



ENSEMBLE PERINCANTAMENTO

INTERVISTA A ADELAIDE RICCI E PAOLO GALLONI

Paolo Pizzimento

L'*Ensemble PerIncantamento* è una compagnia artistica di esperienza ormai ventennale che opera fra musica e teatro, con una particolare attenzione alla dimensione storica e spirituale. Il gruppo, infatti, predilige la realizzazione di spettacoli in luoghi legati al sacro, creando intrecci tra parole e ambientazioni musicali. Un elemento centrale nella ricerca artistica di *PerIncantamento* è il recupero delle forme e dei materiali della tradizione medievale, con un focus specifico sul *tropare*, ossia la pratica di aggiungere nuovi testi o musiche a composizioni preesistenti. Tale approccio consente la creazione di una forma espressiva che va oltre il semplice concerto o la rappresentazione teatrale, offrendo al

pubblico un'esperienza poetica e narrativa in cui la componente sonora diventa parte integrante della narrazione.

I progetti dell'ensemble coinvolgono strumentisti e attori, spesso coordinati in modo tale da superare i tradizionali – e per certo verso esausti – confini delle categorie spettacolari. L'organizzazione degli spettacoli mira a creare sinergie tra le diverse arti, sperimentando forme ibride in cui la narrazione si fonde con la musica e la scena. Gli strumenti utilizzati spaziano da quelli evocativi del repertorio antico, come arpa, flauti e viola da gamba, a soluzioni sonore pensate per arricchire e valorizzare l'esperienza emotiva e riflessiva degli spettatori.

Tra le produzioni originali realizzate da *PerIncantamento*, si annoverano lavori che affrontano tematiche storiche, mitologiche e spirituali. Un esempio significativo è *La creazione del mondo* (2021), presentato

come *videopoema* artistico composto da dieci “quadri” ispirati ai miti della creazione provenienti da diverse culture. In questa produzione, immagini, paesaggi, musica e narrazione si fondono per offrire un’esperienza contemplativa e immersiva. Un altro progetto di rilievo è *Il volo delle rondini. Chiara d’Assisi povera per privilegio* (2024), dedicato alla figura della santa francescana: qui musiche, recitazioni e narrazione dal vivo si uniscono, mescolando elementi antichi e contemporanei per raccontare poeticamente la sua esperienza di povertà e spiritualità. L’ensemble ha inoltre sviluppato *Abbondio 1894: identità inquieta* (2022), una *lezione performativa* che, partendo da documenti storici autentici, restituisce attraverso musica e recitazione i pensieri di una persona internata in un ospedale psichiatrico a fine Ottocento, esplorando i temi dell’identità e della follia.

Il gruppo è guidato dalla direttrice artistica Adelaide Ricci, studiosa di medievistica e fonti storiche, attiva anche come narratrice e interprete nei progetti scenico-musicali. A lei si affianca Paolo Galloni, medievista impegnato nell’adattamento dei testi e nella regia. Completano l’ensemble: Walfrido Ricci (attore e regista), Miriam Ricci Galloni (attore), Anna Maria Frittoli (attore), Eddy De Rossi (arpa), Antonio Minelli (viola da gamba, percussioni), Vittorio Zanibelli (flauti, bombarde, clarinetto, cornamusa). Questa varietà di competenze e strumenti contribuisce alla ricchezza e all’originalità delle produzioni di PerIncantamento.

La presente intervista è stata realizzata online il 4 novembre 2025.

PP: QUANDO NASCE L’ENSEMBLE PERINCANTAMENTO E QUAL È LA MOTIVAZIONE PRINCIPALE ALLA BASE DELLA SUA FONDAZIONE?

AR: Il progetto è nato nel 2002, in maniera un po’ informale: all’inizio mi sono incontrata con alcuni musicisti con l’idea, ancora solo abbozzata, di unire le nostre specifiche competenze musicali, storiche e filologiche. Quindi abbiamo iniziato subito a chiederci cosa potessimo fare. Dopodiché, passato qualche mese, ci siamo trovati bene insieme e abbiamo deciso di

darci un nome e di avere un organico (ancorché dapprima mosso, perché avevamo molti collaboratori). Il fulcro del progetto era proprio l’idea di raccontare delle storie che altrimenti sarebbero rimaste inerti; storie soprattutto sacre, all’inizio, ma in seguito le nostre proposte si sono diversificate. Siamo rimasti fermi, però, su tutte quelle storie che in passato erano state raccontate attraverso forme performative che oggi non avrebbero lo stesso effetto: sappiamo che il comico ed il tragico, ai nostri giorni, non procedono sullo stesso registro che nel Medioevo, e nemmeno l’interesse narrativo.

PP: COME DESCRIVERESTE LA MISSIONE ARTISTICA DI PERINCANTAMENTO, IN PARTICOLARE RISPETTO ALLA VALORIZZAZIONE DELLA CULTURA E DELLA MUSICA DEL MEDIOEVO?

AR: Se posso esprimermi da capocomico – come amo definirmi per sminuire il ruolo di tutti questi dirigenti e direttori artistici di cui non se ne può più –, la nostra missione è dare vitalità alla performance e sperimentare; cioè, essere molto seri dal punto di vista della ricerca (i miei musicisti fanno ricerca sui brani e sono impegnati in gruppi filologici, io stessa non prescindo dallo studio sui testi) ma liberi di sperimentare nel momento della comunicazione, di cercare un contatto sperimentale con il pubblico. Il che non significa necessariamente andare incontro a quel che il pubblico si aspetta.

PG: Diversamente da Adelaide, che ha il dono di tradurre immediatamente ciò che studia in ciò che è e in ciò che fa, ho un approccio più intellettuale e devo approfondire molto prima di entrare nelle cose. Però tengo a ribadire che l’obiettivo dell’Ensemble è comunicare ciò che, medievalmente, può essere definita una struttura di mistero attraverso la *recta mensura*, cercando un equilibrio tra voce, musica, testo, immagine, gesti. Quindi con un esito, se vogliamo, piuttosto inattuale, nel senso di reazione a una certa attualità che è distrazione, ovvero, etimologicamente, “via sbagliata”.

PP. IN EFFETTI, MI SEMBRA CHE NEI VOSTRI SPETTACOLI SI DIA UN CERTO ELEMENTO STRANIANTE TALE DA RICONFIGURARE IL PUNTO DI VISTA DELLO SPETTATORE E INTRODURLO IN UN AMBIENTE "ALTRO" NEL QUALE, MAGARI, LA FRUIZIONE ESTETICA PUÒ RIUSCIRE IN QUALCHE MISURA AMPLIATA.

AR: Sì, l'idea è un po' quella. Dopodiché, va detto molto onestamente che si tratta di qualcosa che si è strutturato facendo. Lo dico volentieri perché ci sono tanti modi di lavorare, tutti rispettabilissimi, poi ognuno cerca una propria cifra e la trova lavorando con gli altri. Questo è inevitabile, altrimenti si parte con un'idea, la si impone e si rischia di non raggiungere alcuna meta precisa. Penso, ad esempio, a quei modi di teatro molto pensati in cui si ragiona tanto prima di scrivere qualcosa. Da noi si studia molto, poi si mettono le carte sul tavolo e si creano degli intrecci; può però capitare che le prove inducano a cambiare la struttura in corso d'opera. Quindi, questo effetto di straniamento di cui parlavi probabilmente deriva anche da questa continua voglia di accogliere le idee di un musicista, di un amico o di un tecnico della fotografia che viene a dare un consiglio, di voci esterne che magari seguono le prove ma poi non figurano in cartellone, perché sono amici del mondo dello spettacolo a vari livelli.

PG: Vorrei aggiungere che in questo aggiustamento – o se vuoi anche improvvisazione – della resa scenica c'è anche il fondamentale contributo dei luoghi in cui ci troviamo a lavorare. Siccome gli spazi sono sempre diversi – spesso sono chiese –, essi stessi agiscono insieme agli artisti. Il dialogo con lo spazio specifico in cui ci si trova a rappresentare racconti è fondamentale proprio per trovare la giusta resa gestuale e spaziale di quello che si proporrà. Però tutto questo avviene davvero in modo molto naturale e spontaneo. Io sono un teorico e dal discorso precedente potrebbe sembrare che il mio apporto sia solo concettuale, ma non è così. Ecco, questo mettere nero su bianco i passaggi è piuttosto l'esito di una ricostruzione *a posteriori*.

PP: QUESTO È UN ASPETTO MOLTO INTERESSANTE. SI DIREBBE IL VOSTRO RAPPORTO CON LA POLICROMA PERFORMATIVITÀ MEDIEVALE NON VADA NELLA DIREZIONE DI UNA (PUR RISPETTABILISSIMA) RESTITUZIONE FILOLOGICA. VI CONTRADDISTINGUE UNA LIBERTÀ INTERPRETATIVA CHE VI PERMETTE DI TRATTENERE QUANTO DI STABILE E DURATURO VI È NELLA LEZIONE DEL TEATRO E DELLA MUSICA MEDIEVALI E DI OFFRIRLO A UN PUBBLICO CONTEMPORANEO.

AR: Sì, l'idea è proporre dei contenuti non tanto in termini di idee o di valori quanto di approccio alla realtà. Si tratta quindi un approccio figurativo, dove il termine contiene la figura della musica, quindi la danza, oppure la solennità, la marcia, il gesto. Chiaramente, quando si lavora in uno spazio non teatrale si cercherà una figuratività basata su gesti semplici, non avrebbe senso articolare espressioni facciali che non potrebbero essere colte. Occorre altro: colori, forme eloquenti. Pertanto, il nostro contenuto è l'approccio figurativo alla realtà: in termini apparentemente un po' più complessi, cerchiamo di presentare qualcosa di simile a ciò che erano le immagini nel Medioevo, cioè delle immagini molto incarnate, molto concrete. Tutto questo va un po' contro la nostra odierna smaterializzazione dell'immagine ma, al contempo, può completarla. Il resto, invece, è davvero sperimentale; quindi, non abbiamo nessuna pretesa di essere strettamente filologici: possiamo inserire un clarinetto o una maschera contemporanea, però non a caso, ovviamente.

PG: Nell'agire in modo contemporaneo – perché non potremmo fare altrimenti –, cerchiamo di portare in scena quel che noi, studiando, abbiamo ricevuto in termini di approccio al Medioevo. Ci sentiamo talmente medievalizzati, Adelaide e io, ma anche i nostri musicisti, da portare in modo abbastanza naturale quello che abbiamo ricevuto dallo studio del Medioevo. Però abbiamo sempre una grande attenzione alla dimensione spirituale, anche quando mettiamo in scena, ad esempio, i testi del ricoverato di un manicomio di fine Ottocento, forse con una certa spontanea deriva

verso una performance tradizionale e un po' liturgica. Una caratteristica, tra le altre, è che utilizziamo sempre un tappeto musicale continuo: non alterniamo musica e testo come si usa nei *reading* che vanno abbastanza di moda adesso, ma un accompagnamento quasi senza interruzioni che, *a posteriori*, ritengo che segni il passaggio in una sorta di temporalità diversa rispetto all'ordinario. Mi sono reso conto che è così anche nel teatro *Nō* giapponese; ma anche in questo caso si è trattato di una conferma successiva, non di una cosa pensata prima.

PP: COME AVVIENE LA SELEZIONE DEI SOGGETTI E DEL MATERIALE (EDIZIONI CRITICHE, TESTI E MUSICHE ORIGINALI ETC.) CHE UTILIZZATE NEI VOSTRI SPETTACOLI?

AR: Naturalmente, qui bisognerebbe lasciar parlare i musicisti ma mi permetto di esprimermi anche a loro nome perché ormai lavoriamo insieme da tanti anni. In realtà, tutto nasce sempre in maniera molto spontanea. Mi rendo conto che dicendo così sembrerà che io assuma delle pose ma garantisco che non c'è nessuna volontà in questo senso. Avviene che, magari, siamo impegnati nello studio di qualcosa e questo qualcosa ha lasciato il segno proprio perché, per noi, lo studio è molto vissuto e ne parliamo con persone di qualsiasi tipo. I contenuti che restano ci pongono domande: per esempio, nel caso dello spettacolo su santa Chiara, il suo attaccamento alla povertà in qualche modo ci interroga su come intendere la povertà oggi. Da lì si cominciano a scandagliare i testi, sempre con una mano in pasta nelle edizioni critiche (le *Fonti francescane* si aggiornano di continuo), per poi iniziare a tessere una narrazione che accolga dei contenuti capaci di parlare all'uomo contemporaneo. Al giorno d'oggi, ad esempio, sarebbe inutile battere il chiodo su un'ascesi monastica che nessuno concepisce più, dal momento che anche le suore di clausura hanno un altro tipo di spiritualità. Invece, l'idea di una povertà che è una risposta alla bellezza del Creato – per cui ci si fa poveri perché ci si rende conto di essere solo un fiore del prato – poteva essere un ottimo spunto; ecco perché i testi sono stati selezionati proprio a partire dall'idea ricorrente in Chiara e ripresa dal Vangelo:

«Le volpi hanno le loro tane e gli uccelli del cielo i loro nidi, ma il Figlio dell'uomo non ha dove posare il capo» (Mt 8.20). Chi segue una chiamata all'armonia fa fatica a trovare un posto perché è un viandante. La nostra ricerca dei testi, in questo senso, è molto simile alla composizione delle opere medievali – da quelle francescane a quelle più colte –; avviene, cioè, in consonanza con i *best seller* dell'epoca. Per cui, nel caso di Chiara, abbiamo scelto passi biblici che facevano parte della sua cultura e risuonano ancora con la sua visione del mondo. Così si vanno a tessere i fili della narrazione; quando il testo è più o meno formato a metà, inizia il lavoro con i musicisti, su cui lascio dire qualcosa a Paolo.

PG: I musicisti oggi non sono con noi, però il procedimento prevede che siano loro a proporre le musiche. Tuttalpiù, in quanto studiosi, noi diamo qualche indicazione sul tipo di atmosfera da ricercare ma sono loro, guardando i testi, a scegliere e a proporre soluzioni più o meno in dialogo tra Medioevo e contemporaneità, a decidere se restare fermi sul Medioevo o se introdurre degli elementi di variazione, ad esempio con una strumentazione più moderna. Sembra un po' un discorso anni Settanta, però la realizzazione è davvero un lavoro spontaneamente collettivo. Anche il videopoema collegato allo spettacolo su Chiara, *Il volo delle rondini*, lo abbiamo firmato come Ensemble PerIncantamento e non con il nome di un singolo regista. Certo, il gruppo è composto da attori e musicisti e io sono il principale responsabile della regia. Però non sono l'autore. Voglio dire che l'autorialità del regista nel prodotto teatrale e cinematografico, nel momento in cui ci abbiamo pensato, ci è sembrata una deriva da correggere. Aggiungo che, per quanto riguarda gli spettacoli, spesso sono caratterizzati da una certa unicità: di frequente li eseguiamo una sola volta, in un luogo preciso e non li ripetiamo. In altri casi, gli spettacoli possono essere replicati e allora li adattiamo al nuovo spazio. Ma spesso nascono davvero insieme al luogo e quindi non sono assolutamente ripetibili – un aspetto, questo, che rende il nostro lavoro piuttosto faticoso.

PP: TROVO MOLTO INTERESSANTE QUESTA RELAZIONE TRA LO SPETTACOLO E LA DIMENSIONE SPAZIALE CHE LO OSPITA. POTRESTE DIRMICI DI PIÙ?

PG: Si tratta di una “fissazione” che Adelaide ha passato a tutti noi. Il luogo non è un mero fondale ma ci impone una determinata struttura scenica che non può essere modificata. Siamo noi a doverci adattare; questa inclinazione artistica è arrivata al punto che, quando abbiamo girato il video-poema *La creazione del mondo* in luoghi del sacro come chiese, monasteri e pievi romane dell'Appennino parmense, abbiamo registrato musica e testi in presa diretta in modo che ogni sezione conservasse il più possibile l'acustica originale del luogo. La presa diretta ci ha permesso di mantenere e valorizzare anche le diversità acustiche degli spazi che abbiamo utilizzato, o meglio vissuto. Abbiamo solo un'eccezione: dovevamo girare una parte all'aperto ma a causa del forte vento siamo stati costretti a registrare l'audio separatamente, ma pur sempre presso il luogo scelto.

AR: Se posso aggiungere qualcosa: questa fissazione costituisce anche un punto debole dell'Ensemble. Oggi i committenti chiedono spesso estratti o video degli spettacoli. Noi cerchiamo di supplire con i *trailer* ma troviamo problematico avere degli estratti. Abbiamo dei girati, certo, ma principalmente all'uso della nostra autocritica. Una ripresa ha chiaramente un punto di vista fisso e non restituisce pienamente quel che facciamo, che è creare delle atmosfere, richiamare lo sguardo degli spettatori ora su punto ora su un altro. Magari una porta di sagrestia ci colpisce particolarmente e la mettiamo in risalto. Però è difficile spiegare a un possibile committente che quel che può vedere in uno stralcio non è lo spettacolo. Tutto ciò è legato in modo vitale all'unicità del qui e ora.

PP: HO L'IMPRESSIONE CHE A QUESTA PRATICA SOGGIACCIA UNA MOTIVAZIONE DI CARATTERE ETICO, NEL SENSO CHE IL VOSTRO OBIETTIVO NON È TANTO CONFEZIONARE UN PRODOTTO CHE POSSA ESSERE REGISTRATO E REPLICATO ATTRAVERSO I MEDIA MA QUALCOSA CHE – COME È NELLO SPIRITO DELLA PERFORMANCE – SI CONSUMA NEL QUI E ORA E NON PUÒ ESSERE RIPETUTO UGUALE A SE STESSO.

AR: Per quanto mi riguarda, l'idea è proprio quella. Alcuni dei nostri spettacoli, come quello realizzato per la cattedrale modenese di San Geminiano, sono molto imponenti e perciò difficilmente riproporzionabili. Ma ne abbiamo moltissimi altri da riproporre e non abbiamo timore a ripresentarli con delle modifiche. Ad esempio, uno spettacolo come quello dedicato ad Abramo, in un periodo di dialogo interreligioso come quello attuale, potrebbe essere molto interessante perché rigioca la figura di Abramo nel viaggio di scoperta dell'umanità. È chiaro che tentiamo di renderlo percorribile, non presentandolo nella chiave esclusiva del popolo eletto. Però sì, l'idea è proprio quella: abbiamo un canovaccio, una struttura, sappiamo quali musiche hanno funzionato ma possiamo includere qualcos'altro. Si possono fare anche delle “follie”, ad esempio far uscire alcuni attori dalla chiesa, mentre fuori ci sono cinquanta centimetri di neve, e poi farli rientrare visibilmente provati: in questo caso, non si tratta più di una finzione.

PP: ADESSO HO UNA DOMANDA IN PARTICOLARE PER PAOLO. NEL TUO SAGGIO *LA MEMORIA E LA VOCE. UN'INDAGINE COGNITIVA SUL MEDIOEVO (2013)*, CHE HO MOLTO APPREZZATO, RICOSTRUISCI FONTE ALLA MANO IL PROFILO DI UN'EPOCA IN CUI L'UOMO SOLLECITAVA STRUTTURE BIOLOGICO-COGNITIVE DIVERSE RISPETTO A QUELLE CHE ADOPERA OGGI. TROVO QUESTA TEORIA MOLTO CONVINCENTE E MI CHIEDO SE ABBIAMO UNA RICADUTA DIRETTA SULLA VOSTRA PRODUZIONE ARTISTICA.

PG: Potrebbe avere una ricaduta, per così dire, spontanea. Il recupero di strutture d'azione medievali (così come abbiamo cercato di comprenderle attraverso i nostri studi) ha l'*intentio* di spostare il baricentro percettivo dello spettatore verso un diverso atteggiamento di attenzione per il breve tempo dello spettacolo. Non possiamo certo pensare di penetrare la struttura percettiva di un'altra epoca, nella quale gli strumenti biologico-cognitivi a disposizione dell'essere umano venivano utilizzati in un altro modo, perché la percezione è orientata dalla cultura. Quello che invece vorremmo fare è accompagnare lo spettatore

per un breve tratto di strada in cui il grado e le modalità dell'attenzione sono temporaneamente diversi. È, se vogliamo, un obiettivo di difficile raggiungimento perché tale è anche per noi. Eppure, qualcosa si può fare: pensiamo proprio all'ultimo lavoro su santa Chiara, in cui abbiamo proposto una selezione di testi medievali organizzati in un discorso compiuto e in un'azione sia scenica sia cinematografica volutamente lenta. Non volevamo fornire sollecitazioni veloci che mantenessero desta l'attenzione dello spettatore senza chiamarlo dentro il discorso, dentro la musica, dentro la scena. Invece, desideriamo in qualche misura invitarlo ad assorbire atteggiamenti e modalità di attenzione sul mondo che sono propri di un'altra epoca. È qualcosa che vale soprattutto per me e Adelaide in quanto studiosi ma cui tengono anche gli altri, perché sono chiamati ad agire in modo da invitare il pubblico ad accogliere questa dimensione. È davvero una ricerca ed un'esperienza personale che ha una ricaduta esistenziale. Ma noi cerchiamo di star dentro questa dimensione per tanto tempo, mentre lo spettatore è chiamato a questo tipo di attenzione per la sola durata dello spettacolo.

AR: Questa modalità però funziona e ne riceviamo soddisfazioni (che, come immagini, non possono essere cercate nella remunerazione). Ad esempio, quando abbiamo proposto la prima del *Volo delle rondini* è venuto un tecnico a montare uno schermo – uno degli attori è in video e noi interagiamo con lo schermo, una cosa abbastanza complicata –. Ebbene, questo tecnico poi ci ha detto di non aver mai visto una cosa simile: da una parte ci faceva un complimento, dall'altra forse pensava che fossimo “fuori come dei balconi”. Lo abbiamo rivisto un anno dopo e ci ha detto che ha avuto un figlio: nonostante avesse già deciso il nome, in sala parto lo ha guardato, gli è venuto in mente lo spettacolo e lo ha chiamato Francesco. Mi sono sentita ripagata con una misura che pecuniariamente non c'è.

PP: UN'OTTIMA RIPROVA DELL'EFFICACIA DEL VOSTRO DEL VOSTRO METODO E DELLA VOSTRA PROPOSTA. FACEVATE RIFERIMENTO ALLA PRESENZA DI SUPPORTI VIDEO. TORNIAMO AD UN ARGOMENTO INTERESSANTE, ALL'INTEGRAZIONE TRA MUSICA E RECITAZIONE RIGOROSAMENTE DAL VIVO E MEDIA VISIVI. COME NASCE IL PROCESSO CHE CONIUGA QUESTI LINGUAGGI COSÌ DIVERSI?

AR: È frutto, per così dire, delle peculiarità di ciascuno. Paolo e Walfrido, l'attore, hanno cominciato a ragionarci quasi per scherzo, poi abbiamo seriamente immaginato come usare un video durante i nostri spettacoli. Non è facile, perché occorre sempre calibrare i pesi e le misure. È possibile pensare qualsiasi cosa, poi però è necessario affrontare le questioni tecniche e soprattutto il budget: purtroppo si fa molta fatica a mettere insieme tutto. In più non è semplice per i musicisti che, giustamente, vivono con molta più ansia il fatto di doversi interfacciare con un video; accolgono sempre molto bene la struttura a canovaccio, ma se lavorano con un video diventa tutto più difficile e faticoso per loro. Quindi per tutti noi è stato un bel braccio di ferro dal punto di vista performativo: trovare il peso e la misura per non snaturare il “famoso” qui e ora dovendo seguire il metronomo. Ma su questo lascio parlare Paolo.

PG: L'idea di usare il video in scena è nata da una sorta di elucubrazione. Prima c'era stata l'esperienza della *Creazione del mondo*, nata come prova di amicizia nel periodo del confinamento COVID: progettare qualcosa che potesse essere fatto in video ma con lo spirito dello spettacolo dal vivo in un periodo in cui lo spettacolo dal vivo non si poteva fare. Siamo riusciti a mettere in fila alcune combinazioni fortunate e ad avere la collaborazione di un autentico maestro della fotografia, Filippo Chiesa. Così abbiamo acquisito una prima domestichezza – per quanto ancora un po' approssimativa – e insieme a Walfrido abbiamo cominciato a esplorare la possibilità di inserire dentro lo spettacolo una parte video in cui santa Chiara da anziana ricorda di quando, ragazza, aveva incontrato

Francesco. La parte video aveva (e ancora ha) anche lo scopo di permettere la rappresentazione dello spettacolo in assenza dell'attrice che interpreta Chiara anziana e che non può sempre spostarsi per eventuali repliche in località fuori mano. Da qui è nata l'idea di creare un videopoema parallelo in cui parte del girato per lo spettacolo è integrato con del materiale inedito in modo da avere un prodotto nuovo che si affianchi allo spettacolo stesso ma su un binario diverso, con una linea poetica differente e musiche in parte riprese dallo spettacolo e in parte nuove. Così ci siamo trovati ad avere una proposta duplice che, ancora una volta, è nata da un processo spontaneo di accumulazione di idee.

AR: Va detto anche che, durante lo spettacolo, il video è un po' la chiave del bello e del problema. Andrà perfezionato, in ogni caso, ma bisogna ottenere delle commissioni per poter fare delle prove così complesse. L'idea non è avere un video che si accende e si spegne e crea dei punti di azione. Inoltre, di volta in volta il luogo va pensato perché lo schermo si integri con esso e, al contempo, con la presenza dei musicisti. L'ideale, non sempre percorribile, sarebbe disporre di uno spazio che permetta di far vedere i musicisti e il coro – che sono una parte del teatro, non da nascondere – e di avere sempre presente il video in cui ora appare Chiara e ora dei paesaggi o dei fermo immagine su degli interni che accompagnano l'azione e permettono allo spettatore di avere un riferimento quando qualcuno entra in scena. La sfida è avere un video e quasi non trattarlo da video: cioè, usarlo ma non perché lo spettatore rivolga lo sguardo soltanto ad esso.

PP: IN GENERALE, COME PERCEPITE L'INTERESSE DEL PUBBLICO VERSO LA MUSICA ED IL TEATRO MEDIEVALI? CI SONO PARTICOLARI STRATEGIE CHE ADOTTATE PER COINVOLGERE LE GENERAZIONI PIÙ GIOVANI?

PG: Direi che la principale strategia in realtà è la vicinanza. Va ricordato (l'abbiamo già detto, ma è un buon momento per ripeterlo) che ciò verso cui desideriamo attirare il pubblico non è strettamente musica e teatro medievale ma una nuova

interpretazione. Trattandosi non di rappresentazioni teatrali ma di spettacoli in spazi sacri o, più in generale, in spazi che non sono nati per il teatro (come è accaduto per la sala vuota dell'ex manicomio di Reggio Emilia), la vicinanza fisica degli attori aiuta ad aggregare il pubblico alla performance. Dopodiché, è sempre molto importante che qualcosa si inneschi sul piano personale. Con le decine di persone presenti agli spettacoli, che spesso avvengono in chiese piccole, il livello di comunicazione diventa individuale. E quindi si ottengono degli effetti sorprendenti: magari lo spettatore intellettuale, teoricamente più sensibile a tutto il lavoro che facciamo, resta indifferente mentre un agricoltore che passa dopo aver arato i campi si ferma a vedere lo spettacolo e alla fine ne rimane stupito. Queste belle sorprese succedono anche quando riusciamo a fare qualcosa coi ragazzi. I nostri spettacoli, in genere, sono proposti a un pubblico di ogni età; quello all'ex manicomio ha avuto una presenza di giovani un po' maggiore ma per motivi che sfuggono alla nostra predeterminazione. Invece, presentando *La Creazione del mondo* alle scuole medie e superiori, abbiamo notato ancora una volta questa inversione delle reazioni rispetto al previsto. Nelle scuole in cui potevamo aspettarci una maggior presa abbiamo fatto un po' più fatica, mentre abbiamo avuto un riscontro di notevole immediatezza alle scuole medie o nelle scuole professionali, dove solitamente i professori stentano a tenere calmi i ragazzi. Sono cose su cui riflettere un po', perché non sono state cercate. Ci è successo, ad esempio, che in una scuola media ci fosse un ragazzino che inizialmente "faceva" il furbetto per attirare l'attenzione. Alla fine della proiezione, però, si è alzato e ha chiesto di rivedere l'ultimo episodio, che era particolare perché girato in una pieve romanica dell'Appennino ma incentrato su un mito neozelandese recitato prima in italiano e concluso in lingua maori in maniera molto incalzante. Evidentemente aveva funzionato, catturando l'attenzione proprio di chi all'inizio voleva ostentare distacco da questo tipo di "imposizione" voluta dai docenti.

AR: Devo dire che un fatto come questo è anche motivo di riflessione e ultimamente di ripensamento di fronte alle fatiche e alle delusioni che certo non mancano. Anzitutto dal punto di vista economico lavorare in gruppo è meno agevole che fare i solisti; inoltre, talvolta ci chiediamo se non si debba andare di più incontro al pubblico. Mi rendo conto che occorre sempre chiedersi se con una proposta più semplice riusciremmo a catturare il pubblico o no. È difficile capire perché la gente va a spettacoli di puro intrattenimento; del resto, è difficile comprendere perché va a teatro. Le persone si aspettano certe cose: se leggono “Medioevo” immaginano che gli attori indossino vestiti dell’epoca e non invece che possano semplicemente evocare un’atmosfera. Ad esempio, durante lo spettacolo su santa Chiara, per la protagonista che interpreta Chiara da ragazza abbiamo scelto una tunica monocroma e per Francesco un saio chiaro: è il tessuto povero dell’epoca, non la tunica francescana marrone che siamo abituati a vedere. Probabilmente il pubblico si aspetta qualcosa di più “preconfezionato” e noi ne discutiamo molto. La domanda che mi pongo è proprio fin dove si può andare incontro al pubblico senza snaturare il messaggio e la sua qualità.

PP: UN’ULTIMA DOMANDA. QUALI SONO GLI OBIETTIVI FUTURI DELL’ENSEMBLE IN TERMINI DI RICERCA SPETTACOLI O PROGETTI, INSOMMA, FUTURI?

PG: Gli obiettivi immediati sono promuovere la nostra ultima fatica, cioè *Il volo delle rondini*, e trovare nuovi spazi per dire la nostra, per proseguire nel nostro percorso. Cioè continuare a proporre, studiare, ogni tanto riproporre – penso, ad esempio, al testo su Abbondio, il ricoverato al manicomio di fine Ottocento, che anche dal punto di vista letterario è notevolissimo –. A me piace l’idea di continuare a lavorare con prodotti come il videopoema, a cercare l’interazione tra il film e il lavoro d’ensemble dal vivo. Però, soprattutto, bisogna trovare le occasioni, andarsene a cercare, perché è così che funziona se non si è famosi, cioè per la maggior parte di quelli che producono questo genere di spettacoli.

Si tratta di cercare occasioni di integrazione tra ciò che facciamo e il pubblico, anche con una certa capacità di rispondere alle sollecitazioni di persone interessate. Ad esempio, recentemente abbiamo proposto uno spettacolo-meditazione in una chiesa metodista grazie al dialogo con il pastore, che è un nostro amico. Abbiamo eseguito uno spettacolo, diciamo, a ranghi ridotti per ragioni economiche – il principale problema è che noi dobbiamo sempre lavorare con budget contenuti – ma che ha funzionato. Dunque è importante avere come obiettivo il proseguire verso una maggiore autenticità. Con questo non intendo fare il tipico discorso dell’artista che carica la propria figura di una aura magica, ma semplicemente comunicare come, nella nostra visione, sia centrale coniugare l’azione creativa con la ricerca di una verità interiore. Basta riuscire ad avere delle occasioni e impegnarsi per averne un riconoscimento.