

## **Trascrizione dell'intervista n.1 a Claudio Di Scanno.**

A cura di Pierfrancesco Cicerchia

### **Chi è Claudio Di Scanno? Quali sono stati i primi passi all'interno del mondo del teatro? In che modo è entrato all'interno del mondo del teatro?**

Da spettatore, il primo spettacolo che vidi fu a diciassette anni a Napoli, mentre ero in gita scolastica. Con il mio professore di chimica andai a vedere *Natale in casa Cupiello* con Eduardo De Filippo al teatro San Ferdinando. Io capii molto poco, ma ridevo perché il pubblico napoletano rideva. Al termine ci fu un'ovazione alla quale partecipai anche io perché, malgrado non capissi tutti i passaggi, questa dimensione tra quotidiano ed extra-quotidiano, anche nella commedia napoletana di De Filippo, si sposava in qualche modo con le mie passioni. Alla fine dello spettacolo, Eduardo uscì e lesse delle poesie: fu un momento di forte commozione. Poco tempo dopo vidi Carmelo Bene a Pescara con lo spettacolo *Romeo e Giulietta*. La magnificenza di quella scenografia, con quelle grandi bottiglie sul palcoscenico non mi fece capire nulla: la composizione drammaturgica non era ancora alla mia portata e lui era strabiliante. Questo è stato il mio battesimo di fuoco: Carmelo Bene da una parte e De Filippo dall'altra.

A metà degli anni '70, mentre frequentavo l'Università degli Studi dell'Aquila, degli amici del partito politico in cui militavo, che era un po' a sinistra della sinistra (ride, ndr), mi chiesero di far parte di una di queste cooperative previste dalla legge per l'occupazione giovanile, la famosa 285 (Legge 1 giugno 1977, n.285, ndr) e, nello specifico, questa (Giocalice di Pescara, ndr) era una cooperativa di animazione culturale. L'obiettivo era quello di lavorare all'interno dei quartieri problematici di Pescara, i cosiddetti quartieri satelliti come San Donato, Rancitelli... dove venivano collocati gli immigranti che arrivavano dall'entroterra. Era in quei posti che si venne a creare un mondo a parte: erano quartieri senza alcun servizio, senza bar o servizi sociali di alcun genere. A noi venne chiesto di inventare un modo per lavorare con i bambini attraverso il teatro e la musica. Degli escamotage per coprire la disperazione di quelle realtà. Noi eravamo semplicemente uno strumento di propaganda del "ghetto", perché i bambini giocavano ed erano sorridenti. Questo durò per circa tre anni, dal '78 al 1980. Le attività comprendevano anche dei corsi a di formazione, come per esempio quelle con Otello Sarzi con le marionette; un clown americano... e sempre nello stesso periodo vidi il famoso *Antigone* del Living ('78-'79), feci poi un seminario con loro e cominciai a leggere tutto ciò che riguardava un tipo di teatro che mi poteva interessare, anche solo per informazione. Periodo durante il quale non feci più esami all'università e avevo contemporaneamente dimenticato che c'era la spada di Damocle dell'esercito italiano. Così un giorno mi arrivò la famosa cartolina: è qui che si interruppe questa mia attività che anche politicamente mi coinvolgeva molto.

Durante questo anno, la lettura di Grotowski, Barba, Lindh, Mnouckine catturò completamente la mia attenzione: mentalmente ero entrato in un mondo del teatro che mi appassionava, molto più di quanto potesse fare un teatro che possiamo definire tradizionale. Furono queste letture che mi fecero resistere a quell'ambiente altro, diverso dal quotidiano e dalla realtà, che è poi quello militare. Un'altra lettura che mi salvò fu la lettura de *Il libro dell'Odin* (1978) di Taviani e di Barba. In quel periodo lavoravo in parallelo perché prendevo appunti, scrivevo, facevo delle prove di drammaturgia sul movimento degli attori. Quel libro mi accompagnò per tutti i dodici mesi di servizio durissimi.

Finito quel periodo tornai e la compagnia si sciolse. [14:26]

### **Quando e come nacque il rapporto con la città di Popoli?**

Tornato dal servizio militare, mi chiamarono da Sulmona per tenere una masterclass sul teatro di strada: trampolieri; giocolieri... In seguito, l'assessore alla cultura di Popoli mi chiese di fare la

stessa cosa in questo teatro (Teatro Comunale di Popoli, ndr) che era a suo tempo abbandonato. Era una rimessa degli attrezzi degli operai. Parteciparono alcuni ragazzi di Popoli a quali insegnai ad andare sui trampoli e tutto ciò che era inerente al teatro di strada. Approfittando di questo rapporto con l'assessore, proposi di invitare Iben Rasmussen, che aveva in quel periodo rotto il rapporto con l'Odin e aveva creato con Cesar Brie il Gruppo Farfa, poiché erano nati e lavoravano nell'abbazia di Farfa. Vennero e fecero uno spettacolo e un incontro con la città. Nell'occasione chiamai anche Franco Ruffini. Da qui nacque anche un rapporto con loro che durò nel tempo.

Da qui nacque il rapporto con Popoli. A partire da questo laboratorio sul teatro di strada, nacque Drammateatro, nell'agosto 1985. Eravamo qui, con la possibilità di usare questo teatro abbandonato.

### **Come è andato avanti quotidianamente il lavoro di Drammateatro? Dalla nascita fino ai giorni d'oggi, come è cambiato e cosa è rimasto identico? Quale è il principio di lavoro?**

Il primo periodo, dal 1985 al 1991, eravamo un gruppo che alternava delle creazioni al chiuso, possibilmente senza usare il palcoscenico. Nacquero due spettacoli: uno su Beckett, sulla trilogia narrativa di Beckett... fu uno spettacolo molto particolare perché affrontava direttamente la poetica dell'autore; e uno spettacolo di strada incentrato sui temi dell'antisemitismo, del totalitarismo. Con quest'ultimo spettacolo andammo anche in Polonia in un festival e poi in Francia. L'impatto con la cultura e la situazione politica polacca di metà anni '80 fu per me un piccolo shock ideologico ed esistenziale dato il mio orientamento politico. Rimanemmo in Polonia per una quindicina di giorni, portando in giro il nostro spettacolo. Il nostro agire teatrale risentì di questa esperienza. Era il 1985.

In seguito a Popoli nell'87 cambiò l'amministrazione comunale e a noi fu tolto l'uso del teatro. Che poi, va ricordato che era un luogo abbandonato, non lo toglievamo a nessuno. Fummo costretti ad andare via, alla ricerca di uno spazio dove poter lavorare. Andammo a Francavilla all'interno di un capannone abbandonato. In seguito a Città Sant'Angelo: l'amministrazione comunale ci diede una scuola elementare rurale del paese, mai utilizzata.

Gli attori con cui lavoravamo erano giovani attori professionisti, per la maggiore esterni al nucleo centrale della compagnia, anche se la permanenza lavorativa era poi molto lunga. Penso per esempio Andrea Cosentino. La situazione era molto spartana: fu proprio Fabrizio Cruciani a dirmi che fosse la situazione migliore dove fare teatro.

Fin da subito, l'elaborazione degli spettacoli durava mesi, perché era quello il periodo in cui tutto ciò, anche se con un po' di sofferenza, era possibile. L'idea era quella di non uscire con lo spettacolo laddove non fossimo convinti della sua qualifica, sia da un punto di vista del lavoro degli attori, sia del montaggio. All'epoca era l'ossessione positiva del dettaglio e sulla perfezione possibile. Una volta che questi spettacoli erano pronti, mi riferisco per esempio a *Marienfranz* (spettacolo tratto da *Woyzeck* di Georg Buchner, 1991) o *Endzeit* (da *La morte di Danton* di Georg Buchner, 1993), li proponevamo in giro anche attraverso le conoscenze con altre società teatrali.

### **Come si svolgeva il lavoro? Si enfatizzava il lavoro sul corpo dell'attore? Che importanza si dava al concetto di "gruppo"?**

Bella domanda. Da un punto di vista culturale, sentivo di far parte del Terzo Teatro. Da un punto di vista poetico e metodologico [40], lo spettacolo di strada lavorava su altri elementi drammaturgici, compreso il rapporto con il pubblico per le strade e per le piazze: lavorava molto sulla visualità. Già dai primi lavori, penso a Beckett (*Atti per niente*, 1985, dalla Trilogia narrativa *Molloy*, *Malone muore* e *L'Innominabile* di Samuel Beckett, ndr), o *Woyzeck* (*Marienfranz*, ndr) e *La Morte di Danton* (*Endzeit*, ndr) sono basati sul testo. Poi c'è stato il lavoro sul corpo, i cui principi seguivano più quelli di Mejerchol'd che di Grotowski. Molto più Mejerchol'd: gli attori recitavano, solo che lui dopo usava il corpo degli attori, non solo per dinamizzare la scena, ma per creare quei segni fisici che accentuavano le relazioni fra gli attori. Questo era molto sorprendente all'epoca: rompeva quella struttura psicologica di Stanislavskij. Non facevamo più il *training*: quello acrobatico lo facevamo

per gli spettacoli di strada perché era necessario, ma non era una scelta, anche se a me appassionava molto. Noi lo avevamo in qualche modo riteorizzato nella forma di studi teatrali sul corpo in funzione dell'azione drammaturgica: non era il *training* e lo spettacolo; era una dimensione di studio dove, se fosse stato necessario, gli attori dovevano imparare a fare per esempio la capriole, oppure veniva invitato qualcuno che insegnava loro a farlo (che è sempre molto meglio). I principi poi rimangono e fanno parte di te. Poi, io non amo quegli attori che sono come dei manici di scopa sulla scena: ne invento di tutti i colori per storpiarli un po', per farli stare in disequilibrio.

**C'è in qualche modo l'influenza di un maestro come Appia per la costruzione scenografica della scena? Mi riferisco al modo in cui gli attori interagiscono fra loro.**

Sicuramente influisce tutto. Vedi, senti, leggi e poi ti fai idee strane...molto ti arriva dentro e incameri come esperienza collettiva. Però, anche da un punto di vista scenografico, non c'è stato mai un riferimento sui concetti. Poi, anche lì, non abbiamo mai avuto grandi scenografie. [45]

*si allontana Claudio e Interviene Susanna Costaglione, attrice. Dal 1992 collabora con Drammateatro. [54]*

io dico sempre che Claudio mi ha dato un corpo. Ero nata con un gruppo indipendente di ricerca, il teatro Momo di Mestre, Venezia, che per quanto avesse una sua cifra autoriale, era sempre molto improntato sul testo e il corpo era sempre in funzione di movimenti collettivi. Poi ho fatto due anni con la compagnia di Albertazzi. Perciò quando sono arrivata qua, ero pronta per affrontare il testo, non dico solo in maniera psicologica, però non c'era questo lavoro sistematico sulla fisicità.

Mi ricordo che dovevamo provare un pezzo di un testo e, niente, non si provava il testo. Si provava una serie di movimenti (sali sulla scala, scendi dalla scala, abbassati, corri...) e a un certo punto dice: *ora metti il testo* (ride, ndr). Il testo era l'ultima cosa: era un capovolgimento totale, che, però, è stato molto importante, perché se tu parti dal testo senza questa esperienza, tu rimani legato al significato corrente delle parole e poi lo psicologizzi e così via; invece, tu dovevi entrare dentro una dinamicità data dal corpo che ti toglieva una logica e diventava tutto altro. Ho pianto tanto le prime volte.

**Hai sentito una liberazione?**

Beh, certo. È stato un grandissimo apprendistato. Oggi posso dire che non posso fare a meno del corpo, anche quando sto ferma. La voce si nutre dell'osservazione di come agiscono i corpi nel mondo. Il corpo possiede delle memorie incredibili: il teatro agisce come se tirasse fuori tutta una parte di realtà che esiste, ma in qualche modo è stata censurata o esclusa. Il corpo invece ti rileva tantissimo di tutti quegli aspetti che sono propri di una condizione umana.

**È un riscoprire una corporeità di quando si è piccoli? Come un tornare indietro?**

Esatto. [58]

*torna Claudio*

**Perché rimanere a Popoli? Perché dopo tutte queste esperienze e relazioni intessute, questa scelta? Perché di scelta si parla dopo tutto ciò, non è solo uno statico e passivo rimanere.**

Per un gruppo indipendente, che quando si parla di teatro è sempre molto particolare, avere uno spazio è fondamentale per ovvie ragioni. Avere uno spazio dove tu puoi anche invitare gli spettatori è importante. Perché costruisci i tuoi spettacoli su questo palcoscenico e questo parla di noi. Poi è un luogo dove tu semplicemente vai quotidianamente e fai quello che devi fare. Per cui, la prima opportunità che ci è stata data è stata quella di questo teatro di Popoli. Siamo andati via anche dalla scuola di Città Sant'Angelo: non è un caso che poi gli spettacoli risentivano degli spazi che venivano dati a disposizione. Nell'atrio di quella scuola c'era entrata la pedana ottagonale per *Woyzeck* (*Marienfranz*) e poi la struttura di *Endzeit*.

Noi abbiamo fatto un *Macbeth* nel padiglione dismesso di una fabbrica di birra. Un ex

birrificio. La stanza di Duncan fu posta nell'ufficio pensile di questo capannone industriale, nel quale si arrivava attraverso delle scale di metallo. Quindi anche i sicari era tutto un *tun tun tun...*

**Questo vostro aspetto di ricerca ribadisce un po' la scelta di rimanere ancorati a un posto ben definito, sul dove mettere in scena, sul dove siamo...**

Ma, vedi, non è una scelta. Né poetica, né ideologica. Noi abbiamo fatto teatro ogni volta che avevamo a disposizione uno spazio. Che fosse questo, o un altro teatro, o un capannone, o una ex scuola abbandonata dalla quale rubavano i termosifoni, isolati dal mondo... ogni luogo, ogni spazio era il luogo giusto per impiantare la scenografia, la struttura spaziale di uno spettacolo. Non era possibile preparare uno spettacolo in una sala e portarlo poi su un palcoscenico. Perché si riempiva di motivi che andavano oltre l'usufrutto dello spazio. Si riempivano di suggestioni, di atmosfere, di percezioni stesse del corpo, della voce, si riempiva di un tutto che in quel momento rappresentava la scena dove gli attori potevano abitare con molta autenticità, perché quello era il loro spazio. Poteva essere riprodotto, ma solo in quelle condizioni. Si sarebbe persa la temperatura stessa. Perciò, alcuni spettacoli sono nati con una determinata struttura scenica non perché volevamo. Si orienta lo spettacolo in base al luogo. Molte cose non accadono per scelta, ma perché ti trovi lì e sai che devi fare teatro.

**Cambia il vostro approccio se operate in una cittadina piccola rispetto a quando andate negli Stati Uniti, in teatri più grandi o contesti più grandi? Ci sono delle differenze di operare, oppure no?**

No, non c'era differenza. Noi lavoriamo a Popoli da tempo immemorabile. Sia che presentiamo nostri spettacoli, sia che ospitiamo altre compagnie, il rapporto con il pubblico è stato sempre lo stesso. Abbiamo una percentuale del 30-40% di spettatori di Popoli e il resto viene da fuori, dalla regione. A volte anche da Roma. La dinamica è stata sempre questa. È una percentuale nata dalle dimensioni stesse del paese. Popoli ha 5000 abitanti. Sotto questo aspetto, le percentuali sono queste. Una mia idea era quella di creare una piccola cittadella della cultura teatrale. Non come l'Odin, perché non è che i cittadini di Holstebro vanno tutti a vedere l'Odin nella loro ex fattoria. Il modello poteva essere Pontedera. Lì avevano un po' tutto. Tra l'altro, quando tornammo qui a Popoli nel '96, facemmo una conferenza stampa in una piazzetta antistante il teatro e venne Luca Dini di Pontedera, che era un po' il braccio destro di Roberto Bacci: questo a sottolineare quanto ci sia sempre stato questo legame tra Popoli e Pontedera un po' strano, ideale. Loro sono sempre stati un po' il modello. A parte che facevano sempre spettacoli belli, poi ci hanno invitato più volte... ma loro facevano molto lavoro sulla cultura teatrale, e fecero di Pontedera la sede di Grotowski nel periodo del Parateatro. Quindi questo era il modello cui, in qualche modo, mi richiama. Poi loro sono in Toscana, noi in Abruzzo...(ride, ndr).

**Come è stato il rapporto con le istituzioni? In quasi quarant'anni di Drammateatro, quanti sono stati gli incentivi e quanti ostacoli? C'è la possibilità di creare altre masterclass come quella che ha dato inizio a Drammateatro?**

Noi non abbiamo mai accettato quella specie di inganno burocratico che è il cosiddetto riconoscimento ministeriale. Immagino che un ministero sappia riconoscere il valore artistico da una serie di elementi, compresa la critica che trae. Ecco, se si ricevono recensioni di autorevolissimi critici: Quadri, Cordelli, Capitta, Bertani; se a me iniziano a citare sui libri di storia del teatro; se produci delle opere che girano e che vanno anche all'estero, che ricevono riconoscimenti al merito; se vieni citato dal Corriere della Sera, Il Tempo che era di destra, evidentemente non si tratta di merito acquisito per via di simpatie e afflitti politici. Dal ministero in giù, fino alla riunione di quartiere, ci dovrebbe essere un ministro che ti dice che è stato fatto un buon lavoro e che in base a questo ci sostiene e ci riconosce, che sei una piccola, media, grande eccellenza del tuo paese. Così non accade.

C'è questo burocratismo che agisce come un verme nei corpi, perché non è possibile che il teatro che di per sé non è una fabbrica, non rispetta logiche produttive: non solo devi essere in grado di saper leggere un movimento, ma anche di comprendere quali sono i meccanismi della realizzazione teatrale. Se il ministero ti dice che se per avere un contributo devi raggiungere il tetto degli spettacoli, il numero degli spettacoli, devi versare un tot quantitativo di contributi, allora la scelta per noi è stata automatica: non abbiamo la possibilità di pagarci i contributi per raggiungere dei tetti. Che facciamo? Versiamo dei contributi all'INPS e nel frattempo non campiamo? O non comperiamo un abito di scena? Per porre rimedio facciamo i cosiddetti scambi con altre compagnie teatrali. A questo punto mi sono detto *il ministero non ci avrà mai*. Difatti noi non abbiamo mai fatto domanda al ministero. Assolutamente. Abbiamo comunque dei rapporti con gli enti, anche se molto faticosi, anche adesso. È una sofferenza costante che a volte abbiamo pagato a caro prezzo. A volte non so come abbiamo fatto a rimanere in piedi fino ad adesso.

Il rapporto non è stato mai idilliaco.

Un'esperienza positiva è stata tra il '95-'96 con l'allora assessore alla cultura della regione Abruzzo che si presentò a me dopo uno spettacolo. Stava facendo il giro di tutte le realtà, di tutti i gruppi perché voleva conoscere. [1.24.50] Lo invitammo a conoscere la struttura dove lavoravamo, il teatro, la foresteria. Rimase molto colpito e ci dette la possibilità di fare un festival strepitoso con un grande budget economico. Invitammo i Dervisci Rotanti della Turchia. La prima data la diedero a Milano, la seconda a Parma e la terza a Popoli (ride, ndr). Questo sta a dimostrare cosa succede se i gruppi qualitativi vengono messi in una condizione di lavorare e organizzare. Allora io credo che sarebbe meglio portare avanti una politica di cultura del teatro seria, e togliere i soldi agli impiegati del teatro, girarli ai gruppi con degli obiettivi specifici. Probabilmente si spenderebbe molto meno e avrebbero degli effetti sul pubblico, sugli spazi, sulla qualità del lavoro e sulla serenità del lavoro. Se noi fossimo messi in condizione di far crescere una cultura teatrale probabilmente lo faremmo, perché c'è necessità politica, ma questo non accadrà mai.

Non è stato mai un rapporto sereno.

Ora non ci sono più leggi: ci sono i bandi. Se il bando esce il primo gennaio è un conto, ma se il bando a cui noi rispondiamo esce a settembre, pertanto anche riconoscendoti il lavoro che hai svolto prima, che è un assurdo, non ha nessuna connessione temporale con l'attività. Inoltre, la risposta è a novembre, quindi è finito l'anno. Sarebbe da fare le attività a dicembre con il Natale, la neve e il freddo. Esistono queste anomalie. È una logica che non capisco. Non c'è una costante su cui puoi poggiare la tua attività, sulla quale basarti, ma neanche a livello comunale. Si vive nella completa incertezza. Questa è, invece, una di quelle attività che ha bisogno fin da gennaio di sapere su che base economica poter basarsi. Questo rivela un'incapacità di leggere la realtà del teatro. C'è un'impreparazione di fondo della politica a tutti i livelli. C'è anche un'incapacità dell'apparato burocratico che dovrebbe sostenere l'intero apparato politico, ma essendo quest'ultimo dipendente dalla politica, tutto questo non può cambiare. Esiste un'incultura di fondo che fa accadere tutto questo: non si capisce l'esigenza fondamentale e non si comprende soprattutto quali sono le differenze, prima parlavo per esempio del merito. C'è un'incapacità di leggere l'esperienza. Anche se il singolo fa il buon samaritano andando in prima persona dal presidente o l'assessore di turno, è già perdente in partenza: non solo per logica, ma soprattutto perché sono incapaci di comprendere. [1.35]

C'è questa inconciliabilità tra il lavoro scenico e la politica. Spero in un politico che un giorno capisca quanto sia utile a livello politico il teatro all'interno dei territori. Diventerebbe un eroe della cultura teatrale. Finanziare economicamente perché c'è un riscontro politico.

**[1.44.38] C'è una differenza tra preparare la stagione al teatro comunale di Popoli e un tuo spettacolo?**

Certo. Intanto va detto che noi non facciamo la stagione, piuttosto rassegne, festival, momenti importanti. Come per esempio il teatro di comunità: facciamo dei laboratori per bambini e adulti e mettiamo in scena sempre degli spettacoli. Sono importanti non solo perché escono alla fine fuori cose niente male, ma perché io penso al modo in cui loro si misurano con il teatro, diventano degli

ottimi spettatori e magari possono contagiare. Inoltre si nutre il paese, il centro di narrazione, alimentando a loro modo la cultura teatrale. C'è dietro un lavoro ideativo. Io non voglio uno Shakespeare, voglio *Amleto* fatto da quello o da quell'altro. Lì c'è un pensiero. No un'idea commerciale che lavora sui livelli di quantità. C'è una differenza di modalità di ospitare lavori a creare. Soprattutto se questa scelta è motivata da un senso che si dà alle cose, allo stesso modo, dalla scelta di fare questo spettacolo di quell'autore, da quel testo, secondo un'idea precisa di teatro. Poi sì, noi facciamo anche laboratori di formazione per attori periodicamente.