che volevano dire la loro sul calcio. Era mia intenzione realizzare un grande spettacolo popolare, magari con veri tifosi delle periferie. È rimasta una possibilità, un'idea nel cassetto. Chissà, magari un giorno si potrà realizzare.

2017 - ARIANNA E IL LABIRINTO

Tra la fine del 2016 e il 2017, durante i nostri incontri, decidemmo di lavorare su Arianna e il mito del labirinto: era una riletturа in chiave attemporale dell'intero mito del labirinto. Il grande racconto doveva culminare con la gioia debordante di Arianna per l'incontro con Dioniso.

Il progetto era concepito come un percorso in tre parti: Arianna, Dioniso e il labirinto. Ognuna di queste parti avrebbe affrontato e svelato tutte le figure del mito attraverso il teatro, la danza, la musica e le arti visive. Narrazioni che ancora oggi si prestano a rileggere alcuni fenomeni della contemporaneità, proprio perché nel corso dei secoli si sono configurate con forme aperte, capaci di assorbire contenuti sempre nuovi e di adattarsi a contesti differenti.

L'idea era molto articolata. Il metodo di lavoro era ormai collaudato: procedere per studi, per frammenti. Iniziai a programmare una serie di laboratori specifici, ognuno con una precisa finalità di studio. Era una lettura in chiave contemporanea di un mito sfaccettato e composito, che non si prestava a una scrittura innovativa come quella di Balestrini che ripercorreva in forma poetica la successione degli eventi e le tematiche dei molti personaggi collegati, come l'identità di genere, la componente dionisiaca nell'arte e nella cultura contemporanea, le molteplici facce del femminile e il rapporto tra individuo e società, svelando in ultima istanza le trame delle cose e proponendo un'immagine del mondo di oggi nella sua essenzialità.

Le scene avrebbero dovuto essere un "décor senza realismo", come a sottolineare la dimensione della contemporaneità nel regno delle metamorfosi, là dove le forme perdono la loro connotazione iniziale per tramutarsi l'una nell'altra in una sequenza di trasformazioni e di evoluzioni senza fine.

Un aspetto importante del progetto era legato al tema del rito e al patto condiviso tra attori e spettatori: non solo gli attori e i musicisti dovevano agire, ma anche il pubblico doveva avere un ruolo attivo preciso nello svolgimento dello spettacolo, un rito che abbatte le convenzioni teatrali, o forse più semplicemente un modo per rielaborare e riconnettersi con il teatro antico.

Il punto di partenza era il poema *Arianna*, la terza "operaposesia" che il poeta scrisse dopo *Salomè* e *Fedra*, durante il lavoro di gestazione del progetto. Fu rappresentata all'Auditorium di Mecenate a Roma nel novembre 2018, una messinscena di Balestrini a cura di Luigi Cinque con lo stesso Luigi Cinque e Ilaria Drago, Valerio Corzani, Fabrizio Bosso. Era un importante nocciolo poetico da cui partire per un nuovo progetto. Tuttavia si procedeva lentamente perché non avevamo ancora una produzione vera e propria. Fino al giorno in cui Nanni mi chiamò invitandomi ad andare a Siracusa, dove aveva combinato un appuntamento con il sindaco. Eravamo molto eccitati: uno spettacolo nel grande Teatro Greco! Parlammo a lungo con il primo cittadino che sembrava disponibile, pareva convinto e deciso. Egli ci accompagnò a fare un tour per Ortigia e ci invitò a una festa "in onore dei milanesi" per l'indomani, dopo un sopralluogo al Teatro Greco dove, se non ricordo male, erano in corso le prove di una tragedia diretta da Gabriele Lavia.

Seduti sugli spalti, illustrai la mia idea e i principi fondamentali della regia e di come avrebbe dovuto funzionare lo spettacolo: doveva iniziare con il prologo davanti ai cancelli, poi il pubblico avrebbe dovuto camminare fino al teatro passando dall'Orecchio di Dioniso. Il viaggio simbolico voleva rievocare il cammino che nell'antichità gli spettatori dovevano affrontare a piedi per poter assistere agli spettacoli. Spiegai che avrei ribaltato la *skenè* – la scena e lo spazio per l'orchestra – con la cavea, le gradinate per il pubblico. Attori, musicisti, danzatori e tutto ciò che riguardava lo spettacolo avrebbero dovuto agire sulle gradinate, aperte a ventaglio, mentre il pubblico avrebbe dovuto occupare il posto della scena. Questo avrebbe creato un coinvolgimento soprattutto per la parte del labirinto. Nanni si mostrò convinto, incuriosito da quella impostazione.

L'indomani ci trovammo alla festa promessa dal sindaco. La sede si affacciava sulla piazza principale di Ortigia, presenti gli assessori comunali al completo, e io parlai cercando di spiegare le linee principali dell'impianto registico. Certe parti le improvvisai lì per lì, perché non ero ancora pronto per tutti i dettagli, ma a volte le occasioni offrono lo sprone per accelerare i processi creativi. E man mano che parlavo mi si iniziavano a chiarire diverse cose.

"Non sanno in che guaio si stanno mettendo con noi due", mi disse poi sornionamente Nanni, come a commentare le mie parole, appoggiandomi una mano sul braccio. Evidentemente voleva dire: buona fortuna!

I politici locali sembravano ben disposti: chissà se lo erano davvero, o se era solo la ben nota cortesia sicula. I temi di conversazione si sviluppavano tutti attorno ai miti greci, al punto che Nanni sottolineò quell'atmosfera con una battuta fulminea quando suonò il campanello di casa: "È Enea che sta arrivando!" disse. In effetti i presenti parlavano degli eroi greci come se fossero persone fisiche che da un momento all'altro sarebbero entrate per partecipare alla festa.

Tornati a Milano, io mi misi al lavoro alacremente, emozionato per la prospettiva di quella produzione al Teatro Greco di Siracusa, uno spazio difficile da dominare ma affascinante: una grande sfida.

Dopo una settimana Nanni mi chiamò: "Franco, hai letto 'Repubblica' oggi? Leggila". Non volle dirmi altro.

"No – risposi io – vado a prenderla subito".

Sul giornale un ampio articolo con tanto di foto diceva: "Giunta comunale di Siracusa arrestata per mafia".

Richiamai Nanni subito dopo e scoppiammo a ridere fragorosamente: c'erano dentro tutti coloro con cui avevamo trascorso una strana ma simpatica serata. Tutti eccetto il sindaco, che non era indagato.

Continuammo per un po' a lavorarci sopra, Nanni scrisse parecchi testi, io continuai a organizzare laboratori per sviluppare i vari personaggi e le diverse situazioni. Era chiaro il nucleo poetico che emergeva dai sette lunghi canti che aveva già composto. Da parte mia era altrettanto chiaro il gioco scenico: il cuore era il labirinto attorno al quale dovevano ruotare tutti i personaggi. Così scrivevo nella presentazione del progetto:

luogo originario?
città creata attorno a un centro
case create attorno a un centro
un centro solenne, religioso
da cui ci siamo separati
siamo stati espulsi
io giro attorno alla casa prima di entrarvi
così come i miei padri
giravano pellegrinando
prima di entrare nei santuari
è il mio labirinto.

Arianna rimase viva nei nostri pensieri per parecchio tempo e continuammo a lavorarci, sia pure saltuariamente. Poi Balestrini ci ha lasciati, assieme a un grande vuoto, ma contemporaneamente ci ha lasciato una grande carica di umanità e una rinnovata voglia di vivere. Sì, forse era lui Dioniso che si affacciava di

incrociando le dita
imitazioni effimere

barcollante insegui
quello che rimane

perdutamente in
perimetri di ghiaccio

fatiscenti orme
l'imbuto del presente

più giù più giù
tuffo nel buio

divincolando invano
smettere impossibile

ARIANNA 2

perché Arianna
la sua essenza e il suo significato oggi
in una distanza che non è sola temporale
ma colpisce la sfera del vissuto

di una memoria collettiva nella quale
sembra non esserci spazio per questa esperienza
per accenderne le potenzialità segrete
bilanciando finzione e documento

messinscena dello straniamento per arrivare
allo scontro di passato e presente
una figura che lavora nel simbolico
altrecché nel politico non è erse
anzi è patrimonio scomodo

tarlo fastidioso che obbliga a guardare in faccia
una storia congelata in fretta
in quella che diventa ricerca di memoria stratificata
più che ricostruzione storica

è un prezioso strumento di conoscenza
quasi che la sua vita racchiuda
le contraddizioni dei passaggi cruciali
ce ne mostra un esempio avanzato

nell'efficacia che permette il massimo
della finzione in forma di vero
non c'è uno schema da cui partire
e neanche a cui arrivare

il cuore è il dubbio che risveglia la soglia dell'attenzione
la curiosità l'interrogativo e non la certezza
la forma aperta del linguaggio
si estende alla memoria allargata della storia

storie di rivolte e di vissuti che hanno segnato l'anima
è una ricerca emozionale
c'è un intento un obiettivo multiplo però
mai unidirezionale dove la memoria si compone
nello sguardo

di chi dirige e nel pubblico che può cercare
una sua propria direzione
non necessariamente coincidente con quella proposta
la sfida è il pensiero la riflessione

un bagaglio arricchito in esperienze mai chiuso
punto da cui ripartire
osservatorio aperto che rompe le regole
e le riscrive nei labirinti del corpo

GLI INCONTRI

Ogni volta che Balestrini passava da Milano era consuetudine che ci trovassimo a pranzare al ristorante, dove si parlava di tutto, di politica, dei suoi figli, del mio, di tutto tranne che di lavoro. A volte scoprivo che stava preparando una mostra o pubblicando un nuovo libro, o una riedizione, o altro ancora, ma solitamente non ne parlava. Era come se non volesse mai parlare di ciò che aveva fatto o stava facendo, era sempre proiettato su ciò che c'era ancora da realizzare, sul futuro.

Capitava però a volte che la conversazione si concentrasse su un'idea sua, o anche mia, come nel caso di *Ulysses* o di *Apocalisse infinita*. Allora il ragionamento diveniva intenso e a volte serrato, la sua proverbiale asciuttezza si dissolveva, il suo volto si illuminava e riscoprivo nel suo sguardo l'entusiasmo di un bambino. Era molto tenero e convincente, i suoi sorrisi sornioni e ironici, e le battute spesso sarcastiche sottolineavano le conversazioni. Quando le idee erano definite iniziava una preparazione assai faticosa: dovevo incaricarmi di trovare finanziamenti o affrontare aspetti organizzativi che non erano mai proprio facili, ma io mi buttavo nei progetti con lo stesso suo slancio.

Comunque quegli incontri, a volte quasi dialoghi nel vuoto, mi mancano parecchio. Erano già di per sé momenti creativi necessari per affrontare i problemi legati alla realizzazione delle idee.

Anche i silenzi facevano parte della nostra comunicazione, silenzi carichi di significati, di intenzioni, di riflessioni.

Spesso ci trovavamo a passeggiare nelle strade milanesi attorno alla Fondazione Mudima, a Porta Venezia, senza dire una parola, o magari davanti a una vetrina di cappelli Borsalino che a lui piacevano molto, e nasceva un discorso che si arrestava solo davanti a un buon piatto al Ristorante Sabatini.

Non ho mai compreso chi fosse veramente Nanni Balestrini. L'impressione che ho sempre avuto è che sotto la sua personalità sfuggente e la calma apparente ribollisse un vulcano di idee innovative e provocatorie.

A volte, di fronte a un problema o a un fallimento, diceva: "Ma noi ne facciamo un'altra", come a dire che nulla ci poteva fermare.

Lyceum
Scuola delle Cose

Editore
Associazione Lyceum - Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Pietrasanta Mattarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuoladellecose.it

Direttore responsabile
Gino Di Maggio

Direttore editoriale
Nino Sottile Zumbo

Art director
Fayçal Zaouali

Redazione
Domenico Petrocoli

Coordinamento
Serena Vita

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore

Registrazione Tribunale di Patti n. 132/21 - 24-ott-21 Finito di stampare nel mese di settembre 2025 presso la Litografia Rosati, Pistoia

2025

Premessa. Questi brevi ricordi hanno il solo scopo di far conoscere un aspetto del lavoro di Nanni Balestrini meno noto, quello per il teatro. La nostra collaborazione fu intensa e prolifica dal 1992 fino all'anno della sua scomparsa, e non cessò mai di generare idee, spettacoli e progetti, per molto tempo prodotti dalla Corte Ospitale di Rubiera, poi, dopo che smisi di collaborare con quel centro teatrale, proseguì con una diversa modalità produttiva ma sempre con grande intensità ed entusiasmo, e soprattutto con la voglia di proseguire l'avventura dello spettacolo dal vivo.

Nanni scoprì il teatro facendo spettacoli spesso rocamboleschi – ed assai complessi, ma anche piccoli e semplici, come vado a raccontare. In tutti questi anni ho avuto modo di collaborare con diversi autori, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Giulio Mozzi, Pietro Sassu, Josef Svoboda, Milena Onzikova ecc., e con altrettanti artisti e musicisti, ma la collaborazione con il poeta milanese aveva qualcosa di speciale, di intenso e contemporaneamente divertente.

Per questo motivo devo ringraziare Gino Di Maggio, per avermi proposto e per avere insistito affinché riunissi, seppure brevemente, i diversi lavori realizzati. Non amo parlare di quanto abbiamo creato assieme, e credo che almeno in questo ci assomigliavamo: anche Nanni non aveva piacere di raccontare quello che aveva già fatto, era proiettato nel presente o, meglio ancora, nel futuro: "Noi non moriremo mai" diceva spesso, e aveva ragione. Un poeta così intenso e incisivo non morirà mai.

Queste note cercheranno di mettere a fuoco il rapporto che Balestrini aveva con il teatro e con la drammaturgia, un aspetto abbastanza sconosciuto della sua opera, fondamentalmente per due motivi: il primo è che lui non era un drammaturgo vero e proprio, ma un poeta che scriveva nel momento in cui si davano le prove a seconda della situazione, dell'attore che aveva di fronte e delle dinamiche registiche. Un ruolo forse più vicino al *Dramaturg* inglese, ma anche questa categoria non calzava perfettamente. Il secondo è che non aveva una tecnica precisa, ma ricercava ogni volta il modo di affrontare la scena e la scrittura per attori recitanti. Forse è proprio in questo aspetto, a volte spiazzante, che si è rivelata la sua forza inventiva e la potenza di molte delle nostre creazioni.

Il teatro ha questo di grande, di unico: esiste solo se partecipi, se sei lì, spettatore attivo, co-protagonista. Raccontare il teatro è come raccontare un amore di gioventù: non lo si può più riacciuffare. Da spettatore puoi ricordare le emozioni, le immagini, le impressioni; da regista puoi solo descrivere come e perché, dove e con chi. Ti resta solo un profumo di un'essenza che puoi rivivere soltanto con una memoria ormai lontana lontana, che al ricordarlo si dissolve sempre più, come un suono che svanisce in uno spazio indefinito. Cercherò di descrivere questo profumo, sperando che non svanisca per sempre.

1992

Ho incontrato Nanni Balestrini la prima volta in occasione di *Deus ex machina*, una mostra dedicata agli spazi del teatro, dalle sacre rappresentazioni fino ai giorni nostri; in parallelo veniva analizzata la drammaturgia e il suo "funzionamento" come "macchina letteraria" in uso e vincolata a quegli spazi. Una seconda sezione era dedicata allo spazio del teatro contemporaneo con tre allestimenti di grandi modelli di opere di Luca Ronconi, Tadeusz Kantor, Remondi e Caporossi, allo scopo di mettere in evidenza l'uso dello spazio in relazione alla scrittura drammaturgica.

Un'installazione di computer e stampanti che producevano "poesie a macchina" aveva il compito di chiudere l'esposizione. Balestrini aveva ideato per l'occasione un programma che con poche indicazioni, come anno di nascita, nome e sesso, consentiva al computer di produrre una poesia personalizzata e dedicata al singolo visitatore. La mostra, curata dal sottoscritto e da Elvira Garbero Zorzi ebbe un discreto successo, ma la curiosità e il divertimento del pubblico erano rivolti a quel sistema progettato da Nanni. Oggi le "poesie a macchina", come le aveva chiamate lui, ci sembrano semplici, quasi scontate, ma allora, nel 1992, non lo erano affatto, erano i primi vagiti di un'arte tecnologica, e l'autore intuì la modernità e il futuro.

Per Balestrini erano i primi contatti con l'Italia dopo gli anni dell'esilio, forse i primi lavori dopo una lunga assenza. Avevo percepito da parte sua una voglia di ricominciare e lasciarsi alle spalle il periodo trascorso in Francia.

In quegli anni era appena nata La Corte Ospitale, concepita come un luogo ideale: una casa per gli artisti, un posto dove si potevano realizzare idee e progetti vivendo tutti assieme e lavorando senza pensare ad altro che alla creazione artistica. Erano gli anni Novanta e la Corte era all'inizio di un percorso che l'avrebbe portata a diventare un luogo di riferimento per la ricerca e l'innovazione a livello europeo. Io e Anna Pozzi eravamo i protagonisti di quell'avventura, che dall'archivio tenuto nel baule della mia auto ci avrebbe portati all'inaugurazione dell'edificio, un Ospitale seicentesco con una importante corte interna, e di un teatro, il Teatro Herberia da me pensato seguendo molti consigli di Josef Svoboda con cui ho avuto l'onore di lavorare per parecchi anni. Il luogo indubbiamente ha avuto inizialmente una notevole importanza nel definire una collaborazione proficua con il poeta milanese, perché era un edificio ampio, con parecchie sale dedicate alle prove, ai laboratori, dotato di una foresteria interna e di una mensa ben funzionante. Ci si poteva rinchiudere e dedicarsi alle proprie creazioni con assoluta concentrazione ed entusiasmo, c'erano tutte le condizioni per poter dare forma alle proprie idee. "La nuova Atene" amava definirla Nanni.

Da allora iniziò una collaborazione artistica e un'amicizia che durò fino a quando Nanni ci ha lasciati. In mezzo ci sono state tantissime avventure e sfide, alcune delle quali parevano impossibili da realizzare, ma con uno spirito giocoso, di sfida, e con un pizzico di follia siamo riusciti a portare a termine quasi tutti i lavori pensati, tranne l'ultimo, *Arianna*, su cui stavamo lavorando con entusiasmo quando Nanni si è ammalato.

1994 - MACCHINA SALOMÈ

Questo è stato il primo lavoro strutturato che abbiamo realizzato. Lo spettacolo era prodotto dalla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e dalla Corte Ospitale. L'idea nacque da una serie di incontri e di conversazioni: l'intuizione di Balestrini fu di ribaltare le letture del mito di Salomè concentrando l'attenzione sul tema dell'adolescenza, sulla ribellione giovanile contro le imposizioni della famiglia e della società. "Salomè danza per me" esortava inizialmente la "Voce", e con un salto poetico finale la stessa "Voce" trasformava la prospettiva della protagonista esortandola a liberarsi, mentre come un mantra scandiva "Salomè danza per te" facendo scaturire una potente danza di metamorfosi.

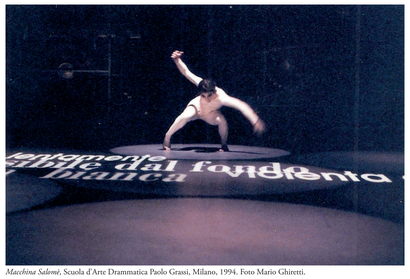
In realtà questo progetto è stato un vero e proprio banco di prova dove abbiamo imparato a lavorare assieme. Non posso dimenticare lo spiazzamento che ho provato quando, dopo molte chiacchierate, ho ricevuto un fax con dodici versi: era la drammaturgia.

Sequenza delle apparizioni
1. SALOMÈ: *"Perché Erode mi guarda così, perché Erode mi guarda così"*
2. VOCE *(sportello vuoto, si sente forte)*
3. ERODIADE: *"Fate tacere quella voce, fate tacere quella voce"*
4. ERODE: *"Salomè danza per me, Salomè danza per me"*
5. SALOMÈ: *"Io non voglio danzare, non voglio danzare"*
6. ERODE: *"Ti darò tutto quello che vorrai, tutto quello che vorrai"*
7. VOCE *(sportello vuoto, si sente forte)*
8. ERODIADE: *"Salomè danza per lui, danza per lui"*
9. SALOMÈ *(breve danza, poi dice): "Voglio la testa, voglio la testa"*
10. ERODE: *"No, quella testa no, quella testa no"*
11. ERODIADE: *"Mantieni la promessa, mantieni la promessa"*
12. VOCE *(si sente forte, poi s'interrompe bruscamente, mentre nello sportello appare la testa tagliata)*

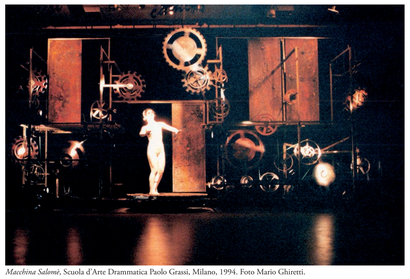
Quello fu solo l'inizio dell'avventura. Decisi di far costruire una grande macchina con ingranaggi, pulegge, porte che si aprivano e si chiudevano. In quegli anni frequentavo spesso Praga, dove mi fu di grande ispirazione l'orologio meccanico di Piazza Tyn, nel quale i personaggi a orari stabiliti entrava-



Franco Brambilla, Gino Di Maggio e Nanni Balestrini alla mostra *Periscope*, MAAB Gallery, Milano, 2017. Foto Fabio Mantegna.



Macchina Salomè, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Milano, 1994. Foto Mario Ghiretti.



Macchina Salomè, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Milano, 1994. Foto Mario Ghiretti.



Tristano, Salone degli Scenografi della Società Filodrammatica Piacentina, Piacenza, 2008.



Tristano, Teatro La Cavallerizza, Reggio Emilia, 1999. Foto Mario Ghiretti.

no e uscivano da diverse portelle, raccontando una storia millenaria fatta di simboli e icone popolari.
Anche la nostra macchina aveva il compito di narrare la storia del mito con lo stesso principio dell'orologio di Praga; i ruoli delle mie icone si ripetevano all'infinito, alla stessa ora con la stessa sequenza: un meccanismo narrante atemporale. Fino alla fine, quando la ribellione di Salomè inceppava la macchina che letteralmente impazziva, mentre la sua danza preludeva a una liberazione, a una rinascita. Era una vera e propria scultura fatta con materiali di recupero, ferro, motori di lavatrice e ingranaggi trovati in discarica: ricordava un'opera di Tinguely. Il peso era notevole, ma almeno era tutta smontabile, nonostante i suoi otto metri di larghezza e quattro di altezza. Balestrini ne fu entusiasta, e da quel momento iniziammo a sviluppare i personaggi.
Tutto questo avveniva per telefono e via fax. Ci sentivamo alla fine delle prove e all'indomani a volte ricevevo un fax, o una nota, o un'idea. Era assai difficile farlo scrivere, la sua essenzialità era tale che gli bastavano poche parole per definire una scena o una situazione. In questo modo spesso mi obbligava a lavorare scarnificando la parola e il personaggio, eliminando tutto il superfluo, spostando l'attenzione sull'azione, sul corpo e sul movimento. Mentre il lavoro cominciava a prendere forma, finalmente Nanni venne a seguire le prove. Fu allora che tutto ciò che non aveva scritto fino a quel momento sgorgò come un fiume in piena. Ne nacquero due lunghi poemi: la voce di San Giovanni, l'uomo che annunciava il grande cambiamento che di lì a poco sarebbe avvenuto, e la voce di Salomè che danzava alla gioia di vivere, danzava alla giovinezza, danzava alla rivolta, danzava alla libertà. A quel punto tutti i materiali erano pronti e fu facile e immediato renderli organici e armonici rispetto all'impianto originario. Il debutto a Milano ebbe un buon successo. Laura Cadelo, la danzatrice che interpretava Salomè, era perfetta, capace di restituire molto bene il personaggio che avevamo immaginato. La regia ruotava attorno al principio di movimento e di azioni fisiche. La parola era affrontata non solo come fatto fonetico significante, ma come elemento visive che riempiva lo spazio, divenendo segno concreto, quasi materico. La danza liberatoria finale di Salomè si librava nell'aria dentro le parole proiettate, etetee, che l'avvolgevano; lei si immergeva, nuotava nello spazio saturo di parole, ovviamente quelle del testo poetico.
Trascorso un po' di tempo, in varie occasioni Nanni mi confessò che quella era stata una sfida anche per lui, un'esperienza importante nella quale aveva realizzato che lo spazio scenico poteva diventare un luogo di scrittura, e ovviamente si era affezionato a quella macchina che voleva posizionare in qualche piazza. Da parte mia ho imparato che a volte procedere nel vuoto con pochissimi punti di riferimento consente di sviluppare la creatività, che in pochi elementi può essere contenuto tutto, basta vederli e scoprirli. Ultima considerazione relativa al modo di procedere di Nanni: lui non prescindeva mai dall'arte visiva; era come se la parola si dovesse appoggiare a un corpo, a un movimento, a uno spazio.
Lo spettacolo *Macchina Salomè* fu rappresentato molte volte in diversi teatri italiani, nonostante le difficoltà tecniche legate alla macchina.
Qui di seguito alcuni frammenti della Voce:

esci dall'ombra
cursa lo spazio

passa attraverso
non aspettare
allunga il tempo
cambia colore
Salomè
danza per te

scava la ferita
apri il passaggio
tocca il fondo
intingi le labbra
brucia le tappe
trattieni la luce
Salomè
danza per te

rienpi il vuoto
spezza le parole
incendia il bosco
avanza nel vento
non ricordare
cola nelle vene
Salomè
danza per te

traccia le figure
svuota il tuo cuore
vivi il tuo cielo
diventa visibile
ti la tormenta
urla nel buio
Salomè
danza per te
…

1998

Durante il festival *Teatrodifrontiera* all'Università di Modena e Reggio organizzammo un incontro con alcuni protagonisti del Gruppo 63 a Reggio Emilia nell'ambito del progetto "Studi sulla neoavanguardia". Ci aiutò a realizzare la manifestazione Renzo Bonazzi, che nel 1965, quando era sindaco di Reggio Emilia, aveva organizzato un secondo appuntamento con gli stessi poeti del Gruppo 63 di Palermo. Furono due giorni di incontri con Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini e lo stesso Bonazzi, che avevano ancora voglia di confrontarsi, polemizzare, provocarsi. Ovviamente fu un incontro sulla poesia contemporanea che, come prevedibile, prese una piega politica e di chiaro scontro sulle vedute divergenti, ma sempre in modo creativo e propositivo. Credo che fosse il gioco della polemica creativa.

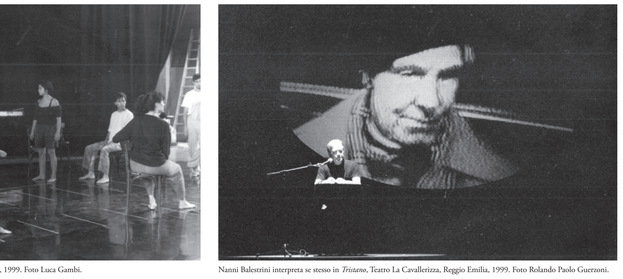
1999 - TRISTANO

Nel 1999 nacque l'idea di lavorare su *Tristano*, uno dei romanzi più complessi di Balestrini. Molto distante dalla dimensione teatrale, fu una vera sfida – a breve vedremo perché.
Con la Corte Ospitale avevo creato un festival, *Teatrodifrontiere*: il nome alludeva alle frontiere dei linguaggi tra poesia, letteratura, musica, nuove tecnologie e teatro. Non avevamo ancora una sede, ragion per cui lavoravamo ospiti in vari teatri tra Modena e Reggio Emilia.



Laboratorio per *Tristano* (particolare), Teatro La Cavallerizza, Reggio Emilia, 1999.

Le finalità principali del festival erano due: la prima era di mettere in relazione maestri del teatro contemporaneo con giovani attori, registi, danzatori. Nel corso degli anni passarono diversi protagonisti della scena contemporanea, tra cui Josef Svoboda, Waclaw e Leslaw Janicki, attori di Tadeusz Kantor, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Marcel·lí Antúnez Roca della Fura dels Baus, Jacques Lecoq, Tom Johnson. Lo scopo prioritario era favorire la trasmissione dei saperi.
L'altra finalità del festival era di creare un luogo protetto di lavoro di ricerca e sperimentazione dei linguaggi contemporanei legati alla performance dal vivo. Con Balestrini inaugurammo questo cammino. Erano anni ricchi nei quali un vivace fermento culturale e artistico attraversava il nostro paese, e l'Emilia Romagna era forse la regione più favorevole, un vero e proprio laboratorio diffuso di ricerca e innovazione teatrale: iniziava l'aventura creativa della Raffaello Sanzio di Romeo Castellucci, nascevano i Motus a Santarcangelo di Romagna, erano gli anni dei Teatri 90 promossi da Antonio Calbi con Masque, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander, Egumteatro e altri ancora.
La scelta di lavorare su *Tristano* è stata fondamentalmente per il suo forte carattere sperimentale, combinatorio e casuale, ma soprattutto per il suo contenuto epico. L'epica ha una stretta relazione con il divenire e l'accadere: non si tratta di un'opera conclusa dove l'autore definisce e conclude tutti i percorsi, ma al contrario egli assiste al loro continuo sviluppo, al loro divenire.
Queste, in sintesi, erano le premesse che mi hanno spinto ad affrontare tale progetto teatrale ispirato dal romanzo. Operazione nient'affatto semplice, per cui cercherò di sintetizzare i momenti più interessanti del percorso.
All'epoca mi parve stimolante confrontarsi con un romanzo senza storia, dove il gioco delle combinazioni rendeva possibile narrare tutte le storie, rendendo il lettore, poi lo spettatore, capaci di costruirsi una propria storia personale. Ma, soprattutto, la costruzione avveniva attraverso l'uso del computer. Con gli occhi di oggi credo che Balestrini già all'epoca avesse intuito e anticipato i nostri tempi. Oggi siamo ben oltre la struttura combinatoria pura e semplice, oggi ci stiamo incamminando in una fase dove la stessa evoluzione tecnologica ci apre di continuo nuovi orizzonti letterari e poetici, e chissà che cosa ci riserverà il suo sviluppo.
Ma torniamo alla pubblicazione del libro. Nella *Nota dell'autore* all'edizione di *Tristano* del 2007 di DeriveApprodi Nanni chiarisce bene il suo procedimento: "Nel 1961 avevo composto *Tape Mark I*, un esperimento poetico realizzato sfruttando le possibilità combinatorie di un calcolatore IBM (così allora veniva chiamato un computer). Una serie di spezzoni di frasi venivano montate in successione, fino a formare una sequenza di versi… All'epoca l'esperimento destò grande scalpore, era la prima volta che un'operazione del genere veniva compiuta, e la stampa in Italia e all'estero si sbizzarrì fantasiosamente sugli effetti di una produzione di 'poesie a macchina'. In realtà si trattava solo di utilizzare uno strumento capace di effettuare combinazioni con enorme rapidità, lasciando ampi margini all'imprevisto, al caso. Utilizzando lo stesso strumento, aevo successivamente concepito il primo progetto di un romanzo".
Tristano è un ironico omaggio all'archetipo del romanzo d'amore. Il suo contenuto sperimentale e provocatorio mette in discussione ancora oggi l'idea stessa di personaggio, di trama, di tempo, di luogo e di azione.
Già nella prefazione all'edizione francese del 1972 Jacqueline Risset scriveva: "Il romanzo *Tristano* deve essere letto come un dispositivo di dimostrazione: con il suo puro e semplice funzionamento come testo, come 'romanzo'".
Il romanzo è composto da frammenti di materiali differenti: manuali di fotografia, atlanti, romanzi rosa, giornali, guide turistiche ecc.
Vorrei sottolineare che l'edizione del 2007 di DeriveApprodi fu anch'essa una bella sfida che mise in serie difficoltà pure la SIAE: l'edizione era costituita da copie tutte dissimili l'una dall'altra, era un'edizione di copie uniche, che aprì così un bel problema per i diritti d'autore.
Tengo a rimarcare questo aspetto perché anche la versione teatrale di *Tristano* in un certo senso ha avuto una storia simile: l'abbiamo realizzata sette volte, ma non in sette repliche, bensì con sette produzioni differenti. Questo gioco faceva parte del patto con l'autore: ogni volta uno spettacolo differente, con testi differenti e cast differente, con attori o con danzatori diversi, in situazioni totalmente differenti. Una sorta di esplosione in mille rivoli, storie e controstorie, volti e immagini che si definivano solo nel momento in cui si davano in scena, un gioco combinatorio radicale come il romanzo.
Il debutto fu a Reggio Emilia al Teatro Cavallerizza nel 1999. L'ultima edizione fu realizzata nel 2011 alla Triennale di Milano nel Salone d'Onore, in una versione di teatro-danza con la mia regia e la coreografia di Luciana Melis.
Il primo laboratorio si svolse alla Cavallerizza con attori provenienti da ogni parte d'Italia. Iniziammo fin da subito a cercare di districarci nel romanzo, operazione quasi impossibile. Perciò chiesi a Nanni di guidarci in questo labirinto, ma la sua risposta mi lasciò di stucco: "Prendi una pagina sì e una no". Allora decisi di addentrarmi in un percorso abbastanza sconfortante, ma come sempre i momenti di difficoltà sono anche quelli più creativi.
Mi venne in soccorso un'occasione fortunata: andai a Bologna allo Spazio Link ad assistere a un concerto di John Zorn, altro mitico "montatore" di suoni e creatore di immagini sonore e suggestioni di ambienti musicali. Mentre seguivo il concerto fui folgorato da un'idea: John Spillane! Una musica visiva che narra una storia per suoni, ambientazioni e immagini musicali con un forte contenuto narrativo. Era la chiave giusta: una drammaturgia musicale mi poteva aiutare a districarmi nel labirinto del romanzo. Andai allora nel camerino a parlare con Zorn, il quale mi ricevette seduto sullo schienale del divano, i piedi sulla seduta, io seduto a fianco dei suoi piedi, come alla corte di un sultano. Comunque gli esposi il mio progetto e lui fu incuriosito, confidandomi che era molto stupito perché quasi contemporaneamente altre due compagnie gli avevano chiesto di poter lavorare sul suo brano, ma una era in Canada, l'altra in Australia, e ora io in Italia. Io dissi che ci sono flussi sotterranei che trasmettono le idee da una parte all'altra del mondo anche senza conoscersi.
Con questa mia intuizione avviai una nuova fase di lavoro, tentando di spiegare a Nanni e ai miei attori cosa avevo in mente – credo con scarso successo. In realtà avevo bisogno io stesso di chiarirmi le idee lavorando.
Così iniziammo a lavorare su ogni frammento di musica e di testo, e nel giro di poco tempo riuscimmo a trovare una logica, un senso a quello che stavamo facendo. All'inizio l'autore ci seguiva, a dire il vero, un po' perplesso: forse non capiva bene dove volessi andare a parare. Poi, man mano che si procedeva e prendeva forma l'idea, iniziò a essere coinvolto ed entusiasmarsi. Cominciammo a trovare riferimenti, logiche interne. Lavorammo sul concetto di collage e di assemblaggi di memoria dadaista.
Il ritmo frenetico delle scene scandisce un viaggio con mille implicazioni e suggestioni, paesaggi sonori e situazioni sceniche martellanti come in un concerto rock o come un grande blob. Ecco il senso profondo del montaggio: scardinare la narrazione, aprire squarci di storie possibili, probabili, che assumono un senso proprio nell'accostamento di frammenti. Tristano è un viaggiatore che percorre la nostra vita, che ci accompagna in un percorso visionario, che rappresenta tutte le storie d'amore. In ultima analisi, uno specchio che riflette tutte le storie possibili.
Arrivammo così quasi al debutto. Uno o due giorni prima dell'andata in scena Nanni si avvicinò con un sorriso sornione e mi allungò un foglio spiegazzato dicendo: "Tieni, questa notte ho scritto un prologo, leggilo". Io sbiancai: due cartelle di testo da imparare a memoria? E quando? E, soprattutto, chi?
Lessi e rilessi il testo. Era vero: occorreva un prologo! Mi venne un'idea stupenda: il testo era un'introduzione dell'autore, e chi meglio di lui poteva interpretare l'autore? Iniziò allora un tira e molla. Chi lo conosce sa quanto fosse restio ad apparire in pubblico, era timido. Ma finalmente riuscii a convincerlo. In scena, seduto come John Cage davanti a un microfono, una lampada gli illuminava solo il viso, mentre dietro, alle sue spalle, su un grande schermo ovale venivano proiettati frammenti di immagini televisive, una sorta di zapping che sottolineava in modo evocativo le scene dello spettacolo. Era l'embrione del *Tristanoil* che avrebbe realizzato nel 2013, della durata di oltre 2400 ore, corrispondente all'intera durata della Documenta di Kassel.
Il prologo, in effetti, fu importante, dava un senso a tutta l'operazione. Lo spettacolo fu un successo. Allora non ero consapevole che quello sarebbe stato solo l'inizio, perché – ormai lo sappiamo – quando c'era di mezzo Balestrini nulla aveva una fine, ma un contino rilancio creativo di idee e di elaborazioni. Forse il motivo della nostra lunga collaborazione e amicizia fu proprio questo: un rilancio costante, sia da parte sua che da parte mia, una specie di pingpong senza mai soffermarsi sulle implicazioni pratiche, le idee muovevano tutto; la ricerca delle condizioni pratiche, le risorse per realizzare i progetti, insomma, tutto il resto veniva dopo.
Notai durante le repliche che gli spettatori giovani erano decisamente coinvolti, era un linguaggio vicino alla loro sensibilità, che li catturava, che parlava del loro modo di pensare alla musica, alla poesia, allo spettacolo. Oggi capisco bene cosa voleva dire la sintonia con quel linguaggio, che era quello dei videogame, della comunicazione veloce e sintetica; insomma, credo che fosse un'anticipazione di ciò che stiamo vivendo oggi. (E, come inciso, mi si conceda una piccola digressione: ritengo interessanti le idee e le ricerche di linguaggio di parecchi giovani oggi. Credo che la cultura giovanile sia molto ricca e che ci riserverà belle sorprese).
Ripensando a quell'esperienza, direi che fu importante perché fissammo un metodo, un modo di dialogare e la creazione di un linguaggio comune che ci ha consentito nel tempo di pensare alla pagina scritta in funzione della scena, reinventando i codici drammaturgici e il dialogo tra autore e regista.
Devo confessare che non sono mai stato ortodosso nel trattare i testi di Nanni, ho sempre avuto un rapporto libero: "una pagina sì e una no" veleva dire proprio questo, "usa il testo, trasformalo con il massimo della libertà e della creatività", e così ho fatto sempre nei diversi progetti e nelle avventure che abbiamo avuto modo di fare assieme.
Di lavoro parlavamo realmente poco, spesso arrivavamo a un'intesa con poche parole esatte, sintetiche. Chi lo ha conosciuto capirà bene cosa voglio dire: a Nanni bastavano poche parole precise per chiarire e mettere a fuoco un concetto; tutto il resto era mettere in opera le idee per rendere potente e vitale il contenuto di quelle parole, di quei gesti, di quelle immagini.



Incontro di studi sulla neoavanguardia all'Università di Modena e Reggio Emilia, Reggio Emilia, 1998: Franco Brambilla, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini e Renzo Bonazzi. Foto Rolando Paolo Guerzoni.

L'impianto visivo iniziò a prendere corpo: la musica, l'azione scenica e il testo iniziarono a dialogare. Lavorammo con gli attori alla costruzione della drammaturgia, fu un vero e proprio viaggio visionario, il montaggio scardinava ogni storia, ogni sviluppo narrativo, eravamo più attenti a trovare frammenti coerenti al gioco scenico, alle immagini musicali e a quelle visive, infine il ritmo complessivo delle scene inglobò tutto e si iniziò a intravedere una logica in quell'apparente disordine.
Il principio registico attorno a cui ruotava tutto era l'assenza totale di una trama, la non definizione dei personaggi. La storia si faceva da sé, gli attori restituivano la realtà di personaggi privi di una qualunque forma di "io". Erano icone o emblemi che avevano come unico scopo camminare su un tappeto di danza, o appoggiarsi a un lampione, o indossare un cappello. I loro ruoli e i loro personaggi erano definiti esclusivamente dalle loro azioni, dalle loro funzioni o dai loro costumi: l'uomo con il cappello, la donna con l'ombrello, l'uomo che fuma…
Le scene si susseguivano con la stessa logica del montaggio cinematografico, o meglio ancora dei videoclip in una sequenza vertiginosa di situazioni sonore, visive e musicali. Le luci assunsero un ruolo fondamentale, avevano un vero e proprio ruolo drammaturgico. Lo spazio scenico, ovviamente, era vuoto, le immagini si susseguivano creando composizioni solo con i corpi degli attori, con le azioni e con le luci a un ritmo frenetico.
Un aspetto importante fu un'attenta riflessione sul tempo: non ne parlo dal punto di vista filosofico o letterario, mi limito a considerare il tempo o meglio i tempi della scena, la durata dei frammenti, i ritmi delle successioni dei frammenti; alcuni duravano pochi secondi, altri con tempi ai limiti del possibile con la tecnologia di allora. Il tutto a comporre una sinfonia solo prestando attenzione al tempo: il tempo fa parte dell'opera.

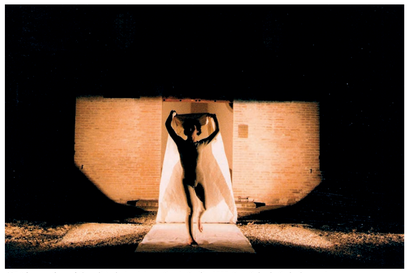
Nanni Balestrini interpreta se stesso in *Tristano*, Teatro La Cavallerizza, Reggio Emilia, 1999. Foto Rolando Paolo Guerzoni.



Tristano, Salone d'Onore della Triennale, Milano, 2011. Foto archivio della Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi.

1998 - SS9 ULYSSES ON THE ROAD

Erano anni parecchio intensi, quelli. L'attività del centro teatrale si reggeva quasi esclusivamente su progetti, il teatro non era ancora restaurato e la Corte Ospitale era un grande cantiere. L'allora sindaco di Rubiera, Anna Pozzi, riuscì a ottenere un grosso finanziamento per restaurare l'edificio dal fondo per il Giubileo fuori dal Lazio.
Io viaggiavo freneticamente tra Milano, Roma e Rubiera. Conoscevo la Via Emilia come il fondo delle mie tasche, passavo davanti a fabbriche e edifici e mi domandavo: chissà cosa ci sarà in quella fabbrica… prima o poi riuscirò a "scoprire" quei luoghi.
Una sera, in un ristorante milanese, chiacchierando mi venne in mente un titolo: disegnai su un pezzo di carta un cartello stradale con su scritto *SS9*. *In itinere*. Senza nemmeno esermene reso conto, avevo messo a fuoco quello che sarebbe diventato uno spettacolo grandioso.
Le suggestioni iniziali furono diverse: la mostra *Dal fiume al mare* tra Piacenza e Rimini che diede vita alle *Esplorazioni sulla Via Emilia* di Luigi Ghirri, e inoltre Gianni Celati, Corrado Costa, Olivo Barbieri, Nino Crescenti, Giorgio Celli, Tonino Guerra e altri ancora. E, ovviamente, l'Ulisse omerico e quello di Joyce, le ventiquattro ore di un viaggiatore contemporaneo che furono un riferimento assai importante.
Non ci misi molto a mettere a fuoco il cuore dell'idea: un viaggio di trenta chilometri tra Reggio Emilia e Modena lungo la Via Emilia con una serie di tappe dove gli spettatori si immergevano in diversi ambienti e allestimenti, assai curati con musiche dal vivo, parti danzate, luci… insomma, ogni tappa un vero e proprio spettacolo. Gli autobus, come la nave di Ulisse, trasportavano i passeggeri da un'avventura all'altra esattamente in quei luoghi che tanto mi avevano incuriosito.
In un primo momento non pensai a Balestrini, perché mi sembrava una sfida impegnativa anche fisicamente, e mi misi all'opera per conto mio. Non potrò mai dimenticare il volto di Anna Pozzi, che allora era presidente della Corte Ospitale: quando iniziai a esporre ciò che avevo in mente sembrava entusiasta, poi man mano che proseguivo nella spiegazione diventava sempre più tesa e preoccupata. La capisco: fu un progetto folle, davvero unico. Ma vi si buttò anima e corpo, come sua abitudine.
Iniziammo una serie di incontri con possibili sponsor, con mio grande stupore a tutti piacque l'idea e alla fine il progetto fu ben accolto. Ora poteva iniziare la parte più complessa: dare corpo pratico e organizzativo al lavoro: via, si parte!
Il primo passo fu l'individuazione dei luoghi: scegliere il luogo giusto associato al tema trattato. Inizialmente utilizzai i capitoli omerici per riuscire a orientarmi. Feci decine di sopralluoghi in posti meravigliosi, o che almeno a me sembravano tali, carichi di suggestioni, pensando al viaggio di un Ulisse contemporaneo. Scelsi così una serie di luoghi, ma poi cominciò a profilarsi il problema della drammaturgia.
Fu allora che incontrai Nanni in un bar a Milano e iniziai a esporgli le linee generali registiche. Lui mi guardò come se fossi matto, ma si sa, tra matti ci si capisce subito, e così ci avviammo in questa impresa. Non so se lo mosse la curiosità o la sfida, ma di fatto ora c'era il drammaturgo.
Mi propose un montaggio di vari autori, tra cui ovviamente c'era anche lui, ma io non ero ancora pronto per questo; dovevo prima mettere a punto tutta la parte tecnica e organizzativa, dovevo mettere a fuoco che cosa sarebbe stato possibile realizzare on the road.
Iniziai un primo laboratorio per scegliere gli attori, che alla fine non funzionavano per nulla: erano attori accademici, capaci di muoversi su un palcoscenico, insomma attori fatti in serie, prodotti dalle accademie teatrali. Io avevo bisogno di un altro tipo di attore, più performativo, con uno spirito di adattamento e di avventura, curioso e disponibile alla sperimentazione.
Convocai tutti gli attori con cui avevo appena finito uno spettacolo sul futurismo a Torino, *Stasera e simultaneità*, con il DAMS e Roberto Tessari e la Corte Ospitale. Quelli ci erano attori perfetti per questa impresa, potevano viaggiare su pulmini per spostarsi sulla Via Emilia, cantare, correre da una parte all'altra. Sì, erano proprio giusti per quel tipo di lavoro.
Giunto il momento di iniziare a prendere in considerazione la drammaturgia, decidemmo anzitutto i luoghi che avevano una forza evocativa coerente con i temi prescelti. Iniziammo a lavorare sui singoli quadri con un'idea abbastanza generica, ma che intuitivamente si avvicinava al cuore del tema previsto. Di giorno lavoravo con gli attori e la sera parlavo con Nanni che predisponeva di materiali, testi, poesie, cronache, e me li inviava. Così il giorno dopo potevo lavorare con gli attori già con qualche traccia.
Capitava anche che qualcosa non funzionasse, e allora cercavamo altrove, ma il senso generale degli episodi a quel punto era abbastanza chiaro. *SS9 Ulysses on the road* attingeva alla cultura contemporanea, all'odissea dell'uomo metropolitano che nell'arco delle ventiquattro ore vive incontri, stimoli e avventure on the road, a luoghi impensabili degradati e sublimi, ad ambienti urbani come quelli evocati da Pier Vittorio Tondelli.
Organizzare il tutto fu molto complesso, soprattutto per l'aspetto logistico e organizzativo: le prove erano on the road, difficili da programmare, ma soprattutto era difficile prevedere cosa sarebbe potuto accadere con attori, tecnici e un pubblico viaggiante, per i tempi, i ritardi, un passaggio a livello, un semaforo rosso in più ecc. Creare uno spettacolo strutturato in un corpo urbano funzionante risultò la cosa più complicata. Mentre, come prevedibile, l'aspetto drammaturgico – cioè la sintesi e la messa a fuoco del concetto di fondo, l'individuazione e il taglio preciso di testi perfettamente calzanti per ogni situazione – fu estremamente fluido.
Le scelte furono efficaci perché riuscivano a cogliere e tenere assieme diversi piani: quello del viaggiatore oggi, con tutti i rimandi possibili alla letteratura; quello delle singole scene e soprattutto il filo narrativo che si snodava lungo la Via Emilia per più di cinque ore. Anche la scelta dei luoghi, decisamente importante, fu integrata nella drammaturgia; le suggestioni e ciò che evocavano gli spazi, e persino i problemi tecnici non potevano essere esclusi dalla drammaturgia, così come non si poteva prescindere dagli autobus che correvano sulla Via Emilia e dai furgoni che trasportavano attori e altri operatori che servivano ai tecnici anticipando ogni passaggio. Insomma, fu un'esperienza incredibile. Per fortuna esistevano già i telefoni cellulari, con cui io riuscivo a dirigere quella complessa operazione seduto in un autobus.
La drammaturgia riuscì a cogliere tutte queste sfumature e, da grande "assemblatore", Nanni trovò una cifra drammaturgica estremamente efficace. Ne risultò un grandissimo collage, cucito con suoi testi poetici. Non servì scrivere nulla di originale, il suo occhio e la sua capacità di cogliere l'essenza della situazione furono fondamentali, diedero un'impronta chiara e determinante.
Con un prologo all'interno del Museo di Scienze Naturali di Reggio Emilia ci accoglieva *Molly Bloom*. Seguiva una discarica industriale, la *distruzione di Troia*, poi la Casa dell'Ariosto con le *Sirene* che recitavano testi di Balestrini lungo un viale di statue semoventi. In una fabbrica di mangimi, durante il ciclo produttivo che non si arrestava, si discendeva all'*Ade*, con musiche rock e testi di Kerouac che crescevano una situazione veramente intensa. Il cantiere della Corte Ospitale, dove poi il pubblico cenava servito dagli stessi attori, era per *Circe*. All'ex Fornace Ponte Alto, in un enorme capannone alla periferia di Modena, si ambientava *Scilla e Cariddi*, e infine, nella piccola stazione di Modena, fra i treni, il *Ritorno a Itaca* e il *Combattimento con i Proci*. Quest'ultimo era una vera e propria battaglia con sassaiole e lanci di cilindri e di enormi bobine che invadevano il piazzale dei treni. E infine fra i treni, come a evocare il ritorno, l'avventura si concludeva con il *Monologo finale di Molly Bloom*.
Diedi indicazione agli attori, alla fine dello spettacolo, dopo gli applausi, di andare incontro al pubblico. Avevano fatto assieme un vero viaggio di parecchie ore, mangiato assieme, saliti e scesi dagli autobus, quindi era arrivato il momento di parlarsi, di fermarsi un attimo per scambiare delle impressioni. Fu una scelta giusta: gli spettatori avevano voglia di comunicare le proprie opinioni prima di riprendere un autobus che li avrebbe riportati alle loro macchine.
Lo spettacolo era concepito come un'esperienza: si attraversava il degrado urbano, ma anche luoghi sublimi. La musica dal vivo di Alfredo Lacosegliaz con il suo gruppo diede un deciso contributo per creare quelle suggestioni indispensabili a trasformare luoghi difficili per la scena teatrale in spazi con una forte tensione teatrale, come la discarica industriale piena di ferraglie e scarti di lavorazione, luogo assai inquietante e difficile per portarci il pubblico, o l'enorme capannone alla periferia di Modena, pieno di secchi, circa duecento, dove gocce d'acqua cadevano creando ritmi impensabili e casuali e dove il pubblico/ciurma si aggirava smarrito e affascinato dall'allestimento.
Decisi di lavorare con particolare attenzione sul pubblico: nell'arco del lungo viaggio gli spettatori si trasformavano, con la loro complicità, da pubblico di uno spettacolo in ciurma attiva sulla nave di Ulisse. Sull'autobus l'attore che interpretava Ulisse restava in perfetto silenzio a guidare la ciurma, mentre nel televisore collocato sull'autobus il suo volto recitava testi di Pier Vittorio Tondelli o una lunga delibera regionale che commentava il degrado ambientale che con l'autobus stavamo attraversando, oltre a vari frammenti di testi poetici, tra cui le *Istruzioni per l'uso pratico della signorina Richmond*, accompagnando la tappa nel quartiere della "Bruciata", luogo di spaccio e prostituzione… Lascio immaginare gli scenari e le situazioni che si incontravano, se solo che quel testo in quella situazione era potentissimo.
I brani scelti avevano sempre un'attinenza con ciò che si vedeva dai finestrini sulla Via Emilia di notte. Era come una doppia drammaturgia, quella che accompagnava i viaggiatori e che aveva una stretta relazione con i paesaggi urbani, con le situazioni che si incontravano on the road, e le scene che caratterizzavano la narrazione dell'Ulisse metropolitano. Un perfetto mix che avvolgeva tutto e tutti.
La sfida era chiara: trascendere i limiti dello spazio scenico tradizionale per immetterci nel grande evento della vita di ogni giorno, dove il pubblico veniva coinvolto non solo per assistere a uno spettacolo, ma per scoprire o riscoprire nuovi rapporti con l'ambiente urbano così come esso si presenta, pienamente integrato in un sistema metropolitano di cui emblematicamente la SS9 rappresentava il cuore pulsante.
Nanni seguì la prova generale in autobus, osservando incredulo lo scorrere delle scene, ciò che eravamo riusciti a mettere insieme. Era una sorta di teatro totale, teatro, musica, poesia, danza, ma anche architettura, visione della realtà associata a testi poetici… Tutto ciò creava un effetto che oggi, con l'elettronica, si chiama esperienza immersiva, ma la nostra era un'esperienza reale, non virtuale.
Lo spettacolo non aveva avuto fino a quel momento una verifica, non era stato possibile perché fino a quando gli autobus non scandivano il tempo di attraversamento non potevamo avere il senso di come sarebbe stato il risultato. Decisi quindi di fare una prova generale, ma occorreva un po' di pubblico. Invitai allora alcuni "amici" a seguire la verifica di ciò che avevamo fatto fino a quel momento: oltre, ovviamente, all'autore/poeta c'erano Franco Quadri, Valeria Ottolenghi e altri critici e giornalisti. Gli attori mi redarguirono per avere fatto una prova così difficile con i critici, ma comunque miracolosamente tutto funzionò alla perfezione.
Lo spettacolo fu replicato per diversi mesi di seguito, con un grande seguito sia di pubblico che di critica, e fummo costretti a replicarlo anche l'anno seguente per tre mesi sempre con il risultato di tutto esaurito.
Non credo che questo sia un metro significativo per giudicare un'opera, però alla fine di uno sforzo così grande fu un piacevole riscontro.
Il ricordo che ancora oggi mi accompagna è quello della fatica, anche fisica, e della tenuta nervosa di tutti, attori e tecnici compresi. Per fortuna si era creato un gruppo coeso, allegro e propositivo. Credo che anche per tutti fu una grande esperienza di lavoro e di vita. Io dovetti seguire tutte le repliche perché ogni volta spettava a me scegliere come intervenire in caso di un ritardo improvviso. Una regia on the road.
Nanni seguì varie volte lo spettacolo, pieno di avvenimenti, di suggestioni ed emozioni: si divertiva, incredulo per ciò che continuava ad accadere in quel lungo percorso, dove gli spettatori alla fine avevano assunto una posizione attiva, complici e attivi al seguito di Ulisse. Ci resta una bella testimonianza di Giulio Mozzi che dedicò un capitolo del suo libro di viaggi, *Fantasmi e fughe* (Einaudi 1999), proprio allo spettacolo visto dalla parte del pubblico.
Ripensando a quell'esperienza, fu molto importante poter riuscire a creare un'intesa anche in una produzione così frammentata e piena di interferenze casuali o problemi tecnici e organizzativi. Alla fine riuscimmo a mantenere sempre teso quel filo che teneva tutto assieme, anche tra mille difficoltà e imprevisti di ogni tipo, come si può facilmente immaginare.
Lo spettacolo ottenne un notevole successo di critica e di pubblico e la nomination per i progetti speciali del Premio Ubu.



SS9 Ulysses on the road, Casa di Ludovico Ariosto, Reggio Emilia, 1998. Foto Rolando Paolo Guerzoni.



SS9 Ulysses on the road, Casa di Ludovico Ariosto, Reggio Emilia, 1998. Foto Rolando Paolo Guerzoni.



SS9 Ulysses on the road, capannone industriale nella periferia di Modena, 1998. Foto Rolando Paolo Guerzoni.



Poltrona di Nanni Balestrini, oggetto dello spettacolo *Tristano* nel Salone d'Onore della Triennale, Milano, 2011. Collezione Fayçal Zaouali.



SS9 Ulysses on the road, Stazione piccola di Modena, 1998. Foto Rolando Paolo Guerzoni.

2003 - APOCALISSE INFINITA

Correva l'anno 2002 quando i lavori della Corte Ospitale furono ultimati. L'inaugurazione era avvenuta nel 2000 con un grande spettacolo che ricostruiva la sua storia, una storia di accoglienza, di solidarietà. In un certo senso il luogo continuava con noi ad avere lo stesso scopo, ma con nuovi "pellegrini" in cerca di una casa: la casa degli artisti. Ora avevamo a disposizione una grande struttura ben funzionante, con una foresteria di circa ottanta posti letto, sale per lavorare e una capiente mensa dove ci si ritrovava tutti assieme dopo il lavoro. La Corte Ospitale divenne in pochi anni un centro riconosciuto e stimato, dove si poteva studiare e realizzare nuove idee. Divenne in breve tempo un punto di riferimento di artisti di tutta Europa e non solo. Vi era di casa Josef Svoboda, ma anche tanti altri, come Jacques Lecoq, Jodorowsky, e italiani come Ascanio Celestini e altri, troppi per poterli qui elencare.
Ora il nostro compito era di alimentare questo luogo con nuove idee da mettere in campo, e io come direttore artistico mi sentivo il principale responsabile di tale ruolo. Un punto saldo che mi ha sempre guidato era la convinzione che formazione e ricerca dovessero procedere di pari passo, un pensiero che forse era frutto di tanti anni di insegnamento alla Scuola Paolo Grassi di Milano. La creazione di percorsi di ricerca e la formazione erano gli aspetti che più mi gratificavano, poi certo c'era anche la scelta degli spettacoli da ospitare, la stagione del Teatro Herberia, i progetti speciali e tanto altro.
Pensai a qualcosa che tenesse assieme tutto ciò con uno sguardo attento sul mondo in cui stavamo vivendo: eravamo sotto shock per gli attentati alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001, per le tensioni con il Medio Oriente che da lì a poco avrebbero scatenato la guerra del Golfo, con tutto il carico di angoscia e insicurezza ben stigmatizzato dalle immagini dei bombardamenti di Baghdad.
Nei frequenti incontri con Nanni Balestrini questi temi erano sempre presenti. Non ricordo bene se l'idea di lavorare sull'Apocalisse fu mia o sua, so solo che ci trovammo perfettamente in sintonia sul concetto di un'*Apocalisse infinita*. Un'Apocalisse che non doveva attingere a quella biblica di Giovanni, ma ai temi del mondo che stavamo vivendo. Concordammo di mantenere la struttura dei "cavalieri dell'Apocalisse" come base da cui sviluppare la drammaturgia. Per un po