DI ATTILIO SCARPELLINI

Vissarion Belinskij. Chi era costui? Forse non è stata tanto la piroetta con cui il giovane Bakunin è entrato sulla scena di "The Coast of Utopia" di Tom Stoppard, nella versione diretta da Marco Tullio Giordana, a sorprendere gli spettatori del Teatro Argentina. Quanto lo sporgersi, dal primo capitolo della saga dedicata al populismo russo, di questa patetica figura di critico letterario così ben interpretata da Corrado Invernizzi, un personaggio di cui il pubblico sapeva probabilmente ancora meno che del futuro capo anarchico – in cui già Riccardo Bacchelli aveva intravisto un eroe picaresco – di Turgenev o dello stesso Aleksandr Herzen, sul quale è particolarmente incentrato il capitolo II, "Naufragio". Perché il nome di Belinskij dica qualcosa bisogna rispolverare il meno letto dei libri di Dostoevskij, il "Diario di uno scrittore", che a più riprese lo evoca come l'unico esponente della generazione di intellettuali russi degli anni Quaranta dell'Ottocento che non recitasse una parte ma desiderasse con tutto se stesso di vedere compiersi il miracolo di un cambiamento rivoluzionario della società russa a partire dalla fondazione di una nuova letteratura. Il contrario del gentiluomo *déraciné* alla Herzen e di tutta quella stirpe di intellettuali che per l'autore dei "Demoni" avevano il torto di essere nati *già emigrati*, estranei al popolo che affermavano di amare sopra ogni cosa e che sulla scena di Stoppard si affannano a parlare, con risultati spesso farseschi, le due lingue dello "spirito" europeo: il francese dei salotti letterari e il tedesco della filosofia idealistica. Belinskij non riuscirà per tutta la vita a imparare nessuna lingua straniera: ammirerà Feuerbach e Bauer di lontano, ma sarà proprio lui a tradurli in una lingua animosa, a farli diventare moneta sonante, carne di parole, entusiasmo di predicazione, apostolato. Così, il pubblico romano che forse di Belinskij non sa nulla – e nulla è tenuto a sapere – ha ben compreso che Corrado Invernizzi nei panni del critico testardo e indigente, quando alzava il lamento della cultura russa che non esiste, stava parlando a noi: all'Italia affranta dalla fine ingloriosa della politica e dall'anonima tirannia dei mercati internazionali, a questo vecchio paese che nel suo passato non sa leggere nulla, tranne l'alibi di una contemporaneità talmente desolata che i suoi modelli, le sue lingue, le sue idee deve andarseli a cercare fuori da sé, nella circolazione extracorporea dello spettacolo globale. Il teatro traduce il lontano, meglio se lontanissimo e remoto, nel troppo vicino: rende vive lingue stramorte che la comunicazione ha accantonato e dove le parole non bastano o arrancano, le sostituisce con le immagini. «Noialtri – diceva il vero Belinskij al giovane Dostoevskij – non facciamo che ragionare... e voi artisti, con un tratto, in un sol colpo, fate vedere in immagine ciò che è l'essenza stessa, in modo tale che la si può toccare con mano...». È questa parola "forata", aperta sull'altro da sé, sulla vitalità dell'impronunciabile e dell'intraducibile, che ci affanniamo a braccare sulle pagine dei Quaderni, praticando, nel modo più felice possibile, quella che già il povero Belinskij percepiva come l'*impotenza della critica* (altro che potere). In questo numero Luca Scarlini riscopre e racconta la consanguineità tra la poesia e il teatro; Dario Tomasello fa brillare il *genius loci* espressivo di una scena, quella siciliana, per cui la parola ha sempre espresso più differenza dell'immagine; Andrea Pocosgnich rivisita come lezione lo spettacolo-rivelazione del teatro immagine, l'"Einstein on the Beach" di Bob Wilson; Graziano Graziani cerca un nuovo confine tra la letteratura e la drammaturgia; Eimuntas Nekrosius porta in scena la Divina Commedia di Dante. Insomma, un gran lavoro di traduzioni impossibili. Ma, scriveva René Char, «certi giorni non bisogna temere di nominare le cose impossibili da descrivere».

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA
MAGGIO

Quaderno n.6 · maggio 2012
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 aprile 2012 da L. G. Roma

UNA NOSTALGIA

IL TEATRO MALINCONICO DI EIMUNTAS NEKROSIUS

La nuova produzione del maestro lituano, che debutterà in prima mondiale a Bari alla fine del mese, si occuperà di tradurre in scena La Divina Commedia di Dante. Percorriamo la carriera del regista di Raseniai tenendo stretto il filo rosso di una parola: nostalgia

DI EDGARAS KLIVIS*

Divina Commedia

da Dante Alighieri

regia di Eimuntas Nekrosius

Teatro Verdi Bari 21 e 22 maggio 2012

Una figura celeberrima del teatro lituano, vincitore di numerosi premi internazionali per la sua dirompente novità; soggetto monografico per diversi volumi di ricerca; rappresentante e fondamentale punto di riferimento per Hans-Thies Lehmann a difesa delle argomentazioni presentate nel suo libro "Il teatro post-drammatico"; chiamato il Robert Wilson delle regioni baltiche, Eimuntas Nekrosius può invece dimostrarsi un individuo sorprendentemente conservatore e riservato. Descrive se stesso come un paesano diffidente e pragmatico, piuttosto che come un sofisticato membro del mondo dell'arte internazionale. Il grande regista ci tiene a reclamare le proprie origini rurali e a parlare del suo piccolo villaggio natio come fertile terra d'ispirazione; i personaggi delle sue produzioni – siano le tre sorelle cechoviane, Macbeth, Faust o il biblico Salomone – spesso si rifanno a gente di campagna piuttosto che a un'ambiziosa classe dirigente o a intellettuali puntigliosi. E questo risulta evidente dai costumi e dalle movenze degli attori, ma anche dai tagli severi che Nekrosius è famoso per infliggere ai testi su cui lavora – il risultato sono personaggi all'apparenza così silenziosi, antisociali e in qualche modo indolenti. Lo spazio che abitano è un'ingegnosa ricostruzione di ambienti naturali, una composizione di materiali elementari come pietra, acqua, lana e legname grezzo, messi lì come simulacro di un paesaggio che sostituisce i segni di una civilizzazione moderna con un certo nostalgico ideale di campagna nordica. Descritto dai critici come un «carpentiere metafisico», Nekrosius rifiuta l'uso di video proiezioni o di ogni altro supporto tecnico, fatta eccezione per un tappeto sonoro che ricrea, ancora una volta, l'immanenza primordiale di una palude, di una costa o di una foresta.

traduzione dell'articolo dall'inglese di SLG

Resi complessi e organici da quella inimitabile maestria registica, quegli elementi naturali possono essere accolti dall'esperienza in tutta la loro concretezza materiale. Gli oggetti usati dai personaggi sono quasi sempre utensili primitivi, strumenti che vengono da una agreste e arcadica vita quotidiana – come la sega usata in "Hamlet" –, abitanti di una polverosa memoria personale o comunque retaggio di quell'immaginario rurale della Lituania del dopoguerra. Secondo Eleni Varopoulu e Hans-Thies Lehmann nel lavoro di Nekrosius l'interazione tra oggetti ed esseri umani infonde all'intero spettacolo una specifica «musicalizzazione», quasi che gli oggetti subissero una perversione della loro stessa funzione, finendo per essere usati come strumenti musicali. Importante quanto la struttura musicale (che, secondo Lehmann, fornisce un'alternativa a quella drammatica) è l'uso reiterato di alcuni utensili in particolare, come l'ascia, la sega e il forcone. È la musica prodotta da questi oggetti ad aprire un varco diretto verso la memoria

di quelle attività rustiche e primitive, di un orizzonte strettamente pratico.
Tale meccanismo non si limita a riportare alla luce un'ambientazione di lavoro pre-industriale o pre-moderno, ma va a colpire lo spettatore – che in genere proviene da un ambiente urbano, mediato e post-industriale – con un tocco di autenticità, una sorta di vero e proprio contatto fisico. Risulta così evidente come la modernità sia assemblata ai rimandi nostalgici e quale stretta relazione leghi l'estetica post-drammatica alla realtà extra-teatrale e storica.

Per comprendere questo occorre fare riferimento ad almeno due argomenti che si intersecano con le produzioni di Nekrosius: l'idea di un teatro nazionale nel contesto delle esperienze di occupazione e colonizzazione est-europee nel Ventesimo secolo e il modernismo teatrale con la sua esigenza estetica e il suo fascino per il primitivo. Generalmente la nostalgia si riferisce a una sorta di passiva, reazionaria e commodificata malinconia nei confronti di un passato idealizzato. Eppure la nostalgia est-europea può essere vista come una risposta sentimentale alla modernità e al progresso da parte di un'area geografico-urbana e di una middle-class sottosviluppate o comunque sviluppate con grande ritardo. Nell'Ottocento e all'inizio del Novecento, agli occhi di piccoli paesi colonizzati come la Lituania, con un'arretrata industrializzazione, la terra natia e la comunità locale rappresentavano un'isola di organica esistenza rurale circondata dalla crescente potenza industriale dei paesi imperiali. È anche importante osservare come durante il periodo sovietico gli esplosivi e violenti processi di collettivizzazione, industrializzazione e urbanizzazione, che ebbero come risultato il triplicarsi della popolazione urbana, andassero a stimolare fantasie nostalgiche nei confronti di una comunità e di valori agricoli e di un passato pre-socialista tutti in rapida estinzione. I segni di una nostalgia anti-progressista possono essere rintracciati in diverse attività culturali, tra cui quella teatrale. Molti spettacoli lituani degli ultimi anni del Novecento, inclusi i primi lavori di Nekrosius, si mostrano come ricostruzioni di immagini storiche, narrazioni di un modo di vivere tradizionale, come a presentare un modello comunicativo "ufficiale" per celebrare l'appartenenza nazionale in un evento costantemente vivo.

Così, l'idealizzazione nostalgica era un modo di reagire all'occupazione sovietica, al terrore per le deportazioni in Siberia, per la guerra civile, per la colonizzazione e per una industrializzazione brutale. Il teatro era visto come la ricostruzione non mediata di una comunicazione *vis-à-vis*, di un contatto vivo tra attori e spettatori. Una simile idea di teatro (nazionale) si organizzava attorno alla perdita di quella partecipazione immediata che era centrale nella cultura agraria e di quella stessa perdita si faceva lamento funebre. Nel contesto dell'occupazione sovietica e della colonizzazione un tale coinvolgimento emotivo può essere interpretato come parte integrante di una resistenza al Regime. Nel suo libro "Colonialismo/Post-colonialismo" (Routledge, Londra, 2008) Ania Loomba sostiene che la battaglia anti-colonialista «aveva il compito di creare nuovi e potenti modelli identitari per i popoli colonizzati e di discutere il colonialismo non solo sul piano politico e intellettuale, ma anche emotivo. In contesti ampiamente divergenti, l'idea di nazione era indispensabile per canalizzare le energie anticolonialiste a tutti i livelli». Se consideriamo che Nekrosius diede inizio alla sua

La nostalgia ristoratrice si manifesta nella totale ricostruzione dei monumenti del passato, mentre quella riflessiva si sofferma sulle rovine, sulla patina della Storia, nel sogno di altro tempo e altro spazio

carriera internazionale quando il suo mondo era ancora sovietico, sono perfettamente visibili le tracce che il discorso sul teatro nazionale e sulle sue energie di resistenza ha lasciato nelle sue prime produzioni, che di per sé incarnano una carica di resistenza sociale, invocando una solidarietà emotiva reciproca tra i popoli dei paesi occupati. In ogni caso Nekrosius non ha mai smesso di porre in primo piano questi atteggiamenti nostalgici, anche in seguito al collasso dell'Unione Sovietica, quando molti tentativi omologhi avevano invece perso rilevanza sociale. Ecco perché siamo tuttora portati a osservare le altre qualità di questo immaginario nostalgico, andando oltre l'idea politica da Guerra Fredda e analizzando le caratteristiche dello stile visivo di Nekrosius e la narrazione scenica fotografata nei suoi lavori successivi, prodotti ad hoc per un pubblico internazionale. In questo caso va considerata la natura specifica della nostalgia modernista e il ruolo centrale che assume nell'arte e nell'estetica.

Lo spazio teatrale negli spettacoli di Nekrosius non funziona solo come ricostruzione di una comunità organica diretta e non-mediata, ma anche come il luogo di una nostalgia "eccellente", la riproposizione volutamente fallace – e in qualche modo malinconicamente posticcia – di ciò che irrimediabilmente è andato perduto nel passaggio a un mondo di industria e di riproducibilità. È difficile negare l'importanza della ricostruzione di un paesaggio rurale idealizzato, l'uso di materiali naturali e locali e degli utensili di un lavoro manuale, gli artefatti di un'esistenza nostalgica e pre-industriale, che tornano con tale forza in ogni nuova produzione di Nekrosius. Tuttavia l'atteggiamento modernista verso l'uso di questa ricostruzione si riversa in una esplicita esperienza estetica (come appunto la musicalizzazione citata da Varopoulu e Lehmann) e va a negare ogni sentimentalismo spicciolo. Gli spettacoli di Nekrosius mettono sempre in scena un paradosso: che l'esperienza emotiva immediata della nostalgia possa esistere in quanto riproduzione estetica, mediata dal ritmo, dalla musica, dalla cifra visiva della messinscena. Il dolore che emerge nella parola stessa, *nostalgia*, può essere sperimentato unicamente attraverso un piacere estetico. Quei lunghi e lenti quadri ormai emblematici di Nekrosius rappresentano la *perdita* che riflette se stessa.

Ci sono due modi in cui possiamo dare un senso alle nostre sensazioni di nostalgia di un passato di cose perdute. Un teatro nazionale è il luogo della nostalgia ma è un tipo particolare di nostalgia, che Svetlana Boym (ne "Il futuro della nostalgia", Basic Books, 2002) definisce «ristoratrice», più che «riflessiva». La nostalgia ristoratrice si riferisce al prefisso della parola, che significa *casa* (dal greco, *nostos*) e punta a ricostruire la situazione originaria, mentre la riflessiva si appoggia invece sul suffisso – *algia* – che significa *dolore fisico* e apre dunque le porte al processo vero e proprio del ricordare. «La nostalgia ristoratrice – scrive Boym – si manifesta nella totale ricostruzione dei monumenti del passato, mentre quella riflessiva si sofferma sulle rovine, sulla patina della Storia, nel sogno di altro tempo e altro spazio». Negli spettacoli di Nekrosius vediamo combinarsi l'idea di una comunità nazionale perduta e l'estetica modernista che su di essa opera un'analisi riflessiva invece che ristoratrice e la contestualizza nella storia e nell'utopia. E ciò che viene ricostruito tramite l'uso di elementi naturali e artefatti agricoli non è tanto (o comunque non è più) un paesaggio materiale della Lituania rurale, ma il panorama di una perdita, che appare in una forma musicale piuttosto che drammatica. Se, come sostiene Linda Hutcheon, la nostalgia è un raddoppiamento strutturale di due tempi differenti, un presente inadeguato e un passato idealizzato, allora Nekrosius ci mostra frammenti di un passato idealizzato, ma è quel presente inadeguato che noi dobbiamo essere in grado di vedere.

** Docente di Studi Teatrali alla Vytautas Magnus University di Kaunas, Lituania. Tra le sue pubblicazioni: "Poetiche del teatro metaforico: le regie lituane dal 1970 al 1990".*

LA PARABOLA DEI CORPI IN VERSI

OLTRE DUE SECOLI DI POESIA IN SCENA

Con esiti senza dubbio diversi per dirompenza, convinzione e determinatezza sull'universo frastagliato del teatro si affacciano linguaggi altri dalla prosa. Un viaggio immaginario per scoprire che la poesia non ha mai lasciato la scena

DI LUCA SCARLINI

Tutta la tradizione scenica dell'avanguardia tra Ottocento e Novecento stabilisce un fondamento nella poesia. Niente più della scena-libro di Stéphane Mallarmé, come si intuisce nel meraviglioso poema "Erodiade", ha stabilito il ritmo dell'immaginazione a venire, declinata secondo i filtri delle mode e dei tempi, dalle provocazioni di dada all'epica majakovskijana.

Dopo un periodo relativamente lungo di oblio, la poesia torna di moda. Charles Simic, tra i maggiori lirici americani (recentemente "laureato" dalla Library of Congress), viene letto dai pendolari in metropolitana a New York. La collezione delle poesie di Wyslawa Szimborska, grazie anche al viatico di una segnalazione di Roberto Saviano, in Italia entra inopinatamente nella classifica delle vendite.

Anche troppo ovvio in Italia è stato il modello avallato da Carmelo Bene, in episodi fondamentali della sua produzione. Nel mirabile "Manfred" (1978), strepitoso concerto lirico sulle musiche di Schumann, la partitura di Lord Byron diveniva una vera e propria macchina lirica. Esattamente nei termini in cui l'attore-poeta presentava le sue visioni in quelle ultime, straordinarie, lezioni su Gabriele D'Annunzio al Teatro Valle. Le celebri e reiterate polemiche contro Albertazzi erano in ogni caso rivendicazione di un teatro di poesia, contro l'ordinaria amministrazione della prosa.

Altrettanto rilevante è l'impeto magmatico di Giovanni Testori, maestro di una versificazione che si fa teatro (e viceversa), nei suoi testi più noti, come in quelli meno frequentati. Tra quelli andati in scena negli ultimi anni, magnifici per elaborazione del verbo risultano "Interrogatorio a Maria" (1979), da poco riproposto efficacemente da Milvia Marigliano, e la "Passio Laetitiae e Felicitatis" (1975), romanzo dall'andamento melodrammatico presentato tre anni fa da Valter Malosti, per l'interpretazione di Laura Marinoni. La poesia è il nesso del teatro di Pier Paolo Pasolini, scoperto e rappresentato assiduamente molti anni dopo la scomparsa dello scrittore. Leo De Berardinis ha posto da sempre il fuoco della propria azione scenica su Rimbaud. Il poeta delle "Illuminazioni" era vissuto nei numerosi concerti con Steve Lacy, alla ricerca di una coincidenza di istinti. Il ritmo della parola lirica è quello che rivendica Federico Tiezzi negli anni Ottanta, al momento di recuperare il verbo, dopo un decennio di immagini, firmando uno spettacolo importante per il nuovo periodo, come "Genet a Tangeri" (1984). Mariangela Gualtieri da tempo travasa dagli spettacoli alla pagina dei libri parole che hanno una tessitura di evocazione. Nel recente "Caino" (2010), in cui compariva insieme a, tra gli altri, Danio Manfredini e Raffaella Giordano, la sua posizione scenica era, come in altre produzioni precedenti, orante. Un corpo fasciato di stoffa che, a terra, comunica al mondo una rivelazione fratta, sincopata, posta in dubbio nel momento stesso in cui è emessa.

In Italia un tempo i poeti si cimentavano usualmente nel reading, in eventi come il famoso festival di Castelporziano (1979, celebrato da Franco Cordelli nel romanzo "Proprietà perduta"). Nelle sue pubbliche orazioni Dario Bellezza cantava la notte del corpo alla galleria l'Attico. Il filo poi è sembrato spezzarsi, ma le tracce sono facilmente identificabili. Edoardo Sanguineti ha spesso attraversato il palcoscenico a fianco di musicisti, tra cui Andrea Liberovici e Stefano Scodanibbio. Aldo Nove, Tiziano Scarpa

e Raul Montanari, nel 2000, si sono dedicati all'arte del remix, rivisitando canzoni *d'antan* in una riscrittura corale intitolata "Covers", che era a un tempo libro e performance.
In Francia, dopo Bernard-Marie Koltès, il teatro vuole quasi sempre dirsi poetico (che lo sia o meno). Le produzioni degli ultimi anni svelano spesso un ductus lirico, più o meno riuscito, e non pochi sono i poeti che hanno tentato la scena. Max Rouquette, estrema voce della letteratura provenzale, ha inventato in occitano una immaginosa "Medelha africana", che è giunta alla scena in una celebre edizione di Jean-Louis Martinelli, applaudita anche in Italia al primo Napoli Teatro Festival. Olivier Py, prima di diventare figura centrale del sistema teatrale francese, aveva calcato le scene *en travesti* con le sue liriche "Ballades de Miss Knife". Ricorrente nell'opera di Valère Novarina è la tentazione scenica dell'ode, dell'inno, del sonetto.
L'Inghilterra, patria del *blank verse*, non poteva certo mancare all'appello e ha all'attivo una vasta messe di drammi in versi. Poco o niente si ricorda della produzione novecentesca: in ambito cattolico ha avuto esito Thomas Stearns Eliot, di cui resta nella memoria al massimo "Assassinio nella cattedrale" (1935), mentre il resto del suo lavoro è assai poco frequentato. Ignote sono le assai più interessanti produzioni di W. H. Auden (noto come librettista di Henze e Stravinskij), Christopher Isherwood e Stephen Spender (tra cui la notevole "The Ascent of F6", 1936). All'oblio sono affidate le produzioni (ridondanti, senza meno) di Christopher Fry e Ronald Duncan, legato alla scena italiana dall'amicizia con Anna Proclemer. A questa tradizione si richiama autorevolmente il collettivo della Cornovaglia Kneehigh, che rivisita con visionaria scrittura miti e leggende (come in un notevole "Tristan and Yseult") di Carl Grose e Anna Maria Murphy Battles. Nelle ipercinetiche Fiandre Tom Lanoye (rivelato in teatro dal monumentale "Ten Orloog", rivisitazione della shakespeariana "Guerra delle due Rose" firmata dai fratelli Perceval) sfida i benpesanti con recital di straordinaria forza lirica (e con notevole sarcasmo), mentre il palestinese-fiammingo Ramsay Nasr performa l'identità difficile sui canali gelati di Anversa.
Lo spettacolo della poesia continua a porre interrogativi alle forme della scena, in tutto il mondo. Per quanto spesso lo si voglia sempre presentare come una eccezione, un caso, esso è invece una sorgente carsica, che spesso si dà per scomparsa, ma che continuamente riemerge, nei luoghi più inaspettati della scena.

Dagli esperimenti pià arditi del nostro teatro fino alle pagine dimenticate dei maggiori autori di tutto il mondo, una corrente impetuosa sospinge i versi nel linguaggio scenico, dove riaffiora la potenza linguistica della poesia

LA SPONDA DELL'EDITORIA

Negli ultimi anni molte case editrici sono impegnate a dare alle stampe storie che provengono dal teatro. Se esiste, il collegamento tra questi due poli dell'espressività poggia sull'affinità delle forme e, forse, su un orizzonte comune

DI GRAZIANO GRAZIANI

in libreria

Così in terra

di Davide Enia

Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2012

***

Anastasia, Genoveffa e Cenerentola

di Emma Dante

Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2011

***

Senza corpo. Voci della nuova scena italiana

a cura di Debora Pietrobono

Mininum Fax, Roma, 2009

Il teatro contemporaneo produce delle storie? Possiede, cioè, una narrazione sul presente in grado di andare oltre se stesso, oltre il momento impermanente della messa in scena? La questione è vecchia ed è connaturata al ruolo stesso della drammaturgia, che in un paese come l'Italia, polarizzato per anni tra una tradizione orientata ai classici e una ricerca che ha rifiutato il testo in quanto tale, ha vissuto una costante ridefinizione. Eppure nell'ultimo periodo sembra che l'interesse verso gli autori di teatro si sia moltiplicato, e a sancire questo fenomeno è intervenuta anche l'editoria. Nonostante nel settore teatrale ci sia chi lamenta un radicato disinteresse per gli autori, sembra invece che fuori dalle sale teatrali un certo interesse per il modo con cui si guarda al mondo dalle assi del palcoscenico sussista ancora. Forse l'operazione più visibile è quella di un grande editore come Einaudi che pubblica Ascanio Celestini, ma se in questo caso si può sollevare il dubbio sul fatto che oramai a Celestini corrisponda una identità pubblica consolidata, che viaggia da sola, a confermare questo interesse ci sono i romanzi pubblicati da Fandango e Baldini Castoldi Dalai di autori meno visibili come Davide Enia, Emma Dante e Mattia Torre (ma sembra ci siano in cantiere altri lavori con autori come Saverio La Ruina, Lucia Calamaro ed Enrico Castellani di Babilonia Teatri). Oppure la casa editrice romana Minimum Fax che pubblica un'antologia con i testi di Giuliana Musso, Tino Caspanello, Daniele Timpano, ma che dà anche alle stampe un lavoro di Eleonora Danco.

C'è perfino una rinnovata attenzione al copione come oggetto di lettura, con operazioni come quella di Sellerio, che punta su «La sponda dell'utopia» di Tom Stoppard, o la scelta di Liberilibri, un piccolo ma molto interessante editore di Macerata che riporta alla luce alcuni testi dimenticati di Jules Romains [vedi recensione a pagina 21]. Ma tutto questo che cosa significa? È forse presto per dirlo. Di sicuro però solleva alcune questioni interessanti. Innanzi tutto sulle storie che il teatro contemporaneo sceglie di raccontare. In Italia il teatro ha sempre dimostrato una forte attenzione verso le tematiche politiche, come del resto molte altre arti. Quando il teatro di narrazione, che è principalmente fatto di racconto e parola, ha cominciato ad affermarsi come fenomeno diffuso, si è orientato soprattutto sulla sfera politica, tanto da sfiorare l'inchiesta giornalistica e da generare uno strano fenomeno di osmosi al contrario per cui alcuni giornalisti hanno pensato di trasferire in teatro i risultati delle proprie ricerche (alla ricerca di quali numeri? Nello scorso numero dei Quaderni Strindberg ci ha ricordato come qualunque evento teatrale non sia, e non sia mai stato, comparabile con qualunque altra operazione editoriale, sia essa cartacea o mediatica).

Eppure, partendo da lì, diverse voci si sono sapute staccare con sapienza e con uno stile forte, come l'affabulazione di Celestini o i monologhi per reiterazione dei Babilonia Teatri. Per poi aprirsi a scritture che tornano a guardare la biografia, l'intimità, e si discostano completamente dal sociale, come nel caso di Lucia Calamaro. E in questo la scrittura teatrale ha dimostrato una grande libertà e multiformità. Emancipatasi dal suo unico sottogenere, che è il teatro politico in forma diretta, la scrittura teatrale ha virato nelle direzioni più disparate, non tanto innovative di per sé, ma libere nella forma. Per quale ragione? Forse per quella più banale. Non dovendo confezionare un prodotto da vendere sugli scaffali delle librerie, il teatro ha partorito storie e linguaggi senza curarsi troppo dei generi, della fruibilità immediata e di tutti quegli altri tarli che assillano l'editoria in quanto impresa commerciale, che deve

realizzare un prodotto destinato a un consumatore esistente e non solo ipotetico. Quando si scrive il teatro, invece, e cioè prima di andare in scena, il pubblico potenziale resta sempre un'ipotesi. Ma vantare una libertà d'azione maggiore, o forse semplicemente diversa, da quella della narrativa odierna, è un titolo sufficiente a vantare una qualità della scrittura? Lorenzo Pavolini, scrittore ma anche esperto di teatro, pensa che non sia una cosa così automatica. «Va valutato caso per caso, ma la lingua teatrale, anche potente, da sola non basta a fare un'operazione letteraria. E a ogni modo bisogna distinguere tra il valore letterario di un'opera e l'oggetto libro. L'editoria, da sempre, trasporta su carta non solo la letteratura, ma qualunque cosa possa diventare un libro vendibile. L'idea di prendere storie dal teatro ha un suo fascino e una sua forza. Anche perché nel teatro i numeri sono sempre più esigui di un'operazione letteraria forte, quindi un libro che va bene, virtualmente, può veicolare quelle storie e quelle voci al di là del loro bacino di fruitori naturale che è il mondo del teatro». Tuttavia, secondo Pavolini, rimane utile guardare ai libri degli autori che provengono dal teatro seguendo la classica regola del buon senso: alcuni potranno avere un grande valore, altri no. D'altronde, visto in una prospettiva storica, il fatto che autori di teatro scrivano prima o poi romanzi è un fatto abituale, naturale. Così come accade che i romanzieri decidano di confrontarsi con la scrittura teatrale. Sono arti contigue, anche se nel passato recente spesso hanno perso la consapevolezza di esserlo. «Esistono poi dei limiti tecnici – prosegue Pavolini – alla conservazione della lingua teatrale sulla carta stampata. L'esempio più banale è la ripetizione: in teatro funziona benissimo, dà ritmo, in letteratura al contrario funziona male, rallenta. E poi c'è quel 'in più' che è dato dall'interpretazione di attori particolari, di voci come Celestini o Timpano. Per me che li conosco è difficile leggere i loro testi senza immaginare la loro voce, e la scrittura vista così, nuda, mi sembra sempre un po' più povera dell'oggetto scenico. Mi piacerebbe sapere invece, proprio come forma di curiosità, che effetto fa su un lettore che non li ha mai visti recitare».

Quello che è certo, però, è che come il testo a teatro ha perso progressivamente, almeno in Italia, la sua forma di sceneggiatura per dialoghi, allo stesso modo il romanzo è andato incontro al monologo. «Da diversi anni la struttura dei romanzi è concepita sempre di più come la narrazione di una voce più o meno fittizia che racconta la sua storia. E questo ha avuto un effetto anche sulla qualità della lingua. Siamo andati verso l'oralità. La scrittura letteraria oggi è vista come fumo negli occhi. Basta guardare alle tante scuole di scrittura creativa: il primo consiglio che ti danno è sempre di leggere ciò che scrivi ad alta voce, per sentire come scorre, come suona. È già quasi una lettura scenica. Questa lingua sempre più orale e questa tendenza monologante hanno reso il romanzo un luogo ibrido dove il teatro, che è il regno dell'oralità, e la sua lingua possono approdare con facilità».

Non avendo lo stesso vincolo di mercato, il teatro ha partorito storie e linguaggi senza curarsi della fruibilità e di tutti quei tarli che tormentano l'editoria in quanto impresa commerciale, che deve innanzitutto realizzare un prodotto

IL TEATRO SICILIANO FA TESTO

LA REALTÀ ISOLANA NELLE GRAFIE CONTEMPORANEE

Divisa tra una potente e sintomatica vocazione alla drammaturgia di parola e una spinta decisa verso l'emancipazione dai modelli tradizionali, ecco la scena che in questi anni sta facendo della Sicilia una terra di grande sperimentazione

DI DARIO TOMASELLO

Se una vocazione rinnovata alla drammaturgia costituisce la chiave di volta di un ciclo decisivo del teatro italiano attuale, il Meridione (e la Sicilia, in particolar modo), lungo la molteplicità dei percorsi di numerosi autori, sembra giocarvi un ruolo cruciale. Nel suo articolo "Il sipario si alza a Sud", pubblicato su "Il Sole 24 Ore" del 3 dicembre 2006, Renato Palazzi scriveva: «Non a caso, forse, tra i talenti più affermati del nuovo teatro italiano spiccano i messinesi Spiro Scimone e Francesco Sframeli e la palermitana Emma Dante, che proprio di recente ha debuttato col suo "Cani di bancata", in cui il fenomeno mafioso viene analizzato attraverso ambigui riti di appartenenza. Non a caso tra le personalità prepotentemente emergenti vanno inseriti i siciliani Davide Enia e Vincenzo Pirrotta, i calabresi Dario De Luca e Saverio La Ruina, fondatori del gruppo Scena Verticale, il pugliese Mario Perrotta. E lasciamo da parte la Napoli di Enzo Moscato o di Arturo Cirillo, che rientra in una sfera a sé stante. Persino i vincitori del Premio Scenario della scorsa stagione, Gaetano Colella e il non-vedente Gianfranco Berardi, autori e interpreti del testo rivelazione "Il deficiente", in cui si scambiavano i ruoli di finto e vero cieco, sono entrambi di Taranto. E già si stanno affacciando altri nomi, come quello di Tino Caspanello, autore, attore, regista che arriva da Pagliara, in provincia di Messina, e con la sua compagnia Pubblico Incanto ha presentato a Milano due interessanti testi, uno dei quali nel 2003 era tra i vincitori del premio Riccione. Si può dire che da qualche anno a questa parte il laboratorio, la fucina creativa della nostra scena sia inequivocabilmente il Sud, dal punto di vista geografico e non solo geografico». La rinnovata fiducia nella parola, nel testo, si configurano, in realtà, a queste latitudini come elementi di una coerenza che, talora sopravvivendo in modo sommerso talora mimetizzandosi in forme di ambiguo camuffamento (nella fase di più aperta polemica antiautoriale), ha saputo misurare la propria durata con una continuità sorprendentemente tenace. "Latitudini" è dunque un termine chiave che dà anche il nome alla "Rete siciliana di drammaturgia contemporanea", fondata a Messina il 29 maggio 2011 e destinata a mettere in collegamento associazioni, enti e soggetti dello spettacolo nell'Isola.

Anche se l'impressione prevalente è che, a fronte di una debolezza atavica della drammaturgica nazionale, i siciliani non abbiano sin qui fatto eccezione e che la leva fortunata di questi ultimi anni debba, per forza di cose, costituire il capitolo iniziale di una storia tutta da scrivere. In un'intervista rilasciata nel gennaio 2009, Vincenzo Pirrotta commentava: «Fortunatamente si è creata una Scuola Siciliana, che fa sì che ci sia sempre una richiesta di autori, attori e registi siciliani». Il rapporto con la tradizione si articola quindi secondo una doppia direttrice: da una parte il desiderio di un'appartenenza, rivissuta attraverso il vagheggiamento del mito, tramato di forti richiami ad un epos con robuste timbrature orali, dall'altra la costruzione di itinerari testuali più meditati, in cui è forte l'eco di una discendenza novecentesca. Quasi fatalmente, seguendo una precisa dislocazione geografica e culturale, alla prima traiettoria appartengono autori come Vincenzo Pirrotta ed Emma Dante; alla seconda, per l'appunto, Tino Caspanello e la compagnia Scimone-Sframeli. Sono in realtà molti ancora i nomi che si potrebbero fare per ciascuna delle due componenti e i riferimenti qui radunati sono una cam-

in libreria

La scena dell'Isola

AA.VV.

Edizioni Aracne, Roma, 2011

***

Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli

di Dario Tomasello

Editoria & Spettacolo, Roma, 2009

***

La lingua teatrale di Emma Dante

di Anna Barsotti

Edizioni ETS, Pisa, 2009

pionatura dei casi più eclatanti. In mezzo, il caso di Davide Enia, diviso tra una fisionomia di funambolico cuntastorie e una capacità narrativa sapientemente orchestrata, come dimostra, tra l'altro, il suo fulminante esordio romanzesco. C'è una linea sottile che sembra dividere oriente e occidente dell'Isola, riservando a ciascuna delle sponde una peculiare attitudine. Fatto salvo il caso unico di Vincenzo Pirrotta (confrontatosi coraggiosamente con una versione impetuosa, nel 2005, de "La sagra del Signore della nave" di Pirandello) a caratterizzare tutti è il riconoscimento di una qualche «angoscia dell'influenza» – l'avrebbe chiamata Harold Bloom nel suo libro omonimo del 1973 – e più ancora il desiderio di misurarsi con essa. È dunque importante considerare la maestria che si è consolidata nei capofila di questa stagione recente.

Il caso di Spiro Scimone e Francesco Sframeli si pone come spartiacque verso una rinnovata consapevolezza circa la dignità centrale della scrittura testuale nell'ambito delle dinamiche teatrali italiane più recenti. Ed è solo un paradosso apparente che a promuovere questa svolta sia un gruppo che si muove tra la necessità di dire, di affermare la propria presenza attraverso un'inedita fiducia nel potere della parola, di una sua utilizzazione come collante del discorso e la reiterata scoperta dell'inconsistenza, dell'inanità di questa risorsa. Tuttavia, proprio nell'approssimarsi all'afasia del discorso, il dialogo verifica la propria estrema possibilità di consistere in quanto testimone del silenzio incombente.

Nel teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli c'è, in particolare, il senso di una misura centrifuga del linguaggio che ha le sue radici in una sicilianità vissuta non esattamente dentro la tradizione, ma in una posizione liminare, lungo i bordi, com'è tipico di un'esperienza attoriale e drammaturgica di frontiera. I due attori verificano con il proprio lavoro una condizione interiore di confine, di non luogo, capace di riverberarsi nella tensione surreale e feroce di *pièce* dal successo ormai internazionale. Tra profonda erudizione testuale e mobilissime tessere di una vivida tradizione orale, la formazione di Vincenzo Pirrotta s'inscrive, d'altro canto, nel versante occidentale della tradizione teatrale siciliana. Una formazione ambivalente, coltissima e allo stesso tempo "popolare" (basata sulla trasmissione artigianale del mestiere), legata com'è alla tradizione del "cunto" grazie alla frequentazione della bottega di Mimmo Cuticchio.

Curando la nota biografica di Pirrotta su "Autori oggi, un ritorno" (in "Prove di drammaturgia", anno XV, 2, dicembre 2009) Elisabetta Reale e Katia Trifirò evidenziavano: «Diplomatosi alla scuola di teatro dell'I.N.D.A. (Istituto Nazionale del Dramma Antico), ha lavorato dal 1990 al 1996 al ciclo di spettacoli classici che si svolgono al teatro greco di Siracusa. Dal 1996 conduce una ricerca sule tradizioni popolari innestando al teatro di sperimentazione pratiche arcaiche mediterranee. Alla bipolarità delle fonti si aggiunge il problema di Pirandello, con cui si confrontano tutti i nuovi drammaturghi siciliani, tra rifiuto e rimozione. Pirrotta sceglie il confronto diretto, affondando le radici della propria drammaturgia in una precisa cifra antropologica siciliana [...] Ha scritto, tra le altre cose, la trilogia "I tesori della Zisa", che comprende i testi "N'gnanzoù", "La fuga di Enea", "La morte di Giufà" [...] Il rapporto con la tradizione, e anche quello con i classici – Eschilo, Sofocle, Euripide – dà luogo a un processo di riscrittura, espressa in una lingua aspra, fortemente inscritta nei timbri dell'oralità siciliana. Nelle Eumenidi, ad esempio, si opera una riscrittura a livello tematico e politico dei cori che si è resa necessaria anche in testi moderni come "La sagra del signore della nave". Rispetto al finale positivo della tragedia eschilea, Vincenzo Pirrotta mette in scena la morte della giustizia, impossibile da realizzarsi perché stritolata tra compromessi e sottrazione alle proprie responsabilità».

Proprio in virtù del plurilinguismo adoperato nell'occasione di questo episodio, momentaneamente conclusivo, s'intravede, nella fedeltà a una cifra tematica coerente, la partecipazione di Pirrotta alla *quête*, condivisa da un'intera generazione, di una lingua efficace per il teatro italiano. Una lingua più che mai contrassegnata dalla vocazione antica di esperire, senza timori reverenziali, carne e sangue per una pronuncia vivida del mondo.

LA FRAGILITÀ DEL CRISTALLO

TEATRI DI VETRO RIAPRE LA ROMA INDIPENDENTE

Accade sempre più spesso. Le logiche miopi di un sistema che sembra non riuscire a comprendere le proprie stesse urgenze tornano ancora a frenare la creatività. Con sempre meno spazi, Roma deve poter puntare sul territorio e sulla qualità

DI SIMONE NEBBIA

Teatri di Vetro
VI Edizione

a cura di
Triangolo Scaleno
Teatro

Teatro Palladium

Lotti della
Garbatella
Angelo Mai

Centrale Preneste

dal 17 al 25
maggio 2012

Prendiamo una sera d'inizio primavera, perché no il primo giorno di aprile. È domenica, il riposo della giornata è stato ristoratore e nuove forze ci spingono ora a uscire di casa e recarci a teatro. È domenica, di sera. Pochi sono i teatri che non abbiano scelto la consueta pomeridiana, fra questi c'è il Teatro dell'Orologio, straordinario esempio di resistenza all'incuria culturale che in questi anni sta rilanciando con ardite iniziative e una passione innata, inserendosi in un panorama cittadino che sta via via riaffermando una propria necessità d'indipendenza e di ricerca artistica.

Quella sera in cui abbiamo deciso di farci un salto e puntare sull'agilità dei tre palchi della sua "multisala off", come ama definirlo il giovane direttore Fabio Morgan, in scena va il risultato spettacolare di un laboratorio formativo per performer, ossia la fase conclusiva di un percorso volto a creare opportunità e conoscenze in chi ne ignorava la potenzialità, come molte esperienze di formazione che soprattutto a Roma sono una risorsa indistruttibile. Mettiamo dunque di esserci posti in ascolto di una serata che di ascolto necessita, di presenza, partecipazione che è essenza dello spettatore di teatro. Che cosa potrebbe accadere per vietarci di assistere allo spettacolo, compiere il nostro rito, fornire la sponda di percezione necessaria alla rappresentazione? Potrebbero arrivare i gendarmi delle fiabe, arzigogolare un latinorum in perfetto burocratese di seconda categoria, apporre i sigilli al teatro per inadempienza a una legge non priva di un certo talento comico, quella che prevede l'impossibilità di divulgare i propri eventi se non ai propri soci, i quali mai si sarebbero associati se non avessero almeno intuito la funzione di questa associazione, o almeno la sua esistenza. Invece della morale, alla fine del raccontino fantasioso, una scritta inquietante s'impone a suggello e decreta che quanto è stato appena raccontato è tratto da una storia vera. Era un giorno d'inizio primavera. E non è stato un pesce d'aprile.

Proprio in queste pagine, nel numero di Marzo, Mariateresa Surianello ricostruiva una mappa in questa città dal tessuto sfilacciato e pur sempre vivo, tracciando le linee che oggi legano spazi come questo all'Argot Studio al Forte Fanfulla, a La Riunione di Condominio, spazi che hanno sapientemente rinnovato un territorio di macerie in cui molti artisti hanno rischiato di rimanere sepolti. Per farlo si avvaleva della linea guida che dalle cantine romane degli anni Settanta seguiva fino alla storia recente di spazi come il Rialto, che avevano fatto da stabile d'innovazione del sommerso, prima che proprio una simile ingiunzione ne arrestasse il cammino ormai nel 2009.

Nel mese appena successivo si rinnova dunque l'utilità di un articolo che pare quasi profetico, cogliendo nell'andirivieni di spazi e di sguscianti opportunità per una città in perenne mutazione la specificità di un territorio che al bisogno ancora risponde con il calore di roghi spontanei, sia pur appesi a un fiato di vento che potrebbe spegnerli come alimentarli, fragili come sono e impegnati in una perenne lotta contro l'estinzione.

A questa fragilità ha cercato da alcuni anni di sopperire Roberta Nicolai di Triangolo Scaleno Teatro che – con il sostegno della Provincia di Roma Assessorato alle

Politiche Culturali, insieme all'Università Roma Tre e alla Fondazione Romaeuropa – ha concretizzato l'ideazione di una vetrina nel mese di maggio, con il fine di tramutare quella fragilità da difetto a valore potenziale. Il festival Teatri di Vetro si porta nel nome la discendenza da un ambiente a rischio, teatro pericolante quanto il materiale del titolo che ha per nascita l'intimo destino ed essenza di scomparire in un baleno: fragile e assieme duro, il vetro è materia conflittuale, contraddittoria, incline al dubbio, in una sola parola è teatro. Che ci puoi guardare attraverso.

Ancor meglio allora si potrà intendere il desiderio di essere specchio di visione nel filtro della realtà cittadina, garantire così alle compagnie giovani che qui operano un palcoscenico importante con cui misurarsi. Giunta alla sua sesta edizione, la vetrina che si terrà quest'anno dal 17 al 26 maggio 2012 in una sorta di circuito che si è attivato tra il Palladium e altri spazi cittadini come il Centrale Preneste e l'Angelo Mai, unitamente alla suggestiva location dei famosi cortili interni nei lotti del quartiere Garbatella, si inserisce in un panorama come quello appena narrato, vittima di troppe sere d'inizio primavera, ma molto simili a quelle d'inizio inverno, ad esempio, come i 40 giorni di chiusura inflitti al centro culturale Kollatino Underground che ha violato – come fosse un locale a scopo di lucro e non un'associazione che vive un luogo occupato – le norme per le attività di pubblico spettacolo.

In questi anni, dal 2007 a oggi, Teatri di Vetro ha seguito inevitabilmente il corso degli eventi che sono intervenuti – come quelli citati – a modificare il paesaggio romano e a modellare durante ogni stagione sempre maggiori difficoltà; è per questo motivo che l'iniziale intento di vetrina per il panorama indipendente (quella, la fragilità), negli anni è diventato pian piano un festival a tutti gli effetti che sopperisce alla mancanza di spazi durante le stagioni dei teatri rimasti aperti (meno ancora, oggi, dopo la chiusura del Teatro Valle e delle opportunità che lì poneva in atto l'Ente Teatrale Italiano), per molti progetti che in caso contrario a Roma non effettuerebbero nemmeno un passaggio fugace.

Così sono state molte le compagnie che hanno potuto trarre beneficio dall'esistenza di un festival costretto suo malgrado a tradire le istanze dell'ideazione, ma che proprio a causa di questo per tutti ha fornito – insieme a Short Theatre in settembre, che nonostante economie molto più ridotte riesce a restare vivo – uno spazio per mostrare certi spunti artistici, altrimenti sopiti. Gruppo Nanou, Fibre Parallele, Opera, Città di Ebla, Santasangre, Muta Imago, Teatropersona e tanti altri sono i gruppi che si sono avvicendati sul palco di Teatri di Vetro, per far fronte a due esigenze: quella delle compagnie prive di spazi e della città che non l'avrebbe viste. Quest'anno – dopo aver ricevuto 430 proposte contro le 180 del 2007 – Teatri di Vetro offre un programma ricco non solo di spettacoli ma di dibattiti, convegni e approfondimenti e si trasforma di nuovo in quello che da sottotitolo sarà un «Assalto ai limiti», cercando di andare oltre l'imposizione dell'emergenza culturale, investendo in una trasformazione che cerchi di affrancare la propria esistenza dalle temperature politiche. A questo proposito, non privo di importanza è il fatto che la Provincia di Roma, ente concedente dell'intero attuale finanziamento e che alimenta tante altre esperienze legate al panorama indipendente come ZTL, dal prossimo anno per disegno governativo dovrebbe essere declassata a ente di secondo livello, perdendo l'attuale funzione.

Questo nuovo corso degli investimenti, dunque, già da ora mette in atto un cambiamento effettivo che promuoverà il festival alla forma di progetto, in grado di farsi quindi opportunità produttiva lungo tutto l'arco dell'anno e modificando definitivamente la vocazione di vetrina romana in un'indagine del contemporaneo su scala nazionale, in relazione con altre strutture similari. «Il teatro che verrà avrà le nostre sembianze», dice Roberta Nicolai nell'editoriale che terrà a battesimo la nuova edizione. Facciamoci belli della nostra necessità, allora, e senza farsi posa: l'Italia intera che va a teatro ci sta già guardando.

Dal 2007 a oggi Teatri di Vetro ha assecondato l'emergenza culturale vissuta da Roma e, da vetrina per il panorama indipendente, è diventato un festival a tutti gli effetti che sopperisce alla cronica carenza di spazi

DALL'ALTO DI UNA SCENA VERTICALE
L'AVVENTURA DI UN TEATRO MALGRADO TUTTO

Come altre zone del Sud, la Calabria è uno dei terreni in cui il seme del teatro, avvelenato dall'incuria di un intero sistema, fatica ad attecchire. L'esperienza di Saverio La Ruina dimostra che a mancare non sono però arte, vitalità e inventiva

DI MARIATERESA SURIANELLO

Dissonorata

scritto e diretto da Saverio La Ruina

Teatro Musco Catania 12 e 13 maggio 2012

Vent'anni di presenza e di resistenza teatrale in un territorio difficile, dalla Calabria cosentina timidamente Scena Verticale si è affacciata sulla scena italiana nel 1992. Vent'anni tondi tondi, lungo il corso dei quali Dario De Luca e Saverio La Ruina hanno affinato gli strumenti del loro fare teatro, mostrandosi dapprima valorosi sperimentatori di linguaggi, in uno scavo delle radici culturali che innervano, talvolta immobilizzandola, quella terra (da "La stanza della memoria" ad "Ardore di Otello") e poi, sul finire del decennio, creatori e organizzatori esemplari di un luogo d'aggregazione. Ideatori e direttori di quella Primavera dei Teatri che, mossi i primi passi sull'onda delle Aree Disagiate – il progetto messo a punto dall'Ente Teatrale Italiano, andando a scovare i fermenti di quegli anni specialmente nel nostro abbandonato Sud – è riuscita a sopravvivere solo per la loro tenacia. Un festival prodigo di ospitalità, che ha portato per la prima volta in Calabria – seppure nel suo nord – le eccellenze della ricerca (qualifica allora molto in voga) attive in tutta Italia, provocando il rimbalzo di Castrovillari nelle agende dell'intera comunità teatrale nazionale. Come luogo di accoglienza di un teatro che a Sud non circolava, escluso finanche dagli scarti di programmazione dei suoi pochi teatri. Notorietà insperata per la cittadina alle pendici del Pollino che poco ha scalfito la reticenza delle amministrazioni, succedutesi alla guida del Comune, a fornire un adeguato sostegno a Primavera dei Teatri. Ancora per la nuova edizione – la tredicesima – regna totale incertezza: di certo non si terràin primavera, perché il bando per l'assegnazione dei fondi a fine aprile non è stato ancora varato.

Una condizione desolante dentro la quale resta un solo rifugio sicuro, il lavoro. Saverio La Ruina lo afferma per nulla sconsolato, trovandosi a vivere una stagione di particolare soddisfazione attorale e autorale. Il successo di pubblico e critica lo ha investito con "Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria", nel 2006, monologo straziante per il quale Saverio si è ispirato a una storia tante volte ascoltata in quelle lande calabresi, e raccontata forse come monito per le giovani donne disubbidienti, che già dall'epoca dei fatti, i Settanta, si rifiutavano di partecipare al decoro sociale che le voleva fragili oggetti familiari da conservare immacolate fino al matrimonio.

Proprio la fascinazione della vicenda di Pascalina, così antica eppure riattualizzata oggi in contesti di emarginazione culturale in difesa delle cosiddette tradizioni di certe etnie immigrate (vedi le brutte interpretazioni coraniche che segregano la donna), ha spinto La Ruina a studiare un modo per trasformala in opera scenica. Lo ha mosso nella ricerca di una lingua autentica – il dialetto materno di quella zona del Pollino – che ha poi affinato in uno stile sublime, seppure nella concretezza di una narrazione di fatti consequenziali.

Un procedere in crescendo, in una verticale drammaturgica che alla fine blocca su una sedia Pascalina con la sua storia atroce, senza bisogno di mimare alcunché di femminile. La tensione pervade il corpo tutto e trova sfogo in piccoli gesti, movimenti amniotici quasi impercettibili, cosicché il ritmo della scrittura sfocia nella voce dell'attore-autore e crea l'incanto del teatro. Oltre a produrre un cli-

max, in "Dissonorata" la musica ha una sua funzione drammaturgica e non è – ci tiene a sottolineare La Ruina – un accompagnamento. Il musicista (Gianfranco De Franco) è collocato in fondo a sinistra, seduto di profilo, «in una posizione defilata», la considera Saverio, a duettare con l'attore ma su due traiettorie distinte, «che non si incontrano». È la parte maschile della tragedia, come a dire ecco l'uomo – altroché, Pascalina resta incinta e padre e fratelli tentano di ucciderla! – è il carnefice, in una sorta di autodenuncia.
La gravidanza e il fuoco che brucia la carne e la vita tutta di Pascalina, senza impedirle però di dare alla luce il frutto del disonore, non lo sfiorano nella sua macha indifferenza di padre, fratello o amante.
L'opera è valsa a Saverio due Premi Ubu, miglior attore e miglior novità, bissati con il secondo testo scritto «totalmente a tavolino», "La borto". Di nuovo un tema forte che riguarda le donne, trattato con una sensibilità obliteratrice di ogni differenza di genere. E se all'inizio i dubbi sull'urgenza di elaborare una scrittura su tale argomento lo frenano, la penna di Saverio inizia poi a scorrere e ne esce fuori un altro squarcio d'Italia, desolato e a tratti raccapricciante nella sua crudezza. E di nuovo i suoni del dialetto entrano nel testo in una struttura questa volta orizzontale. Anche se di monologo nuovamente si tratta, La Ruina crea qui un affresco corale. In scena «temevo di ripetere Pascalina, ma poi ho imparato a gestirla» – confessa l'autore-attore.
E Vittoria debutta al Teatro India, a novembre del 2009, un'altra storia di violenza sulle donne, lo dice già il titolo. Ma questa volta la protagonista non è sola, la tragedia si moltiplica, consumandosi sui corpi e nelle menti di altre donne a distanza di decenni, senza o con la Legge 194. Ne "La borto" il rischio era lasciarsi prendere dal flusso della scrittura e «restare sul realistico – dice Saverio – ché ogni personaggio apre un mondo». Ma poi la ricerca sul ritmo, la limatura lessicale, i tagli danno vita a un'opera che di nuovo si muove su materiali roventi, ma rifugge da ogni naturalismo.
L'uomo, ancora rappresentato dal musicista, qui è proprio assente, dice «arrangiati», e volta le spalle a quel mondo femminile che disperatamente vuole porre rimedio all'incapacità di contenimento della sua maschia voluttà.
Un po' com'era successo con la lunga gestazione di "Amleto ovvero cara mammina" (lì però la scrittura drammaturgica veniva rielaborata sulla scena, attraverso una concatenazione di studi), l'ultimo lavoro a tavolino di La Ruina, "Italianesi", sale sul palcoscenico a dicembre 2011 (a India), dopo almeno un triennio di solitari conflitti autorali. E col suo dolcissimo protagonista, Tonino, sbatte in faccia agli spettatori il dramma sconosciuto degli italiani di Albania. Migliaia di persone perseguitate e torturate, con le quali quest'altro fragile eroe condivide la miseria dei campi di prigionia, riservati dal regime a figli e mogli degli ex occupanti, dopo la fine del Secondo conflitto mondiale. In questi spazi di terrore si nasce, si cresce, si impara un mestiere, qui ci si innamora e ci si sposa, si vive insomma l'intera esistenza, ma con il mito della madre patria.
Così Tonino, con la guida di un sarto calabrese, impara a tagliare, cucire e scegliere i colori delle stoffe, e a parlare italiano. Un escamotage per togliere letterarietà al testo drammaturgico e costruirlo su una lingua sporcata da inflessioni dialettali, in cui abbondano le enfasi sonore, gli accenti sulla prima vocale di parole come "piega" o "cielo", recuperando le radici dell'autore-attore nella sua zona del Pollino. E la partitura musicale, che arriva questa volta da un invisibile esecutore al di là del velatino del fondale, sembra sottolineare l'abbandono del protagonista al proprio stesso destino.
Dimenticato per quarant'anni, Tonino approderà in Italia nel 1991, subendo l'ennesima violenza, essere considerato e trattato come un albanese. Un'epopea dai toni minimali sulla ricerca della propria identità culturale, tagliente come una lama, questo "Italianesi", al quale La Ruina sta ora dando la forma del romanzo (l'uscita del libro è prevista per l'anno nuovo).

Sul destino del tredicesimo festival Primavera dei Teatri, diretto da Scena Verticale a Castrovillari, regna la più totale incertezza. L'avvio slitta forse in autunno e non è tuttora chiaro chi e come lo finanzierà

EINSTEIN TORNA SULLA SPIAGGIA

WILSON, GLASS E L'UTOPIA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Trentasei anni dopo il debutto, torna in scena Einstein on the Beach, una vera e propria opera d'arte totale firmata da due giganti della sperimentazione. Andando oltre il semplice stupore, qualche riflessione sulla società teatrale

DI ANDREA POCOSGNICH

Einstein on the Beach

opera in 5 atti di Robert Wilson e Philip Glass

The Barbican Theatre Londra 4-6 e 9-13 maggio 2012

Il 26 marzo al teatro Valli di Reggio Emilia si è consumato un rito moderno, per una volta, di altissimo valore culturale. Grazie a una schiera di produttori internazionali (The Barbican/London, Cal Performances University of California/Berkeley, Luminato/Toronto Festival of Arts and Creativity, De Nederlandse Opera/The Amsterdam Music Theatre, Opéra et Orchestre National de Montpellier Languedoc-Rousillon e the University Musical Society of the University of Michigan) il capolavoro di Robert Wilson e Philip Glass "Einstein on the Beach" è tornato sulle scene, con tanto di tournée mondiale. A mio avviso il senso più importante di questa operazione non è da rintracciarsi solo nella visione estetica dell'artista americano o nell'estrema complessità che quell'opera ancora riesce ad attraversare: stupefacenti non sono soltatno le potentissime immagini e nella musica iterativa in grado di catturare sguardo, orecchio e mente per quelle intere cinque ore divise in un tempo dilatato e sconnesso. Potrei prendermi la responsabilità di dichiarare che a rendere irrinunciabile, specialmente per i nostri giorni di vacche magre, questo monumentale spettacolo è una piccola riscossa culturale.

Siamo abituati a pensare l'arte performativa contemporanea lontana dai grandi eventi a meno che questi non soddisfino quei criteri di comprensione fintamente popolari di cui ancora non riusciamo a liberarci, allora bene la lirica anche quando a dirigerla sono i registi più sperimentali della scena teatrale, tappeto rosso per il Cirque du Soleil, dove la fascinazione dell'immagine è fine a se stessa, ben venga il Musical in 3D (del quale qualcuno prima o poi dovrà spiegarmi necessità e virtù), ma l'arte che rincorre un senso altro ponendo le basi per un pensiero alternativo al racconto e alle logiche mitopoietiche a cui siamo abituati è costretta nelle buie stanza delle cantine, dei circoli "più o meno Arci", dei festival più o meno cool, degli aperitivi più o meno radical chic, senza avere quasi mai la possibilità di esplodere in uno spazio (produttivamente inteso) che le consenta piena libertà. "Einstein on the Beach", tornato sul palco a 36 anni di distanza dal debutto, è stato anche questo una piccola rivincita dell'arte in un momento in cui la pragmatica regna sovrana, una ribellione a quell'*austerity* imposta, tacitamente o no, a un mondo ineffabile che come unica colpa ha quella di non produrre oggetti di mero consumo, ma di lavorare nel tempo di un respiro, in questo caso lungo cinque ore.

Nel caso dell'opera di Robert Wilson e Phip Glass in Italia ci è voluto un teatro d'opera per contenere tanto ingegno e tecnica: un palcoscenico profondo che permettesse l'alternanza di numerosi fondali abilmente dipinti a mano e di moduli che di volta in volta costruivano le nuove scene, e un'altezza che desse la possibilità alle luci di disegnare lo spazio, modellare i corpi delle decine di performer e una buca per l'orchestra dove flauti, sax, sintetizzatori e all'occorrenza voci umane potessero suonare la partitura minimale e iterativa di Glass fuggendo dall'immagine. In un contesto del genere l'esperienza scenica si soggettivizza profondamente nello spettatore, il quale nelle cinque lunghe ore di spettacolo può alzarsi a piacere – certo meglio se negli intermezzi

meno ricchi drammaturgicamente e visivamente. Può capitare che si lasci la sala per svariati minuti durante una delle coreografia di Lucinda Childs e ritrovare le danzatrici ancora intente a disegnare quei gesti che al portamento classico uniscono l'apparente meccanicità della ripetizione.
Eppure, nonostante l'estrema iterazione di gesti e suoni, ogni volta che si lascia la platea lo si fa con la coscienza di aver perso qualcosa di quella fascinazione che Wilson ha saputo mettere in campo. Ci sono poi scene nelle quali si resta incollati alle poltrone, come quella della veranda del treno dove due figure, un uomo e una donna, si guardano immobili per poi scambiarsi un discorso (amoroso?) sillabato nella sola ripetizione di numeri, oppure gli assoli di un Einstein posticcio, un violinista truccato a dovere come il celebre scienziato che dà il titolo all'opera.
Impossibile muoversi anche di fronte ai cori a cappella eseguiti con impeccabile precisione. Come dimenticare inoltre le scene del tribunale dove a fare da contraltare al mastodontico giudice vi è un bambino (figura enigmatica che a guardar bene attraversa tutto lo spettacolo). In tutta quella geometrica rappresentazione di partiture visuali e musicali che si intrecciano senza lasciare spiraglio alcuno all'improvvisazione, tra i colori pastello e le luci sempre vive, tra l'ironia disseminata qua e là – improvvisi e divertenti ad esempio gli spazzolini con cui il coro mima il lavaggio dei denti alla fine di un funambolico solfeggio –, nelle smorfie immobili e vuote o talvolta attraversate beffardamente da un mezzo sorriso, si vive una certa angoscia come davanti a una visione distopica di una realtà che non contempla strappi nell'immagine e nel tempo, per poi di colpo, nel finale, commuoversi sinceramente con l'epilogo raccontato da un malinconico autista d'autobus. Un'infinita riflessione sul tempo capace di condensare e riproiettare un intero ventaglio speculativo, dal tempo inteso come «forma a priori della sensibilità» in Kant alla spazializzazione di Bergson, fino naturalmente allo spazio-tempo di Einstein.
Dello scienziato Wilson dissemina piccole e grandi tracce nell'opera, senza raccontare nessuna storia, ma inducendo lo spettatore al dubbio e allo straniamento, facendo imbracciare al creatore della teoria della relatività un violino invece che metterlo con un gessetto in mano di fronte a una scura lavagna. Recentemente Claudia Provvedini (in un'intervista apparsa sul Corriere della Sera) ha chiesto a Wilson il perché di "Einstein" e l'artista, con una risposta sagace e illuminante, ha risposto: «Volevo fare un'opera su Hitler o Chaplin, nomi noti a tutti. Scelsi Einstein: il pacifista responsabile della bomba atomica. Lascio agli spettatori libere associazioni». Oltre che sgranare lo sguardo di fronte alla spietata tecnica, dovremmo forse essere in grado di trarre da quest'opera anche alcuni insegnamenti.
Da quel piglio di collaborazione tra artisti provenienti da varie discipline che tante micce aveva acceso negli anni Sessanta e Settanta soprattutto negli Stati Uniti oggi forse non deriverebbe un'opera d'arte totale come quella progettata dal duo Glass-Wilson, ma rintraccerebbe i sentieri dissestati di una ricerca comune: «Rauschenberg creava luci e costumi, quadri da vedere a 360 gradi... John Cage recitava, scriveva libri, dipingeva... Si viveva e ci si esibiva nei loft, come Phil Glass, io stesso, ci si aiutava. Tra gli spettatori c'erano Richard Serra, Lucinda Childs. Finito.
Oggi, almeno a New York, si respira un'aria più conservatrice, rigida», commenta Wilson nella stessa intervista. L'altro insegnamento è anche l'incipit di questa riflessione: in un programma televisivo di qualche giorno fa, su una rete mediaset (non farò nomi per non portare altra inutile visibilità), uno dei frontman della comicità a tutto campo, forse il più in vista in questo momento, ridicolizzava il lavoro di Marina Abramovic, con quella tipica banalità reazionaria che viene applicata in questi casi, sulla tradizione di Sordi alla Biennale durante le sue "Vacanze Intelligenti". Artisti, produttori e istituzioni dovrebbero tornare a rischiare, a gettarsi nell'utopia senza rete con buona pace del comico reazionario di turno.

Siamo abituati a pensare l'arte performativa lontana dai grandi eventi, a meno che essi non soddisfino criteri di comprensione fintamente popolari. Forse un teatro totale come questo è in grado di invertire la tendenza

NEL REGNO DI JOAN MIRÒ

IL PITTORE CATALANO TORNA A ROMA

Il poeta francese René Char lo chiamava così, il Regno di Mirò. Ora una mostra al Chiostro del Bramante riaccende le luci sull'universo del grande artista che con la sua pittura ha saputo riconciliare la natura e l'avanguardia

DI ATTILIO SCARPELLINI

L'Artaud diceva di Van Gogh che era un grande direttore d'orchestra ma con tutti i mezzi della pittura. Van Gogh è uno dei pittori che il catalano Joan Mirò annoverava tra i suoi maestri. Alla mostra del Chiostro del Bramante, "Mirò! Poesia e Luce", tutto torna. Come si apprende guardando un'intervista filmata di Roland Penrose, il pittore catalano avrebbe voluto «suonare il piano con dieci dita». E come si sente appena entrati in una delle sale dove sono esposte le sue grandi tele, quasi sempre senza titolo, alcune persino senza data, ci è riuscito: proprio come Van Gogh, Mirò è uno di quei pittori che non ci parlano soltanto quando ce li troviamo davanti, ma anche quando ci sono alle spalle o di lato; non lo si va tanto a vedere, ci si capita in mezzo, nella sinfonia percussiva dei colori, nella rapida variazione di quei motivi che vanno e vengono sul suo teatro rupestre, sempre uguali, sempre diversi. Alberto Savinio accusava la sua astrazione di essere puerile. Mirò più che altro utilizza l'ostinazione dell'infanzia per ricostruire un mondo interamente tradotto nella pittura dove all'istintività del gesto, della linea sorgiva e sonnambula, risponde la concertazione delle forme e dei colori che vi si addensano attorno come costellazioni: un continuo flusso di soli, di stelle, di occhi, di bocche, di becchi, di vulve, di falli, danza immobile nell'oceano amniotico del quadro.

Mirò è un performatore, dipinge con le mani e con i piedi su più tele contemporaneamente, e per questo, a dispetto del suo essere un artista addirittura proverbiale, riprodotto fino alla nausea su tazze, quaderni e gadget di ogni tipo, nessun catalogo, per quanto ben fatto, lo può esaurire: bisogna vederlo dal vivo per capire che i suoi rossi non sono sempre squillanti, ma talvolta acquosi e rarefatti come macchie di sangue che colano su un muro, che i blu possono virare in un violetto notturno e straziante, o che alcune opere degli anni Settanta, grandi e stupefacenti, fatte solo di bianchi e di neri, lo avvicinano di colpo tanto all'espressionismo astratto quanto alla calligrafia orientale. Joan Mirò scrive, o meglio porta il segno che incide lo spazio ad un'intensità che, vista sulla tela, è inusitata: c'è della fatalità in tutta questa leggerezza, un metodo in questa follia nata con gli automatismi ipnotici del surrealismo – a partire dalla prima macchia che si espande, delle prima forma che abbozza un regno di creature inconcluse, il resto è meditata armonia.

Ecco un grande foglio di carta, quasi una pagina bianca ideale come quella che gettava Stéphane Mallarmé nell'angoscia più assoluta, ma il suo bianco è stato addomesticato: ammorbidito da una mano d'acqua, bruciato agli angoli come una pergamena, è diventato un beige dilavato da cui traspaiono le venature, simili a sottili rotte su una mappa del tesoro. Una figura indescrivibile disegnata a matita parte dal lato sinistro del foglio e finisce nel lato opposto, culminando in due specie di antenne, attorno ad essa si dispone un microcosmo di forme e di interpunzioni: una piccola croce sinuosa accanto a tre macchioline tonde di inchiostro nero, delle sfere incandescenti, una azzurrina, l'altra color senape, un rettangolo blu scuro che termina sul bordo del foglio, una striscia verde incoronata da un quadrato azzurro.

Le immagini, come ha scritto René Char, sono distolte dal loro fine da una trazione verso le sorgenti: sulla tela aleggia un mondo fermato un istante prima di ricadere nell'ordine angusto delle cose. È «l'istante in cui la coscienza non ha toccato terra».

Mirò! Poesia e Luce

a cura di Maria Luisa Lax

Chiostro del Bramante Roma fino al 10 giugno

Catalogo edito da 24Ore Cultura

in libreria

Ricerca della base e della vetta

di René Char

traduzione di Ilaria Gremizzi e Sandro Palazzo

Edizioni Mimesis, Milano, 2011

Essere più bravo di una meteora non è poi così difficile, se non si brucia.
Mirò fiammeggia, corre, ci dona, ci infiamma (René Char)

Mirò regredisce – e forse in questo senso Savinio ha avuto ragione – ma su un terreno dove il paesaggio notturno di una metropoli vista da un aereo è tanto primitivo quanto i graffiti sulle pareti di Lascaux. Nel 1956 trasferisce l'avanguardia, che con la natura non voleva avere alcun rapporto, sotto la luce abbagliante di Palma de Majorca, in quello studio ideale che Josep Lluis Sert costruì per lui: qui lo scheletro di una conchiglia che mostra a Penrose tenendola tra le dita impiastricciate di inchiostro può essere fantasmagorico come una guglia dell'amatissimo Gaudì.
Anzi «è un Gaudì!», come dice all'amico il vecchio pittore, incredibilmente soddisfatto di vivere in un regno dove tra quel che si vede con gli occhi e quel che si fa con le mani non esiste più alcun confine.

ALLE PROVE GENERALI DI UN'INFELICITÀ

Giuseppe Bertolucci
KARENINA di Emanuele Trevi e Sonia Bergamasco
Teatro India

DI KATIA IPPASO

Karenina

da Lev Tolstoj

di Emanuele Trevi e Sonia Bergamasco

regia di Giuseppe Bertolucci

Teatro India
Roma
dall'11 al 15 aprile 2012

«C'era una signora – Anna – che ha lasciato il marito. Dopo essersi innamorata di un conte – Vronsky – ha cominciato ad arrabbiarsi contro varie cose a Mosca, e si è buttata sotto il treno. Fine». Sonia Bergamasco entra ed esce dal personaggio che ha dissezionato assieme ad Emanuele Trevi.
Si passa dal furore della tempesta al ghiaccio divertito della *logline*, dallo stile sublime allo stile Twitter. Quando l'eroina di Tolstoj viene chiamata per nome si staglia sulla cronaca e diventa la prova testimoniale in un processo indiziario. Ma la nota dominante del racconto la vuole appesa al cognome, come indica il titolo, "Karenina, prove aperte d'infelicità".
Karenina distende Anna su un lenzuolo bianco e l'osserva. Per mostrare la figura romanzesca nella sua doppia lucentezza, Bergamasco (interprete) e Trevi (co-autore) la sfilano con devozione, quella vita di troppo. L'attrice che si fa scrittore e lo scrittore, non visto, diventa attrice e personaggio (come deve essere successo a Tolstoj). Sotto lo sguardo meravigliato di un regista come Giuseppe Bertolucci, che rende tangibile con la sua opera sottile il senso della parola "cura". Cura della parola, cura del movimento, cura della luce con cui avvolge la bellezza di Sonia Bergamasco assecondandone la recitazione jazz, avanguardistica, mentre la fa diventare unica cosa con il pianoforte.
Se nella partitura scenica avremmo sentito il bisogno di una distensione di toni, un passaggio più morbido dalla descrizione della gestazione dell'opera (riesumata dai "Diari dello scrittore") fino alla vampa del finale che illumina le pagine precise del romanzo, il momento più vibrante dello spettacolo resta quello in cui Bergamasco – come una Karenina ormai compiuta – va a morire, non prima di averci ricordato che in quegli attimi tra la vita e la morte K. aveva di nuovo scelto la vita, mentre stava per essere tagliata in due da un treno.
Ed è lì che, fino a quel momento chiamato a testimoniare sulle fonti dello scrittore russo, usate come indizi nella costruzione di una metafisica poliziesca (la cronaca nera, le pagine incompiute di Puskin, gli accessi di febbre creativa, quando Tolstoj sveglia la moglie in piena notte per dirle che ha trovato il personaggio del suo romanzo), lo spettatore fa un balzo in avanti e crede per un attimo di vederli, quei ventun grammi d'anima. L'anima di Karenina, e delle tante Anne che l'hanno tenuta in grembo fino al punto in cui uno scrittore immenso le ha prese tutte con sé per trasfigurarle in una forma che non può morire. Promettendoci però che tutte le volte, leggendo della sua morte, saremmo anche noi un poco morti.
Per vergogna. Per pietà. Per quel dolore che non finisce mai e viene a parlarci all'orecchio, anche se siamo ormai vecchi e stanchi. La sensualità terrorizzata di Sonia Bergamasco è la chiave di questo racconto teatrale dove il femminile e il maschile, l'atto di scrittura e il suo oggetto continuano a ribaltarsi e confondersi.
Prove aperte d'infelicità, appunto. In un *kammerspiel* che non solo ci permette di entrare nella stanza di un genio visitato da fantasmi di carne e di carta, ma ci produce una involontaria scossa. Costringendoci a visitare le nostre stesse stanze. In una raffinata seduta d'analisi proto-freudiana.
Dove sentimento di colpa e di vergogna, istinto di vita e pulsione di morte, comportamenti sessuali disordinati e rigida visione morale si mettono indisturbati a sedere alla nostra tavola, contando sui disagi delle civiltà che cambiano solo dalla parte che si vede, ma restano uguali nella metà che non si vede.

Grzegorz Jarzyna
T.E.O.R.E.M.A.T. da Pier Paolo Pasolini
TR Warszawa, Varsavia

Tra i drammi scritti da Pier Paolo Pasolini nel 1965, compariva anche una prima bozza di "Teorema", che sarebbe poi apparso due anni dopo in forma di romanzo e di film. La storia del tenebroso e affascinante sconosciuto che seduce, uno per uno, tutti i membri della famiglia di un ricco industriale milanese fece scandalo al punto che la pellicola venne ritirata dalle sale e a lungo tenuta sotto sequestro. La vediamo ora, dopo 45 anni, rivivere nell'allestimento del rampante regista polacco Grzegorz Jarzyna, la cui fama verrà definitivamente consacrata con l'imminente approdo al Festival di Edimburgo con un personalissimo "Macbeth".
Con una perfezione formale assolutamente impeccabile Jarzyna ricostruisce l'interno borghese scompaginandolo in piccole isole di voyeurismo illuminate ad arte, nicchie di pornografia sociale dove spazzolarsi i capelli, firmare misteriose carte e lucidare il pavimento diventa una grammatica millimetrica con ritmo da rituale. Nei meandri di questa apatia calligrafica il giovane straniero striscia, silenzioso e lascivo, ammiccante e disturbante. La torre d'avorio crolla con il frastuono ovattato di un collasso intellettuale, mentre lo sgretolarsi di ogni pudore risuona in dialoghi sempre più radi, meno attaccati a una materia reale, scena dopo scena più onirici, freddi di una morte apparente.
Pasolini ricalcava i principi di una logica sessuale in un apologo sul potere, come sempre denso di ironia e di sfrontata capacità profetica, Jarzyna chiude il tutto in una trappola di lusinghe visive, che parlano il messaggio seguendo un ritmo affascinante e sincopato. Quando il seduttore ha compiuto la propria missione, espugnando i corpi di tutti gli abitanti della casa, comincia la discesa in cui, uno per uno, i personaggi si smarriscono in una cupa disperazione. Il climax che precede questa faustiana caduta è marcato dall'inserto, forse un po' forzato, di proiezioni video in cui gente comune intervistata per le vie di Varsavia risponde alla domanda se esistano o no i miracoli e che forma abbiano in una società che ha sacrificato al materialismo ogni forma di slancio immaginifico.
Sul finale Jarzyna va a pescare qualche riga del romanzo da cui il film partiva, dando al personaggio marginale di Angiolino (che era stato di Ninetto Davoli) un ruolo da straniante traghettatore di anime, in un epilogo denso di immagini oniriche e allusioni morali.
Ed è forse proprio quel moralismo così schietto a soffocare almeno in parte la potenza di Pasolini, che sempre trovava il calore sufficiente a scaldare gli animi degli spettatori. Stavolta, sbalordito dalla precisione formale, il pubblico distrae la propria coscienza e resta al sicuro della propria immunità.

[Sergio Lo Gatto]

Jules Romains
DONOGOO
edito da liberilibri, Macerata, 2012

Donogoo è una città che non esiste. Eppure, alla fine dell'omonima pièce scritta da Jules Romains nel 1930, questa città immaginaria trova la sua collocazione nella realtà. Come mai? Frutto di un errore di geografia, Donogoo è un luogo promettente per gli investimenti, una delle tante terre d'oltremare (per l'esattezza in Sud America) dove investire e speculare. Un affare in cui tutti sono pronti a mettere denaro, peccato però che la città non esista. E allora perché non tirarla su davvero, riparando così a un errore fortuito quanto propizio? Per quanto surreale possa sembrare, la vicenda inscenata da Romains è presumibilmente il calco di una storia vera accaduta nell'Ottocento, quando un avventuriero scozzese riuscì a ottenere milioni di sterline emettendo buoni del tesoro di un paese inesistente. Un meccanismo che a tutt'oggi è considerato la madre di tutte le truffe alla Madoff (sia quello americano che quello dei Parioli).
Per questo "Donogoo", oltre a farci sorridere, ci racconta in chiave iperbolica un tratto del capitalismo, soprattutto di quello odierno, caratterizzato da una voracità illimitata. Romains è stato un autore molto conosciuto e rappresentato in vita, ma subito dimenticato alla sua morte. A realizzare questa preziosa opera di recupero dei suoi lavori è un elegante e intelligente editore di Macerata, LiberiLibri, che di Romains ha già pubblicato il testo più famoso (e replicato), "Knock o il trionfo della medicina".

[G.G.]

LA VITA NON BASTA
UNA DEDICA AD ANTONIO TABUCCHI

Uno scrittore totalmente europeo, cittadino di un mondo fatto di punti di vista plurali e permeato di una poetica liquida, al servizio di una parola che sempre racconta la Storia. Eccone un ricordo, tra le pagine che l'hanno reso grande

DI UGO RICCARELLI

Se penso a Tabucchi vedo un'immagine 'plurale', non soltanto perché egli è stato uno scrittore saldamente europeo, italiano sì, ma anche portoghese e francese, ma perché 'plurale' è il suo punto di vista sulla vita e dunque la sua poetica. Non a caso si innamorò ancora giovane di Fernando Pessoa, che è senz'altro il Maestro della pluralità, dell'eteronimia vissuta come condizione esistenziale e dunque, ancora non a caso, "Un baule pieno di gente" e "Una sola moltitudine" sono stati i titoli emblematici con i quali Tabucchi ha raccolto l'opera del poeta portoghese da lui tradotta e curata nella nostra lingua. Il doppio, l'equivoco, il rovescio, la relatività del tempo sono i cardini di una scrittura come sistema nel quale gli eventi dell'esistere reale sono sottoposti a un processo di rivelazione e occultamento, di creazione e distruzione, di disgregazione di ciò che si dice e di conservazione di ciò che non è detto, nel quale il gioco tra la presenza e l'assenza è fondamentale, talmente centrale che l'ultimo racconto scritto pochi giorni prima della morte e affidato ad Andrea Bajani è, come lo stesso Bajani testimonia, il monologo di una donna che parla a se stessa, guardandosi allo specchio, dentro un salone di bellezza parigino. E che poi, rivolgendosi alla propria immagine riflessa, dice: «Io adesso socchiudo la porta, scivolo fuori dal salon, spengo le luci e la lascio qui dentro, dentro quello specchio, a riflettere sulla conclusione. Non spetta a me cercare conclusioni, questa storia si è fatta da sola, senza che io contribuissi in niente, e se ho contribuito non me ne sono proprio accorta».
I suoi personaggi inciampano continuamente in insonnie, in equivoci e in incertezze, in sogni e scambi di persona che delineano condizioni pirandelliane, situazioni in cui ci si smarrisce, si smarriscono i riferimenti, si disperdono al vento dell'oceano i fogli scritti di un romanzo e dove il tempo invecchia in fretta. Ma è da questi contrasti, da questi, diremo parafrasandolo, piccoli scarti di vita senza importanza, da questo scrivere per illogicità e per paura che scaturisce la convinzione della forza della letteratura, della possibilità di usare la finzione («il poeta è fingitore – diceva Pessoa – finge così completamente che arriva a fingere che è dolore il dolore che davvero sente»), per accedere a una verità forse più profonda di quella scientifica, quanto è altrimenti impalpabile, non misurabile, comunque altro e comunque altrettanto vero. È così che lo scrittore può dire «Io so», può ritrovare la testa perduta di Damasceno Monteiro e raccontare la Storia attraverso le storie, attraverso gli inciampi e gli scarti, i desideri e i sogni, gli equivoci e i dubbi.
Nel 2010 Tabucchi accompagnò con entusiasmo il progetto "Fratelli di Storia" di Marco Baliani, prodotto dal Teatro di Roma, nel quale, come primo dei tre episodi previsti, veniva messo in scena il suo primo romanzo, "Piazza d'Italia", un testo nel quale, con un montaggio quasi cinematografico di diversi quadri, venivano attraversati cento anni di Storia d'Italia guardati dal punto di vista di un piccolo borgo toscano. In quell'occasione, per il programma di sala dello spettacolo, lo scrittore pisano ci regalò un breve scritto proprio sul rapporto profondo tra letteratura e Storia. Lo riproponiamo qui di seguito, come piccolo omaggio a chi con il suo narrare ci ha confermato, come sosteneva Pessoa, che la letteratura è la dimostrazione che la vita non basta.

Raccontare

DI ANTONIO TABUCCHI

Gli antichi Greci, quando attribuirono divinità protettrici alle arti che gli Uomini hanno inventato per esprimere ciò che sentono e ciò che pensano, capirono che anche la Storia – che è l'arte di raccontare ciò che ci successe e ci succede – aveva bisogno di una musa, e la chiamarono Clio. Ma si resero anche conto che colui che si inoltra in quella difficile arte può essere abilissimo e ricco di retorica, ma il suo talento non produrrà buoni frutti se egli non possiede la memoria esatta di ciò che deve raccontare. O, peggio ancora, se pur conservandone memoria – sia perché ne fu testimone lui stesso, sia perché ne ha ricevuto testimonianza documentale – vi inserisce qualcosa a suo piacimento o addirittura lo racconta all'incontrario. Per esempio, invece di raccontare che Erode ammazzava i bambini ci racconta che i bambini ammazzarono Erode. Gli Antichi giunsero così alla conclusione che Clio non poteva limitarsi a proteggere solo la scrittura della Storia, che in tanti modi si può fare, ma doveva proteggere anche la facoltà su cui l'essenza della Storia si basa, e attribuirono a Clio un duplice compito. Clio divenne dunque musa della Storia e della Memoria: prendendosi per segretaria Mnemosine, che di Memoria è ancella, divenne la "garante" della Storia. Garante nel senso che attesta che le vicende che qualcuno ci racconta sono veritiere: garantisce che si tratta di un racconto DOC, cioè di un prodotto di origine controllata. Faccio un esempio di un prodotto di origine non controllata.

Il 12 dicembre 1969 nella Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano scoppiò una bomba che causò ventisette morti e decine di feriti. Il ministero degli Interni della Repubblica italiana fece dichiarare con solerzia, attraverso la televisione pubblica e la stampa allora credibile come il "Corriere della Sera", che la strage era opera del movimento anarchico e gli esecutori materiali si chiamavano Pietro Valpedra e Giuseppe Pinelli. Quest'ultimo, trattenuto illegalmente in questura, cadde dalla finestra per un "malore attivo" (sono le parole della sentenza sulla causa della sua morte). Come un atleta che in preda a una crisi cardiaca decide di fare un bel tuffo dal trampolino per vedere se gli fa bene. Sono passati quarant'anni, ma dov'è Clio? In quale armadio lo Stato italiano ha rinchiuso Mnemosine?

Recentemente il presidente della Repubblica ha chiamato a sé le vedove delle due vittime che seguirono alla strage della bomba: Pinelli, l'uomo che per "malore attivo" cadde dalla finestra della questura, e il commissario Calabresi, l'uomo che in questura lo aveva interrogato. E che cadde anche lui, ma per "malore passivo" se così si può dire, perché fu abbattuto per strada come un animale. Forse perché sapeva? Perché poteva raccontarci qualcosa di vero? Questo non si sa, Mnemosine è sotto terra.

Chiamare le vedove e dire cose sagge è un gesto saggio. Purtroppo la saggezza non fa Storia. E poi nella questione c'è una differenza di fondo: non fu Giuseppe Pinelli che convocò a casa sua la polizia; fu lo Stato che convocò Giuseppe Pinelli in questura.

Un grande scrittore argentino, Ernesto Sabato, ha scritto un romanzo che si chiama "Sopra eroi e tombe". La repubblica italiana è autrice di una vicenda che però romanzo non è e che si potrebbe intitolare "Sopra vittime e tombe". È Storia, ma noi non la conosciamo.

Gli scrittori non scrivono la Storia, raccontano delle storie. A loro modo sono dei cantastorie, cioè tramandano con la scrittura la loro memoria o una memoria collettiva. Ma la Storia con la maiuscola è fatta anche delle loro storie. Di queste storie. Dalle nostre storie. Raccontare è raccontarci, scrivere è testimoniare, leggere è ricordare insieme.

da **Raccontare e raccontarsi** nel programma di sala dello spettacolo "Piazza d'Italia" Editoria & Spettacolo, Roma, 2010