



## **Cantieri Teatrali Koreja**

**CENTRO DI PRODUZIONE TEATRALE**

**Come è nata l'esigenza di collocare, in uno stesso spazio e nella medesima sera, la dimensione artistica (musica, lettura) e quella dello studio (la tua conferenza, la relazione dell'ospite)?**

Da qualche tempo, vado sostenendo che il territorio di conoscenza e competenza di un attore si costruisce nell'arco di un'intera esistenza (ma questo lo diceva già Mejerchol'd), e che si compone di due grandi direttrici: pratica e studio. Sostengo, inoltre, che se vogliamo che questo territorio sia solido e fluido nello stesso tempo, se vogliamo che sia in movimento, liquido e spaccato, dobbiamo cercare di bilanciare in egual misura pratica e studio. Non separando i momenti (quello della pratica da quello dello studio), ma – per quanto è possibile – farli coincidere, metterli in atto contemporaneamente. Fare in modo, cioè: A) di studiare mentre si pratica, e B) di praticare mentre si studia.

Se vogliamo addentrarci brevemente nella questione metodologica, chiediamoci allora come questo possa verificarsi.

A) Studiare mentre si pratica.

Per esempio, esiste una modalità di prova che io chiamo semplicemente “ripasso”. È una sorta di citazione leggera del percorso. Una specie di memoria in piedi. Si tratta di mantenersi in prossimità dell'azione, senza precipitare al suo interno. Una condizione che permetta, a seconda dell'estro, di entrare e uscire dall'azione a piacimento.

Non “mettercela tutta”, insomma, ma tenerne un po' per sé. Direi un bel po' per sé! Concedersi il lusso di riflettere su ciò che si fa, nel momento stesso in cui lo si sta facendo. (Moltissimi attori non riescono a provare in questo modo: o si buttano anima e corpo, o stanno completamente fuori dall'atto. Si precludono, cioè, la possibilità di studiare mentre praticano).

B) Praticare mentre si studia.

Diciamo che questo è quel che ho cercato di fare con Four Little Packages.

Che cosa dovrebbe fare un conferenziere? O meglio, che cosa dovrebbe fare un attore in veste di conferenziere, un attore che volesse rinunciare ai tic e ai “birignò” di qualsivoglia “personaggio”? Qual è dunque, in una parola, l'azione di un conferenziere?

Naturalmente, è cercare di far capire in pieno ed in profondità quello che dice.

Questa finalità è ciò che informa l'azione e che porta inevitabilmente ad uno svolgimento del compito, utilizzando tecniche attoriali. Se si vuole raggiungere lo scopo, è necessario, per esempio, misurare toni, intensità, pause.

Si tratta, in realtà di esercitarsi, dato che siamo in teatro, nel gioco dell'arte della retorica, la quale viene descritta come l'arte del parlare e dello scrivere secondo precise regole, al fine di istruire, persuadere, dilettere e commuovere. Se poi la conferenza è scritta dall'attore stesso, l'assunzione di responsabilità (indispensabile, qualunque cosa si faccia di fronte ad un pubblico) viene ancor più favorita.



# Cantieri Teatrali Koreja

CENTRO DI PRODUZIONE TEATRALE

**Pensi che la sequenza musica-conferenza-intervento ospite-lettura fosse l'unica possibile? Credi che, variando l'ordine dei fattori, il risultato non sarebbe cambiato, o avresti ottenuto qualcosa di diverso?**

Sicuramente variando l'ordine avremmo avuto un risultato diverso. Si tratta di quattro segmenti distinti, e se vogliamo provare ad immaginarli, ad esempio, come quattro suoni, qualunque combinazione si scegliesse darebbe una melodia differente. Mi pare comunque di poter dire che la sequenza scelta fosse la migliore possibile.

**Le relazioni degli ospiti – di cui eri all'oscuro, fino al salire sul palco la sera stessa – hanno contribuito in un qualche modo alla ricerca del teatro, durante il momento successivo di lettura?**

Credo proprio di sì, ma in una dimensione strettamente tecnica, direi. Mi spiego. Passare dalla modalità "conferenza" alla modalità "Woyzeck" è davvero un gran salto. È pur vero che, in scena, si può fare un grande salto con un battito di ciglia, ma potersi concedere il lusso di dieci minuti di vero deprendamento, ascoltando per la prima volta l'intervento di un ospite, trasformandosi, cioè in attento spettatore, aiuta molto. Ciò consente, nella successiva lettura, di tentare i ritmi e i colori del Woyzeck, ripartendo da una posizione sufficientemente neutra e vuota.

**Credi che, come lo studio aiuta l'artista a diventare più consapevole della qualità della sua pratica, così anche lo sguardo dello studioso può essere trasformato dall'esperienza artistica?**

Per rispondere a questa domanda, credo sia importante descrivere la modalità partecipazione dell'ospite. In un punto preciso della serata, egli sale sul palco, si siede su di un piccolo sgabello frontale al pubblico, e viene investito da una forte luce di un sagomatore. Una situazione estrema, se vuoi, o quantomeno scomoda per chi non è avvezzo al palco. Ma non si è certo trattato di un dispetto, bensì di un offerta. In cambio della squisita disponibilità degli ospiti, ho inteso dar loro la possibilità di provare una situazione anomala, forse affascinante proprio perché pericolosa.

Trovarsi per dieci minuti in una situazione fisica e climatica molto prossima a quella in cui sempre si trovano gli attori, tra l'altro, può aver dato loro qualche informazione concreta rispetto allo "stare in scena".

**Hai trovato qualcosa di imprevisto, rispetto alle ambizioni originali?**

Nessuna ambizione, solo un desiderio: star bene in scena. E contrariamente a quanto si potrebbe pensare, quel desiderio non viene soddisfatto quando tutto fila liscio, bensì quando il percorso è una lunga sequenza di imprevisti.

Enrico Piergiacomi per TeatroeCritica



## Cantieri Teatrali Koreja

CENTRO DI PRODUZIONE TEATRALE

### BIOGRAFIE

**Claudio Morganti** (Chiavari, 1957) è un attore, drammaturgo e regista teatrale italiano. Allievo di Carlo Cecchi, forma con Alfonso Santagata la compagnia Santagata-Morganti. Dal 1993 fonda una propria compagnia iniziando un percorso personale sull'opera di Shakespeare: Studio per il Riccardo III, Riccardo vs Amleto, Tempeste, La morte di Giulio Cesare, e l'ultimo, conclusivo allestimento integrale del Riccardo III, per la Biennale di Venezia 2000. Sempre nel 2000 è protagonista dell'Edipo Re, diretto da Mario Martone per il Teatro di Roma. Ritorna su Pinter con "Il bicchiere della staffa" e su Beckett con "Atto senza parole numero due" e "L'amara sorte del servo Gigi". Nel 2010 riceve il Premio speciale Carmelo Bene, Premio Lo Straniero. È del 2012 l'omaggio ad Antonio Neiwiller con "Mr Krapp goes into piantino". Comincia un pluriennale lavoro su Woyzeck, che culmina nel 2012 con la messa in scena di "Ombre Wozzeck - operina musicale per uomini ombra di poche parole".

Nel 2012 le Edizioni Dell'Asino pubblicano il "Serissimo metodo Morgant'hieff, per attori teatranti e spettatori". Nel 2012 riceve il Premio UBU ("per la coerenza e l'ostinazione di un percorso artistico, laboratoriale e intellettuale che attraverso la fondamentale distinzione tra teatro e spettacolo, elaborata anche nel Serissimo metodo Morg'hantieff, riafferma l'autonomia poetica della scena").

**OSPITE - PierGiorgio Giacchè**, antropologo, scrittore e saggista italiano, si è occupato di varie problematiche socio-culturali quali condizione giovanile, devianza, comunicazione di massa, solitudine abitativa, politica culturale. È stato docente di Antropologia del teatro e dello spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia, interessandosi al "teatro di gruppo" e allo "spettatore teatrale". Attualmente è docente di "Etnologia Europea: patrimonio culturale immateriale" presso la Scuola di Specializzazione in Beni demo-etno-antropologici delle università di Perugia, Firenze, Siena e Torino. Dal 1981 al 1990 è stato membro del comitato scientifico dell'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba. Dal 1987 al 1990 ha svolto una sua ricerca sul campo nella penisola salentina dal titolo "Identità dello spettatore". È stato redattore di "Ombre rosse", "Linea d'ombra", "La terra vista dalla luna" e "Lo straniero", riviste fondate e dirette da Goffredo Fofi. Per espressa volontà di Carmelo Bene, tramite pubblico testamento, Giacchè è stato, dal 2002 al 2005, primo presidente[1] della fondazione "L'Immemoriale di Carmelo Bene". Curatore di varie edizioni degli scritti di Aldo Capitini, è autore di diversi saggi sulla politica culturale e sulla cultura teatrale pubblicati su numerose riviste specializzate. Attualmente fa parte del comitato scientifico della rivista "L'Ethnographie" edita dal Laboratoire d'Ethnoscénologie della "Maison de Sciences de l'Homme - Paris Nord"[2] ed è collaboratore della rivista mensile "Gli Asini".