

La “folle idea” di un video “necessario” al teatro

Desirée Sabatini intervista Ferruccio Marotti¹

DOI: 10.54103/conessioni/19537

Ferruccio Marotti dal 1981 al 2010 ha fondato e diretto il *Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma “La Sapienza”*, dove ha anche diretto fino al 1985 – succedendo a Giovanni Macchia – l'*Istituto del Teatro e dello Spettacolo* e dal 1987 al 1994 il *Dipartimento di Musica e Spettacolo*.

In trent'anni di attività ha fatto del *Centro Teatro Ateneo* un punto di riferimento internazionale, dando vita a corsi, seminari e laboratori con Eduardo De Filippo, Jerzy Grotowski, Vittorio Gassman, Carmelo Bene, Peter Brook, Juri Ljubimov, Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Dario Fo, Alberto Sordi, Roberto Benigni, Peter Stein, Anatolij Vasil'ev, Toni Servillo, e molti altri, tutti oggetto di registrazione video.

L'intervista prende spunto dall'iniziativa “L'attore e il performer. Tradizione e ricerca, memorie teatrali di fine millennio”, con la direzione artistica del prof. Marotti e il supporto del Ministero della cultura. Attraverso un ciclo di incontri e proiezioni (le prime si sono tenute al Piccolo di Milano, al Teatro di Roma e al Teatro San Leonardo di Bologna), viene reso pubblico il prezioso materiale che fa parte dell'Archivio Storico Audiovisivo Centro Teatro Ateneo, inserito nel Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo dell'Università di Roma la Sapienza. Una documentazione che comprende cinquant'anni di attività dell'Istituto del Teatro e poi del Centro Teatro Ateneo e rappresenta un grande patrimonio a livello nazionale e internazionale.

¹ Ferruccio Marotti è Prof. emerito di Discipline dello Spettacolo alla Sapienza Università di Roma. Sono considerati punti di riferimento nella bibliografia internazionale i suoi contributi alla rifondazione degli studi sulle teorie della regia del Novecento, sulla storia del teatro italiano e in particolare sulla commedia dell'arte, sui teatri orientali e sull'antropologia teatrale, con testi quali *Edward Gordon Craig* (1961), *La scena di Adolphe Appia* (1963), *Artaud, homme théâtre* (1964 per il Terzo Programma RAI), *Amleto o dell'oxymoron: studi e note sull'estetica della scena moderna* (1966), *Il volto dell'invisibile: studi e ricerche sui teatri orientali* (1984), *La Commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro* (1991), riediti più volte e tradotti in diverse lingue. Ha curato le edizioni italiane dei testi di Appia e Craig, e le edizioni critiche del trattato di Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, dell'unica raccolta esistente di scenari dei professionisti della Commedia dell'arte, *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, e dei trattati e scritti dei maggiori comici dell'arte.

Desirée Sabatini: L'archivio Storico Audiovisivo del Centro Teatro Ateneo custodisce materiale sullo spettacolo a partire dagli anni Settanta, preserva e custodisce la memoria teatrale di un periodo di circa quarant'anni. L'archivio nasce dalla tua attività di ricerca teatrale. C'è all'inizio la consapevolezza di voler costruire un archivio da parte tua o l'idea era solo la ripresa, o meglio, la documentazione audiovisiva?

Ferruccio Marotti: Alcune piccole precisazioni. L'idea dell'Archivio nasce già negli anni Sessanta, quando lavoravo per il terzo programma della Rai e facevo registrazioni audio di incontri con personalità del mondo teatrale e soprattutto nasce in relazione a quello che allora era il Teatro Club, cioè le attività che svolgeva Gerardo Guerrieri importando personaggi importanti del mondo dello spettacolo in Italia, e io li intervistavo, discutevo con loro.

Quindi nasce innanzi tutto come un archivio audio e sul finire degli anni Sessanta diventa anche visivo. Diventa visivo un po' casualmente, soprattutto per la parte non italiana, ma straniera, in pratica, quando nel Sessantotto feci un lungo viaggio in Oriente. Portai con me una cinepresa otto millimetri, con la quale registrai le immagini di una serie di rituali in India e in Indonesia, e parallelamente registravo l'audio con il Nagra, naturalmente l'audio e il video non erano sincronizzati. Al ritorno ebbi modo di provare e sincronizzarli e li feci vedere a Grotowski e Barba, che rimasero molto interessanti e colpiti da questa mia attività e ne parlarono ai servizi sperimentali della televisione italiana, con i quali stavano facendo alcuni documentari dell'Odin Teatret sul lavoro e sul training di Grotowski.

L'allora direttore dei servizi sperimentali Rai accettò la mia proposta di tornare negli stessi posti, in occasione del Festival Asiatico del Ramayana che per la prima volta veniva organizzato in Indonesia, e che vedeva a confronto le varie culture dello spettacolo asiatico, dalla Thailandia, alla Birmania, all'India, all'Indonesia, sul tema del grande poema epico *Rāmāyaṇa*. Era il 1971 e andai con una troupe. Qui ebbi il primo shock perché la troupe che era con me, l'operatore e il fonico, non era abituati a lavorare in quelle condizioni assolutamente particolari.

Ci fu uno scontro molto violento perché chiedevano i cinque minuti di preavviso sindacale prima di iniziare le riprese e tutta una serie di cose che non sempre si potevano avere; quando si trattava di filmare con il 16 mm. non si poteva filmare tutto, solo dei pezzi e io

non potevo sceglierli prima perché erano spettacoli e rituali fatti una sola volta, non c'era replica. Bisognava iniziare le registrazioni solo nei momenti principali, e quindi ebbi forti scontri con la troupe e rimasi molto deluso da questa strana avventura di cercare di raccontare non il teatro, in quanto fatto letterario, ma lo spettacolo teatrale e il rapporto fra lo spettacolo e il rituale che in queste culture tradizionali è sempre molto presente. Diciamo che in qualche modo l'operazione fu un semi-fallimento. Però devo dire che potei rimediare alcuni mesi dopo, tornando da solo, senza una troupe, e insegnando agli amici balinesi a utilizzare la cinepresa in modo da integrare le registrazioni che avevo fatto e da costruire un insieme. Questa è stata la prima esperienza da cui è venuta a poco a poco l'idea dell'archivio che raccogliesse gli spettacoli e i rituali che non si riuscivano a vedere in giro. Non c'era il mondo globalizzato attuale, ed era anche difficile avere la possibilità di accedere ad altri archivi; infatti, la prima cosa che feci durante gli anni furono scambi con altri archivi per poter avere ulteriori materiali di carattere antropologico.

E qui nasce la duplice faccia di questa attività volta a costituire un archivio audiovisivo: da un lato quella di realizzare una documentazione audiovisiva su eventi rituali e spettacolari, e dall'altra quella di raccogliere, nell'area degli stessi fenomeni, ciò che era già stato fatto. Quindi l'archivio nasce senza un'idea precostituita ma a partire dalla necessità di confrontare il lavoro di ripresa e di produzione da parte mia con l'esistente, con altri spettacoli simili o con gli stessi spettacoli o riti avvenuti in anni precedenti, con lo stesso spettacolo di anni prima o in parallelo. Si configura dunque questa duplice attività: di servizio per l'università nel raccogliere il materiale altrui, e di ricerca diretta, del produrre attività di documentazione audiovisiva.

Desirée Sabatini: I documenti teatrali audiovisivi degli anni Settanta presenti in archivio sono registrazioni di cerimonie, rituali, danze e spettacoli di Bali, India, Africa, in particolare Somalia o il ciclo rituale degli Anastenarides in Grecia, e rispecchiano il tuo avvicinamento all'approccio di antropologi come Margaret Mead, Gregory Bateson, Jane Belo, Jean Rouch e di molti registi che si sono confrontati con la produzione di film etnografici, come Rossellini in India, Pasolini in Palestina, Antonioni in Cina. Però già all'inizio degli anni Ottanta dai documenti filmici si nota uno spostamento d'attenzione verso il film di

divulgazione e la tipologia di materiale ripreso si diversifica molto sia geograficamente che nel soggetto. Cosa accade?

Ferruccio Marotti: C'è stata una evoluzione nelle tecnologie. Le prime attività le facevo con la pellicola Super8. Poi sono passato a quelle più professionali, soprattutto col supporto del Servizio Ricerca e Sperimentazione della Rai con il 16 millimetri, che aveva caratteristiche molto più concentrate e limitate. Ad esempio, in un rituale che dura sei sette otto ore, il momento che più mi interessava era quello del crepuscolo della coscienza dei partecipanti in cui si generano quei fenomeni chiamati con la parola "trance", cioè la transizione da uno stato di coscienza normale ad uno allargato, in qualche modo "superumano". È chiaro che questo fenomeno era estremamente difficile da riuscire a catturare con il film, proprio per la difficoltà del momento cinematografico che aveva da un lato l'immagine, dall'altro la registrazione audio e infine la necessità di sincronizzare le due cose, con i famosi ciak che però in un rituale era impensabile fare. Questo comportava problemi pesantissimi. Ricordo che in una spedizione fatta in India, portammo con Silvano Agosti 320 pellicole da 11 minuti l'una per registrare alcuni spettacoli e alcuni rituali del Sud dell'India. E ancora adesso questi materiali in gran parte non sono montati perché non sono sincronizzati. Perché è troppo difficile sincronizzarli, perché al momento cedetti all'entusiasmo di Silvano Agosti che disse: «La sincronizzazione la facciamo dopo» e si girò senza i ciak. E lì venne fuori il problema di non buttare via il denaro faticosamente raccolto per fare queste riprese e di non lasciarle poi a mezz'aria, perché non c'erano i soldi per effettuare la sincronizzazione senza i canoni tradizionali e a volte neanche i soldi per sviluppare, stampare i film a colori in 16 millimetri.

E allora cominciai a occuparmi, improvvisamente, della problematica audiovisiva elettronica. Dopo essere riuscito finalmente ad acquistare faticosamente due cineprese da sedici millimetri e tutti i sistemi cinematografici connessi, ho visto che non riuscivo comunque ad avere né la possibilità economica né la tecnologia adatta a riprendere uno spettacolo o tutto il ciclo del rituale.

Quindi, per riuscire ad attuare il passaggio dalla curiosità antropologica alla metodologia scientifica di lavorare in campo antropologico (che Margaret Mead risolveva con

segretari che scrivevano gli appunti e che poi facevano delle piccole riprese di tanto in tanto), io, che avevo il desiderio di avere tutto il ciclo del rituale registrato, ho dovuto ad un certo momento, sia pure riducendo la qualità – perché la qualità cinematografica era all'epoca nettamente superiore a quella televisiva – passare alla videoregistrazione elettronica.

Il problema maggiore dell'audiovisivo relativo al teatro e al rito è il problema della luce, che solo in questi anni si va risolvendo, perché la sensibilità della qualità della pellicola e poi della videoregistrazione è divenuta sempre più elevata.

La ricerca è stata in qualche modo una continua battaglia dei confronti della tecnologia esistente, con il folle tentativo anche di cambiare la tecnologia esistente per risolvere i problemi. Di qui la follia, per esempio, di andare in India con i videoregistratori Ampex 1 pollice, che pesavano cinquanta chili l'uno, con la prima telecamera Ampex a colori, la BCC2, che permetteva una registrazione di livello professionale, fatta di due pezzi, una scatola da quindici chili, che conteneva i circuiti elettronici, che si metteva sulle spalle e un apparecchio da quindici chili, che era la telecamera, che si teneva in mano.

Erano battaglie epiche, perché ci si scontrava con un uso diverso di questi strumenti, che erano fatti per gli studi televisivi, per ambienti di altra natura o di altra funzione. Cercavo di fare le cose che mi interessavano, ma mi scontravo continuamente con questi grandi problemi, tipo quello dell'umidità, perché la registrazione a certi livelli di umidità, che in India erano frequentissimi, non funzionava più; allora, dovevi inventarti soluzioni folli ma poi parzialmente riuscite. Anche se sono delle riprese tecnicamente, come dire, impresentabili a livello spettacolare, sono utili a livello scientifico, perché riescono nello scopo di registrare degli eventi reali, e non ricostruiti, come si faceva con la pellicola. Questa è l'evoluzione degli anni Settanta, soprattutto nella seconda metà degli anni Settanta sono riuscito ad imporre l'uso della telecamera e abbandonare, seppur a malincuore, quello della cinepresa. L'ultimo prodotto cinematografico che ho fatto per la Rai in Indonesia, a Bali, sono *Le storie dell'isola della luce*, in cinque puntate, dove avevo insieme le videocamere e le cineprese, con queste ultime riprendevamo solo quello che poi andava in trasmissione, con la telecamera riuscivo a riprendere dei rituali interi. Qui abbiamo fatto la follia di utilizzare due tipologie di telecamere, le telecamere leggere in bianco e nero

della Sony le abbiamo usate per 210 giorni, cioè per tutto il periodo dell'anno balinese, per registrare i rituali che avvenivano nel corso dell'anno e poi l'anno successivo, avendo visto tutti questi materiali, abbiamo programmato le riprese degli eventi più interessanti. Un'impresa, come dire, un po' pazza, ciclopica, ma che ha dato secondo me dei notevoli risultati.

E poi mi sono sempre più dedicato alla videoregistrazione, anche perché parallelamente è cambiata anche la situazione dell'Università e ho potuto cominciare a fare attività di laboratorio e seminari, con Eduardo, con Grotowski, con Bene, Gassmann e Fo e tanti altri. Ho fatto numerose videoregistrazioni, tutti i giorni delle prove, degli spettacoli teatrali, oltre che di laboratori e seminari che oggi rimangono, come dire, allo stato bruto perché non sempre sono riuscito a portare tutto alla fase di edizione, spesso molto costosa rispetto alla fase di ripresa; però, questo materiale c'è e ora voglio cercare di restaurarlo nella speranza chi si occupa di questi studi possa utilizzarlo.

Desirée Sabatini: Un'altra caratteristica unica della memoria visiva dell'archivio è che, fin da subito, i documenti registrati sono stati rielaborati da ricercatori, artisti, studiosi chiamati da te a creare nuovi documenti audiovisivi a commento degli originali. Questa progettualità finalizzata alla creazione di film scientifici in ambito teatrale è del tutto originale per quegli anni. Questa idea nasce nell'ambito degli studi teatrali, ovvero è una necessità degli studiosi, o eredita questa metodologia da altri abiti scientifici?

Ferruccio Marotti: Beh, riguardava da un lato una mia esigenza personale e dall'altro l'aver verificato, leggendo i libri di antropologi che descrivono dei rituali, che poi nella realtà questi ultimi sono altro rispetto a quello che loro descrivono, perché la memoria dell'individuo non è mai oggettiva ed è scarsa rispetto alla realtà. E allora vedere che il filmato ti mostra che quello che viene scritto è in un certo modo soggettivo e incompleto, mentre la realtà è tutt'altra cosa. E questa è stata la prima grande rivelazione. In realtà buona parte delle ricerche di carattere antropologico sono iniziate dal loro aspetto letterario, e questa esigenza l'aveva già sentita Margaret Mead nei suoi viaggi a Bali.

Ma la registrazione continua ci permette di analizzare, di cogliere, di vedere un fenomeno anche teatrale di culture altre, che hanno una tradizione, che hanno quindi un'interazione fra il fare spettacolo e le sue radici vere, che sono poi quelle di fare una ricerca dell'interiorità dell'individuo, di ciò che Brook chiama, parlando di Grotowski, la possibilità dell'incarnazione, l'incarnare qualcosa che conosciamo poco, che siamo abituati a chiamare anima e che è invisibile (e quindi un vero e proprio ossimoro).

Il mio obiettivo era quello di riuscire a riprendere in modo più scientifico fenomeni di carattere spettacolare e antropologico. E non dico di esserci sempre riuscito, ma ho fatto qualche tentativo che mi è parso comunque interessante.

Il tentativo è sempre quello di arrivare più in là, nell'ambito di quello che poi è di norma il proibito. Di cercare di penetrare più a fondo la conoscenza delle cose, la conoscenza delle cose è un po' un'utopia, ora a ottantatré anni mi rendo conto che ho cercato in vari modi di raggiungere un qualcosa che non è totalmente raggiungibile, però può avere un senso cercare di avvicinarvisi. Il problema in tutto questo è poi chi riuscirà dopo di te a usare questi materiali. In un mondo che è portato sempre più vicino, vertiginosamente, verso una posizione assolutamente superficiale, il trovarsi invece di fronte a questa tipologia di prodotti te li rende fuori del tempo.

Desirée Sabatini: Tu hai avuto la possibilità di collaborare con artisti e di ospitare in Università personaggi come Fo, Gassman, Quartucci, Bene, De Filippo e tantissimi altri. Come hai fatto a convincere tutti questi personaggi non solo a collaborare con l'università, ma a convincerli anche a confrontarsi con la videoregistrazione?

Ferruccio Marotti: In realtà è stata un'appassionata opera di seduzione, di volta in volta. Perché Eduardo De Filippo odiava le registrazioni, però si rendeva anche conto di questa necessità. E allora si fece il patto: «tu registra, ma non dirmelo, non farmene accorgere». E questo rendeva un po' più difficile il lavoro, dovevo mettere i microfoni sotto la camicia per registrare le conversazioni con lui e così via.

E ognuno poi aveva richieste diverse. Erano pochi quelli che, come dire, accettavano con piacere l'idea di immortalare sé stessi e il proprio lavoro. E l'ho fatto perché ero

sufficientemente pazzo per riuscire a convincere queste persone ad accogliere questo mio invito, garantendo loro che comunque, qualora ne fosse stato fatto un uso commerciale, i proventi sarebbero andati a loro. E devo dire che in fin dei conti sono stati più disponibili di quello che pensassi, nonostante i problemi di diritto, soprattutto, talvolta, con alcuni eredi.

Oggi c'è il grande vantaggio delle piattaforme, come YouTube, che sono al di fuori dell'ambito del diritto d'autore tradizionale, sono Creative Commons. Queste piattaforme pubbliche permettono di utilizzare materiali, che altrimenti sarebbero a pagamento, in modo gratuito. Purché non siano in una forma tecnologica tale da poter essere utilizzati commercialmente. Ecco perché vedo una speranza. E infatti attualmente sto meditando proprio di mettere tutti i materiali su YouTube. Ad esempio l'impresa audiovisiva patrocinata dal Ministero della Cultura, ItsArt, non ha risposto alla richiesta di mettere online gratuitamente, man mano che vengono prodotti e restaurati, i materiali dell'archivio del Centro Teatro Ateneo, quindi dovrò ricorrere a piattaforme come YouTube che hanno una definizione minore, non ottimale. Però perlomeno saranno pubblici e devo dire che c'è un interesse: il video pressoché integrale del seminario con Vittorio Gassman e Carmelo Bene che è stato messo su YouTube da qualcuno in maniera anonima, ha raccolto più di 150.000 adesioni. Il che significa che c'è un qualche interesse a guardare queste documentazioni che non sono spettacolo e sono, come dire, riflessioni e dibattiti su eventi spettacolari.

Desirée Sabatini: Come ti immagini queste librerie digitali consultabili? È il momento giusto per convertire un archivio teatrale in un prodotto digitale?

Ferruccio Marotti: È chiaramente presto. Però al tempo stesso bisogna cominciare. Io ho deciso di cominciare ad esporre questi materiali in due forme. Da un lato una videosintesi che introduca al singolo tema e dall'altro tutti i materiali come sono stati ripresi, semplicemente puliti e restaurati. Quindi un video sul risultato finale del laboratorio, ad esempio, di Anatolij Vasil'ev e però anche le riprese di tutto il lavoro fatto in sei mesi per arrivare a quel laboratorio finale. Idem per Carmelo Bene, un video di sintesi per la sua idea di lavoro sul *Macbeth*, ma dall'altro anche tutte le riprese delle prove. Per ora diamo questo, perché, con gli scarsi mezzi a disposizione, più di questo non si riesce a dare. Speriamo in

futuro in un'operazione integrativa, con una schedatura funzionale alla digitalizzazione che permetta di utilizzare questi materiali trasversalmente e diagonalmente. Ma l'importante, in questo momento, è preservare il materiale.

Desirée Sabatini: C'è un progetto audiovisivo di tutto l'archivio che ti piace in assoluto? Ti chiedo se pensi di aver colto con una determinata videoregistrazione, di più rispetto alle altre, l'essenza dell'evento dal vivo.

Ferruccio Marotti: Tutti i miei prodotti hanno il proprio tipo di verità per cui è difficile dire che il metodo seguito per cercare di comprendere, ad esempio, lo spettacolo *Il Principe Costante* è quello a cui sono più affezionato, rispetto a quello utilizzato per cercare di capire come creava e costruiva i suoi spettacoli Dario Fo o quale è la tecnica che utilizza Toni Servillo per esprimere i sentimenti in scena. Ognuno di questi ha un suo interesse e l'essere umano, grazie a Dio, è questo pozzo infinito, per cui ciascuna di questi diversi progetti può avere un senso. Il problema, oggi come oggi, è quello di preservare le basi perché questo possa essere fatto: non disperdere o, peggio, cancellare la memoria.

All'Università La Sapienza, ad esempio, fin qui hanno buttato via alcune delle apparecchiature più antiche con cui sono fatte le registrazioni; mentre io vorrei che le ultime rimaste fossero in qualche modo salvate come pezzi d'antiquariato ed esposte pubblicamente.

Lo stesso vale per il materiale video che voglio rendere pubblico, deciderà chi lo vede. Se interessa un aspetto o un altro o se non interessa proprio. Io credo che possa continuare a interessare, perché continuo a vedere che, a tanti anni di distanza, ancora soprattutto da parte di qualche giovane, ci sono delle risposte affascinate rispetto a queste immagini di realtà diverse.