

Ygramul - incontro del 22 maggio 2002

INTERVISTA per “GORDO” di Marco Andreoli

Marco – Chi siete?

Vania – Il gruppo *Ygramul* è nato nel '96; in realtà è nato sotto un'altra forma che era che si collegava al movimento dei “Pagliacci senza frontiere” e alla filosofia del teatro della “terapia del riso”; da lì poi si è mano a mano modellato ed è cambiato. La cosa che sta caratterizzando questo momento di *Ygramul - Le mille molte* e della sua poetica, è lo studio sull'esigenza del gesto teatrale; uno studio che cerca di capire non tanto l'esigenza dei testi, per un attore, ma l'esigenza proprio di rappresentare qualcosa, qualsiasi cosa; e il senso di questa rappresentazione lo si può trovare solo nel luogo in cui esso avviene, sapendo davanti a quale persona avviene e con quali arti, con quale tecnica l'attore la fa avvenire. Quindi è un discorso totalmente scollegato da testi; all'inizio avevamo cominciato a lavorare su testi prettamente patafisici, mentre adesso stiamo viaggiando su qualunque tipo di testualità, teatrale e non teatrale: la cosa importante è andare a toccare delle zone dove in qualche modo ci siano esigenze; esigenze che possono essere verbali, e per questo motivo lavoriamo con portatori di handicap che hanno una grande difficoltà espressiva, non per dare loro gli strumenti per articolare meglio ma, al contrario, per capire noi quanto quella difficoltà è interessante nell'esigenza di esprimere; oppure esigenze di una espressione dei pensieri logica e lineare, in questo senso ci accompagnamo al CSM, il Centro di Salute Mentale, dove il percorso della mente segue ragionamenti che saltano, che divergono dai nostri e quindi lì risalta l'esigenza di un pensiero razionale, è come un nervo scoperto, è un muscolo che si vede di più rispetto alla pelle che lo copre. Tutto questo va a toccare in qualche modo anche i luoghi del teatro: per noi molto spesso l'architettura teatrale contemporanea o i luoghi deputati al teatro nascondono l'esigenza di fare teatro; o spesso la addormentano. Per cui andiamo alla ricerca, come molti altri gruppi, di spazi abbandonati o dimenticati dalla città o non utilizzati dal teatro, non tanto come una ricerca all'avanguardia o per lo sfoggio di un certo tipo di cultura underground, più che altro per capire come un attore sia posto davanti a delle esigenze molto diverse, in uno spazio del genere, davanti a dei limiti grossi da superare; perché non si trova più su un palco; e non ha un'acustica facile...

Marco – La messa in discussione del teatro all'italiana come quella del testo teatrale come copione, è riscontrabile in molti gruppi di ricerca. Voi lavorate con un copione? Che grado di improvvisazione c'è nell'evento, nello spettacolo che fate?

Vania – Abbiamo lavorato strettamente sul copione; facendo tra l'altro un'esperienza *attraverso* Artaud, un personaggio che mette molto in discussione l'utilizzo classico del copione; però la discussione artudiana che è quella che più ci interessa e più si avvicina al nostro modo di cercare l'esigenza dell'atto teatrale, è una discussione nella quale il rigore nell'utilizzo del copione, permette di ribaltarlo; ma si parte sempre da un grande rigore: un rigore sulla cronologia del testo, per poter poi spostare i fatti al di fuori di un senso logico temporale o spaziale; un rigore sulle parole, talmente forte che ad un certo punto le deforma e le fa diventare diverse...

Quindi lavoriamo su questo punto della bilancia: da un lato ci interessa il teatro classico perchè secondo noi si arrampica cercando di nascondere alcune esigenze che un tempo aveva e che forse adesso ha perso, dall'altro lato chi proprio non ha la possibilità fisica o mentale di avere la normale dizione, il normale corpo, quella che viene considerata la normalità e quindi ha trovato degli strumenti eccezionali, molto artaudiani per certi versi, per delle armi da combattimento...: e' molto interessante come un *down* parla o come utilizza un testo; oppure come una persona che ha un problema di schizofrenia trova un modo di riscrivere il testo che gli permette di raccontarlo...

Marco – Iniziando un lavoro nuovo, da che cosa partite?

Vania – In questo momento non stiamo iniziando lavori nuovi, per cui è molto difficile rispondere.

Marco – Quindi ogni volta cominciate in modo diverso?

Vania – Sì. Ogni lavoro è un po' fine a sé stesso, è un'esperienza a sé stante che crea un gradino su cui costruirne un altro. Il lavoro che stiamo costruendo adesso non è un vero e proprio spettacolo ma un viaggio; perché tra le cose che devono stimolare lo sciame di *Ygramul - Le mille molte*, c'è l'incontro con mondi molto diversi dal nostro, l'incontro con il mondo della mente *diversa* e del corpo *diverso* lo abbiamo già iniziato qui in Italia; adesso vogliamo provare ad incontrare un mondo differente antropologicamente e quindi stiamo progettando un viaggio in Amazzonia che dovrebbe avvenire a novembre e che ci permetterà, speriamo, di incontrare una popolazione Indio per fare una sorta di baratto alla Barba; quindi giungere lì, osservare la realtà da teatranti e potere, in qualche modo, scambiare materiali della nostra cultura teatrale, e quindi danze, canti, racconti, gesti e anche maschere, con la loro che è molto diversa perché nasce da esigenze totalmente diverse dalle nostre e molto più tribali e quindi, in molti casi, anche molto più necessarie: danze legate all'agricoltura, alla fuga, maschere per il nascondimento nel bosco, per la caccia... Sono rituali che hanno un margine molto più stretto con la sopravvivenza.

Marco – Vi va, comunque, di raccontarmi un inizio di spettacolo? Per esempio l'inizio dell'*Ubu re*, che io ho visto...

Chiara – Io credo che tutte le volte siamo partiti dall'esigenza di affrontare un problema che veniva, non tanto dal testo, ma dal momento, dalla vita, dal pensiero... Per utilizzare poi, quasi sempre, il testo in funzione di quell'idea, in funzione dell'esigenza di capire quella determinata cosa... Per cui, fin dalla partenza, siamo andati a prendere dei testi che ci dessero questa possibilità. Da lì in poi c'è sempre stata una fase molto lunga di laboratorio, sul testo e su questo problema, per poi arrivare alla messa in scena che poi raramente è stata la messa in scena del testo ma, più che altro, la messa in scena dell'esperienza fatta; per questo, in qualche caso, risultava poco leggibile per chi non la aveva affrontata o seguita nel suo insieme. La messa in scena ha sempre voluto essere la testimonianza della crescita del gruppo in quel momento rispetto a quel testo e a quel tipo di teatro -perché non abbiamo mai decontestualizzato troppo il testo dal tipo di teatro da cui veniva-; una testimonianza, però, legata anche a quel problema quindi all'ottica con cui noi avevamo letto un determinato testo. Nell'*Ubu* c'era un discorso sulla condizione della donna; un

discorso che forse non è intellegibile ad una prima lettura; ma era comunque l'aspetto che ci interessava di più. Quindi sono stati letti altri testi, verificate altre cose, fatte delle esperienze rispetto a quel problema, sia dalle donne del gruppo come donne, sia dagli uomini del gruppo di fronte al problema della donna: ne veniva fuori quell'attrito di rispetto riguardo al problema. Rispetto all'*Ubu*, la comunicazione patafisica ci era funzionale; rispetto a *Le Città Invisibili* in cui c'era un discorso molto più matematico, molto più strutturato, la comunicazione è andata in un altro modo; rispetto a *I Cenci* era ancora ad un altro livello, con un percorso molto più artudiano. Anche per il *Don Chisciotte*, il nostro viaggio al Festival di Avignone era il viaggio di Don Chisciotte; il nostro viaggio all'interno di quel percorso. Credo che comunque siamo partiti sempre da un'esigenza nostra, ad esempio "partire", prendendo un testo che ce lo consentisse per poi andare a vedere cosa diavolo succedeva alla fine.

Marco – Questa attenzione alla partenza mi sembra interessante; anche perché capisco bene che ci sono delle cose che accadono a catena una volta che si è partiti. Ma effettivamente come si parte? Nel primo incontro che cosa succede? Intendo quell'incontro in cui, per la prima volta, è venuto in mente di fare uno spettacolo, o una performance su Chisciotte o su Ubu...

Vania – C'è una leggenda che gira attorno a Peter Brook, chissà se è vera o falsa; durante il primo incontro per un lavoro su Cechov, organizzò una cena russa per i suoi attori. Era una sorta di battesimo, secondo me. Io credo che il battesimo di *Ygramul* sia un po' strano; di solito il primo incontro ha due facce molto potenti: da una parte lo stupore di trovarsi davanti ad una grande novità, che può essere un testo nuovo o una nuova idea; dall'altra la paura, i timori, i dubbi; e rispetto al discorso del viaggio sono queste le prime bolle che salgono alla superficie, molto prima di "come sarà lo spettacolo", o di "come lo faremo". Nascono dubbi, dunque; ma il dubbio è uno dei grandi motori di azione per produrre prima un laboratorio e poi uno spettacolo. E' un modo per vincersi, per scavalcarsi non in maniera umana ma teatrale. Questa è una caratteristica che riguarda anche la scenografia del progetto *Ygramul - Le mille molte*: uno degli elementi presente in tutti gli spettacoli ma anche nelle performance, nelle improvvisazioni è un certo disagio, una certa difficoltà anche nella struttura scenografica; *Ygramul* parte sempre dall'ipotesi che una delle energie primarie sia quella di mettere il corpo, la voce in delle situazioni di costrizione. E allora in *Ubu* avevamo una grande sfera traballante dentro cui tutti erano stretti, accorpati e sopra la quale qualche attore saliva; ma su un palchetto minuscolo, ridicolo; nelle *Città Invisibili* c'era una pedana molto inclinata, faticosa da gestire, sotto la quale erano infilati tutti gli attori; nei *Cenci* c'era una scenografia che partiva con una struttura da teatro classico che, durante lo spettacolo, si distruggeva: cadevano delle pareti, si spostavano delle stanze, si inclinavano; il *Don Chisciotte* era in sé una grande prova di forza: si trattava ogni giorno di portare in strada non una scenografia leggera ma una bicicletta con vari strumenti, con un'armatura, delle spade di ferro... un tipo d'arte di strada molto complessa. Io credo che questo sia un punto di partenza. Il primo incontro è una specie di pp di queste paure; ed è buono perché le paure vengono condensate insieme alla voglia di fare. E' come far vedere

una pistola ad un bambino: c'è la grande voglia di prenderla in mano e giocarci e smontarla e vedere come funziona e sentire quanto è forte il botto che può fare; sapendo che è una pistola, però; con tutti i tabù, le remore, le preoccupazioni, le cose dette dai genitori: tutto quello che può gravare su quell'oggetto.

Marco – Come lavorate la parte scenografica?

Fiamma – La peculiarità del nostro lavoro sta anche nel fatto che, in una logica laboratoriale, i progetti vengano elaborati dall'intero gruppo. Quindi esistono delle continue contaminazioni tra il lavoro attoriale e quello di progettazione dello spazio. Il lavoro dello scenografo subisce, in questo caso, le influenze delle idee degli attori, delle loro invenzioni; prende quindi spunto non soltanto dal testo ma dalle elaborazioni che ne vengono poi fatte e dai vari passaggi logici che portano in altre zone di pensiero e di comunicazione; che non è più quella gestuale ma della costruzione di uno spazio che serva a sottolineare e ad aiutare la comunicazione gestuale e quella delle altre forme espressive dell'attore in scena.

Marco – Che rapporto avete con gli oggetti di scena? Che tipo di importanza hanno durante l'evento?

Fiamma – Siamo convinti che gli oggetti di scena debbano essere *essenziali*. Per dare loro il peso, per fare in modo che sprigionino l'energia che hanno o che gli si è costruita intorno attraverso il lavoro, devono appunto essere *fondamentali*: non esistono decorazioni, non esistono orpelli... Il lavoro intorno all'oggetto sicuramente tende a decontestualizzarlo e a fare in modo che quell'oggetto parli altre lingue; differenti da quelle che siamo abituati a tradurre dalla sua esistenza. Lo stesso per quanto riguarda la creazione dello spazio, dei volumi, delle zone praticabili, delle uscite: c'è una sorta di grammatica, un tentativo di andare a costruire un geroglifico, cioè un'immagine che evochi con le sue presenze di volumi, ombre e vuoti un impatto emozionale che aiuti e che serva da pentagramma a quello che gli attori stanno costruendo, materializzando sulla scena.

Marco – Ma è un oggetto a servizio dell'attore? Oppure è un oggetto che recita *con* l'attore?...

Fiamma – Prima abbiamo parlato della fatica. A volte l'oggetto sembra sfidare l'attore a superare sia il normale rapporto che stabilirebbe con esso -ma questo, credo, è un lavoro che ogni attore fa naturalmente nella fase di studio- sia per la sua importanza, per la sua essenzialità. L'oggetto non è servo dell'attore perché diventa faticoso da gestire, perché tira fuori la sua verità e quindi costringe l'attore a comprenderla e a trovare un percorso intorno a questa. E' faticoso; ma il rapporto che si crea è un rapporto forte.

Vania – Il rapporto con gli oggetti è impostato anche sulla grossa distinzione vero/falso: nel caso in cui alcuni oggetti siano falsi, lo devono dimostrare in scena, devono esserlo spudoratamente, dipinti, fatti in cartapesta...: devono mostrare la loro falsità. Gli oggetti parlano con l'attore durante la scena; in un duetto che spesso si avvicina alla performance. Se l'attore combatte con una spada finta, il duello sarà marcatamente finto, perché l'attore non correrà nessun pericolo e non avrà nessuna paura di colpire; nel momento in cui si decide che questo duello debba avere un marchio di realtà, l'oggetto obbligatoriamente deve essere vero: questo porta ad un

tipo di tensione molto forte anche a causa degli accidenti, degli imprevisti che, del resto, possono anche aiutare lo spettacolo, il film, l'evento. Anche il più grande funambolo non può avere con la corda un rapporto di quotidianità e di tranquillità; perché quello con cui ha a che fare è, pur sempre, un oggetto pericoloso che contiene un limite: oltre quel limite deve essere a rischio la sua vita, il suo spirito e l'energia dello spettacolo.

Marco – Stiamo parlando di uno spazio non tradizionale, di una preparazione non tradizionale, di un copione non tradizionale... In questo contesto come si pone una formazione accademica?

Chiara – Credo che in questo gruppo viviamo una logica quasi “da discarica”; un po' per l'utilizzo che facciamo dei materiali, un po' per la politica dell'*accumulo* e del “non buttare via niente”: è una logica che va contro la logica accademica che la discarica la nasconde per benino. Qui, invece, la “sofferenza” dell'attore, i problemi durante il percorso, le esigenze mancate o esaudite, sono lasciate *in luce*, alla fine: intendo nella performance, o nell'evento, o nello spettacolo. I materiali che usiamo sono duri, da discarica non sono materiali pre-confezionati; sia perché crescono con noi: il chiodo che sta fuori lo sbattiamo dentro piano piano; ma iniziamo a lavorare con tavole con i chiodi esposti; sia proprio per la politica del “non buttare via niente” secondo cui un'esperienza ti dà sempre qualcosa, sia nel bene che nel male; e né il bene, né il male deve essere buttato via. Perché comunque fa strada. Sia le paure iniziali che quelle finali fanno parte integrante di quanto stiamo dicendo; e da lì nasce la vera esigenza di fare o di non fare. Ma per principio, nonché per esigenza, lavoriamo da sempre sia con attori che vengono da una formazione accademica, sia con attori che vengono da tutt'altra esperienza: spesso questo attrito, da discarica -nel senso che siamo finiti buttati nello stesso posto- è la chiave di quello che facciamo.

Vania – E' molto importante per noi l'idea di Grotowski secondo cui mai e poi mai un attore deve essere un turista, mai e poi mai deve selezionare le cose che trova, o scegliere cosa vedere e cosa non vedere. Un attore non si può permettere il lusso di essere un turista; se lo è, non sta facendo teatro ma un menù per turisti, una selezione di ricette da cucinare ad un prezzo economico. In realtà deve visitare tutto quello che si trova in una zona, tutto quello che, in quel momento, la sua energia gli permette di visitare. Deve essere il più possibile spalancato a tutte le esperienze. Poi è chiaro che alcune di queste filtreranno, altre no; alcune fioriranno, si svilupperanno mentre altre moriranno. Ma è importante che il suo sguardo sia aperto molto più di quello dell'autore del testo, uno sguardo gigantesco, uno sguardo da creatore di un impero: non vado a Roma per vedere il Colosseo ma per edificarla, per diventare l'architetto dell'intera città. Con questo spirito ho la possibilità di capire il Colosseo; altrimenti la mia è una visita superficiale: come diceva Grotowski, ogni spettacolo non diventa altro che scattare due polaroid...

Massimo – Finita l'Accademia, io, Vania e Fiamma siamo partiti per Avignone e ci siamo fermati in quel di S.Gimignano dove c'è stato il nostro primo contatto con la strada, con la piazza. La vera scoperta di quell'esperienza è stato il fatto che, per me, in quelle due ore, un giornale è diventato tutto. Ogni volta, incontrando le persone

della piazza, i turisti che si fermavano, quel giornale doveva diventare qualcosa d'altro. E questo in Accademia non te lo insegnano.

Vania – Non è sbagliato che in Accademia non insegnino certe cose; il problema è che non le dicono. Questo è l'errore fondamentale di una scuola. Il timore che c'è di parlare di alcune cose o di affrontarle, è legato anche al pericolo che queste comportano: parlare di Artaud fa scoprire una faccia del teatro molto pericolosa da un certo punto di vista, molto difficile da affrontare per un teatrante. E' quindi normale che all'interno di una scuola certe fasi non vengano affrontate; è grave, però, che non venga detto, alle classi, agli attori, ai registi che quelle fasi, in quel momento, è meglio non affrontarle perché sono pericolose. Nel momento in cui gli attori iniziano ad avere delle esperienze reali o formano un gruppo, come è capitato per *Ygramul*, ti accorgi che è molto interessante scoprire questi luoghi della pericolosità; che possono andare dalle cose più banali e semplici, come la tecnica della giocoleria o del mangiafuoco, che hanno dei rischi scemi, tecnici, alle cose più complesse, come un incontro con Artaud o con Grotowski o con i *Living*. La mancanza delle scuole come l'Accademia sta soltanto nel fatto di voler saltare, oscurare alcuni passaggi, senza dirlo; sarebbe molto positivo saltare, dicendolo. Sarebbe anche giusto: una scuola non può certo affrontare tutte le esperienze dei maestri del teatro, tutte le tecniche, tutte le arti teatrali; sarebbe impossibile. Ciò che resta assurdo è questo salto silenzioso.

Marco – Detto così sembra quasi un atto politico, il vostro...

Vania – Sicuramente la nostra è una filosofia politica. La logica del riciclo, delle discariche - cittadine e psicologiche - è marchiata da un segno politico. E non pensiamo che il teatro politico debba fare testi politici. Tutte le strade sono aperte: quelle degli incontri, con altri gruppi, altre esperienze, altre culture; così come quelle tracciate da altri tipi di teatro, da altri testi. Però è molto importante che alla base ci sia una chiarezza di questo senso dell'utilizzo del mezzo teatrale; perché comunque è un'arma e il suo uso va pensato, valutato: è una mazzafermata; è una balestra; non si può pensare di sparare colpi in aria senza ferire nessuno. Non credo che esista un "teatro leggero" semplice e banale: qualunque tipo di teatro è responsabile di una forma di danno, di una forma di pensiero, di ideale, di politica. Il regista che gira spot televisivi non può dire "Questa non è regia perché io poi faccio film seri". No: quella è una forma di comunicazione; è regia, fotografia, linguaggio e quindi anche messaggio.

Marco – Chi è Ygramul?

Massimo – Ygramul è uno sciame di insetti. E siamo noi questi insetti. Il morso di questo mostro permette di viaggiare, di raggiungere vari posti. Ygramul è sempre in movimento. Forse quello che muove Ygramul è la stessa impazienza generosa che muove Asterione... Non riusciamo a star fermi. Da qui l'imprevedibilità degli incontri, delle esperienze. Possono esserci altri insetti che si uniscono a noi per far parte di questo mostrone; e poi volare via. Il nucleo c'è; ma il nucleo è sempre in movimento.

Vania – Questa è la testa di Ygramul. Dietro abbiamo un codazzo di 40 persone che comunque hanno lavorato con noi, e che comunque stanno nel nostro passato -e quindi nel nostro presente-; il gruppo Ygramul, quindi, è molto grande: ci sono insetti più luminosi che portano avanti l'esperienza; ma gli altri forse poi torneranno e li

scavalcheranno... Non sapremo mai precisamente quanti siamo; non sappiamo neanche ad ogni riunione quanti saremo. Questa l'aspetto più interessante e più anarchico del gruppo; così non crediamo nella necessità di doverci costituire come compagnia, non abbiamo un atto costitutivo, non siamo un'associazione culturale: il gruppo non esiste, sulla carta; ma esistono le sue apparizioni, esistono i posti che lo sciame ha visitato; quindi c'è. Esistiamo perché agiamo. La nostra è una logica "di passaggio": a volte, come cavallette, deprediamo. Non abbiamo un referente fisso, né un luogo di collaborazione fissa. Per molto tempo abbiamo lavorato all'interno delle strutture del Villaggio Globale, poi ci siamo spostati ed ora vagabondiamo in cerca di un nuovo spazio, un nostro teatro che ci contenga per un po' di anni.

Marco – Il viaggio di contaminazione, il viaggio verso la varietà delle esperienze culturali, artistiche, umane, quanto è lontano dal viaggio della compagnia di giro, dal viaggio della tournée?

Vania – Parto dalla somiglianza. La compagnia di giro viene ospitata da luoghi, da città e -molto raramente- da culture diverse, avendo per abito uno spettacolo, un testo, un'idea. Anche noi, viaggiando, indossiamo un abito. Ma, realmente, è un abito che viene dipinto e cucito dalle persone che si incontrano. Un esempio per tutti è il nostro lavoro su Don Chisciotte; si è trattato di un laboratorio in cui sperimentavamo un approccio al testo e ai personaggi abbastanza classico. Questo bagaglio di pensieri e di idee maturate però, una notte lo abbiamo portato alla Stazione Tiburtina; e abbiamo affrontato alcune dinamiche del Don Chisciotte con i barboni. Questo ha permesso di trovare, per alcuni personaggi, delle chiavi di lettura molto innovative. Uno di loro ci spiegava che la logica da cui fugge Don Chisciotte è la stessa nella quale lui, invece, è intrappolato: questo ragazzo parlava di una specie di energia attorno alla Stazione Tiburtina che non gli permette di andarsene; o che, comunque, lo costringe sempre a tornare. E' un incantesimo che non riesce a spezzare. Anche Don Chisciotte ne è vittima perché pur viaggiando non riesce mai a staccarsi dal punto di partenza; ed è sempre lì che torna. Ecco che allora il testo, via via, si costruisce con questo avvenimento e con tutte le cose che accadono; e uno spettacolo allora può cambiare da un giorno all'altro.

Un'altra differenza riguarda il punto di arrivo. La compagnia tradizionale è protratta unicamente verso lo spettacolo, verso il debutto; per noi non è così. Per noi è possibile che lo spettacolo non avvenga, ad esempio; è possibile l'esperienza fine a sé stessa del laboratorio, degli incontri. Il viaggio in Amazzonia possiamo pianificarlo bene, ma in ogni caso non possiamo prevedere cosa accadrà.

Marco – C'è un teatro cui vi ispirate? O che amate particolarmente?

Vania – Siamo assolutamente lontani dallo stile dei *Raffaello Sanzio*; ma siamo molto vogliosi di quel tipo di ricerca; una ricerca profonda, seria, puntuale. Per altri versi, mi sembra che Peter Brook abbia abbracciato un concetto di viaggio simile al nostro; perché pur non avendo compiuto esperienze di baratto, è riuscito a fare ancor meglio: è riuscito a scoprire e a raccogliere in sé tantissime lingue del teatro. Ecco perché non sai mai quale sarà lo stile del suo prossimo spettacolo.

Marco – Volete raccontarmi un aneddoto di uno dei vostri viaggi?

Massimo – Uno su tutti, dal lavoro per *I Cenci*. In attinenza con quello che diceva Vania prima, sul fatto, cioè, che noi possiamo anche fare un lavoro e poi non andare in scena... Però quella volta ci siamo un po' incazzati... L'andare in scena, comunque resta un momento del laboratorio. Per il laboratorio de *I Cenci* eravamo partiti in quindici; in scena siamo rimasti in cinque; e pensa che tre persone se ne sono andate a quattro giorni dall'andata in scena... Noi ci siamo guardati e ci siamo detti "Va bene, si va lo stesso". E allora abbiamo lavorato ventiquattr'ore su ventiquattro, per portare tutto quello che era successo nel laboratorio; anche la disperazione, la rabbia. E' stata una prova importante per il gruppo. Un'altra dimostrazione che Ygramul è in fibrillazione e non può stare fermo.

Vania – Una cosa analoga è successa nell'*Ubu*. Noi abbiamo fatto una prima serata nel cortile del Villaggio Globale su una sfera costruita da due scenografi; la sera dopo è venuto il diluvio universale e la sfera, rimasta sotto la pioggia, si è fondamentalmente sciolta. Allora abbiamo deciso, come impuntatura, che in ognuna delle serate successive lo spettacolo sarebbe stato fatto in un punto diverso e, soprattutto, in un modo diverso. La seconda sera lo abbiamo fatto in un corridoio: la scena sferica è diventata orizzontale, sviluppata lungo tre stanze; un'altra sera ci siamo spostati al centro di una grande sala; poi, al Rialto, il primo giorno abbiamo montato tutta la struttura su un lato del terrazzo e il giorno successivo, d'accordo con gli scenografi, abbiamo cambiato lato, ricostruendo di fatto la scena. C'è una grande vitalità, una gran voglia di modificare l'evento teatrale. Mettendosi molto in gioco: perché ogni volta cambia tutto; le luci, i colori, l'acustica...

Massimo – Per fortuna andiamo in scena per cinque giorni. Se dovessimo fare una turnè gli scenografi diventerebbero pazzi...

Vania – Vorrei aggiungere una cosa.

Marco – Prego.

Vania – Una caratteristica essenziale del gruppo Ygramul è che è composto da chiunque. Individui che non hanno nessuna esperienza di teatro, di qualunque età con teatranti dei più diversi generi teatrali; e poi musicisti, scenografi, scultori, disegnatori. Lo sciame è composto da insetti diversissimi tra loro. Una delle logiche essenziali, fin dalla nascita, è quella secondo cui, il gruppo Ygramul, anche quando non lavora ad uno spettacolo o ad un laboratorio, cerca di scambiarsi materiali.

Marco – Quindi ogni persona che incontrate è interessante? Se mio cugino vuole essere uno degli insetti, voi lo accogliete?

Vania – All'inizio, per una sorta di deformazione accademica, pensavo che non tutti fossero interessanti e che quindi ci volesse una selezione. Invece lavorando nelle scuole, con il CSM, mi ha fatto capire che tutti sono assolutamente interessantissimi. Perché chiunque può avere uno sguardo su un'opera, su una tecnica, estremamente innovativo. Anche tecniche molto complesse possono essere affrontate da un giornalista e riscoperte in un modo che non ti saresti mai aspettato: il tuo modo di ragionare, da teatrante, è preconcepito. Noi dobbiamo imparare ad osservare le minuzie ecco perché Ygramul è una massa enorme di piccoli occhi.

Marco – Vorrei che mi diceste qualcosa riguardo al vostro rapporto con gli spettatori.

Vania – Il pubblico che ci segue ha capito che non basta vederci una volta; perché la seconda è troppo diversa. Mi viene in mente Gogol, che diceva che i suoi racconti si vanno modificando, si riscrivono, cambiano. Penso che il nostro pubblico non si deve abituare allo spettacolo. Certo, in alcuni spettacoli il laboratorio oscurava il testo -e questo è stato uno dei difetti nei primi lavori-. Ma il pubblico di Ygramul si è sempre trovato a che fare con molto materiale: abbiamo preparato mostre, video, programmi di sala piuttosto elaborati; non succederà mai che un lavoro del gruppo sia poco raccontato al pubblico. Per il *Don Chisciotte* abbiamo realizzato dei piccoli libri che il pubblico poteva prendere liberamente. Questo senso del viaggio, poi, ci permette di far capire, quasi sempre, che gli spettatori stessi sono la tappa del viaggio. Detto questo, lo sciame Ygramul ci tiene molto ad avere una chiarezza politica nei confronti del pubblico; per questo ha dei grandissimi dubbi rispetto al prezzo d'ingresso, perché il denaro rientra con gran fatica nelle logiche di Ygramul. E' difficile pensare di *vendere* un nostro spettacolo.

Marco – Sì, va bene. Ma chi paga quello che fate? Chi è il vostro *produttore*?

Vania – Non esiste un produttore. Quando abbiamo fatto pagare l'ingresso agli spettacoli ci siamo un po' rifatti delle spese... In realtà abbiamo un fido bancario con una banca molto paziente. Il problema reale è che, avendo nel nostro gruppo anche degli scenografi, dobbiamo sostenere la spesa continua di un magazzino scenografico molto vasto, pieno di roba di ogni genere. Adesso stiamo cercando di superare questo problema economico creando laboratori. Tra l'altro, ne stiamo attivando uno sulle giullarate medievali, un altro con i bastoni su una tecnica chiamata StocKampf, un altro ancora su psicodramma e gioco di ruolo. A tutto questo si aggiungono le serate di *Schizzi Impazziti*, che sono un ramo di Ygramul, e altre serate da camera. E poi ci sono i contratti con le scuole e con il CSM. Con queste entrate finanzieremo il viaggio in Brasile.

Marco – Bene. Mi sembra sufficiente.

Vania – Si può fare un annuncio?

Marco – Certo. Quello che volete.

Vania – Lo sciame di Ygramul - *le mille molte* cerca assolutamente e disperatamente persone che possano lavorare con noi sulle forme di handicap, qualunque esse siano. Perché all'interno del gruppo, in questo momento, non c'è nessuno che possieda gli strumenti di un logopedista, di uno psicologo, di uno psicoterapeuta. Abbiamo bisogno di materiali.