

Ecole des Maîtres

corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale e di confronto tra i diversi tipi di formazione
cours international itinérant de perfectionnement théâtral et de confrontation entre différents types de formation

XI edizione/édition 2002
diretto da/dirigé par
Franco Quadri

Ecole des Maîtres

corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale
e di confronto tra i diversi tipi di formazione
cours international itinérant de perfectionnement théâtral
et de confrontation entre différents types de formation

XI edizione/édition 2002

diretto da/dirigé par **Franco Quadri**

promosso da/promu par

Ente Teatrale Italiano Italia

CSS Teatro stabile di innovazione del FVG Italia

Centre de Recherche et d'Expérimentation

en Pédagogie Artistique Belgique

Ministère de la Culture et de la Communication -

Direction de la musique, de la danse, du théâtre

et des spectacles France

Académie Théâtrale de l'Union France

Fonds d'Assurance Formation

des Activités du Spectacle France

Ministério da Cultura - Instituto Português

das Artes do Espectáculo Portugal

con il sostegno e la collaborazione di/

avec le soutien et la collaboration de

Ministero per i Beni e le Attività Culturali -

Dipartimento dello Spettacolo Italia

Regione Friuli Venezia Giulia Italia

Provincia di Udine Italia

Comune di Fagagna Italia

Ministère des Arts et Lettres

de la Communauté Wallonie-Bruxelles Belgique

Commissariat général

aux Relations Internationales Belgique

Théâtre de la Place Belgique

Théâtre & Publics Belgique

Groupov Belgique

Centre des Arts scéniques Belgique

Ambassade de France Belgique

- 3 **Informazioni - lo stage/informations - le stage**
- 4 **L'organigramma/l'organigramme**
- 6 **La storia/l'histoire**
- 10 **Una presentazione di Franco Quadri, direttore artistico/
une présentation de Franco Quadri, directeur artistique**
- 14 **Lo stage 2002/le stage 2002
Teatro epico e canto brechtiano/Jeu épique et chant brechtien**
- 18 **Il maestro/le maître
Jacques Delcuvellerie**
- 20 **Tendere verso Brecht/Tendre vers Brecht
di/par Jacques Delcuvellerie**
- 26 **Equipe/Dirk Vondran**
- 27 **Equipe/Max Parfondry**
- 28 **Equipe/Jeanne Dandoy**
- 29 **Equipe/Giuliano Fabbro**
- 30 **Gli allievi/les élèves**
- 38 **Partner/Eti Italia**
- 39 **Partner/Css Teatro stabile di innovazione del FVG Italia**
- 40 **Partner/CREPA Belgique**
- 41 **Partner/Ministère de la culture et de la communication France**
- 42 **Partner/Académie théâtrale de l'Union France**
- 43 **Partner/AFDAS France**
- 44 **Partner/Ministério da Cultura Portugal**
- 46 **I luoghi/les lieux**

informazioni/informations

ETI - Ente Teatrale Italiano
 via Giovanni Battista Morgagni 13
 00161 Roma
 tel. +39.06.44013260
www.enteteatrale.it

**CSS Teatro stabile di innovazione
del Friuli Venezia Giulia**
 via Crispi 65
 33100 Udine
 tel. +39.0432.504765
www.cssudine.it

Académie Théâtrale de l'Union
 20, rue de Coopérateurs
 B.P. 206 –
 87006 Limoges
 tel. +33.05.55379393
www.ifrance.com/thea-Lmosin/Union

**CREPA Centre de Recherche
et d'Expérimentation
en Pédagogie Artistique**
 10 Avenue Jean Volders – 1060 Bruxelles
 tel & fax +32.02.5372531

lo stage/le stage

**Teatro epico e canto
brechtiano/ Jeu épique
et chant brechtien**
maestro/maître
Jacques Delcuvellerie

**prima parte/
première partie**
 Fagagna (Udine) – Italia
 Palazzo Pico
 2 – 21 agosto/août 2002

**seconda parte/
deuxième partie**
 Liège – Belgique
 Théâtre de la Place
 23 agosto/août – 11
 settembre/septembre 2002

**dimostrazione finale
del lavoro/présentation
publique du travail**
 Liège – Belgique
 Théâtre de la Place
 11 settembre/septembre 2002

Ecole des Maîtres

corso internazionale itinerante di perfezionamento
teatrale e di confronto tra i diversi tipi di formazione
cours international itinérant de perfectionnement théâtral
et de confrontation entre différents types de formation

XI edizione/édition 2002

direttore artistico/directeur artistique
Franco Quadri
maestro/maître **Jacques Delcuvellerie**

laboratorio su Teatro epico e canto
brechtiano/atelier sur Jeu épique
et chant brechtien

promosso da/
promu par

Ente Teatrale Italiano Italia
CSS Teatro stabile di
innovazione del FVG Italia
Centre de Recherche et
d'Expérimentation en
Pédagogie Artistique Belgique
Ministère de la Culture
et de la Communication -
Direction de la musique,
de la danse, du théâtre
et des spectacles France
Académie Théâtrale
de l'Union France
Fonds d'Assurance
Formation des Activités
du Spectacle France
Ministério da Cultura -
Instituto Português
das Artes do Espectáculo
Portugal

con il sostegno e la collaborazione di/
avec le soutien et la collaboration de

Ministero per i Beni e le Attività Culturali -
Dipartimento dello Spettacolo Italia
Région Friuli Venezia Giulia Italia
Province d'Udine Italia
Comune di Fagagna Italia
Ministère des Arts et Lettres
de la Communauté Wallonne -
Bruxelles Belgique
Commissariat général
aux Relations Internationales Belgique
Théâtre de la Place Belgique
Théâtre & Publics Belgique
Groupes Belgique
Centre des Arts scéniques Belgique
Ambassade de France Belgique

organizzazione dell'Ecole des Maîtres 2002/ organisation de l'Ecole des Maîtres 2002

| | | |
|--|--|--|
| relazioni internazionali/ relations internationales | Elena Biasoni (CSS) Francesca Puppo (CSS) | ufficio stampa/ service de presse |
| Paolo Aniello (CSS) | Mariella Grillo (Académie Théâtrale de l'Union) | Fabrizia Maggi (CSS) |
| Donatella Ferrante (ETI) | Valéry Cordy (CREPA) | Luisa Schiratti (CSS) |
| Rita Maffei (CSS) | Benoit Vreux (CREPA) | Katia Ippaso (ETI) |
| responsabili di progetto e organizzazione/ responsables du projet et organisation | responsabile tecnico/ responsable technique | Silvia Taranta (ETI) |
| <u>Italia/Italie</u> | Massimo Teruzzi (CSS) | Bianca Vellella (ETI) |
| Alberto Bevilacqua (CSS) Donatella Ferrante (ETI) Rita Maffei (CSS) | équipe di progetto dell'ETI/équipe du projet par l'ETI | promotion e comunicazione/ promotion et communication |
| <u>Francia/France</u> | Giuseppe Tierno con la collaborazione di/ avec la collaboration de Martina Paba | Maurizia Cussigh (CSS) |
| Paul Chiributa (Académie Théâtrale de l'Union) Pierre Pradinas (Académie Théâtrale de l'Union) Patrick Ciercoles (Ministère de la Culture) Kris Ludhor (AFDAS) Jean-Pierre Wurtz (Ministère de la Culture) | équipe del Théâtre de la Place - Liegi/ équipe du Théâtre de la Place - Liège Jean-Louis Colinet direttore artistico/ directeur artistique | fotografie/ photographie |
| <u>Belgio/Belgique</u> | Pierre Clément direttore tecnico / directeur technique | Luca d'Agostino |
| Marie-Paule Godenne (CREPA) Benoit Vreux (CREPA) Valérie Cordy (CREPA) | Thierry Moers responsabile tecnico/ réisseur général | traduzione testi/ traduction des textes |
| <u>Portogallo/Portugal</u> | Yannick Fontaine datore luci/eclairagiste | Pino Tierno (ETI) |
| Nuno Moura (IPAE) Catarina Graça Oliveira (IPAE) | Patricia Ortega direttore di scena/ régie de scène | Studio Intra |
| segreteria generale del progetto/secretaria général du projet | Hélène Capelli delegata | équipe del maestro/ équipe du maître |
| Sonia Brigandì (CSS) | di produzione/chargée de production | assistenti/ assistants |
| organizzazione e segreteria dei corsi/ organisation et secrétariat des cours | amministrazione/ administration | Jeanne Dandoy |
| Sonia Brigandì (CSS) | Patrizia Minen (CSS) Patrizia Del Bianco (CSS) Fabiana Spagnuolo (ETI) | Max Parfondry |
| | | maestro di canto/ maître de chant |
| | | Dirk Vondran |
| | | pianista/ pianiste |
| | | Giuliano Fabbro |
| | | interpreti/ interprètes |
| | | Patrick Bebi |
| | | Enzo Righes |
| | | diario di bordo/ journal de bord |
| | | Veronica Cumaro |

Ecole des Maîtres
la storia/l'histoire

L'Ecole des Maîtres, corso internazionale di perfezionamento teatrale diretto da Franco Quadri, è un progetto europeo che si prefigge di creare occasioni di confronto e di interscambio fra grandi registi della scena e giovani attori formatisi nelle accademie e scuole di teatro europee, spesso sul banco di prova di grandi ruoli e capolavori del teatro classico e moderno. La durata dello stage, che può essere guidato da un unico maestro o da due o tre maestri che si alternano in diverse sessioni, è di due mesi, con sedi itineranti in Italia, Francia e Belgio. Ad ogni edizione, l'Ente Teatrale Italiano pubblica un bando di concorso per la selezione di sei attori italiani, ai quali vanno ad aggiungersi i sei selezionati in Francia e in Belgio e, in numero variabile nelle diverse edizioni, alcuni allievi portoghesi o russi.

Promossa per la prima edizione nel 1990 dall'ETI, in collaborazione con il Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pedagogie Artistique, attualmente è realizzata da una rete di partner europei, accomunati dall'impegno nella formazione teatrale: Ente Teatrale Italiano, CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia (dal 1991 anche con il ruolo di coordinatore organizzativo), CREPA – Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique (Belgio), Ministère de la Culture et de la Communication (Francia), Académie Théâtrale de l'Union (Francia), Fonds d'Assurance Formation des Activités du Spectacle (Francia), Ministério da Cultura – Instituto Português das Artes do Espectáculo (Portogallo). In queste prime dieci edizioni si sono avvicendati come maître i registi Luca Ronconi, Jacques Delcuvellerie, Jerzy Grotowski, Anatolij Vassil'ev, Jacques Lassalle, Luis Miguel Cintra, Yannis Kokkos, Lev Dodin, Peter Stein, Alfredo Arias, Dario Fo, Matthias Langhoff, Eimuntas Nekrosius, Massimo Castri, Jean Louis Martinelli.

L'École des Maîtres, cours international de perfectionnement théâtral dirigé par Franco Quadri, est un projet européen qui se donne pour objectif de créer des occasions de confrontation et d'échange entre de grands metteurs en scène et de jeunes acteurs qui se sont formés dans les académies et les écoles de théâtre européennes, souvent sur le banc d'essai de grands rôles et de chefs d'œuvre du théâtre classique et moderne. La durée du stage qui peut être dirigé par un seul maître ou par deux ou trois maîtres s'alternant en différentes sessions, est de deux mois, avec siège itinérant en Italie, France et Belgique. À chaque édition, l'Ente Teatrale Italiano publie un avis de concours pour la sélection de six acteurs italiens, auxquels vont s'ajouter les six acteurs sélectionnés en France et en Belgique et, en nombre variable suivant les éditions, quelques élèves portugais ou russes.

Promue pour la première édition en 1990 par l'ETI, en collaboration avec le Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique, l'École des Maîtres existe actuellement grâce à un réseau de partenaires européens, se vouant tous au développement de la formation théâtrale: Ente Teatrale Italiano, CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia (depuis 1991 également avec le rôle de coordinateur de l'organisation), CREPA – Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique (Belgique), Ministère de la Culture et de la Communication (France), Académie Théâtrale de l'Union (France), Fonds d'Assurance Formation des Activités du Spectacle (France), Ministério da Cultura – Instituto Português das Artes do Espectáculo (Portugal). Ces dix premières éditions ont vu se succéder comme maîtres les metteurs en scène Luca Ronconi, Jacques Delcuvellerie, Jerzy Grotowski, Anatolij Vassil'ev, Jacques Lassalle, Luis Miguel Cintra, Yannis Kokkos, Lev Dodin, Peter Stein, Alfredo Arias, Dario Fo, Matthias Langhoff, Eimuntas Nekrosius, Massimo Castri, Jean Louis Martinelli.

I edizione/édition

Belgio/Belgique Bruxelles 19–22 settembre/septembre 1990
Biografie teatrali e testimonianze sulla formazione dell'attore/
Biographies théâtrales et témoignages sur la formation de l'acteur
maîtres : Luca Ronconi, Jacques Delcuvellerie,
Jerzy Grotowski, Anatolij Vasil'ev, Jacques Lassalle

II edizione/édition

Italia/Italie Udine 6–8 dicembre/décembre 1991
Pratiche esemplari: uno spettacolo e la sua costruzione/
Pratiques exemplaires : un spectacle et sa construction
maître : Luis Miguel Cintra

III edizione/ édition

I sessione/session

Belgio/Belgique Namur 7–12 dicembre/décembre 1992
Il materiale mitologico in rapporto al teatro contemporaneo/
Le matériel mythologique en rapport au théâtre contemporain
maître : Yannis Kokkos
Belgio/Belgique Bruxelles 13–19 dicembre/décembre 1992
Confronto col linguaggio: dalla tradizione perduta all'attualità da reinventare/
Confrontation avec le langage : de la tradition perdue à l'actualité à réinventer
maître : Luca Ronconi
Francia/France Paris 30 dicembre/décembre 1992–
10 gennaio/janvier 1993

Un corso esemplare di didattica teatrale/
Un cours exemplaire de didactique théâtrale

maître : Lev Dodin
Italia/Italie Tarcento (Udine) 18–23 gennaio/janvier 1993
Leggere Shakespeare: drammaturgia dello spazio in "Giulio Cesare"/
Lire Shakespeare : dramaturgie de l'espace dans "Jules César"
maître : Peter Stein

II sessione/session

Italia/Italie Fagagna (Udine) 3–15 gennaio/janvier 1994
Cechov o il dongiovanni suo malgrado/Tchékhov ou le Don Juan malgré lui
maître : Jacques Lassalle

IV edizione/édition

Belgio/Belgique Bruxelles 10–12 maggio/mai 1995
Copì: uno sguardo sulla nostra contemporaneità/Copì : un regard
sur notre époque contemporaine
maître : Alfredo Arias
Italia/Italie Firenze Florence 1–11 giugno/juin 1995
Manuale minimo dell'attore.
Un viaggio nella Commedia dell'Arte tra storia e contemporaneità/
Manuel minime de l'acteur. Un voyage à travers la Commedia dell'Arte
maître : Dario Fo
Italia/Italie Fagagna (Udine) 19–30 giugno/juin 1995
Strutture ludiche. Analisi dell'azione e gioco con l'azione.
Menone e Ione di Platone/Structures ludiques. Analyse de l'action et jeu
par l'action. Ménon et Ion de Platon
maître : Anatolij Vasil'ev

V edizione/édition

Italia/Italie Fagagna (Udine) 4 settembre/septembre–21 ottobre/octobre 1996
Amore, Lusso e Povertà. Un laboratorio sul music hall/
Amour, Luxe et Pauvreté. Un laboratoire sur le music hall
maître : Alfredo Arias

VI edizione/édition

Italia/Italie Fagagna (Udine) 18 agosto/août–18 ottobre/octobre 1997
Igrok. Il Giocatore di Dostoevskij–la scuola del gioco. Ricerca sull'etjud/
Igrok. Le Joueur de Dostoïevski–l'école du jeu. Recherche sur l'étude
maître : Anatolij Vasil'ev

VII edizione/édition

Italia/Italie Fagagna (Udine) 7 agosto/août–27 settembre/septembre 1998
Teatro e Polis/Théâtre et Polis
maître : Matthias Langhoff

VIII edizione/édition

Italia/Italie Fagagna (Udine) 1–16 agosto/août 1999
Laboratorio su "Il Maestro e Margherita"/Atelier sur "Le Maître et Marguerite"
maître : Eimuntas Nekrosius
Belgio/Belgique Bruxelles 19–29 agosto/août 1999
Laboratorio su "La ragione degli altri"/Atelier sur "La raison des autres"
maître : Massimo Castri
Francia/France Saint Priest Taurion (Limoges)
29 agosto/août–24 settembre/septembre 1999
Laboratorio su "Monsieur de Pourceaugnac"/
Atelier sur "Monsieur de Pourceaugnac"
maître : Jacques Lassalle

IX edizione/édition

Italia/Italie Fagagna (Udine) 31 luglio/juillet–27 agosto/août 2000
Francia/France Saint Priest Taurion (Limoges)
10–26 settembre/septembre 2000
Laboratorio su "Il gabbiano" /Atelier sur "La Mouette"
maître : Eimuntas Nekrosius

X edizione/édition

Italia/Italie Fagagna (Udine) 1–26 agosto/août 2001
Francia/France Saint Priest Taurion (Limoges)
29 agosto/août–9 settembre/septembre 2001
Laboratorio su "Platonov"/Atelier sur "Platonov"
maître : Jean-Louis Martinelli

Ecole des Maîtres 2002 – XI edizione/édition

una presentazione di Franco Quadri, direttore artistico/une présentation de Franco Quadri, directeur artistique

Superata la boa del decimo anno, l'Ecole des Maîtres, pur mantenendo tra i suoi principi la continua evoluzione della formula, tende a orientare le sue sessioni annuali verso laboratori a lunga durata affidati a un unico regista. Si sacrifica quindi l'impulso stimolante provocato, con qualche rischio, dal confronto a breve termine con personalità, materiali e metodi diversi, per dare modo ai ragazzi di approfondire con maggior organicità un determinato tipo di lavoro e una concezione creativa, maturando insieme dei risultati, per quanto sia il processo a interessare; non ci si propone infatti di approdare a uno spettacolo, anche se vari saggi ne potevano vantare in passato la dignità professionale, e si è anche arrivati nel caso del Gabbiano di Eimuntas Nekrosius a mettere in moto una vera produzione successiva, senza peraltro averla finalizzata in corso d'opera. Ma mutano e si rinnovano a ogni appuntamento i tipi di approccio e anche l'oggetto specifico di studio.

Quest'anno, a dirigere l'undicesima edizione è stato chiamato **Jacques Delcuvellerie**, che già aveva partecipato nel 1990 alla sessione inaugurale di Bruxelles, impegnato assieme ad altri maestri di pratica e di teoria quali Grotowski, Lassalle, Roncioni e Vasi'ev, in una confessione biografica in cui s'aveva esaltato la formazione come reale momento base per il lavoro futuro dell'attore, da svolgere in un luogo appartato dal mondo, letteralmente definito "una scuola nelle catacombe". E questo radicalismo, che ha sempre caratterizzato il suo operare, come testimonia il numero limitatissimo di spettacoli creati col Groupov da lui diretto a Liegi, va considerato un'arma determinante d'autodifesa e di attacco per i giovani nel momento d'incertezza perplessa che in Europa e nel mondo vive oggi la società, e di conseguenza anche il teatro che ne costituisce uno specchio.

Una testimonianza? Il suo monumentale **Rwanda 94**, spettacolo sul terzo genocidio dello scorso secolo, che reinventa il teatro-documento coniugando la mera verità con la finzione drammaturgica, l'analisi comportamentale con lo studio della storia, la parola con il video e la musica, la vita con la morte.

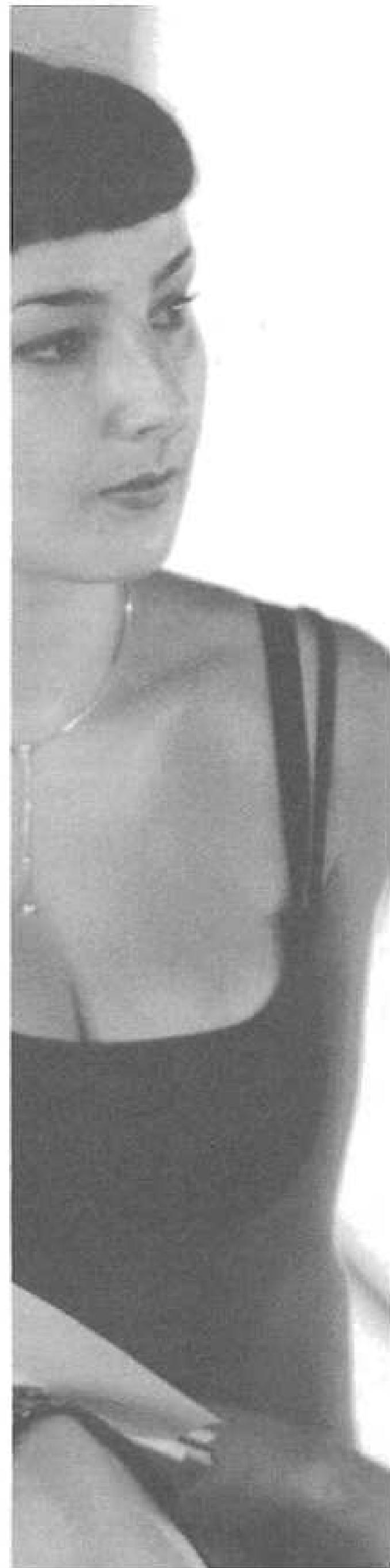
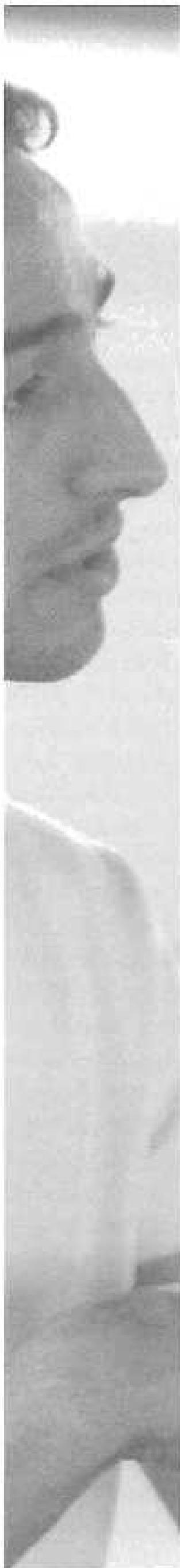
Il tema dei quaranta giorni dell'Ecole sarà stavolta un testo fondamentale e per eccellenza politico di Bertolt Brecht: **La madre**, tratto dal romanzo di Gor'ki, che il regista già montò qualche anno fa al Théâtre National di Bruxelles, rifacendosi con estrema fedeltà e con un esito luminosamente rivelatore al "modelbuch" dell'opera, cioè all'edizione autentica diretta dallo stesso autore per il Berliner Ensemble: una dimostrazione di straordinaria vitalità non priva di ironia, che fece scalpore in un periodo in cui la drammaturgia dello scrittore di Augusta veniva giudicata da molti un retaggio del passato da dimenticare, insieme alla sua teoria teatrale.

Ma il discorso è tornato di grande attualità oggi, in una situazione internazionale segnata da guerre, terrorismo e nuovi fermenti d'impegno giovanile. Come si diceva a proposito di Rwanda 94, Delcuvellerie è più che mai attivo nello studio e nella pratica del teatro politico, e dall'altra parte esiste una nuova generazione ansiosa di incontrare e analizzare profondamente Brecht, di cui conosce solo la leggenda: avvicinarlo significa anche affrontare il discorso musicale al quale la sua opera è strettamente associata. Per introdurre gli studenti alle composizioni esemplari di Hanns Eisler il regista ha quindi voluto accanto a sé un maestro tedesco dell'importanza di Dirk Vondran e intitolato il corso **Teatro epico e canto brechtiano**, indirizzandolo quindi a un tempo verso l'analisi di una delle più importanti ricerche espressive del Novecento e all'educazione musicale della voce indispensabile all'attore del nostro tempo.

Après avoir passé le cap des dix ans, l'École des Maîtres, tout en gardant parmi ses principes celui de l'évolution continue de la formule, tend à orienter ses sessions annuelles vers des ateliers de longue durée, confiés à un seul metteur en scène. On a décidé alors de sacrifier l'impulsion stimulante provoquée par la confrontation à court terme avec des personnalités, des matériaux et des méthodes différentes, pour permettre aux jeunes acteurs d'approfondir de manière plus organique un certain type de travail et une conception créative, en mûrissant ensemble des résultats. Mais c'est surtout le processus qui intéresse : on n'a pas l'intention d'aboutir à un spectacle, même si certaines présentations finales auraient pu en éprouver dans le passé la dignité professionnelle et dans le cas de *La Mouette* d'Eimuntas Nekrosius, on est même arrivé à mettre en mouvement une véritable production successive, sans d'ailleurs l'avoir finalisée au cours du travail. En tous cas le type d'approche et l'objet spécifique d'étude changent et se renouvellent à chaque rendez-vous.

Cette année, la direction de l'ongnième édition a été confiée à **Jacques Delcuvellerie**, qui avait déjà participé en 1990, avec d'autres maîtres de pratique et de théorie tels que Grotowski, Lassalle, Ronconi et Vassiliev, à la session inaugurale de Bruxelles, où, dans sa confession biographique il avait exalté la formation comme l'élément fondamental pour le travail futur de l'acteur, à effectuer dans un lieu hors du monde, littéralement défini par lui comme "une école dans les catacombes". Ce radicalisme, qui a toujours caractérisé sa manière de travailler, comme en témoigne le nombre très limité de spectacles créés avec le Groupov qu'il dirige à Liège, doit être considéré comme une arme décisive d'autodéfense et d'attaque pour les jeunes dans le moment d'incertitude perplexe que la société vit aujourd'hui en Europe et dans le monde entier, et qui réfléchit par conséquent aussi dans le théâtre, miroir de cette société. Un témoignage ? Le monumental **Rwanda 94**, spectacle créé par le maître sur le troisième génocide du siècle dernier, qui réinvente le théâtre-document en conjuguant la vérité avec la fiction théâtrale, l'analyse comportementale avec l'étude de l'histoire, la parole avec la vidéo et la musique, la vie avec la mort. Le thème des quarante jours de l'École sera cette fois un texte fondamental et politique par excellence de Bertolt Brecht : **La Mère**, tiré du roman de Gorki, que Delcuvellerie mit en scène il y a quelques années au Théâtre National de Bruxelles, en se rattachant avec une grande fidélité et un résultat lumineusement révélateur, sur le "modelbuch" de l'œuvre, c'est-à-dire l'édition authentique dirigée par l'auteur lui-même au Berliner Ensemble : une démonstration de vitalité extraordinaire qui n'était pas dénuée d'ironie et qui fit beaucoup de rumeur dans une période où la dramaturgie de l'auteur d'Augsbourg était considérée par quelqu'un au niveau d'un héritage du passé à oublier, tout comme sa théorie théâtrale. Mais ce discours a retrouvé toute son actualité dans une situation internationale marquée par les guerres, le terrorisme et de nouveaux fermentments d'engagement chez les jeunes. Comme nous le disions à propos de *Rwanda 94*, Delcuvellerie est un intellectuel très engagé dans l'étude et dans la pratique du théâtre politique, et d'autre part il existe aujourd'hui une nouvelle génération animée par un désir sincère de rencontrer et d'analyser en profondeur Brecht, dont elle ne connaît que la légende : l'aborder signifie aussi affronter le discours musical auquel son œuvre est indissolublement liée.

Pour initier les stagiaires aux compositions exemplaires d'Hanns Eisler, le metteur en scène a voulu à ses côtés un maître allemand avec le prestige de Dirk Vondran et a intitulé son cours **Théâtre épique et chant brechtien**, en l'orientant donc à la fois vers l'analyse de l'une des recherches expressives les plus importantes du XXe siècle et vers l'éducation musicale de la voix, qui est indispensable pour être acteur aujourd'hui.





Io stage/le stage

Teatro epico e canto brechtiano/ Jeu épique et chant brechtien

La lunga e strettissima collaborazione fra **Bertolt Brecht** e **Hanns Eisler** ha dato vita ad alcune delle opere drammatiche più significative del ventesimo secolo. Ci rimangono, inoltre, numerosi lieder.

Una simile intesa fra due artisti e amici particolarmente esigenti, si basava in particolare su una identica visione filosofica e politica. La loro vitale necessità di rovesciare l'ordine del mondo e di edificare un altro, in accordo tanto con la scienza quanto con il bene del maggior numero di persone, comportava anche la necessità di cambiare radicalmente i rapporti con il teatro e la musica, così come il rapporto col pubblico. Con questa volontà, essi hanno sperimentato numerose forme e definiti principi e attitudini riguardanti la recitazione, il canto, la rappresentazione. È con questa eredità che Jacques Delcuvellerie si è a lungo confrontato nella preparazione della regia de **La madre** (1992-1996). Si è pertanto assicurato la collaborazione di Dirk Vondran, maestro di canto a Lipsia, specialista di questo repertorio e del suo insegnamento nella Germania dell'Est.

L'Ecole des Maîtres 2002 si propone di incontrare l'universo drammatico e musicale di Brecht-Eisler con la direzione di Delcuvellerie, assistito da Dirk Vondran.

Esistono oggi molti facili cliché su Brecht. Ad esempio: che è divenuto un classico e che bisogna trattarlo con la stessa insolenza che lui aveva verso i classici. O ancora: che essendo il comunismo un sistema criminale, le idee di Brecht sono criminali e occorre mettere in scena i suoi lavori in maniera critica pur cercandone la parte universale. O ancora: che non è mai stato veramente comunista e le sue opere sono innanzi tutto quelle di un poeta, e dunque bisogna metterle in scena senza preoccuparsi né della teoria né dei metodi dell'autore. E così via. Questo non è il punto di vista dei maestri del corso. Nel suo testo **Tendere verso Brecht**¹, Jacques Delcuvellerie spiega perché continua a considerare "Brecht" (e sotto questo nome va un insieme complesso "opera-uomo-teoria"), come **un progetto** verso il quale sembra ancora pertinente e persino urgente tendere, e per cui lottare, nel mondo di oggi. Brecht e Eisler saranno dunque affrontati con l'aiuto di Brecht e non contro di lui o malgrado lui.

Ciascun attore lavorerà a molte scene e molti canti, a uno o più personaggi. Se la composizione del gruppo lo permetterà, l'insieme dovrebbe dar luogo ad una coerente rappresentazione d'insieme.

¹ "Tendre vers Brecht" in Alternatives Théâtrales 67-68 : "Rwanda 94, le théâtre face au génocide. Groupes, récit d'une création", Avril 2001.

La très longue et très étroite collaboration entre **Bertolt Brecht** et **Hanns Eisler** a produit quelques unes des œuvres dramatiques essentielles du vingtième siècle. Il nous en reste aussi de très nombreux lieder.

Une telle entente entre deux artistes et aussi deux amis particulièrement exigeants, tenait notamment au partage d'une même vision philosophique et politique. La nécessité vitale pour eux de renverser l'ordre du monde et d'en édifier un autre, accordé aussi bien à la science qu'à l'intérêt du plus grand nombre, entraînait celle de changer radicalement les rapports du théâtre et de la musique ainsi que le rapport au public. Dans cette volonté, ils ont expérimenté de nombreuses formes et défini des principes, des attitudes concernant le jeu, le chant, la représentation.

C'est à cet héritage que Jacques Delcuvellerie s'est longuement confronté dans la préparation de sa mise en scène de **La Mère** (1992-1996). Il s'est alors assuré la collaboration de Dirk Vondran, maître de chant à Leipzig, spécialiste de ce répertoire et de son enseignement en Allemagne de l'Est.

L'Ecole des maîtres de cet été 2002 se propose de rencontrer l'univers dramatique et musical de Brecht/Eisler sous la direction de Delcuvellerie assisté de Dirk Vondran.

Il existe aujourd'hui beaucoup de clichés commodes sur Brecht. Par exemple : qu'il est devenu un classique et qu'on doit le traiter avec la même insolence qu'il avait lui-même pour les classiques. Ou encore : que le communisme étant un système criminel les idées de Brecht sont criminelles et qu'il faut monter ses œuvres de façon critique tout en cherchant en elles la part universelle. Ou encore : qu'il n'a jamais été vraiment communiste et que ses œuvres sont avant tout celles d'un poète, il faut les mettre en scène sans se soucier de la théorie ni des méthodes de l'auteur. Etc.

Tel n'est pas le point de vue des maîtres du stage. Dans le texte **Tendre vers Brecht**¹, J.Delcuvellerie expose pourquoi il continue à considérer "Brecht" (sous ce nom un ensemble complexe "œuvre-homme-théorie"), comme un projet vers lequel il semble toujours pertinent et même urgent de tendre, donc de lutter, dans le monde actuel. Brecht et Eisler seront donc abordés avec l'aide de Brecht et non contre lui ou en dépit de lui.

Chaque acteur aura à travailler plusieurs scènes et plusieurs chants, un ou plusieurs personnages. Si la composition du groupe le permet l'ensemble devrait pouvoir donner lieu à une représentation d'ensemble cohérente.

il maestro/le maître Jacques Delcuvellerie

Jacques Delcuvellerie è francese ma lavora in Belgio; ha seguito studi di arti plastiche, poi di comunicazione sociale, prima di diplomarsi all'Istituto Nazionale Superiore delle Arti dello spettacolo (Bruxelles).

La parte essenziale della sua attività è legata, dal 1980, al Groupov, di cui è fondatore e direttore artistico. Questo collettivo, con base a Liegi, raggruppa artisti di numerose nazionalità e differenti discipline: scrittura, film, video, pittura, recitazione, musica...

Anche se il lavoro del Groupov ha conosciuto fasi molto diverse, esso presenta comunque, sin dalle sue origini, alcune caratteristiche ricorrenti:

l'associazione di artisti, aventi del resto una carriera autonoma, nella progressiva

gestazione di una creazione comune sotto la guida di un 'maestro d'opera'.

Tanto il primo evento pubblico del Groupov, **Il y a des événements**

tellement bien programmés qu'ils sont inoubliables avant même

d'avoir eu lieu (Ci sono eventi talmente ben programmati da essere

indimenticabili ancor prima di aver avuto luogo, 1981), quanto l'ultimo spettacolo,

Rwanda 94, sono stati elaborati in questo modo.

lo scambio e/o la fluttuazione dei ruoli: attori che divengono registi, videasti che si espongono in "performance" fisiche, ecc;

un costante interrogarsi sulla questione della rappresentazione, sui suoi limiti, sulle frontiere torbide fra il reale e il simbolico, in un'arte che si realizza in carne ed ossa, *hic et nunc*.

il mantenimento, parallelamente alla creazione degli spettacoli, di un'attività puramente sperimentale. Ecco perché, da qualche anno, il Groupov si è designato come: Centro Sperimentale di Cultura Attiva, indicando con ciò di non essere soltanto un'impresa teatrale. A titolo di esempio, il Groupov organizza, regolarmente dal 1993, delle sessioni di lavoro di cinque giorni e cinque notti nella foresta, i **Clairières** (radure). Queste esperienze proseguono, a loro modo, i saggi di Grotowski dell'epoca dello "Special project", o di gruppi come "L'avventura", non hanno alcun rapporto con lo spettacolo e i partecipanti non sono necessariamente degli artisti.

Sul piano creativo, si possono distinguere tre periodi nel lavoro di Delcuvellerie e del Groupov:

il periodo dell'**Atelier de Recherches Permanentes sur "Les Restes"**, che ha dato luogo a eventi pubblici molto particolari, della durata di qualche minuto o al contrario di sei o sette ore. Il Groupov si sentiva all'epoca vicino a pratiche come lo Squat Theater e al suo "Andy Warhol's last love", le performance di Fluxus, ecc.

il periodo del trittico **Verità. Dopo Koniec (genere-teatro)** (1987) che metteva a confronto "Il Gabbiano" di Cechov con le ricerche precedenti del Groupov e con



Heiner Müller (fra gli altri), Delcuvelerie pubblica **Lettre à celle qui écrit Lulu Love Life, Cinq conditions pour travailler dans la vérité** (Lettera a quella che scrive Lulu Love Life, cinque condizioni per lavorare nella verità, 1989, "Alternatives Théâtrales", n.44). La questione del periodo di ricerca su "Les Restes" era: il teatro si dà, de facto, che lo voglia o no, come rappresentazione del mondo; quando non ci sono più visioni del mondo, con quale diritto, su quale legittimità, con quali metodi e quale morale si osa organizzare una rappresentazione che non sia futile? In questa nuova fase, la questione è diventata: resta una visione del mondo, quella di coloro che lo dirigono e lo schiacciano, ma si può ancora forgiare una visione alternativa? In un primo tempo, il Groupov decise di andare a rivisitare gli autori il cui genio drammatico non si era impoverito, ma al contrario dinamizzato con una visione del mondo globalizzato e strutturato, una visione che essi consideravano "la verità". In questo periodo il Groupov ha dunque messo in scena dei drammaturghi contemporanei e in particolare Claudel e Brecht. Ha anche creato **Trash (a lonely prayer)** di Marie-France Collard e Delcuvelerie sull'esplorazione degli stati limite dell'erotismo e del terrorismo. Di tutte le esperienze di questo periodo rimane la scoperta del lavoro di Brecht, attraverso una lunghissima e minuziosa preparazione de **La madre**, che ha profondamente cambiato l'orientamento del Groupov.

Il periodo attuale è segnato innanzi tutto dai quattro anni di elaborazione di **Rwanda 94** e dalla sua tournée internazionale. Dalla sua presentazione allo stato di work in progress (cinque ore) al Festival d'Avignone 1999, il suo debutto a Théâtre de la Place di Liegi per il sesto anniversario del genocidio, questo spettacolo ha ricevuto numerosi premi ed è stato presentato a Bruxelles, Ginevra, Bonn, Montréal, Québec, ecc, e presto ad Amburgo, Gerusalemme, Parigi.

Al di fuori del Groupov, Delcuvelerie ha portato in scena autori classici (Racine, Molière) e contemporanei, in particolare ha curato il debutto mondiale dell'opera **Medea Material** di Heiner Müller, musica di Pascal Dusapin (Théâtre Royal de La Monnaie).

Sul piano pedagogico, Delcuvelerie dal 1976 insegna costantemente al Conservatorio di Liegi dove ha messo in piedi per qualche anno uno Studio Sperimentale. La questione della formazione permanente dell'attore è stata al centro della riflessione e del lavoro del Groupov sin dalla sua fondazione.

Recentemente Delcuvelerie ha diretto uno stage dedicato alla regia per artisti africani di una decina di Paesi, su invito del Festival Internazionale dei Teatri Francofoni di Limoges. Delcuvelerie ha partecipato come maestro anche a parte della prima edizione dell'Ecole des maîtres, assieme a Grotowski, Vasil'ev, Lassalle, ecc.

Français travaillant en Belgique, Jacques Delcuvelerie a poursuivi des études d'arts plastiques puis en communications sociales avant d'être diplômé de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (Bruxelles).

L'essentiel de son activité est, depuis 1980, lié au Groupov dont il est le fondateur et le directeur artistique. Ce collectif, basé à Liège, regroupe des artistes de plusieurs nationalités et de différentes disciplines : écriture, film, vidéo, peinture, jeu dramatique, musique...

Si la pratique du Groupov a connu des phases très différentes, elle présente depuis les origines certaines caractéristiques récurrentes : l'association d'artistes, ayant par ailleurs une carrière autonome, dans la

gestation progressive d'une création commune sous la conduite d'un "maître d'œuvre". Aussi bien le premier événement public du Groupov :

Il y a des événements tellement bien programmés qu'ils sont inoubliables avant même d'avoir eu lieu (1981) que le dernier spectacle : **Rwanda 94**, ont été élaborés de cette façon.

la permutation et/ou le flottement des fonctions : acteurs devenant metteur en scène, vidéaste s'exposant dans des "performances" physiques, etc. une constante interrogation sur la question de la représentation, sur ses limites, sur les frontières troubles entre réel et symbolique dans un art qui se réalise en chair et en os, hic et nunc.

le maintien, parallèlement à la création de spectacles, d'une activité purement expérimentale. C'est pourquoi, depuis quelques années, le Groupov s'est désigné comme Centre Expérimental de Culture Active, indiquant par là qu'il n'est pas seulement une entreprise théâtrale. A titre d'exemple, le Groupov organise régulièrement depuis 1993 des sessions de travail de cinq jours et cinq nuits dans la forêt, les **Clairières**. Ces expériences poursuivent à leur manière les essais de Grotowski de l'époque du "Special Project" ou de groupes comme "L'Avventura", elles n'ont aucun rapport avec le spectacle et les participants ne sont pas nécessairement des artistes.

Sur le plan créatif, on peut distinguer trois périodes dans le travail de Delcuvelerie et du Groupov :

la période de l'**Atelier de Recherches Permanentes sur "Les Restes"**,

qui a donné lieu à des événements publics très particuliers, d'une durée de quelques minutes ou au contraire six à sept heures. Le Groupov se sentait alors proche de démarches comme le Squat Theater et son "Andy Warhol's Last Love", les performances de Fluxus, etc.

la période du triptyque **Vérité**. Après **Koniec (genre-théâtre)** (1987) qui confrontait la "Mouette" de Tchékhov aux recherches précédentes ou

Groupov et à Heiner Müller (entre autres), Delcuvellerie publie **Lettre à celle qui écrit Lulu Love Life, Cinq conditions pour travailler dans la vérité** (1989, "Alternatives Théâtrales" n°44). La question de la période de recherche sur "Les Restes" était : le théâtre se donne, de facto, qu'il le veuille ou non, comme la représentation du monde ; quand il n'y a plus de vision du monde, de quel droit, sur quelle légitimité, avec quelles méthodes et quelle morale ose-t-on organiser une représentation qui ne soit pas futile ? Dans cette nouvelle phase la question est devenue : il reste bien une vision du monde, celle de ceux qui le dirigent et l'écrasent, peut-on se forger encore une vision alternative ? Dans un premier temps, le Groupov décida d'aller revisiter les auteurs dont le génie dramatique ne s'était pas appauvri mais au contraire dynamisé d'une vision du monde globalisante et structurée, une vision qu'ils tenaient pour "la vérité". Dans cette période le Groupov a donc monté des dramaturges contemporains et notamment Claudel et Brecht. Il a aussi créé **Trash (a lonely prayer)** de Marie-France Collard et Delcuvellerie sur l'exploration des états-limite de l'érotisme et du terrorisme. De toutes les expériences de cette période c'est la redécouverte du travail de Brecht, à travers une très longue et très minutieuse préparation de **La Mère**, qui a profondément changé l'orientation du Groupov.

la période actuelle est marquée avant tout par les quatre années d'élaboration de **Rwanda 94** et par sa tournée internationale. Depuis sa présentation à l'état de work in progress (cinq heures) au Festival d'Avignon 1999, sa création au Théâtre de La Place (Liège) pour le sixième anniversaire du génocide, ce spectacle a reçu de nombreux prix et a été présenté à Bruxelles, Genève, Bonn, Montréal, Québec, etc. Et bientôt à Hambourg, Jérusalem (...), Paris.

En dehors du Groupov, Delcuvellerie a porté à la scène des auteurs classiques (Racine, Molière) et contemporains, notamment la création mondiale de l'opéra **Medea Material** d'Heiner Müller, musique de Pascal Dusapin (Théâtre Royal de La Monnaie).

Sur le plan de la pédagogie, Delcuvellerie a enseigné constamment au Conservatoire de Liège depuis 1976 où il a créé quelques années un Studio expérimental. La question de la formation permanente de l'acteur a été au centre de la réflexion et de la pratique du Groupov dès sa fondation.

Récemment il a dirigé un stage consacré à la mise en scène pour des artistes africains d'une dizaine de pays à l'invitation du Festival International des Théâtres Francophones (Limoges).

Delcuvellerie faisait aussi partie de la première édition de l'Ecole des Maîtres, avec Grotowski, Vassiliev, Lassalle, etc.

I canti degli uomini sono più belli degli uomini stessi
Nazim Hikmet

La parola Brecht non si riduce qui ad un uomo, né alla sua opera.

Quando esprimo il desiderio di "tendere verso Brecht", voglio dire: tendere verso ciò che Brecht stesso desiderava. L'intendo in senso lato: il progetto sociale, la creazione dello "svago dell'era scientifica", i valori filosofici e morali che ispirano nuovi rapporti fra gli uomini ("essere amichevole") ecc.

Questo progetto brechtiano costituisce un mondo, si potrebbe anche dire che questo mondo è, di fatto, un progetto. Tutte le sue parti sono strettamente interdipendenti, nella loro autonomia. Tutte hanno fatto notevoli passi avanti nel corso della sua vita. Ma, contrariamente a ciò che sempre più spesso si legge, a me sembra che costituiscano un insieme in formazione di notevole coerenza.

Di questo progetto-mondo, Brecht (l'uomo) faticava a sentirsi degno e ciascuno sa che la modestia non era esattamente il suo forte; Brecht, lo scrittore e l'uomo di teatro, ne era l'artigiano. Opere e riflessioni ne indicano le piste, o una prima decifrazione. Alcune di queste indicazioni sembrano più chiare di altre:

Le felicità

"Il primo sguardo dalla finestra al mattino
Il vecchio libro ritrovato
Dei volti entusiasti
La neve, il ritorno delle stagioni
Il giornale
Il cane
La dialettica
Fare una doccia, nuotare
La musica antica
Delle scarpe comode
Capire
Della musica nuova
Scrivere, piantare
Viaggiare
Cantare
Essere amichevole"

Tutto qui è superlativamente progetto brechtiano. A partire dall'umile plurale del titolo, contro alle grandi nozioni metafisiche ("la" felicità), fino a questo stile simile a nessun altro che crea un'emozione acuta senza mai andare oltre, senza definire la precarietà dell'esistenza ("non essere così romantico"), senza dire la nostalgia appassionata di un'altra condizione del mondo.

Oggi dico che, in questo senso, "tendere verso Brecht", cioè verso ciò che credo di poter individuare dalla tensione brechtiana stessa, costituisce una sorta d'ideale,

di sogno e di metodo per il nostro lavoro attuale.

Un esempio. Sul teatro di Brecht, come autore e come regista, si coniugano due realtà che lui vorrebbe che venissero pure distinte. Una presenta dei personaggi, una situazione, delle azioni e delle parole, il tutto in un dato momento della storia, come lui vorrebbe leggerla con noi. Per esempio: Pelagia Vlassova, nella sua casupola, osserva e critica gli operai che stampano un volantino. In questa realtà c'è la miseria del proletariato del tempo, le relazioni fra lavoratori, la minaccia della polizia, l'astuzia dei comunisti, i rapporti della Madre col figlio, gli elementi della sua concezione del mondo sotterraneo, ecc. Nell'altra realtà, consustanziale alla precedente nella realizzazione scenica, c'è una meravigliosa estetica di semplicità, di bellezza e di intelligenza, a partire dai materiali apparentemente più poveri. C'è una canzone politica, cantata da Mascia, di luminosa purezza e levità nella sua energia, senza traccia di pesantezza o grossolanità, per quanto le parole siano terribili. C'è una grazia nel movimento di ogni attore, come di uomini riconciliati col proprio corpo, con le proprie pulsioni, con la vita. C'è un equilibrio scenico nella piccola stamberga dove i raggruppamenti "artificiosi" dei militanti si compiono con faciliità, e sembrano naturali come i gesti funzionali di Pelagia che sta cubendo. Ci sono voci e volti estremamente caratterizzati, individualizzati, ma anche armonici come il clarinetto, il piano e il violino in un trio classico. C'è questo tono pacato eppure rapido, sostenuto, senza compromesso, e la chiarezza di ciò che viene detto non toglie niente alla complessità di che si recita. E così via.

Detto in altri termini, guardo in scena la favola raccontata da Brecht, e vedo, allo stesso tempo — mentre la favola parla di tempi di oppressione e di terrore — il mondo di cui Brecht vorrebbe darci il desiderio; quello le cui condizioni di emergenza implicano la rivoluzione dell'ordine esistente, il mondo delle "felicità".

Brecht fa dunque vedere e desiderare l'alternativa nella rappresentazione stessa di ciò che designa o denuncia. Essa vi è inscritta, non ideale, astratta e lontana ma al lavoro, concreta, sensibile, vicina e "come realizzabile".

Ecco perché probabilmente tante produzioni dei suoi lavori, che ne accettano il testo scritto rifiutandone però la riflessione politica parallela e i mezzi scenici messi in atto in tutta la sua vita, ci restituiscono un Brecht brutto, volgare, anzi demagogico per compensare la noia.

Il mondo-progetto di Brecht non sono le favole a sorreggerlo, ma l'insieme indissociabile di queste favole e della ricerca scenica che esse autorizzavano, provocavano e a cui — sempre — s'accompagnavano. Poiché si trattava di un progetto, si può dire che Brecht non ha offerto niente di definitivo. Ma ci ha lasciato le migliori e più ricche indicazioni. Addurre a pretesto un'epoca differente per gettarle via, non significa modernizzarle, ma ritornare al teatro culinario, alla visione tragica o denigratoria del mondo secondo i potenti.

In questo senso, **il progetto-mondo di Brecht costituisce il vero argomento in scena.**

Un altro esempio. Tutte le rappresentazioni dei Berliner Ensemble si tenevano in un'enorme calma. Nessuna freddezza (perché lo spettatore sarebbe rimasto, affranto?) ma nessuna isteria, neppure nelle scene di violenza, o nella dismisura. Questa calma potrebbe essere percepita esteriormente come il rilassamento richiesto dalla recitazione naturale secondo Stanislavskij e altri. E, certamente, la recitazione degli attori del Berliner non era affatto esasperata. Ma questa calma, questa semplicità, non erano una condizione preliminare alla recitazione, ma l'essenza stessa della rappresentazione. Quella di un mondo in cui la ragione e le passioni non sono in guerra, ma in contraddizione produttiva. Quella altresì di uomini (gli attori, la compagnia) che sono tanto profondamente convinti dei loro valori, quelli del progetto-mondo, da non aver alcun bisogno di spoltronarsi per mostrarli, ma gli basta mettersi serenamente in pratica sul palcoscenico.

Ci sarebbe molto da dire — e contraddirsi — sul progetto-mondo. Sul piano filosofico:

materialista e dialettico? come?; sul piano politico: il "Grande Ordine" o "il processo ininterrotto" si identificano col "socialismo"? quale? E, naturalmente, sui mezzi della sua rappresentazione letteraria e scenica. A questo livello, se è pur vero che molti procedimenti "brechtiani" fanno parte del bagaglio corrente dei teatri e non disturbano né interrogano più nessuno, tuttavia si è troppo generalizzato. Dall'indirizzarsi al pubblico al sìparietto con i titoli sovrapposti, spesso non si tratta di povertà del procedimento ma di cattivo uso, di un disapprendimento della complessità delle relazioni fra i segni in Brecht e soprattutto dell'importanza della loro intelligenza sensuale. Su questo terreno, che dire di un mezzo secolo di spettacoli francesi che incorporano il canto brechtiano, ad esempio? Lasciamo da parte i recital (90% di Weill, 10% di Eisler, 0% di Dessau). Quanti spettacoli testimoniano di un'autentica appropriazione – o anche di un desiderio, di un sentimento di necessità – delle ricerche di Brecht in questo campo? Si passa quasi sempre dal populismo esplicito (anz: urlato) al coro di massa, genere "Fronte rosso" che lui non sopportava. Il "progetto mondo" scompare. Occorre abbeverdamente una formazione e un allenamento che non si acquistano in otto settimane di prove. Ma perché imporre uno studio simile a studenti o ad attori, quando la regola vuole che chiunque può rappresentare qualsiasi cosa? Quando assistiamo ad un "Nô", noi non vediamo solo una storia, ma tutta una civiltà. La musica, gli abiti, il movimento, tutto un mondo che si rivela. Il progetto Brecht è per me della stessa natura, tanto esigente quanto complesso. Se nel racconto della storia di Shen-Té o di Arturo U! questo mondo non è presente, Brecht ha lavorato invano.

La sola vera novità è che il rapporto con la rappresentazione è molto cambiato nei nostri contemporanei. Brecht poteva ancora prendersela col naturalismo e con l'identificazione, ma dopo 100 anni di cinema e 50 di televisione, più nessuno "crede" a ciò che si vede in scena come nel 1920. Di qui la possibilità e anzi la necessità, oggi, attraverso procedimenti apparentemente non ortocossi, di provocare lo stesso effetto di "straniamento" che lui predisponiva sulla scena.

C'è pure troppo spesso una conoscenza esageratamente superficiale di questi segni e procedimenti. È così che in **Rwanda 94**, alcuni hanno equiparato il Coro dei Morti che si rivolge al pubblico, in sala, al Living Theatre. Sì, al loro primo ingresso i Morti sono in sala, ma la maniera in cui si comportano, parlano, si rivolgono al pubblico s'ispira molto di più alle raccomandazioni (difficili) di Brecht che a Julian Beck. Ogni segno, ogni tecnica deve essere studiata specificamente. All'interno stesso del progetto-mondo brechtiano, le generalizzazioni si rivelano spesso abusive.

A conti fatti, senza esporre nei particolari il nostro apprendistato molto parziale e imperfetto, dirò che "tendere verso Brecht" ha largamente ispirato l'elaborazione di Rwanda 94 e continua a cambiare continuamente la sua presentazione pubblica. In questo senso c'è un'evoluzione netta da un anno a questa parte.

Che ciò giovi al nostro "tentativo di riparazione simbolica verso i morti, ad uso dei vivi", colgo un segno nel fatto che gli spettatori che vengono a parlarci dopo, o ci scrivono, se appaiono effettivamente confusi, talvolta violentemente turbati, non testimoniano né scoraggiamento, né disperazione, e tanto meno cinismo. Lo spettacolo espone un orrore, certo. Anche la cantata di Biscesero che esalta la resistenza: a guardare freddamente i fatti, sono 1000 sopravvissuti su 50.000 rifugiati... Allora, da dove proviene questa energia del pubblico? Dal progetto-mondo in scena, al di là dei fatti. Da questi africani e da questi occidentali che, insieme, affermano con il loro lavoro, che si può tentare di non essere in balia del destino, che la dignità umana non è una parola vuota perché, dal fondo dell'ineffabile, si eleva un canto. Perché i canti degli uomini sono più belli degli uomini stessi.

Marzo 2001.

(1) **La Madre**, di Brecht e Eisler, da Gorkij, scena 2.