

CONVERSAZIONE CON RENATA PALMINIELLO

a cura di Giulia Bravi

Come sei passata dalla formazione alla creazione dello spettacolo?

Gli adolescenti hanno partecipato da febbraio a marzo 2016 a un percorso di formazione strutturato utilizzando solo il materiale drammaturgico di *Riccardo III*. Sono stati dunque messi in una condizione di indagine, studio e creazione, per la costruzione dei personaggi che avrebbero interpretato e, come gli attori professionisti, hanno cercato gli strumenti più adatti a rappresentare sulla scena quest'opera. L'obiettivo di questa formazione era il raggiungimento dell'autonomia e la consapevolezza necessarie per potersi muovere dentro le scene. Anche gli attori professionisti e non, durante brevi residenze di lavoro, hanno lavorato sui personaggi e sull'analisi drammaturgica prima dell'inizio delle prove.



Da gennaio 2016, dopo che la preside dell'Istituto d'Arte ha accolto il progetto, sono iniziati gli incontri con le classi del liceo per la realizzazione degli oggetti di scena. Un lavoro diverso da una semplice commissione, perché i ragazzi non si sono trovati nella condizione di realizzare progetti altrui, ma li hanno ideati dando forma agli stimoli che progressivamente maturavano durante gli incontri. Le loro creazioni hanno determinato delle scelte nella genesi dello spettacolo vero e proprio; una collaborazione di competenze, che era tra gli obiettivi originali del progetto.

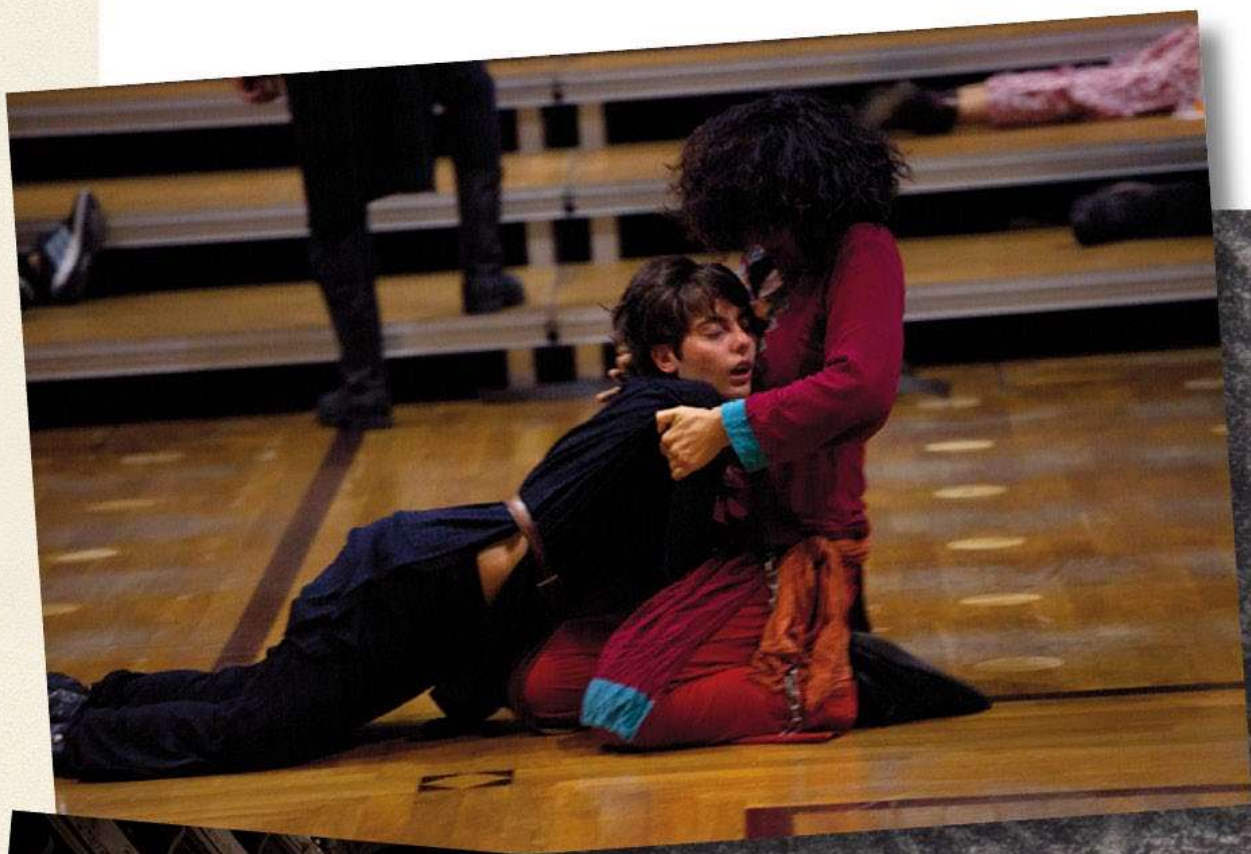
Dopo aver individuato le linee drammaturgiche delle scene, il lavoro degli attori procede con un alto grado di autonomia; sono autonomi nella proposta delle azioni drammatiche e nei modi della qualità del movimento che danno ai loro personaggi.

I livelli su cui lavorare sono molti: da una parte c'è il racconto della storia, mantenere chiarezza è un obiettivo prioritario, poi c'è quello di ciascun personaggio, delle sue relazioni con gli altri personaggi e con ciò che accade durante la storia; ancora il livello della specificità del linguaggio drammaturgico, la sua particolarità, la sua qualità. Perché lavorare su Shakespeare è diverso da lavorare su Čechov, ad esempio; infine c'è lo spazio specifico nel quale si decide di rappresentare la tragedia, in questo caso il Teatro Manzoni.

Il lavoro con i non professionisti non è facile ma stimolante; devo accettare le loro caratteristiche e farne drammaturgia. Solo allora le individualità diventano un valore aggiunto al personaggio. Gli attori non professionisti che hanno una certa età sono stati da noi definiti "i sopravvissuti", perché in ogni guerra civile questi sono pochi e se sopravvivono lo fanno perché sono stati più furbi o più vigliacchi. Il gruppo degli attori professionisti è composto da persone della generazione di mezzo, sono quelli che fanno la guerra, che fanno la storia, quelli che uccidono e che muoiono. Il gruppo degli adolescenti è lo sguardo nuovo su ciò che accade: sono il futuro possibile, così che l'acerbità della recitazione è l'innocenza. Questo tipo di drammaturgia contiene degli elementi di concretezza e di astrazione e mette a dura prova gli attori. In questo progetto su *Riccardo III* il contatto diretto tra professionisti e adolescenti non professionisti ha dato, secondo me, degli strumenti in più per ottenere la concretezza. Anche Elisa Cuppini ha lavorato dal punto di vista del movimento per trovare delle soluzioni alla relazione tra concretezza e astrazione.

Il testo è un tuo riadattamento del *Riccardo III* di Shakespeare e di alcuni frammenti della terza parte dell'*Enrico VI*, perché hai deciso di usare materiali provenienti da due tragedie?

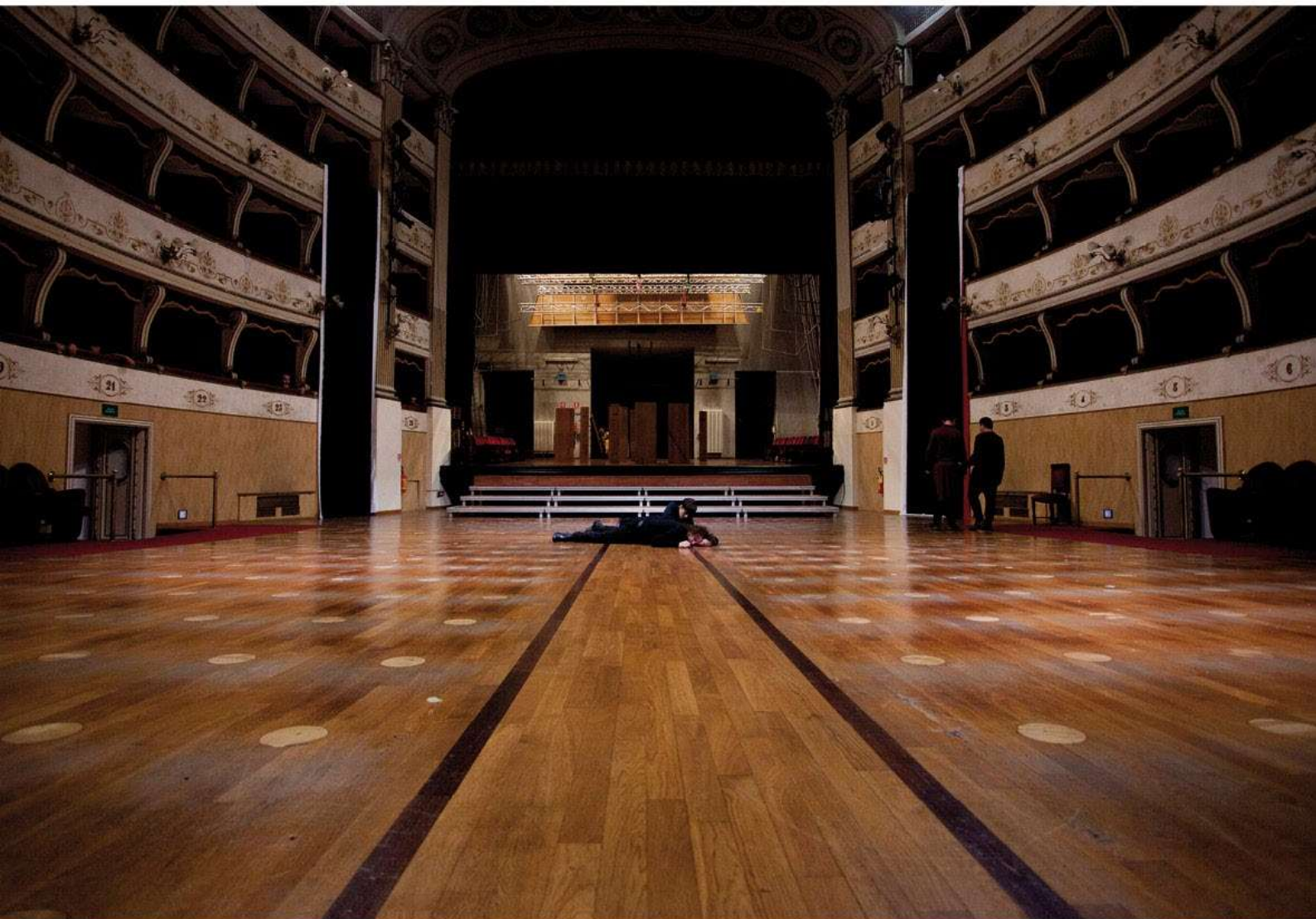
Ho scelto i frammenti dell'*Enrico* per presentare alcuni personaggi, Margherita per esempio, e per evitare l'introduzione che sempre accompagna le versioni cinematografiche del Riccardo in cui si spiega che siamo alla fine della guerra civile tra la casata dei Lancaster e quella degli York. L'assassinio del giovane erede figlio di Margherita è il primo atto insopportabile, la prima azione disumana, e trascina tutta la storia. Nel *Riccardo III* la guerra civile diventa guerra dentro una sola famiglia; questo la rende sempre più crudele e rende il dolore sempre più vivo.



Puoi parlarci dell'utilizzo particolare che fai dello spazio teatrale?

Il progetto è nato inizialmente per essere rappresentato all'aperto, nel cortile interno del Teatro Manzoni. A me piace lavorare sugli spazi e i luoghi non convenzionali, è un lavoro che deriva da Thierry Salmon, ma per motivi tecnici non è stato possibile. A quel punto abbiamo deciso con la produzione di realizzarlo all'interno del teatro Manzoni. Stavo cercando una nuova ricezione del lavoro da parte del pubblico, volevo che fosse dentro la storia, che i personaggi fossero vicinissimi e lontanissimi e che le loro nefandezze fossero osservate dall'alto. Volevo anche indagare la possibilità di una visione circolare come offrivano i teatri elisabettiani. Così è nata l'ipotesi di togliere le sedie dalla platea e agire in uno spazio semicircolare molto grande che comprendesse platea e palcoscenico, lasciando al pubblico soltanto l'accesso al primo e secondo ordine di palchi. Lo spazio è stato uno dei tre elementi fondamentali della creazione insieme al materiale drammaturgico e al gruppo degli attori.

Appena entra in teatro, il pubblico si mette immediatamente nella condizione di accettare gli artifici della finzione. Per questo possiamo trasformare lo spazio re-



ale in molti spazi differenti, perché il pubblico lo accetta di fatto e non siamo obbligati a dare delle identità sempre uguali ai diversi luoghi dello spazio: la platea non è sempre la reggia, il palco non è sempre la guerra. Esplorare le potenzialità dello spazio, una parte di lavoro imparata da Thierry, serve a capire se il pubblico sta in una posizione, come recepisce le scene.

Nella scelta della disposizione del pubblico abbiamo tenuto conto della specificità dei personaggi shakespeariani che hanno insieme due qualità che sembrano distanti: una che li rende naturali e vicini e un'altra che li proietta verso l'archetipo.

