

DI ATTILIO SCARPELLINI

erson Welles diceva che il teatro è un “favoloso invalido”, tutti lo credono sul punto di morire, ma lui non muore mai, al contrario, ricomincia ogni volta da capo, da una nuova sorpresa. È accaduto agli argentini dopo che lo spregiudicato (e corrotto) liberismo di Carlos Menem aveva portato l’economia del paese a un livello impensabile di devastazione, di ritrovare, in mezzo allo sfacelo, il gusto di incontrarsi in un luogo comune dove qualcuno si ostinava a rappresentare delle storie, magari sulla scena a basso costo montata in un appartamento. La prima volta che Rafael Spregelburd venne in Italia – era il gennaio del 2009 – invitato dalla regista Manuela Cherubini a parlare al Rialto Santambrogio, a Roma – il drammaturgo argentino ci raccontò che a Buenos Aires c’erano più di quattrocento sale teatrali, grandi, medie, piccole e talvolta piccolissime, delle stanze sistemate in case dove nei cortili si sbigliettava prima dello spettacolo. Oppressi da una mentalità burocratica, ci chiedemmo soprattutto a quale regime fiscale fossero sottoposti quei biglietti, e non come e perché una popolazione allo stremo avesse voglia, malgrado questo, di andare a vedersi e ad auscultarsi attraverso le parole di gente come Spregelburd e Veronese. Il primo aveva appena messo piede su alcuni grandi palcoscenici europei, a Berlino e a Parigi, ma in Italia era ancora un illustre sconosciuto, protagonista di

una specie di favola con i suoi cicli epici, le sue tavole di vizi capitali declinate secondo la bizzarria di una morale contemporanea che ha perduto il suo centro metafisico. Ora è una star che viene messa in scena da Luca Ronconi, il più stemmatico dei registi italiani su cui si aprono, con gli articoli di Antonella Ottai e di Maddalena Giovannelli, le pagine di questo numero di Aprile dei Quaderni. E proprio Ronconi, presente in questi giorni allo stabile romano con il suo studio sul Pirandello dei “Sei personaggi”, ha dichiarato in un’intervista che il teatro ha bisogno della società, ma forse la società non ha più bisogno del teatro. Sono parole che meriterebbero di essere trascinate di peso in un dibattito senza confini di genere e di poetica, che non verta sull’odiosa “utilità” del teatro – e su tutto quell’utilitarismo di ritorno che affligge fino alla stucchevolezza quel poco che in tema di cultura è trapelato dalla campagna elettorale, ivi compresi gli icastici punti programmatici di movimenti nuovi e nuovissimi – ma appunto sul suo bisogno. Una parola che nasce al confine tra il desiderio e la necessità. Non di solo pane si alimenta infatti la crisi di risorse che ha colpito (e ancora continua a colpire) lo spettacolo italiano negli ultimi anni, ma anche e soprattutto del senso che si ricollega a un gesto all’apparenza anodino come quello di andare in scena, delimitando uno spazio che da quel momento in poi diviene il terreno di incontro tra due comunità – così almeno le chiamava Jerzy Grotowski. Il servilismo dell’arte, lo abbiamo scritto in tutte le lingue, nutre soltanto le macchine del consenso, siano esse politiche o culturali, macchine che per altro sono attualmente oggetto di una generale dislocazione. Chi scriveva o allestiva per gli addetti alla cultura e le segreterie di partito, potrà tranquillamente continuare a farlo per i blog dei movimenti o, se lo desidera, “per la rivoluzione”: già Mejerchol’d metteva in guardia i suoi attori dall’entusiasmo per le pièce di argomento rivoluzionario. La gesticolazione tematica non ha mai parlato, in quanto tale, agli uomini, anche se l’arte segnala sempre qualcosa che sta fuori da essa. È la forma che parla (o non parla) agli uomini, al loro misterioso bisogno di ritrovarsi insieme per essere altro.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

A P R I L E

Quaderno n.13 · aprile 2013

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

www.teatrodiroma.net/quaderni – quaderniteatrodiroma@gmail.com

Direttore editoriale Sandro Piccioni - Direttore Attilio Scarpellini

Redazione Graziano Graziani (responsabile), Katia Ippaso, Sergio Lo Gatto (segreteria), Simone Nebbia, Ugo Riccarelli, Mariateresa Surianello

Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di marzo 2013 da L. G. Roma

SPAZIO E PAROLA

VIAGGIO NELL'UNIVERSO DI LUCA RONCONI

ALL'ETÀ DI OTTANT'ANNI – COMPIUTI LO SCORSO 8 MARZO – LUCA RONCONI È UN ARTISTA DELLA SCENA ANCORA IN GRADO DI FARE LA DIFFERENZA. IL SUO È UN TEATRO TOTALE DOVE LA REGIA È SPAZIO, TEMPO, PAROLA, CHE REINVENTA LA TRADIZIONE COGLIENDONE LA CONTEMPORANEITÀ

COME SPASMI DI UN CORPO COLLETTIVO

DI ANTONELLA OTTAI

 Mi sono sempre detta che prima o poi avrei dovuto scrivere qualcosa sullo spazio negli spettacoli di Ronconi. Intanto, mentre me lo riproponevo, la mia esperienza di spettatrice ha continuato a incontrare i suoi spettacoli – parecchi, ma non proprio tutti, purtroppo non è così sistematica e ha una sofferta dipendenza dalle occasioni –, ha accumulato spazi su spazi, ha esplorato dimensioni su dimensioni, ma non si è convertita in riflessioni scritte. Non per scusarla, ma direi che ha preferito il piacere di perdersi al dovere di significarsi; in un filo, in un punto, in un aggregato di concrenze. Anche perché quello spazio non ha mai dismesso la metamorfosi, e il suo racconto rischia di essere la ricerca di un *mitologema*. Perché proprio spazio poi, quando gli elementi in gioco sono tanti (mi affascina altrettanto, ad esempio, la lettura con cui Ronconi processa i testi che mette in scena)? Forse perché, all'inizio della sua celebrità, moltiplicando i luoghi dell'azione dell'“Orlando furioso”, Ronconi ha scopercchiato una prima volta il teatro e ha mosso guerra al pubblico cingendolo d'assedio in modo che, in un corto circuito fra la percezione del tempo e il tempo della percezione, la scena “contemporanea” si proponesse come la scena della contemporaneità. Da allora gli esperimenti in tal senso hanno proliferato senza sosta perlustrando ogni modo possibile che una dimensione ha di darsi come tale. Un filo di evidenza che attraversa quasi cinquanta anni di spettacoli.

La modestia

di R. Sprengelburd
regia di L. Ronconi

Teatro Argentina
Roma
dal 9 al 14 aprile
2013

Mistero doloroso

di A. Ortese
regia di L. Ronconi

Piccolo Teatro
Milano
dal 9 al 14 aprile
2013

Il panico

di R. Sprengelburd
regia di L. Ronconi

Piccolo Teatro
Milano
dal 10 gennaio
al 15 febbraio 2013

 Ma questo filo mi condurrebbe solo ad attraversare il disegno dello spazio teatrale di Ronconi. A me invece interessa un'altra cosa: lo spazio. Non tanto le geniali invenzioni scenografiche che hanno costellato la scena dei suoi spettacoli e nemmeno le architetture in cui di volta in volta attori e spettatori si sono saldati nelle rispettive pertinenze: quello che cerco, quello che mi “punge” è più vicino al negativo di tale disegno, è la sua area di risulta, i punti che lo fanno germinare. Certo, molti di quei punti sono conseguenza diretta degli elementi visuali dello spettacolo, della sua luminosità o delle misure geometriche che adotta per proiettarsi in platea (se poi siano conseguenza o causa, sarebbe tutto da vedere), ma c'è molto di più: ci sono i gesti, dotati di una grammatica vistosamente impraticabile, gli spasmi di un corpo collettivo che si contrae e si dilata, che espropria di continuo le figure dall'identità; ci sono gli spostamenti macchinici a velocità alterate da ruote e rotaie e ci sono i movimenti scagliati contro ogni assetto governato dalle leggi della gravità, in modo da costringere lo sguardo a non sedersi mai sulla linea di una direzione che acconsenta alla *naturalità* del mondo dato. Alto, basso, sopra, sotto, piatto, inclinato, dritto, rovescio abitano tutti a pieno diritto la stessa casa e contribuiscono a defigurare i corpi mentre la praticano: percorrendola in volo, come in “Davila Roa” di Alessandro Baricco (1997) o deambulando dal soffitto a testa in giù, come in “Infinities” di David Barrow (2002), per citare i casi estremi, persino troppo abbaglianti per essere i più significativi.





□ Ma soprattutto c'è la parola – «il male sono le parole», sostiene il Padre nei “Sei personaggi in cerca d'autore”, una delle ultime messe in scena di Ronconi –, e c'è il suono che la parla. La parola: una sede univoca, troppo angusta per consentire regimi di scambio equi, per contenere i sensi del traffico di chi dice e di chi ascolta, di chi scrive e di chi legge, specialmente se le interpretazioni si sono sedimentate nel tempo, oscurandone la lettera. Bisogna disincrostarla, riportarla al testo scrivibile di barthesiana memoria e allora si dilata, prende aria, si trattiene nella voce in cui nasce, le cade accanto, muore con fragore, si spezza, si frammenta, si costruisce il proprio vuoto. Oppure si lancia lontano, prende volume, stordisce col peso del suo suono chi trova sul proprio tragitto. Quale che sia la direzione del lavoro che la impegna, comunque, è più attenta a produrre spazio che a produrre discorso.

□ Come la pelle di vacca che era stata concessa a Didone per fondare una città sul terreno che essa sarebbe riuscita a coprire: intatta non era sufficiente nemmeno a una capanna, frammentata, assottigliata alla dimensione di un filo, diventa il territorio di Cartagine e il tempo futuro di una città. Come una parola, come un testo, una pelle – ci dice la leggenda – è misurabile nei termini geometrici di base per altezza, oppure è la virtualità dei punti che la compongono e in cui riesce a proiettarsi creando lo spazio di tutte le dimensioni pensabili. Lo spazio che vedo nella storia del teatro di Ronconi è lo spazio dei rapporti che tutti questi elementi, e molti altri ancora, intrattengono fra di loro e con lo spettatore, schiudendo alla sua percezione le porte del tempo. Non è la forma della visione, è la forma dell'ascolto: la loro piena coincidenza nella figurazione degli ultimi spettacoli spiazza il viaggio che mi sollecita da tanti anni.

RONCONI E SPREGELBURD: COS'È LA REALTÀ?

DI MADDALENA GIOVANNELLI

□ A Milano il nome di Rafael Spregelburd suona ormai familiare, e non solo per gli addetti ai lavori. Il Piccolo Teatro ha ospitato nel suo cartellone due testi del

drammaturgo argentino diretti da Luca Ronconi: “La modestia” (gennaio/febbraio 2012) e “Il panico” (gennaio/febbraio 2013). Successo di pubblico, critiche favorevoli, interesse ad ampio raggio: inevitabile porsi qualche domanda. Come è riuscito questo quarantenne argentino a eludere la cortina di anonimato che vela l’attività di molti colleghi italiani? E da che cosa è stato conquistato Luca Ronconi?

A ben guardare, Spregelburd non rappresenta che la punta di un iceberg, l’emerso di una felice stagione di teatro a Buenos Aires, dove un fitto sottobosco di spettacoli attraversa luoghi indipendenti e vitali come il Timbre⁴. In Italia l’eco è arrivata forse troppo flebile e a circolare sono piuttosto i nomi dei maestri, come Alejandro Tantanian, Ricardo Bartís (ospite alla scorsa Biennale di Álex Rigola), o Daniel Veronese, Claudio Tolcachir e Fabrice Murgia – questi ultimi protagonisti di una showcase al Napoli Teatro Festival 2012. Il successo di questo teatro sta nella continua attenzione alla sostenibilità economica degli spettacoli, nella buona capacità di comunicare con la società a più livelli, nell’urgenza di raccontare la realtà contemporanea con drammaturgie nuove, dirette, mai autoreferenziali.

□ La scrittura di Spregelburd si è mostrata, più di altre, pronta a dialogare con la sensibilità italiana; merito del tempestivo intervento editoriale di Ubulibri, della costante collaborazione di Manuela Cherubini con il drammaturgo argentino (si ricorderà l’esperimento “Bizarra” al NTFI 2010) e anche di intelligenti allestimenti come il “Lucido” di Costanzo/Rustioni. Forte in Spregelburd è l’abilità nel fotografare con distacco e ironia chi siamo diventati, oggi: chi siamo noi cittadini del ventunesimo secolo, noi in perenne crisi privata e pubblica, noi sempre sull’orlo del crollo psicologico e sociale, noi che abbiamo faticato per soddisfare le richieste di un sistema capitalistico che ora ci volta le spalle. Ma anche un linguaggio senza orpelli, una partitura lessicale che accoglie le scorie della vita di tutti i giorni, un dialogare scarno che evita quegli stilemi letterari a cui la drammaturgia italiana troppo spesso indulge.

□ Luca Ronconi ha abituato il pubblico del Piccolo Teatro alle scritture più diverse: le sue regie spaziano da Pirandello a Bradbury, da Goldoni a John Ford, da Eschilo a Edward Bond. Se una cosa accomuna le sue scelte è l’amore per i percorsi impervi, per le frasi che costringono l’attore ad allontanarsi da ogni tentazione di naturalismo, il fascino per astrazioni e intellettualismi. Ecco perché la selezione di due testi dalla “Eptalogia di Hieronymus Bosch” è stata, per molti, una sorpresa: perché accostarsi a una drammaturgia così vicina al quotidiano, così rapida e (almeno in apparenza) così leggera? La risposta, in qualche misura, la fornisce Spregelburd stesso (cito dal catalogo del Festival Prospettiva, edizioni Titivillus): «Il drammaturgo è un demiurgo che crea un mondo consistente e lo mette in atto, lo aggrega al mondo reale e gli dà una dimensione (una durata, uno spessore), in modo tale da farci rendere conto che non appartiene del tutto al mondo reale». Ed è proprio l’irriducibilità al reale, l’impercettibile spostarsi di confini labili, il lento scivolare della normalità verso terreni viscosi e ignoti che sembra aver affascinato Ronconi.

Già a partire da “La modestia” Ronconi pare chiamato dal testo a una progressiva operazione di riduzione; propone una messinscena pulita, che sembra voler lasciare tutto lo spazio necessario alle parole dell’argentino. «Il motivo per cui mi piace il teatro di Spregelburd – dichiara – è che mi sembra che scriva commedie che si fanno da sole».

□ E se nel primo allestimento Ronconi costruisce un complesso meccanismo scenico – tra mobili che si muovono, divani che cambiano posizione da soli e muri che cadono a pezzi, mentre i personaggi continuano implacabili il loro chiacchiericcio – “Il panico” segna un ulteriore passo verso la sottrazione: la scena si rivela per quella che è, una semplice cornice per l’azione dei personaggi e dei loro rapporti di forza. Madri in lutto e coreografe, sensitive e travestiti, psicologi e giovani in cerca di un’identità sessuale si muovono e sciamano – nevrotici come piccoli insetti – in preda a un panico del vivere da cui siamo invariabilmente affetti. Si ride e si piange, e a trionfare sono gli attori, cui il ritmo folle di Spregelburd, proprio come la vita, non lascia il tempo di indugiare.



GRAMMATICA SENZA VELI

IL SENSO DEL NUDO TRA DANZA E PERFORMANCE

ANCORA OGGI IL NUDO È UN TASSELLO CENTRALE DELLA POETICA DI MOLTISSIMI ARTISTI. MA TERMOMETRO DELLA SUA EFFICACIA NON È PIÙ LO SCANDALO, LA ROTTURA DEI TABÙ, QUANTO IL COINVOLGIMENTO EMOTIVO DI UN PUBBLICO OGGI SOVRAESPONTO AL CORPO

DI SERGIO LO GATTO

In One Day, titanica opera di 24 ore firmata Accademia degli Artefatti che non avrebbe mai visto la luce, c'era una scena esilarante in cui un attore entrava in scena completamente nudo, annunciando al pubblico di voler compiere una performance estrema, quella di rivestirsi davanti a tutti. Il consueto coro goliardico di "Nudo! Nudo!" veniva ribaltato in "Vestito! Vestito!" e ci trovavamo ad applaudire di fronte alla presa in giro di un nudo in scena che, lungi dall'essere una novità o una reale provocazione, è ormai una tendenza comune.

Si ha a che fare con una ingombrante questione culturale, la presenza monolitica di tabù profondi che il rasoio dell'arte è l'unico mezzo in grado di recidere, di squassare, di martoriare, per poi uscire dalla lotta coperto di un senso che sanguina e che sporca, restituendo agli occhi dello spettatore la responsabilità di farsi un'opinione. Ed è su questo scarto che operava il lavoro di Alessandro Sciarroni in "Your Girl" e in "Joseph": nel primo, la nudità degli interpreti (un giovane dal fisico statuario e una nana con problemi di deambulazione) era ironico pensiero laterale a una love story in pillole; nel secondo il performer (Sciarroni stesso) sperimentava il corpo in una serie di brevi incontri al buio, randomizzati della chat roulette.

Guardando un film porno salta subito agli occhi la prevalenza del color carne, molto più neutro della pelliccia o delle piume degli altri animali. Un colore meno radicale, evidenza del grado assoluto di somiglianza che ci rende identici: la sola disposizione degli organi sessuali dimostra quell'equivalenza seriale che manca alla fisionomia, al colore degli occhi o della pelle, al tono della voce. Vederci rispecchiati in un corpo che di fronte a noi agisce senza i limiti di un abito da indossare (per aderire a un ordine sociale, in cui stare comodi, con cui intimidire o essere sexy) ci mette paradossalmente al sicuro: c'è qualcuno più coinvolto di noi. Su questa fondamentale distanza si apre il bivio tra disagio ed eccitazione.

Ma se è di arte performativa che parliamo, stiamo già considerando una traiettoria tangenziale. Scena e platea condividono tempo e spazio, ma l'implicito accordo su una convenzione li separa come due gradi della stessa natura. Allora il nudo da danza butoh di Masaki Iwana (di interpreti come Alessandra Cristiani o Stefano Taiuti) non potrebbe mai riuscire volgare, ammiccante, lirico, ma in verità neppure sensuale, perché su quei corpi viene ricostruita un'intera grammatica ritmica, una coreografia dei sensi che mira a integrarsi nello spazio, a farsi forza cruda e funzionale alla partecipazione dello sguardo.

Nel suo fuoco distruttivo, nella sua estetica apocalittica, nel gorgo acido del suo personale girone infernale, Jan Fabre ha indubbiamente assegnato all'uso del nudo e del seminudo una forza drammaturgica, ma tendendo a escludere lo spettatore, facendo piuttosto leva sullo scontro tra i corpi. In "Another Sleepy Dusty Delta Day" o in "Preparatio Mortis" un corpo di donna, privato della sua femminilità veniva messo al servizio di un sistematico macello, di evoluzioni forsennate o applicazioni metodiche di piccole violenze, stuprando lo spazio a colpi di mimica oscena. Ma il corpo libero per Fabre non esiste, c'è sempre qualche oggetto contundente o qualche



appuntito simulacro della violenza piegato all'uso di sadico strumento di tortura: fucili nell'ano in "Orgy of Tolerance", estintori in faccia in "Prometheus", treni elettrici e cornette telefoniche in "Sleepy", addirittura spine e petali di fiore in "Preparatio Mortis".

A questa beffarda estetica del dolore, che il sublime diafano del postmodernismo ha derubato della poesia e del sorriso arcaico, si rifanno anche i lavori di ricci/forte, così disperatamente "apparenti", con quei corpi a metà tra i fotomodelli di biancheria intima firmata, corpi sani e belli da retro della confezione dei cereali. Il tentativo di Stefano Ricci e Gianni Forte sarebbe quello di sbattere quei falsi sorrisi sugli scaffali di un supermercato massmediatico in cui, al suono di musiche pop e con il sussurro di confessioni tardo-adolescenziali, si compone il ritratto per immagini di un logorante eppure accattivante universo neotecnologico. Quell'esposizione che si presenta come provocazione continua (enfaticizzata dall'aggiunta di elementi fetish, di stranianti oggetti astrusi dal contesto) e che - lasciando in pegno un doveroso scarto ironico - potrebbe davvero tramutarsi in un'estetica forte, in una presa di posizione finalmente anche politica riguardo alla pornografia dell'immagine, viene invece erosa da una marea drammaturgica che quasi mai porta un segno sincero - e invece ricattatorio e un po' moralista - e che troppo spesso finisce per celebrare un'adesione al modello che vorrebbe distruggere. Allora anche il corpo nudo perde la sua potenza, lontano anni luce da una reale convivenza con l'occhio che lo guarda.

In questo senso l'uso assoluto e spregiudicato del corpo nudo fatto da Dave St. Pierre - coreografo canadese celebre proprio per il nudo integrale e senza compromessi dei danzatori - è infinitamente più critico, perché gioca sull'attacco frontale della corazza moralista che la nostra, "nostrissima" società fa della nudità - immediatamente collegata solo ed esclusivamente alle implicazioni sessuali e ai risvolti osceni - e, subito dopo, quello stesso attacco lo prende in giro con quel partito preso che rinuncia ad avere in scena danzatori vestiti. Se la prima azione è quella di mandare uno dei performer in platea per una passeggiata sulle poltrone strofinando natiche e sesso in faccia tutti, l'effetto non è la provocazione (ormai usurata) ma lo stesso genuino imbarazzo di quei sogni in cui ci troviamo nudi di fronte a un gruppo di sconosciuti. La nostra prima e unica reazione è che ci vergogniamo per lui, ché la cosa in sé è troppo apertamente idiota per irritarci davvero. E se poi uno spettatore viene invitato sul palco per cimentarsi in una lunga performance sessuale con una bambola gonfiabile, il tutto avviene quando l'ecologia della scena è già passata di grado e d'un tratto la cosa più straniante non è la situazione demenziale, ma il fatto che lo spettatore indossi degli abiti. L'operazione di St. Pierre, pure se incapace di rinunciare a troppe strizzatine d'occhio sulla propria stessa arguzia, è senza dubbio una ricerca radicale che usa il corpo nudo come grimaldello per un'altra dimensione di partecipazione e di "ascolto visivo".

E se nel cinema la lontananza dello spettatore è resa inequivocabile dalla freddezza del mezzo, la fotografia racchiude nella fissità dei suoi contrasti e nel suo tempo ghiacciato un ricordo che paradossalmente potrebbe appartenerci, una memoria frammentata di cui potremmo aver perso i pezzi. Eccoli lì, invece, ricomposti in un modo che non ci aspettavamo. Con il nudo, poi, insieme a quell'epifania giunge alla schiena il brivido di qualcosa di mostrato, del (nostro) corpo visto da fuori. E allora stavolta siamo tutt'altro che protetti. Negli scatti della statunitense Nan Goldin compaiono pelli gonfie di lividi, sguardi che guardano attraverso senza fermarsi e per noi quel nudo quasi involontario riscopre la sorpresa di una disarmante sincerità spinta sul piano della carne, dove la completa e assoluta mancanza di medium tra pelle e pelle che ci è concesso contemplare per un tempo indeterminato, ci rende tutti così identici e, insieme, così terribilmente lontani.

Sul nudo la presenza monolitica del tabù può essere intaccata solo dall'arte, capace di recidere, di squassare, di martoriare il dogma, per poi uscire dalla lotta coperta di senso, restituendo agli occhi dello spettatore la responsabilità di un'opinione

PORTARE LA CRISI IN SCENA

UNA CONVERSAZIONE CON FAUSTO PARAVIDINO

UN LABORATORIO DI DRAMMATURGIA AL TEATRO VALLE OCCUPATO INDAGA LE PIEGHE RECONDITE DELLA PAROLA “CRISI”, SPAZIANDO DALLA FINANZA AL LIBRO DI GIOBBE.

NE ESCE UN’IDEA DI SOSPENSIONE DEL FUTURO, STRETTI TRA IL MALE E LA CRITICA AL MALE

DI GRAZIANO GRAZIANI

“Crisi” è una delle parole più frequentate dalla politica e dall’arte nell’ultimo quinquennio. E anche se a tutti noi è chiaro il contorno di questa parola, le sue coordinate economiche e i suoi effetti possibili, quello che ancora è immerso nella nebbia è la sua sostanza, il modo cioè in cui i numeri della crisi si traducono nell’incandescente materia della vita, né intaccano le abitudini e le sicurezze e a poco a poco trasformano le relazioni, gli affetti, le dinamiche sociali e lavorative. Per questo Fausto Paravidino ha scelto di partire da questa parola per avviare il suo laboratorio di drammaturgia, che si sta tenendo in più fasi al Teatro Valle Occupato nel corso di questa stagione. «Abbiamo scelto di partire dalla ‘Crisi’ perché ci sembrava un tema unificante – spiega Paravidino – Per due motivi: da un lato è un tema all’interno del quale tutti quanti si possono riconoscere, perché è quello che stiamo vivendo tutti. Dall’altro parlare di crisi significa parlare di teatro: una commedia inizia quando un ordine entra in crisi».

 *Come avete scelto di lavorare nel laboratorio?*

Uno dei giochi che facciamo è studiare in pubblico. Invece che andare a casa a leggere libri per condurre l’inchiesta che serve per scrivere, la facciamo in maniera collettiva. Abbiamo deciso di occuparci di finanza, di occuparci di quello che c’è sui giornali, della crisi finanziaria. Per questo abbiamo organizzato degli incontri di economia: abbiamo invitato un liberista ferocissimo, che si chiama Carlo Stagnaro, e il nostro antiliberista di riferimento, Andrea Baranes. Li abbiamo fatti anche incontrare tra di loro. L’altra pista che stiamo seguendo è il libro di Giobbe, perché parla della crisi dell’uomo con Dio. O meglio, parla del mistero del male e della sofferenza. Anche lì stiamo facendo un percorso di incontri.

Da queste due piste otteniamo delle suggestioni. Non traduciamo questa fase di studio in compiti immediati per gli autori. Anche se poi, successivamente, dei compiti ce li diamo. Quando abbiamo tentato di tradurre le nostre sessioni di studio attorno alla finanza in drammaturgia è stato molto interessante. Perché scrivere di finanza a teatro è difficile, è quasi sempre un fallimento. Chi ci si è avvicinato di più è Brecht, ma le parti dove parla di finanza sono quelle che i registi trattano peggio, di solito le sostituiscono con qualcosa di visuale, perché fa fatica a funzionare. E perché fa fatica a funzionare? Perché il teatro rappresenta l’uomo, il palcoscenico è il luogo dell’umano, e la finanza è la cosa più extra-umana che siamo stati in grado di inventare. Addirittura staccata dall’economia reale.

Uno dei primi compiti che ci siamo dati è prendere uno strumento finanziario, di quelli molto sofisticati come può essere un CDS o un derivato, e vedere di trasformarlo in una dinamica umana tra personaggi. Ecco un esempio: uno contrae un debito morale con una persona e cartolarizza questo debito morale, lo trasforma in qualcosa. Un altro giochino che abbiamo tentato, ispirandoci stavolta al libro di Giobbe, è di provare a vedere come un personaggio reagisce alla cosiddetta “doppia batosta”. Ti capita una cosa terribile, tu ti ristrutturati rispetto a questa tragedia, ne fai un uso redentivo, diciamo, e quindi ti aspetti un premio. E invece, inespiegabilmente, ti capita un’altra batosta terribile, in qualche modo è come se ti castigasse per il percorso redentivo che hai compiuto. Dopodiché cosa fai? Che ti succede? Naturalmente i nostri autori non sono obbligati a scrivere di questo in modo diretto, sono suggestioni. La maggior parte di loro scrive di crisi di coppia, per cui la loro lettura della crisi è più matrimonialista che finanziaria. Ma questo è caratteristico del teatro.



III *Siete riusciti a trovare una connessione tra la crisi finanziaria e il destino di Giobbe, del giusto che soffre anche se è giusto? Sembra, per altro, che la vicenda di Giobbe appartenga a un mito molto più antico della stessa Bibbia.*

È vero, è un mito mesopotamico, quindi una delle prime cose che siano state “scritte” in assoluto. Curiosamente, lavorandoci su, mi sono accorto che le prime tracce della scrittura nella storia, che risalgono ai Sumeri, sono proprio il mito di Giobbe e delle liste commerciali, una sorta di cambiali, comunque quelli che potremmo definire degli “strumenti finanziari”. L’esigenza di scrivere nasce da questi due capisaldi: gestire le finanze e lamentarsi della cattiveria di Dio.

Rispetto a quello che stiamo scrivendo degli incroci ci sono, anche se non saprei sintetizzarteli a livello generale. Anche perché, dopo alcuni piccoli tentativi di scrittura di gruppo, abbiamo proceduto in modo abbastanza naturale verso la scrittura individuale: ognuno scrive per conto proprio, anche se poi ci si lavora su con tutto il gruppo.

III *Dal lavoro è uscita una riflessione sul ruolo dell’individuo nella crisi globale?*

III Certo. E sai perché? Perché il teatro è azione. Le regole del teatro sono quelle che vivono dentro il canone occidentale: la scrittura in tre atti, il racconto in azione. È uno schema che non ha alcuna ragione di passare di moda, perché è il nostro tipo di respiro intellettuale. Ce lo abbiamo anche come spettatori, è il nostro modo di goderci le cose, di ragionare per tesi, antitesi e sintesi. Che parliamo di una fiaba, della Bibbia o dei film di Spielberg, è lo stesso. Questo schema “innato” comporta che la storia sia sempre la storia di un uomo o di una donna che abbia un desiderio, di una forza che si contrappone a questo desiderio, e che questo generi un conflitto, che la risoluzione di questo conflitto porti a una commedia – di solito di tipo matrimonialista – oppure verso la tragedia, dove l’eroe soccombe. Questo tipo di andamento drammatico, che potremmo definire “virile”, si accorda molto male alla percezione contemporanea del mondo. Il risultato? Tutti quanti i nostri autori, più che una tragedia con un finale netto, hanno il desiderio di raccontare un pantano, una soluzione dalla quale non c’è uno sblocco. Tutte le volte che si intravede un possibile sblocco della situazione, questo viene riconosciuto come una banalità, come qualcosa di “vecchio”, che non parla dell’oggi, della nostra crisi. Per come la vedo io, l’urgenza che esce dal laboratorio è veramente di raccontare una situazione che non ha una soluzione visibile. Ma una situazione senza soluzione visibile è un atteggiamento antidrammatico.

III *E infatti viene alla mente Beckett...*

III Certo, viene in mente la drammaturgia mandata a schiantare a gran velocità.

III *E c’è un tema più specifico che esce fuori?*

III I partecipanti al laboratorio sono in media tutti miei coetanei, tra i 22 e i 55 anni. Un’età in cui è naturale parlare di figli. Ma i termini in cui se ne parla è: averne o non averne? che paura averne, etc... Si parla di coppie che litigano, di aborti, di figli uccisi o di figli desiderati che non nascono. I figli sono la proiezione di cosa c’è dopo la crisi. Un futuro possibile. Ma anche qui, non si vede una soluzione. D’altronde questo succede anche quando parliamo con il nostro liberista e con il nostro anti-liberista: nel pensiero del primo riconosciamo un’idea violenta dei rapporti sociali, che identifichiamo come “causa della crisi”, e non vediamo soluzione; ma nel pensiero dell’anti-liberista noi vediamo la critica all’esistente, ma non un modello alternativo. Insomma, restiamo impantanati, in bilico tra il male e la critica del male.

III *Ma qual è il ruolo del teatro in tempi di crisi?*

III Di elaborazione della realtà. Di solito si va a teatro di sera ed è giusto così. Nel senso che di giorno viviamo esperienze emotive e logiche di tipo caotico; la sera c’è il momento di organizzare questo caos in maniera drammatica. Io credo che il teatro risponda a questa necessità. Quando vai a dormire e sogni fai la stessa cosa, in maniera poetica: una rielaborazione del martellamento emotivo che vivi durante il giorno. In teatro lo fai in maniera drammatica, mettendo le tue esperienze in una sequenza di causa-effetto, in modo che sia condivisibile dalla cittadinanza.

ALTRE VITE DA VIVERE

UNA FINESTRA SULLA DRAMMATURGIA D'OLTREMANICA

COMPIE DODICI ANNI LA RASSEGNA TREND, CHE TRASFORMA IL PICCOLO PALCO ROMANO DEL TEATRO BELLI IN UNA TERRAZZA CHE AFFACCIA OLTRE I CONFINI ITALIANI ALLA RICERCA DI UN TEATRO DOVE LA PAROLA È ANCORA TERRA DI SPERIMENTAZIONE

DI MICHELE ORTORE

**Trend -
nuove frontiere
della scena
britannica ed
europea
(XII edizione)**

a cura di
Rodolfo
di Giammarco,
Adriana Martino
e Antonio Salines

Teatro Belli
Roma
2-28 aprile 2013

«Another time has other lives to live». Un altro tempo ha altre vite da vivere, scriveva il poeta Wystan Hugh Auden nel 1939: aveva già deciso di abbandonare l'Europa delle ideologie, attraversando l'oceano per ingannare il cielo, verso un'America di cui avrebbe descritto il gelido racconto collettivo capace di unire epica e anonimato. Anche per i tanti italiani che lasciano lo Stivale i viaggi nello spazio finiscono per coincidere con viaggi in un tempo (solitamente) migliore. Succede, inevitabilmente, pure nel campo del teatro. Ma visto che lamentarsi indefessi del provincialismo è spesso la manifestazione di un provincialismo di secondo grado, è tanto più apprezzabile lo sforzo di chi un altro tempo e un altro spazio cerca di realizzarli subito, qui, senza attraversare meridiani, nell'istante che solo sulla scena può essere così concreto e così illusorio. È quanto capita da ormai dodici anni in Piazza Sant'Apollonia a Trastevere, dove il Teatro Belli ospita Trend, la rassegna che presenta le nuove frontiere della scena britannica, con la direzione artistica di Rodolfo di Giammarco. Dopo le prime edizioni, Trend ha raddoppiato il cartellone, aggiungendo una sezione dedicata a un altro paese europeo, a cura di Adriana Martino e Antonio Salines, per indagare non solo ciò che accade in nazioni vicine come la Germania, ma anche in paesi per noi più periferici come la Polonia o la Svezia.

Trasformando il Teatro Belli in una sala con affaccio Oltremantica, Trend ha contribuito a far conoscere al pubblico peninsulare alcune scritture già affermate nel Regno Unito, come quella dello scozzese David Harrower, di cui "A Slow Air" è stato proposto lo scorso anno nella rarefatta ma potente mise en espace di Giampiero Rappa, o di Tim Crouch ("The Author", messo in scena nel 2011 dal Teatro dei Borgia); ma è stato anche la vetrina di lavori destinati a crescere dopo i primi studi, com'è successo a Trend 2012 per il "Misterman" di Enda Walsh nella versione di CapoTrave, che ora sta girando l'Italia. Certo, ogni tanto, per la solita scarsità di fondi e la conseguente necessità/occasione di fare delle scommesse, è capitato anche di incorrere in delusioni: ma questo è parte del rischio.

Come si può intuire dai nomi citati, la linea della direzione artistica si concentra non solo sulla scelta di testi britannici di adeguata rappresentatività, ma soprattutto sul favorire un vero e proprio cortocircuito tra le partiture scritte - con i codici sottesi e le energie telluriche di un contesto sociale diverso dal nostro - e la prassi della messa in scena, affidata ad artisti appartenenti a diversi rami della sperimentazione italiana. I curatori di Trend non stanno giocando come piccoli chimici con gli alambicchi invisibili del teatro, pensando che una osmosi rimedi alle viscosità della drammaturgia italiana, come al solito incatenata alla polarità comoda fra tradizione e avanguardia. Da noi questi due termini sembrano due sfidanti a duello (a quanto pare di recente i western sono tornati di moda) che si danno le spalle camminando sulla stessa linea, sempre più lontani, senza guardarsi, ma senza nemmeno la reale volontà di provare prima o poi a girarsi e sparare; continuano ad allontanarsi.

Anche questo, certo, non succede soltanto a teatro, ma riflette una più vasta e inveterata disabilità al dialogo: quando tramonta il sole, nel segreto focolare della sua coscienza, ogni poeta italiano s'interroga dolorosamente sulla propria identità di *neo-lirico* o di *lirico-lirico*, e noi nel frattempo pensiamo a tutta la pletora di auto ed etero





tassonomie che dovrebbero illuminarci, e che invece rendono gli attori di certe schermaglie una specie di schiera di pokemon sibiriti. Nel caso di Trend il cortocircuito positivo può essere innescato da un paradigma fondamentale quanto meno impigrito qui da noi e di cui i testi britannici sono invece intrisi: la convinzione, cioè, che sia possibile fare ricerca teatrale anche e ancora a livello testuale, e non soltanto scomponendo l'iconicità degli altri tipi di drammaturgia. Nel descrivere la rassegna dello scorso anno, Rodolfo di Giammarco usava una serie di aggettivi significativi: revisionabile, rischiarabile, approfondibile, monitorabile. Non a caso hanno in comune il suffisso *-bile*, quello della potenzialità, della possibilità di cambiamento: i testi britannici di riferimento si pongono in relazione critica con la realtà, crudi ma non appagati, feroci ma non per questo nichilisti. In sostanza, continuano a raccontare. Pur nel dare voce a spasmi sociali, perversioni e agorafobie varie, e pur nel retaggio acido e provocatorio dello *in yer face theatre*, rimane cioè, per uno scarto quasi inspiegabile al di fuori dell'organicità della scena, una capacità viva di analisi del reale, ovvero una qualche forma di fiducia: spesso algida, ma viva. È quanto accadeva in Trend 2011 con "Taking Care of Baby" di Dennis Kelly, messo in scena da Fabrizio Arcuri: un dispositivo scenico che, partendo da un caso di cronaca nera, simulava un montaggio di interviste, conferenze e videoriprese in diretta. Ma l'indagine sulla forza centrifuga della comunicazione, per una volta, non negava l'esistenza del vero, benché ne emergesse una constatazione forse ancora più desolante: «La verità non è relativa, ma lo dobbiamo pensare per riuscire a vivere». Scriveva Cioran nella "Tentazione di esistere": «Ogni classicismo vive in un presente senza storia; mentre noi viviamo in una storia che ci impedisce di avere un presente. Così non solo il nostro stile, ma anche il nostro tempo va in frantumi. Non siamo riusciti a sgretolarlo senza sgretolare parallelamente il nostro pensiero». Proprio in questo, invece, stanno forse riuscendo i drammaturghi britannici (non solo loro, certo, anche in Italia abbiamo qualche Timpano): hanno sgretolato lo stile e non il pensiero; anzi, in casi come quello di "A Slow Air" di Harrower o di "The History Boys" di Bennett, sembrano perfino impegnarsi sulla strada inerpicata di una nuova classicità, seguendo bussole che non prevedono, nei loro punti cardinali, la fede pericolosa nell'Alto teatrale e letterario. Insomma, esista o meno una risposta alla domanda che Scarpellini poneva lo scorso febbraio, cioè se il teatro possa ancora diventare, senza abdicare a sé stesso, un laboratorio di ricostruzione sociale, non c'è dubbio che un'occhiata a quanto succede a Trend potrà aiutarci a pensare.

I drammaturghi britannici hanno sgretolato lo stile e non il pensiero; puntando, come Harrower e Bennett, a una "nuova classicità"

RICCHI PREMI E COTILLON

IL PREMIO INBOX TRACCIA UN MODELLO DI PRODUZIONE

PARTITO COME SUPPORTO ALLA PRODUZIONE A LIVELLO REGIONALE, IL PREMIO TOSCANO È DIVENTATO NEL CORSO DI QUATTRO EDIZIONI UN PROGETTO DI CARATURA NAZIONALE PUNTANDO SU ASPETTI ESSENZIALI: VISIBILITÀ, CIRCUITAZIONE, RETRIBUZIONE DEL LAVORO

DI TOMMASO CHIMENTI

Dal 2013, la rete per la circuitazione del nuovo teatro si è allargata oltre i confini toscani, e spazia oggi da Rimini al La Spezia, da Trento alla Puglia, dalle Marche a Roma

 Quello che un premio dovrebbe fare. Non al vanto, non alla gloria, non alla targa, la patacca, la mostrina da appuntarsi sul petto, il logo nel prossimo comunicato stampa ma produzione, spinta, linfa, circuitazione del prodotto artistico. Ecco, in sintesi, quello che fa e permette di fare il Premio “In box” (www.inboxproject.it) nato quasi per gioco da un’idea dei senesi Straligut (in questi mesi tutto quello che riguarda la città del Palio è scivoloso, ma non sembra che il premio ne abbia risentito in alcun modo, anzi) che nel 2009, relativamente recente quindi, indissero un bando al quale parteciparono un centinaio di compagnie e che prevedeva per i due vincitori una replica ciascuno, a incasso garantito (500 euro) nella programmazione del successivo Festival “Teatri in Scatola” del quale il gruppo senese aveva la direzione artistica. Nel primo anno vinsero I Fratelli Broche con “Lo schiaccianoci” e i Shuko con “Here you are!”. Il salto si ebbe subito alla seconda edizione, quella del 2010, dove i partecipanti furono circa duecentocinquanta e la compagnia vincitrice, Musella Mazzarelli con “Figli di un bruttodio”, ottenne, da bando, sei repliche a cachet (800 euro l’una).

Anche i partner aumentarono, rimanendo però sempre in ambito regionale: gli Straligut capofila con il Teatro Moderno di Agliana, Grammatica T03 di Livorno, il Teatro di Bucine di Arezzo, il Teatro Everest di Firenze, lo Zoom Festival di Scandicci. Stava prendendo piede e campo e corpo.

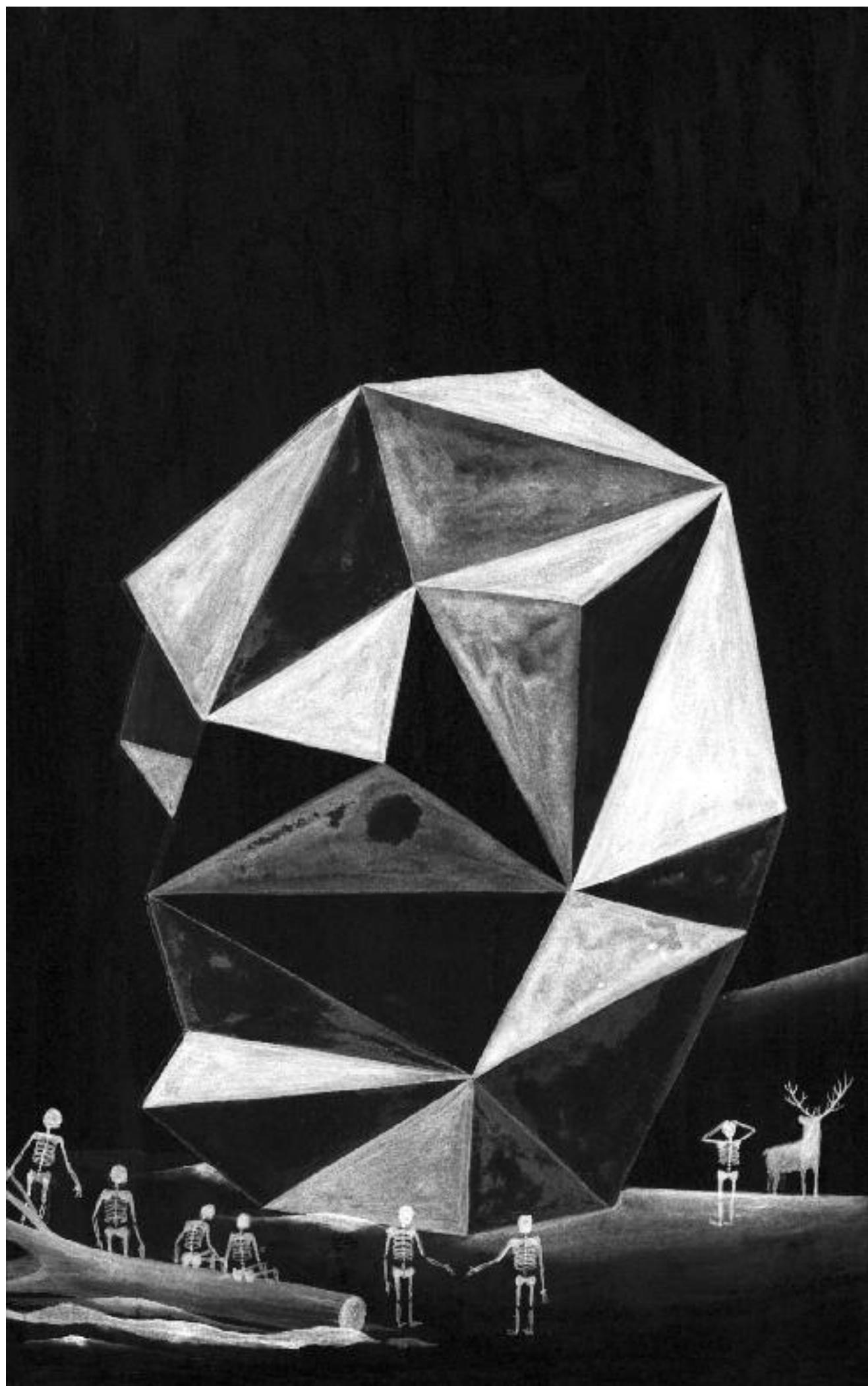
La terza edizione, 2011, così come la quarta dello scorso anno, ha visto la partecipazione nella fase preliminare di trecento gruppi e compagnie per annata. Nel 2011 la Compagnia Astorri Tintinelli con il loro “Titanic” ebbe in dote sempre sei repliche (800 euro l’una) per un totale di 4.800 euro. Tra i partner entrarono il Teatro di Sant’Andrea di Pisa e Armunia di Castiglioncello.

Nuovo balzo in avanti nella scorsa edizione quando Carullo Minasi con “Due passi sono” vinsero undici repliche a cachet (1.000 euro l’una) mentre tra le strutture promotrici per la prima volta, replicata nel bando attuale, si varcano i confini toscani; entrano infatti il Teatro degli Atti di Rimini, oltre alle novità Amat delle Marche, Fondazione Toscana Spettacolo, il Teatro Vincenzo da Massa Carrara di Porcari di Lucca.

Con il bando 2013, partito ad inizio marzo e che si chiuderà il 15 aprile, la funzione di “rete di sostegno per la circuitazione del nuovo teatro” ha ancora più senso, fiducia, sviluppo, voglia, futuro, prospettiva. Nuovi partner si sono aggiunti agli storici ed associati: il Comune di Monteroni d’Arbia di Siena, il Siena Festival, Arti Vive Habitat di Soliera di Modena, Fuori Luogo di La Spezia, Kilowatt Festival di Sansepolcro, Arezzo, L’ITC Teatro di San Lazzaro di Savena di Bologna, Opera Galleggiante Festival di Piadena di Cremona, Il Supercinema di Monteroni, Santarcangelo 12-13-14, Teatri di Vetro di Roma, Teatro comunale di Casalmaggiore di Cremona, Teatro Piccolo Orologio di Reggio Emilia, Teatro Portland di Trento, il Teatro Pubblico Pugliese. Molto centro-nord, sotto Roma soltanto la Puglia.

I due vincitori della prossima edizione, che verranno proclamati il primo giugno, avranno a disposizione sedici repliche il primo classificato, e sei il secondo (1.000 euro l’una). Gli spezzoni pervenuti degli spettacoli in concorso sono già caricati sul sito del premio. Ulteriore novità utile del 2013 l’istituzione di un Archivio con all’interno tutte le informazioni per addetti ai lavori, organizzatori e direttori teatrali con video, schede tecniche e recensioni per mettere in contatto compagnie e strutture: un ottimo strumento di lavoro per soddisfare i tre cardini di “In box”: visibilità, confronto e trasparenza nelle condizioni contrattuali.





TEATRO QUASI PUBBLICO

IL DESTINO DI TOR BELLA MONACA E QUARTICCIOLO

CON UN BANDO DI SOLI DUE MESI È STATA ASSEGNATA UNA NUOVA DIREZIONE ARTISTICA AI DUE TEATRI PERIFERICI. ALLE SPALLE C'È LA NEONATA «CASA DEI TEATRI» E LA SOCIETÀ PARTECIPATA ZÈTEMA. UN GROVIGLIO GESTIONALE SU CUI NON È SEMPLICE FARE LUCE

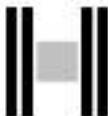
DI MARIATERESA SURIANELLO

Con una delibera subito definita “fantasma”, perché approvata dalla giunta capitolina nel giugno 2012 e pubblicata solo a fine luglio, nasce a Roma la Casa dei teatri e della drammaturgia contemporanea, contestato e discusso organismo che muove i primi passi ora, in queste ultime settimane di consiliatura. Fortemente voluta dall'uscente assessore comunale alla Cultura Dino Gasperini, la Casa in questione dovrebbe mettere a sistema sei spazi teatrali della Capitale, compresi i due “teatri di cintura”, la cui gestione 2013-2014 è stata messa a bando con una tempistica davvero discutibile – inizialmente per ventinove giorni, dal 4 dicembre al 3 gennaio, dilatati poi di altri trenta per le insistenti proteste della comunità teatrale – e presentata in una affollata e tumultuosa Sala delle Bandiere in Campidoglio, alla vigilia dell'Immacolata Concezione, in pieno clima natalizio. E i cui esiti sono stati resi noti in queste ore in cui scriviamo (l'8 marzo, per altro, sui siti istituzionali, con qualche confusione tra assegnatari e luoghi). Ecco così i primi passi, compiuti con la fretta di arrivare, entro la fine di marzo, alla presentazione dei programmi del Teatro Biblioteca Quarticciolo e del Teatro Tor Bella Monaca, appunto, due dei tre “teatri di cintura”, che perdono questo loro status per fregiarsi del distintivo di capifila della nascente Casa dei teatri. Mentre il terzo, il Teatro del Lido di Ostia, resta in stato di ri-occupazione, con le associazioni del territorio che ne stanno garantendo l'apertura e la programmazione ormai da tre anni.

La fretta sembra accompagnare l'intera vicenda, le cui coordinate sono finora state sempre corrette in corso d'opera – aggiustamenti che ovviamente provocano ritardi e slittamenti sui tempi annunciati e sorprese sulle modalità di attuazione. Per quanto da noi raccolto, questa pratica frettolosa non solo perplime i diretti interessati, ma lascia molti dubbi a noi stessi osservatori. E una domanda sorge spontanea: cui prodest questa corsa?

L'assenza per oltre un mese dell'oggetto-delibera ha alimentato congetture e spaesamenti intorno alla sua approvazione, per il timore dei cittadini di assistere impotenti a una privatizzazione di spazi culturali pubblici in cui, nei passati cinque anni (sette per Tor Bella Monaca), con la gestione del Teatro di Roma, si era svolto un lavoro di qualità sia sul piano della proposta artistica, sia su quello della formazione di spettatori attivi e consapevoli. Quarticciolo e Tor Bella Monaca – quartieri della periferia della Capitale – hanno sviluppato nei due teatri dei centri di aggregazione forti, a partire dall'offerta per i ragazzi e, di conseguenza, si sono sentiti partecipi alla crescita di nuovi pubblici teatrali. Come sorprendersi per la delusione della cittadinanza per essere stata lasciata fuori nel momento del riassetto?

Ora, l'assegnazione a Neraonda Teatro, insieme a due associazioni del territorio, con la direzione artistica di Veronica Cruciani, ha placato le proteste dei cittadini del Quarticciolo, memori del lavoro svolto dalla regista negli ultimi anni proprio nel loro teatro. Una scelta sensata e all'insegna della continuità, come quella per il Tor Bella Monaca, le cui tre sale saranno gestite da sette associazioni capitanate dall'autoctona Seven Cults di Filippo D'Alessio, che hanno chiamato alla direzione artistica Alessandro Benvenuti. Due nomi, Cruciani e Benvenuti, che sono garanzia per il



buon andamento dei rispettivi progetti e che rendono soddisfatta Emanuela Giordano, nominata super direttrice della Casa dei teatri, deludendo anche quanti avevano chiesto un bando pubblico per questo incarico di particolare responsabilità e d'interesse economico (80mila euro, all'anno o per un anno è mezzo, lo dobbiamo capire). Il punto su cui riflettere, però, ci pare siano le scarse risorse in dotazione, complessivamente 608.429,75 euro, suddivisi tra i 276mila circa per il Quarticciolo e i 332mila circa per il Tor Bella Monaca (sono circolate altre cifre che aggiungerebbero circa 127mila euro, per un totale di 736mila – che comprendano la super direzione?). La pesantezza di riportare queste cifre trova una sua utilità nella considerazione del fatto che la delibera “fantasma” del 19 giugno 2012 prevedeva la copertura dei costi di gestione da parte di Zètema (società di Roma Capitale per la cura degli eventi culturali), scomparsa poi nei due bandi di affidamento. Una sparizione non di poco conto. Se si sommano le utenze (luce, riscaldamento, telefono, rifiuti etc.) e il personale da contrattualizzare, quello che resta per la parte artistica è davvero troppo poco. E siamo alle solite. Sfruttando la passione di questi particolarissimi lavoratori, ad artisti e compagnie si chiede un impegno al limite del volontaristico con uno scarso riconoscimento delle professionalità. A cominciare da Veronica Cruciani, che si è fatta garante del progetto, ma lavorerà al Quarticciolo senza una corresponsione adeguata, magari sacrificando la sua ricerca personale in favore di un collettivo attento al dialogo col territorio e con le realtà più vitali della scena italiana. La regista aprirà le porte del “suo” teatro anche a tre autori che saranno ospitati in residenza (raro accadimento, nel paesaggio romano), accanto alle giovani formazioni attive nella zona del Quarticciolo. Senza dimenticare la ripresa dei rapporti – dopo l'interruzione degli ultimi tre mesi – con l'annessa Biblioteca, in una sinergia osmotica e di non semplice condivisione di un medesimo edificio.

Certo, una parte del cartellone – e, quindi, delle spese – è previsto che resti a cura di Zètema e del Comitato di Indirizzo, lo stesso che è intervenuto lo scorso mese di febbraio – anche qui con grande fretta – per evitare la chiusura dei due teatri in attesa di affidamento. L'auspicio per il prossimo futuro è che interventi d'emergenza di questo tipo siano attuati in maniera più oculata, specialmente per i loro costi, dei quali abbiamo chiesto conto all'assessore Gasperini, ma non abbiamo ricevuto risposta. Comunque, se si guarda il programma, si noterà la mancanza di un'idea condivisa; gli spettacoli sembrano essere stati scelti casualmente, scontentando i cittadini anche per l'assenza del teatro ragazzi. E in totale discontinuità con il lavoro fatto nelle stagioni precedenti.

Del resto il Comitato di Indirizzo è un altro organismo eterogeneo e dolente in questo avvio della Casa dei teatri. Uno dei motivi che ai primi di marzo, ha spinto alcuni membri del nuovo Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea (CeNDIC) a rassegnare le dimissioni è proprio la presenza dello stesso CeNDIC all'interno del Comitato (di cui fanno parte anche Agis, Teatro di Roma, Rai Educational). I fuoriusciti, tra i quali Gianfranco Berardi, Fabio Massimo Franceschelli, Gianni Guardagli e Pierpaolo Palladino, nella durissima lettera motivazionale, sottolineano l'inutilità di partecipare al Comitato ai fini della promozione della drammaturgia italiana, con una nota nell'incipit dedicata alla famosa delibera, alla stesura della quale avrebbero partecipato i vertici del CeNDIC.

Insomma, molti aspetti dovranno essere rivisti in questo nascente sistema teatrale romano gestito da Zètema. Il primo, forse, potrebbe essere quello di riassegnare ai lavoratori, assorbiti nell'organico della stessa Zètema, i posti nei quali sono cresciuti in questi anni. Al contrario, lo scadenziario frettoloso di Gasperini prevede la messa a bando della gestione delle ex Scuderie del Villino Corsini di Villa Pamphilj (entro marzo) e del teatro di Villa Torlonia (entro aprile). Dalla corsa resta fuori solo il Teatro del Centro Elsa Morante.

La fretta è foriera di errori e rende lacunoso ogni intervento, lasciando poi gli artisti in solitudine e con l'onere di sbrogliare una matassa intricata di fili estranei alla loro passione quotidiana.

UN DONO CHE IMPLICA UN DESTINO

CONVERSAZIONE CON TEATRO VALDOCA

IL GRUPPO FONDATAO TRENT'ANNI FA DA MARIANGELA GUALTIERI E CESARE RONCONI È UNA DELLE ESPERIENZE PIÙ IMPORTANTI DELLA RICERCA. SUONI, MOVIMENTO E PAROLA SI INTRECCIANO IN UN LIMBO SCENICO CHE VUOLE RISVEGLIARE UNA DIMENSIONE RITUALE

DI AZZURRA D'AGOSTINO

«La poesia è un dono fatto agli attenti» è un verso di Paul Celan molto caro a Mariangela Gualtieri e che in qualche modo investe anche le opere di Teatro Valdoca. Un teatro che affonda radici negli anni Settanta, negli incontri con Kantor e Grotowski, nei viaggi per il mondo e nella Scuola di Poesia con Milo De Angelis. Un teatro che è sempre stato corpo, e voce che nasce da questo corpo, e lavoro intorno al testo poetico – dalla sua scrittura al suo essere detto a un pubblico a cui si chiede innanzitutto ascolto. Un ascolto carico di attenzione, sì che, se possibile, il dono arrivi. Parliamo di questo teatro con i suoi fondatori, Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri.

Stanze sonore
(dedicato
a John Cage)

laboratorio di
danza e suono
diretto da
Cesare Ronconi

Festival Prospettiva
Danza Teatro

Spazio D
Padova
11-14 aprile 2013

Istallazione finale
14 aprile 2013

☰ ■ Trent'anni di Teatro Valdoca. Cos'è cambiato, soprattutto cos'è rimasto uguale (se qualcosa è rimasto tale)?

Quello che possiamo dire è che abbiamo meno paura e soffriamo meno di un tempo, (e non perché manchino i problemi o per sopraggiunta insensibilità). Il nostro teatro avrà di certo subito gli influssi di questo salutare cambiamento, ma rispetto al nostro essere in ascolto pare che nulla sia cambiato. Ancora ci mettiamo lì, alle soglie di quella che potremmo chiamare una rivelazione, e sappiamo che entrano in gioco innumerevoli elementi, alcuni noti, altri ignoti, e ancora intraprendiamo ogni volta un cammino a perdere e a perderci. Un po' perché, come dicono i maestri, è nelle regioni del pericolo che si trovano i grandi tesori o forse, per dirla con Hölderlin, «dove cresce il pericolo cresce anche ciò che salva». Un po' perché l'avventura sta in questo percorrere piste ignote, e forse avere l'illusione di tracciarne di nuove.

☰ ■ La tavolozza visiva di tanti vostri lavori è composta da tre colori, come tre mondi. Parliamo del bianco, del rosso, e del nero.

Sono i colori che con più essenzialità uso nel trucco degli attori, quelli che più sinteticamente cancellano i connotati, senza diventare ornamento. E in scena sono forse il minimo del colore possibile. Allo stesso tempo sono colori fortemente rituali, o richiamanti il rito, col loro essere sangue, morte, buio, luce o nitore.

☰ ■ Un commento per ciascuna di queste due coppie di parole, pensando a Teatro Valdoca: vuoto/pieno; animali/umano; sacro/sconsacrato; paura/coraggio.

Qui ci chiami a un dualismo che abbiamo sempre cercato di superare o che non sentiamo così netto. Se poni “animale/umano” non possiamo fare a meno di aggiungere “sovrumano” e “sub-umano”, e allora l'animale non sapremmo più dove metterlo e neppure l'umano, che a volte è sovrumano e che è anche animale. Ma questa domanda ci fa pensare che forse un'altra cosa è cambiata nel nostro teatro: questo sentire tutto come un uno. “Paura/coraggio”: entrambi sono impensabili, oppure poco significanti staccati dall'amore il quale spesso – almeno così abbiamo inteso la lezione di Dante – pare l'entità contraria alla paura più che all'odio. O l'impavidità la pensiamo più legata alla nudità e al vuoto, e il pieno quasi coincidente con un vuoto di desiderio e di volontà. E se dici “sacro” pensiamo piuttosto alla “ragione”, come sistema che l'umano ha eretto a difesa dell'indifferenziato che il sacro comporta. Mentre la parola



“sconsacrato” ci sembra una parola illusoria e non sapremmo dove metterla.

▬▬▬ *Quale altra coppia di parole aggiungere?*

▬▬▬ Potremmo aggiungere “silenzio/poesia” non in opposizione ma come facce di uno stesso prisma, perché la parola poetica è anche il silenzio che la precede.

▬▬▬ *Mariangela, la parola poetica nelle due declinazioni – per la scena, per la carta. Che questioni solleva in fase di composizione, di libertà, di apertura, di esito?*

La parola per la scena, scritta nelle modalità di lavoro accanto a Cesare, cioè scritta a ridosso delle prove, dentro, durante, per quei precisi corpi, in quel tempo dato, etc., nasce spesso da una sorta di nevrosi che attraverso – nulla mi garantisce che in quel tempo riuscirò a scrivere – e nasce in un’autocombustione che ha picchi di entusiasmo, o di cecità, di dispiacere, quando le parole sembra non arrivino, per non riuscire a contribuire alla comune impresa. È dunque una parola spasmodicamente attesa, e quando arriva porta un sollievo immenso. È comunque una parola al servizio dei dettami della regia e spesso è epica, cioè scritta per il popolo della scena, e quasi gridata dall’alto delle mura. I versi che invece scrivo lontano dalla scena non hanno nulla che somigli a una nevrosi: la modalità di ascolto in cui vengono accolti è di attenzione plenaria, non c’è spazio per stati d’animo diversi da quell’ascolto teso, come un’allerta.

▬▬▬ *Lo spazio inteso in relazione ai corpi e alla musica o, meglio, al suono, viste anche le ultime ricerche che vedono compositori in scena.*

Un buon punto di partenza è quest’ultimo spettacolo (“Ora non hai più paura”) che vede in scena tre corpi femminili e due musicisti. Non ci sono parole. Nei due mesi di prove è nata una partitura in cui movimenti e suono sono diventati sillabe di una stessa lingua: tutti in un unico giro di forze che si libera nello spazio. Non è stato facile convincere i musicisti che la loro presenza era indispensabile, in ogni momento – non poteva essere che il movimento venisse composto prima e poi, su quello, venisse scritto il suono. C’è un potere energetico del teatro che si libera componendo le diverse forze al presente, captandole, e in questo senso il teatro è ancora rito, cioè una geometria in grado di caricare i simboli, i simboli corpi, i simboli parole e oggetti e provocare un esito che in alcuni attenti ha piena efficacia.

▬▬▬ *La voce, la ricerca del rapporto tra poesia e oralità.*

▬▬▬ Come abbiamo detto più volte, la poesia è musica e dunque va data e accolta anche nella sua forma sonora. Sarebbe come scambiarsi spartiti di Bach o Mozart e non suonarli mai. Nell’oralità le onde sonore mettono in moto una comunione vibratoria con le pareti ma anche con le casse toraciche e craniche dei presenti, rendendo così anche i corpi partecipi della melodia e della ritmica della poesia. In tutto questo la voce è lo strumento musicale, insieme agli apparati di amplificazione, e va conosciuta, ripulita, allenata. Ma qui vedi il discorso è ampio e complesso, perché l’allenamento non è al potenziamento, come di solito fa l’attore, quanto piuttosto allo smascheramento e alla dimissione. Ci sono poi voci particolarmente dotate di armoniche e come in ogni cosa bella, ciò che viene in dono è così e basta, per qualche misteriosa legge.

▬▬▬ *Il pensiero sul/al/del pubblico.*

▬▬▬ Il pubblico è un’entità attesa e amata. Ma l’arte ha i propri ordini che non si discutono, e dunque la speranza è di creare qualcosa che, dimenticandosi del pubblico, arrivi poi a incontrarlo, petto a petto, faccia a faccia, fino a toccare il suo cuore e il nostro, fino a fare anima insieme. Per fare questo credo che il nostro lavoro chieda al pubblico una visione e un ascolto che potremmo definire ispirati, cioè in sostanza un abbandono a quel vortice di forze che si crea sulla scena, un viaggio insieme sulla stessa navicella sperduta nello spazio, nell’immenso buio, nell’immenso cosmo, proprio come sta facendo ora e in ogni momento il corpo celeste che abitiamo.

La parola scritta per il teatro è epica, scritta per il popolo della scena e quasi gridata dall’alto delle mura, nel resto dei versi non c’è spazio per la nevrosi, né per stati d’animo diversi dall’allerta, dall’ascolto teso

LA REALTÀ E IL SUO RIFLESSO

ANNA KARENINA SECONDO TOM STOPPARD E JOE WRIGHT

NESSUN'ARTE MEGLIO DEL CINEMA PUÒ RIVELARE LA REALTÀ E INSIEME VELARLA DI NUOVO. IL CAPOLAVORO DI TOLSTOJ RIVIVE SUL GRANDE SCHERMO IN UN AUDACE ADATTAMENTO, SPECCHIO DI UN OCCIDENTE CHE SI SGRETOLA E IMPLODE FRAGOROSAMENTE SU SE STESSO.

DI SIMONE NEBBIA

al cinema

Anna Karenina

regia
Joe Wright

sceneggiatura
Tom Stoppard

con
Keira Knightley
Jude Law
Aaron Johnson
Matthew Macfadyen
Kelly Macdonald

(2012)

Abbiamo chiesto al cinema chi fosse l'uomo del Novecento. Abbiamo chiesto che toccasse la realtà quotidiana con il treno in corsa dei Lumière, che la trasformasse e la trasferisse nell'altrove allunato di Méliès che ne avrebbe ricreato l'attinenza al mutamento del tempo nello spazio. Abbiamo preteso dall'occhio del cinema che fosse l'amplificazione del nostro occhio interiore e che si addentrasse nei meccanismi a svelarli e subito poi li velasse di nuovo in una stregoneria da effetto flou. Abbiamo desiderato vedere oltre e qui vicino lo spazio aperto e sterminato e le cavità nascoste degli interni, il passato e il futuro, la memoria e la veggenza, riunite nel battito cardiaco, corporale del tempo presente. C'è in esso il filo che tiene annodati il credibile e l'incredibile, la realtà e la finzione, la finitezza esteriore dell'uomo e l'infinito cui tende la sua animosa interiorità. Al cinema si rivolge la letteratura perché riconquisti l'oggi di una storia di ieri, il cinema per farlo si rivolge al teatro, riaffermando a un tempo la realtà come confine da valicare per averne indietro un'altra non priva dei suoi sottintesi e la finzione come derivato di realissime, umanissime intenzioni. In questo straordinario, fluttuante gioco immaginifico è tutta racchiusa l'"Anna Karenina" che Tom Stoppard ha sceneggiato dal capolavoro di Lev Tolstoj e che Joe Wright ha diretto, estremizzando queste relazioni in un grande baraccone delle umane apparenze e dei sentimenti sopiti.

Si alza un sipario sul grande teatro che fu la Russia imperiale qui datata 1874, il rettangolo dell'arcoscenico si allarga a farsi piazza, città, vita civile, ma proprio quando ci si aspetterebbe di vederne i paramenti sparire e lasciarci al cinema, alla finzione, presto ci si accorge invece che tutto rimane dov'è: scenografie e fondali restano limpidi spazi di visione regredita, gli accessi agli interni aristocratici perpetuano la funzione del quintaggio e, inquadrando il lavoro di tecnici operai tra funi e carrucole all'oscuro dallo spazio scenico, lasciano visibile il confine tra la realtà e la messa in arte, come voler indicare che tra di esse il limite è superfluo nel racconto di una società complessa e difforme come quella russa di fine Ottocento. Mosca e San Pietroburgo ottemperano agli stilemi e le convenzioni sociali applicando una sistematizzazione razionale a ogni sfera dell'umano, ma cosa accade quando questi vengono sfidati dall'inguaribile passione, dal demone che coglie l'anima irrequieta di Anna Karenina?

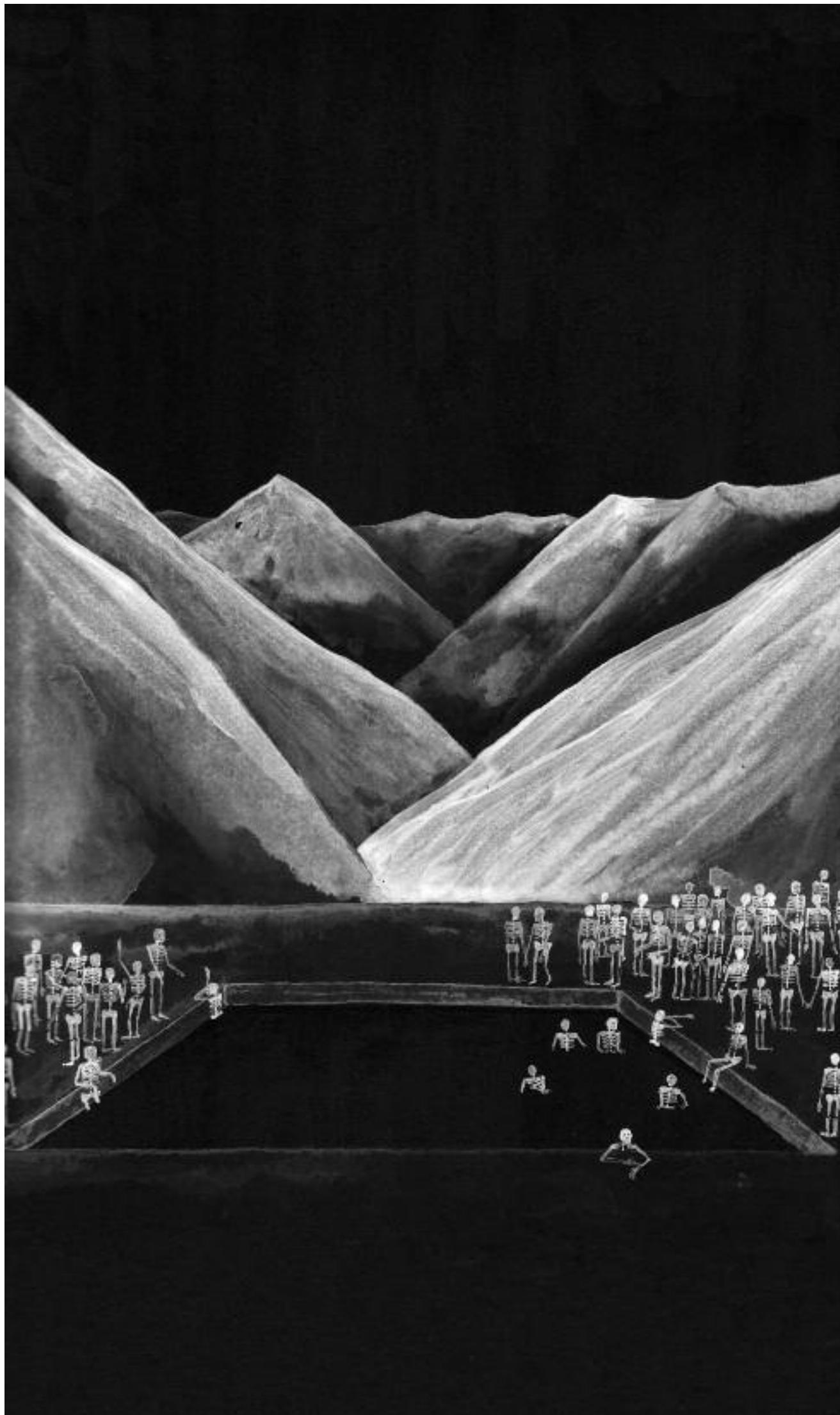
In principio è un treno, che corre in miniatura per la stanzetta fanciullesca di suo figlio. Il treno modernità, il treno fuga e viaggio altrove scopre inquieti presagi lungo l'intera pellicola: sarà un treno a incrociare la vita



apparentemente felice di Anna, moglie del ministro Aleksej Karenin, con quella del conte Vronskij, giovane ufficiale dell'esercito. Un semplice contatto d'occhi, un cenno di riconoscimento fra due anime rinchiusa nella macchina della convenzione la farà saltare in aria, attraverso una progressiva inarrestabile caduta in ciò che più nessuno – ma di nuovo loro per primi – aveva chiamato amore. Anna e Vronskij lasceranno ogni cosa, resteranno intrappolati nelle maglie di ciò che non può essere in un mondo dominato dall'ordine precostituito, ma certe fiamme una volta accese non hanno materia che le annienti e sarà il fuoco che li arde allora a erodere un giorno dopo l'altro i loro privilegi, il loro status sociale decadrà via via fino a svanire nell'inarrestabile rovina. Attorno quello stesso mondo si alimenta del loro naufragio, si rapprende alle regole che hanno violato (le regole, ben più gravi che la legge): continua il matrimonio adulterato di Oblonskij con sua moglie Dolly nella Mosca imperiale, si compie l'amore semplice e mite di Konstantin Levin e Kitty nella campagna isolata. Ma fu un treno, in principio, come folle la corsa degli amanti che, impediti dall'ingiuria, si spingeranno fin dove un altro treno, temuto lungo l'intero arco narrativo, darà compimento al tragico destino di Anna Karenina.

A che servono oggi i classici? La stessa definizione ce ne dà una spenta immagine d'archivio, cui il razionalismo bibliotecario ha tolto ogni spinta di vitalità. Ma quando la letteratura impolverata tra gli scaffali schiude le sue pagine da troppi anni lasciate a combaciare una sull'altra, sa allora svestire stimoli e vibrazioni, magnetismi e sensualità irriducibili che invece quest'epoca ha troppo facilmente reso voci di catalogo. Ricco di un fascino struggente, il film è sapientemente in grado di ricreare l'opera di Tolstoj e di rinnovarla: calda di erotismo decadente la Karenina di Keira Knightley che si rivela interprete di pregio, apollineo il biondo Vronskij di Aaron Taylor-Johnson, sobrio e intenso il Karenin di Jude Law, quasi ascetico stretto nei suoi abiti. Ma la vera forza del film è la partitura di immagini e suoni che si compenetrano alla musica popolare della Dario Marianelli e ne fanno opera d'arte, come le roboanti scene di Sarah Greenwood, i costumi assieme sontuosi e depravati del premio Oscar Jacquelin Durran, le danze raffinate e talvolta irridenti del coreografo Sidi Larbi Cherkaoui: grazie a essi si riesce a condurre l'immaginario oltre la tragedia, là dove il dramma e la farsa si intrecciano e sconvolgono il rituale di una civiltà prossima al disfacimento, che Tom Stoppard ha saputo così ben incarnare nella fortunatissima opera teatrale "The Coast of Utopia", rileggendola per questa sceneggiatura con la commistione reale/fantastico già usata per "Rosencrantz e Guildenstern Are Dead". In questa intenzione è e resta il valore primo del film, capace di non far avvertire la marginalità scelta per la storia di Levin (nel romanzo così importante) e alcune cadute eccessivamente melò che dalla metà si fanno sempre più evidenti: se la morte di un cavallo è la sua caduta oltre la ribalta e il proscenio, se frammenti di una lettera dolorosa tirati nell'aria fanno farsene neve, se un prato d'erba alta può farsi quiete di un tragico destino, allora il cinema può mettere assieme il treno e la luna, il realismo e l'illusione, dare una versione non convenzionale della convenzione e tenere in una sola inquadratura la realtà e il suo doppio riflesso: il teatro.

Nelle mani di Stoppard e Wright, un classico della letteratura come Anna Karenina può diventare faro sul presente, rivelando magnetismi e sensualità irriducibili che quest'epoca ha troppo facilmente reso voci di catalogo



UN DIALOGO DI TEATRO SORORALE

Chiara Guidi, Ermanna Montanari

POCO LONTANO DA QUI

Teatro Palladium, Roma

DI KATIA IPPASO

Certe sere il respiro si placa e l'occhio si dispone a cercare dentro. Certe sere accade qualcosa che non è misurabile ed è difficile anche a dirsi. Non perché sia cosa mai vista prima, ma perché è cosa intima. In quelle ore, che poi sono attimi e mesi, il corpo ti chiede di stare. "Poco lontano da qui". Né troppo vicino né troppo lontano. Poco lontano. Da qui. Il titolo dell'opera a due voci che vede l'incontro inedito di Chiara Guidi (Societas Raffaello Sanzio) ed Ermanna Montanari (Teatro delle Albe) si dispone sull'esperienza appena fatta come una stoffa leggera che aderisce senza coprire, svelando in un abbracciato divenire il processo di una storia che non sarà mai completamente nostra. "Poco lontano da qui" è uno spettacolo che non si può dire né chiuso né inconcluso: un frammento di trama rugiadosa e d'atmosfera crudele, dipanato sulle voci di due attrici/soglia che hanno dimostrato di poter stare vicine, in un camminamento di natura sororale. Nel bianco. Bianco di tessuto, bianco di carta facile a strapparsi. Nero di inchiostro su un corpo che vorrebbe ferirsi mentre nomina la tortura, ma non può fino in fondo aderire alla cosa, perché la morte solo i morti la possono dire.

Ogni spettatore vede e sente quello che può. Perché non è sulla presa di una intelligibilità chiara che lo spettacolo di Guidi/Montanari si staglia. Ma su una sapiente timidezza, una afasia tempestosa e dolce.

All'inizio c'è un atto di volontà, un desiderio: cosa accadrebbe se due artiste – così segnate dalla potente ricerca estetica delle reciproche compagnie – si mettessero in relazione nella non protezione di un luogo che non appartiene a nessuna delle due, nell'aperto di una conoscenza franca, disarmata? Per prima cosa, arrivano i materiali: le lettere di Rosa Luxemburg e Karl Kraus, "Il Gabbiano" di Čechov, Mejerchol'd, i reportage di Anna Politkovskaja, l'orrore dei "Quaderni russi" di Igort, la Cecenia. Tutto poco lontano da qui. Ma difficile da mettere a fuoco. Di questo sentimento sfocato, Chiara Guidi e Ermanna Montanari hanno restituito l'inciampo iniziale, la tensione, l'estrema cautela, la paura di sbagliare.

Ma è nel farsi stesso dell'opera, nella composizione rigorosa dello spazio e dei corpi terremotati, abbracciati, interrogati dai suoni originali di Giuseppe Ielasi (letteralmente sconvolgenti), che si cuce il germe della trasformazione. E tanto più violenta e disumana è la materia trattata, quanto più la scena cresce su un battito di creazione pura, che trova nella modulazione stessa dei corpi avvitati alle voci la sua verità. Dal carcere Rosa Luxemburg scrive una lettera che si accende di tutti i colori: «Me ne sto qui distesa, sola, in silenzio, avvolta in queste molteplici e nere lenzuola dell'oscurità, della noia, della prigionia invernale, e intanto il mio cuore pulsa di una gioia interiore incomprensibile e sconosciuta, come se andassi camminando nel sole radioso su un prato fiorito... E cerco allora il motivo di tanta gioia, ma non ne trovo alcuno e non posso che sorridere di me. Credo che il segreto altro non sia che la vita stessa; la profonda oscurità della notte è bella e soffice come il velluto, a saperci guardare». Nella bestialità annunciata. Tra i coltelli. Poco prima della battaglia. La notte chiama a raccolta i suoi carnefici e le sue vittime. Ma è anche bella e soffice come il velluto, la notte. Poco lontana da qui. Qui, proprio qui, nello spazio tra attrice e attrice, tra attrici e spettatori. Qui. A teatro. A saperci guardare.



Compagnia della Fortezza

MERCUZIO NON VUOLE MORIRE

Teatro Palladium, Roma

 Un guanto rosso. E un libro. Basterebbero questi elementi a descrivere l'opera che Armando Punzo ha strappato dal carcere di Volterra, la Fortezza, perché se ne impiantasse il senso intimo – ma per questo universale – sul palco del Teatro Palladium. Mercuzio non vuole morire, nessuno oserebbe dire il contrario. Mercuzio è destinato alla morte perché la tragedia si compie e con essa il destino degli uomini. Con i detenuti del carcere Armando Punzo ha creato una compagnia, un progetto folle ma saldo di un teatro stabile dentro il penitenziario, perché si possa seguire il beneficio dell'arte anche nel suo ritorno in società (laddove permesso). Questo personaggio minore, il re dei minori shakespeariani, è tutti gli uomini del mondo, soggetti al potere e privati di libertà. La sua morte scivola il corpo nell'oblio ma sarà la poesia a sbattere in faccia all'uccisore tutta la sua riconquistata vitalità. Perché un uomo è l'umanità. In una sera volterrana e qui romana, una voce si è innalzata piantando nel petto la spada con cui muore – o forse no – il Mercuzio di Shakespeare. E con esso i tanti Mercuzio che siamo noi che dalla morte di un uomo, nei versi e nei colori, quell'umanità rinnoviamo. La poesia va fatta suonare per le piazze e per le strade, gridata sventolando un libro, indossando un guanto rosso con impresso il sangue della nostra morte. Solo così, morendo per finta, potremmo dirci per davvero vivi.

[S.N.]

Mimmo Cuticchio

LA PASSIONE DI CRISTO

Auditorium Parco della Musica, Roma

 Mimmo Cuticchio, figura possente con criniera e barba d'argento, dirige a Palermo un "teatrino" con laboratorio annesso, in cui si costruiscono pupi (grosse marionette di legno animate con fili e stecche di ferro) e in cui rivivono gli spettacoli di una tradizione centenaria. Il repertorio che ha girato la Sicilia e il mondo inseguiva le geste dei paladini di Francia e proponeva qua e là qualche "serata speciale", antologia di storie più dolci una volta dedicate alle donne, in cui ai cavalie-

ri e a l'arme s'accostavano gli amori. È il caso de "La passione di Cristo" al Parco della Musica, che da anni dedica alla Compagnia Figli d'Arte Cuticchio un'attenzione speciale. Il martirio di Gesù e la morte sulla croce prendono vita in un laborioso entrare e uscire di pupi, gli "opranti" restano nascosti e, mentre le sonate composte dal figlio Giacomo scorrono in un quintetto d'archi e ottoni, è il Maestro a narrare la storia dando voce a tutti i personaggi. Il *cunto* e l'opera dei pupi sono uno scrigno di artigianato che si tramanda di generazione in generazione e per il quale non esistono manuali, non esistono metodi, non esistono esegeti. Esiste ancora una bottega, con il suo Mastro e i suoi apprendisti: un sistema di regole non scritte lascia in gola il sapore della polvere e negli occhi una meraviglia che libera, a volte, qualche lacrima di piccola commozione.

[S.L.G.]

Orchestra di Piazza Vittorio

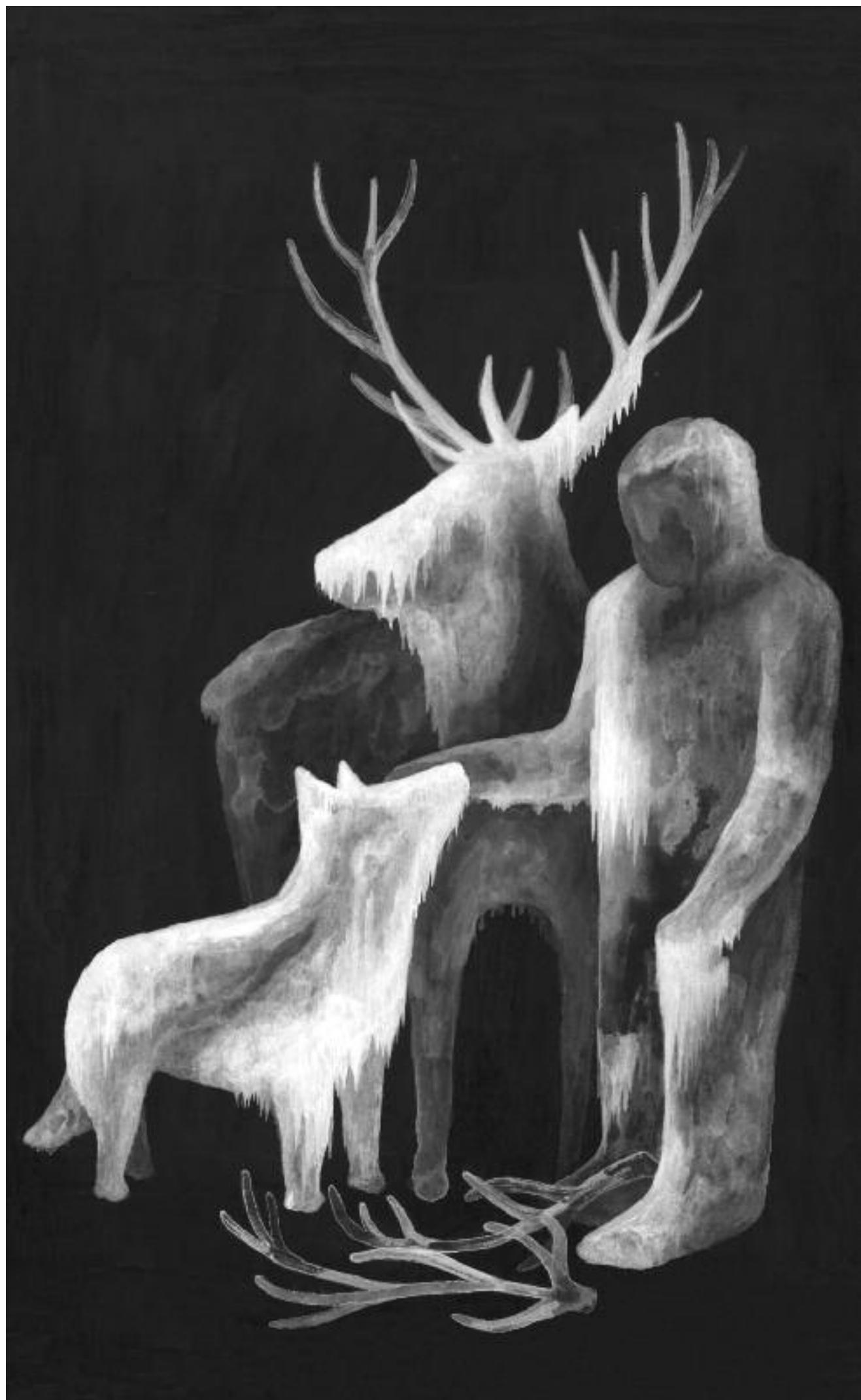
IL GIRO DEL MONDO IN 80 MINUTI

Teatro Olimpico, Roma

 Contare quanti siano sul palco (o in uno spazio chiamato così) non è mai stata impresa facile. Fin dalla sua nascita, l'Orchestra di Piazza Vittorio ha mantenuto un numero oscillante che contenesse quanta più musica è possibile in uno spazio circoscritto. Questo perché la genesi che diede vita a questa formazione, composta da sonorità che provengono da ogni parte del mondo e diretta da un assemblatore demiurgo come Mario Tronco (ideatore con Agostino Ferrante), ha più a che vedere con lo spirito aggregativo della musica che con il progetto musicale generatore di aggregazione. Anzi, forse più corretto sarebbe dire che procedono di pari passo. L'idea di riunire in una *koinè* universale, sonora tutte le lingue e le culture del mondo, nata nel quartiere multietnico dell'Esquilino di Roma nel 2002, ha preso ormai la strada di progetto autonomo che ha portato l'Orchestra a realizzare concerti operistici, dischi di successo, film che ne raccontasse la storia. "Il giro del mondo in 80 minuti" (che presenta anche il nuovo disco "L'isola di legno") è una summa dei loro viaggi individuali, riuniti sulla nave che solca gli oceani della musica con l'unico bagaglio di una canzone e una sola valigia: la propria storia da raccontare.

[S.N.]





Maschere

DI ARTHUR SCHNITZLER

«Parola d'ordine?» gli fu sussurrato a due voci.

«Danimarca» rispose. Uno dei servitori prese la sua pelliccia e sparì in una stanza attigua, l'altro aprì una porta e Fridolin entrò in un salone in penombra, quasi buio, le pareti rivestite di seta nera. Alcune maschere, tutte in costumi ecclesiastici, andavano qua e là; erano circa sedici, venti persone, monaci e monache. L'armonium suonava una melodia sacra italiana che, crescendo dolcemente, sembrava scendere dall'alto.

In un angolo della sala era fermo un gruppetto di tre monaci e due monache; lo guardarono di sfuggita ma distolsero subito lo sguardo, quasi di proposito. Fridolin si accorse di essere l'unico ad avere il capo coperto, si tolse il cappello da pellegrino e passeggiò avanti e indietro, cercando di dare il meno possibile nell'occhio; un monaco gli sfiorò un braccio e salutò con un cenno del capo; ma da dietro la mascherina uno sguardo penetrante si fissò per un secondo negli occhi di Fridolin. Fu avvolto da un profumo strano, eccitante, come di giardini del Sud. Un braccio lo sfiorò di nuovo. Questa volta quello di una monaca. Come gli altri portava anche lei un velo nero che le cingeva la fronte, il capo e la nuca, sotto il merletto di seta nera della mascherina splendeva una bocca rosso sangue. Dove mi trovo? pensò Fridolin. Tra folli? Tra congiurati? Sono capitato in una riunione di qualche setta religiosa? Avevano forse pagato Nachtigall perché portasse con sé un non iniziato di cui volevano farsi beffe? Tuttavia, per essere quello uno scherzo di carnevale, tutto gli sembrò troppo serio, troppo monotono, troppo sinistro. All'armonium si era aggiunta una voce femminile, un'antica aria religiosa italiana risuonò nella sala. Erano tutti fermi, sembravano ascoltare, anche Fridolin si abbandonò per un attimo a quella melodia meravigliosa e crescente. Improvvisamente una voce di donna sussurrò alle sue spalle:

«Non si volti. Fa ancora in tempo ad allontanarsi. Lei è estraneo all'ambiente. Se la scoprissero, per lei finirebbe male».

da

Doppio sogno

di

Arthur Schnitzler

traduzione italiana

Giuseppe Farese

ADELPHI,

MILANO, 1977