

**L** regista lituano Eimuntas Nekrošius è solito dire che se gli spettatori dei suoi lunghi spettacoli riescono a portarsi a casa due o tre immagini, il suo lavoro non è stato compiuto invano. Resta poco di un'arte che per definizione si esaurisce nel suo tempo di esecuzione e verso la quale, a differenza della musica o del cinema, per non dire della letteratura e della pittura, non si può tornare se non attraverso la memoria o il racconto dei testimoni. Quel poco, è vero, può essere indelebile, come lo sono alcune esperienze che compiamo nella vita, forse più per quello che hanno scatenato in noi che per quello che oggettivamente sono state: in questo senso, la teoria, oggi piuttosto diffusa, secondo la quale lo spettacolo si compie veramente soltanto nella mente dello spettatore non è poi così peregrina. Ma anche per questo è difficile distrarre o astrarre del tutto dai sensi la poesia sottile di alcune visioni teatrali: ci sono spettacoli (o immagini) che muoiono e rinascono attraverso la memoria del corpo e dei gesti. Ogni volta che prendo una birra alla spina, ad esempio, mi torna in mente "La chiusa" dell'irlandese Conor McPherson, testo interamente ambientato in un pub che è stata una delle più belle regie di Valerio Binasco. Prima di allora non bevevo birre alla spina, o almeno non con la consapevolezza che l'atto di bere potesse schiudere una fantasmagoria di narrazioni (è una cosa, quest'ultima, che secondo me i produttori di birra, ai quali questa rivista è particolar-

**DI ATTILIO SCARPELLINI**

mente rivolta, dovrebbero tenere in attenta considerazione). L'idea per così dire antropologica (o forse letteraria) che mi faccio degli scienziati, e del particolare rapporto di

responsabilità che intrattengono con le loro scoperte, è inseparabilmente legata al duello tra Umberto Orsini e Massimo Popolizio che interpretavano Niels Bohr e Werner Heisenberg sulla scena di "Copenhagen" di Michael Frayn diretto da Mauro Avogadro. Ma anche, nel suo lato più arcaico e oscuro, all'apparizione dietro un velatino dell'alto e luttuoso Franco Pistoni che, nei panni di Lucifero, il prototipo degli scienziati ribelli, presiedeva alla scoperta del radio, e si era sulla scena di "Genesi. From the Museum of the Sleep" della Societas Raffaello Sanzio, all'inizio di una breve felice stagione nello stesso Teatro, l'Argentina di Roma dove, appena quindicenne, l'"Opera da tre soldi" di Brecht/Strehler mi aveva guidato verso un'altra conversione. E via dicendo: difficilmente riuscirò a riaprire le pagine del "Lenz" di Georg Büchner senza che la figura di Claudio Morganti incorniciato nell'antro di un suo recente "Mit Lenz" si interponga alla vaga e insieme precisa idea delle fattezze che fino ad allora avevo attribuito al pastore Oberlin. La voce che mi parla dal fondo spoglio della prosa di Meister Eckhart è ormai quella di Marcello Sambati in "Attraverso il furore" di Massimiliano Civica. Il teatro entra nella vita con la forza inusitata dell'incarnazione (di testi, idee, figure, immagini, principi). E memorabile, quando avviene, è il potere di trasformazione del suo tocco. Anche se memorabile non sembra una parola adatta ai tempi, abbiamo chiesto ad alcuni spettatori di professione di dirci quali sono gli spettacoli che, negli ultimi quindici anni di un'era che viene solitamente designata in termini di azzeramento, meritano per loro la qualifica di "memorabili". Un gioco per l'estate che unisce l'arbitrio della soggettività alla coscienza che, persino nella tabula rasa di un eterno presente qualcosa accada e faccia, a suo modo, storia. «Dobbiamo tornare a fare i nostri capolavori» ha inaspettatamente detto un artista visivo tedesco, Gerhard Richter. Per noi è arrivato almeno il momento di cominciare a nominare quel che vale la pena di essere ricordato in un tempo senza memoria. E se qualche lettore vuole unirsi al gioco può farlo scrivendo alla redazione o sulla nostra pagina Facebook.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA  
**E S T A T E**

Quaderno n.21 · Estate 2014

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

[www.teatrodiroma.net/quaderni](http://www.teatrodiroma.net/quaderni) - [quaderniteatrodiroma@gmail.com](mailto:quaderniteatrodiroma@gmail.com)

Direttore editoriale Sandro Piccioni - Direttore Attilio Scarpellini

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

Progetto grafico orecchio acerbo - Finito di stampare nel mese di giugno 2014 da Edizioni Ponte Sisto - Roma

# QUELLO CHE RE

SONDAGGIO SEMI-SERIO SUI MEMORABILIA DELLA SCENA

COSA RESTA DEL TEATRO? L'ARTE DELLA SCENA, UNA TRA LE PIÙ EFFIMERE, SPESSO SI LASCIA DIETRO SOLTANTO L'ECO DI SPETTACOLI MEMORABILI, SVOLTE ESTETICHE CHE NEL TEMPO SI TRASFORMANO IN MITOLOGIA. ABBIAMO CHIESTO A CRITICI E STUDIOSI DI RACCONTARCI QUALI SONO QUELLI DEL XXI SECOLO

DI GRAZIANO GRAZIANI

■ Che cosa resta del teatro dopo che si è consumato lo spettacolo? Cosa resta dell'arte effimera per eccellenza, la cui dimensione è tutta legata al presente, all'esserci, al qui ed ora? Quale memoria possiamo immaginare per un'arte che, secondo alcuni, non coincide nemmeno con la performance che vediamo svolgersi sul palcoscenico, ma è piuttosto il risultato di una sommatoria tra quella e le reazioni del pubblico, come fosse un'impronta che lo spettacolo lascia nello spettatore? Una dimensione che, per altro, il teatro condivide con pochissime altre espressioni dell'arte. Studiosi e accademici potrebbero facilmente rispondere – e a ragione – che la traccia che il teatro lascia dietro di sé è il testo. La drammaturgia, sulla cui rinnovata importanza nel teatro contemporaneo questa rivista ha speso molte pagine. È innegabile, ad esempio, che della produzione shakespeariana possediamo principalmente i suoi testi. Come è vero che la traccia più chiara che abbiamo del teatro greco è sempre nella drammaturgia. Il testo è la traccia oggettuale del teatro, l'unico aspetto tramandabile per quanto parziale dell'esperienza dello spettacolo (almeno fino a quando non è stata inventata la registrazione audio e video). Ma anche se corretta, questa risposta è probabilmente riduttiva. Perché se la dimensione del teatro – che nasce nella polis e per la polis – è quella comunitaria, l'impronta che gli spettacoli memorabili lasciano nella comunità che si raduna nel teatro hanno certamente un'eco che trascende potentemente la dimensione dell'evento. Diventano cesure, simboli, punti di riferimento. Spartiacque dopo i quali alcuni territori dell'arte diventano di colpo obsoleti, privi di interesse, ed altri invece ricchi di promesse e di possibilità, verso cui diventa essenziale volgere lo sguardo e prodursi in sforzi di ricerca ed esplorazione.

In assenza dell'oggetto, dunque, il teatro si dà come mito. Se molto scompare, quel poco che resta rimane in forma di racconto condiviso, con tutta la forza fondativa del racconto mitologico senza il quale non è possibile pensare il presente.

Difficile, se non impossibile, cogliere con chiarezza l'onda lunga di questa traccia lasciata dal teatro sulle epoche future. Forse, da vicino, lo sguardo ha priorità diverse da quelle che animeranno il dibattito del futuro. Ma se il teatro si dà come arte comunitaria – di una e più comunità – è ovvio che la trasmissione della memoria, più che essere una faccenda meramente accademica, cominci fin dal presente.

■ Così, per aprire questo numero estivo che segna la fine di una stagione complessa e travagliata del teatro italiano, che si trova nel mare aperto di una crisi di risorse che investe in modo più complessivo l'intero sistema Paese, abbiamo deciso di lanciare un piccolo sondaggio. Un sondaggio semi-serio e senza valore scientifico – in cui abbiamo coinvolto critici, studiosi, operatori – che non ha altra finalità se non quella di delineare, in modo istintivo e incompleto, la traccia che il teatro italiano ha lasciato negli ultimi quindici anni, che sono poi i primi di questo XXI secolo.

Ovviamente non è semplice «tagliare con l'accetta» un periodo storico, e così inizialmente alcune segnalazioni hanno riguardato spettacoli della fine degli anni Novanta (come "Al Presente" di Danio Manfredini o "Genesi" della Societas Raffaello Sanzio). Il teatro si manifesta non per tutti nella stessa stagione artistica, uno spettacolo può



# STA DEL TEATRO

essere intercettato uno o più anni dopo, e questo è un altro dato interessante e significativo di come si stratifica nel tempo la memoria.

□ Venendo ai risultati, una cosa va sottolineata subito: una spiccata pluralità di sguardo ma anche una certa omogeneità di scelte, che si sono addensate attorno a un teatro d'arte, sia esso proveniente dalle file della ricerca (la maggior parte) o da quelle del teatro di prosa. Nessuno spettacolo ha riscosso più della metà dei consensi dei votanti, che erano 35 ed esprimevano tre preferenze a testa, ai quali voti si sono aggiunti quelli della redazione – composta da sei persone – che ha espresso una sola preferenza a testa per non “pesare” troppo sul quadro complessivo. Nessuno spettacolo c'è riuscito ma c'è riuscito un regista dalla cifra fortemente riconoscibile, Romeo Castellucci. Solo il regista cesenate ha messo d'accordo più della metà degli interpellati. Della Societas Raffaello Sanzio sono state indicate tre opere, di cui due cicli di più spettacoli: “Sul concetto di volto nel figlio di Dio”, “La divina commedia” e “Tragedia endogonia”. Quest'ultima, composta di undici episodi, è risultata l'opera più votata – a pari merito, tuttavia, con la trilogia dell'altro nome che è stato maggiormente considerato nel sondaggio: Emma Dante. La “Trilogia della famiglia” ha ottenuto lo stesso numero di preferenze dell'opera di Castellucci, anche se in questo caso i voti sono andati quasi sempre a un solo spettacolo, “Mpalermu” e “Vita mia” soprattutto e a seguire “Carnizzzeria”. È evidente come, al di là del singolo spettacolo, siano il segno di questi registi, la loro visione del teatro e le visioni che da essa scaturiscono, ad aver lasciato «traccia» nella memoria del teatro.

Lo stesso avviene per Antonio Latella, che segue anche se con meno indicazioni. Viene citato il trittico pasoliniano (soprattutto “Bestia da stile” e “Pilade”), ma il lavoro che registra più apprezzamento è lo “Studio su Medea”. Citato, infine, anche il suo “Edoardo II”. C'è poi Luca Ronconi, per cui viene citato principalmente “Infinities” di John Barrow, ma anche “Il professor Bernhardt” di Arthur Schnitzler e “Lolita”. Nel caso di Fanny & Alexander, poi, le indicazioni spaziano su ben tre diversi cicli: l'intero progetto “Ada”, “South/North”, “West”, “Discorso grigio” – come a sancire più il percorso della compagnia che un singolo lavoro.

È invece con Danio Manfredini, Ascanio Celestini e Armando Punzo che finalmente si centra l'idea di uno solo spettacolo che segni la loro traccia memorabile in questo inizio di secolo: “Cinema Cielo” per il primo; il racconto dell'eccidio delle fosse ardeatine di “Radio Clandestina”, per il secondo; la lettura di Brecht coi “Pescecani”, per il terzo.

□ Di alcuni nomi, soprattutto delle compagnie più giovani, si oscilla tra i lavori degli esordi e quelli della maturità – forse perché l'emozione della scoperta, come quella della conferma, sono due dei motori che animano lo sguardo dei critici e degli operatori. Si cita così tanto il “Grand Guignol” che “Il mercante di Venezia” di Massimiliano Civica (con cui vinse il premio Ubu); il pluripremiato “L'origine del mondo” di Lucia Calamaro ma anche “Tumore”, lo spettacolo che la lanciò; così per i Babilonia Teatri viene indicato tanto “Made in Italy” che il più recente “Pinocchio”; mentre con i Motus – compagnia attiva già da tutti gli anni Novanta – si segue il percorso evolutivo citando due spettacoli distanti nel tempo: “Twin Rooms” e “Alexis”. Con le stesse preferenze, ma ampliando ancora di più il numero degli spettacoli citati, seguono Mario Martone (“I dieci comandamenti”, “Edipo a Colono”, “Serata a Colono”) e Pippo Delbono (“Il silenzio”, “Racconti di Giugno”, “Questo buio feroce”) – per i quali è evidente che, più che il singolo lavoro, vale il gesto registico e il segno teatrale precisato nel tempo, nell'arco di più lavori.

Lo stesso discorso sul tenere insieme esordi e maturità, o comunque sia fasi anche profondamente mutate nel percorso di un'artista, si può fare anche per compagnie come Fortebraccio Teatro di Roberto Latini (“Caligola” e “Ubu Roi”), Pathosformel (“La

I due progetti memorabili più citati sono la trilogia di Emma Dante e la Tragedia Endogonia della Raffaello Sanzio  
Ma è solo il lavoro di Romeo Castellucci ad essere considerato memorabile da almeno la metà dei referendari

timidezza delle ossa” e “La più piccola distanza”), Kinkaleri (“<OTTO>” e “Alcuni giorni sono migliori di altri”), Teatro Valdoca (“Predica ai pesci” e “Paesaggio con fratello rotto”) e per artisti come Daniele Timpano (con la preferenza oscillante tra lo spettacolo rivelazione “Dux in scatola” e il più maturo “Aldo Morto” e la conseguente richiesta di considerarli parte della trilogia sulla “Storia cadaverica d’Italia”).

Di alcuni artisti con un solido percorso viene invece fotografato un momento ben preciso in cui si precisa la loro poetica. È così per Massimo Castrì (“John Gabriel Borkman” di Ibsen e “Così è se vi pare” di Pirandello) e Elio De Capitani (“Angels in America” di Tony Kushner e “The History Boys” di Alan Bennett).

 Poco considerata, in generale, la danza, che fa il suo ingresso in questo sondaggio soprattutto grazie al lavoro di Virgilio Sieni. Dell’attuale direttore della Biennale Danza vengono segnalati i lavori “De Anima” e “Atlante del bianco”. C’è poi Emio Greco con “Hell”, Abbondanza/Bertoni con “Un giorno felice” e “Studio per Attis” di Habillé d’eau, la formazione diretta da Silvia Rampelli. Tra i più giovani spiccano i nomi di gruppo nanou con il progetto “Motel” (anche qui una trilogia) e due progetti a cavallo con l’arte performativa: Alessandro Sciarroni con “FOLK-S” e Dewey Dell con “À elle vide”.

E ancora c’è spazio per tanti spettacoli di linguaggi diversi e di diverse generazioni. Se c’è chi cita un tardo Carmelo Bene con “In-vulnerabilità d’Achille”, ci sono però anche riconosciuti maestri di questi anni Claudio Morganti (“Mit Lenz”) e compagnie-faro per più di una generazione come Teatro delle Albe (“L’isola di Alcina”), il lavoro drammaturgico del duo Scimone-Sframeli (“La festa”) o il lavoro per l’infanzia di Chiara Guidi, sempre proveniente dalla fucina Societas Raffaello Sanzio (“La bambina dei fiammiferi”). Come è ovvio che, cambiando le generazioni, cambino sguardi e sensibilità, e compaiano altri nomi e altri percorsi. Dagli “Attentati alla vita di lei” di Martin Crimp per la regia dell’Accademia degli Artefatti all’opera olografica “Seigradi” dei Santasangre, passando per il particolarissimo esperimento dei Menoventi con “InvisibilMente”. Ma anche il lavoro prezioso di attori-autori come Fabrizio Gifuni (“L’ingegner Gadda va alla guerra”), la post-drammaturgia del duo Deflorian-Tagliarini (“Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni”) gli impianti spettacolari fortemente curati di Città di Ebla (“The Dead”).

Non mancano geniali outsider come Antonio Rezza (“Fratto\_X”) e Andrea Cosentino (“Angelica”), ma neanche nomi mainstream come Nicola Piovani, con lo spettacolo-concerto “Semo o nun semo”, o compagnie *à la page* come Ricci/Forte (“Macadamia Nut Brittle”). E ancora un maestro della drammaturgia scomparso di recente come Franco Scaldati (“Lucio”, per la regia di Franco Maresco); la riduzione del racconto di Christa Wolf “Nella pietra” ad opera di Enrico Frattaroli; e la rilettura del classico shakespeariano “L’archivio delle anime. Amleto” di Massimiliano Donato.

Infine il teatro di figura di Gigio Brunello con “Vite senza fine” (se la danza è una cenerentola, il teatro ragazzi è praticamente non pervenuto); la scrittura di Mimmo Borrelli con “Nzurlarchia”, vincitore del Premio Riccione; e le visioni curatissime di Alessandro Serra e del suo Teatropersona (“Trattato dei manichini”).

 Questa «traccia» – sicuramente parziale – è emersa dalle indicazioni di: Antonio Audino, Anna Bandettini, Laura Bevione, Mario Bianchi, Simone Bruscia, Claudia Cannella, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Franco Cordelli, Ada D’Adamo, Francesca de Sanctis, Rodolfo Di Giammarco, Franco D’Ippolito, Lorenzo Donati, Roberta Ferraresi, Renzo Francabandera, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Fernando Marchiori, Massimo Marino, Silvia Mei, Lorenzo Pavolini, Debora Pietrobono, Andrea Pocosgnich, Oliviero Ponte di Pino, Andrea Porcheddu, Rossella Porcheddu, Christian Raimo, Paolo Ruffini, Rodolfo Sacchettini, Serena Terranova, Giorgio Testa, Gianmaria Tosatti, Valentina Valentini, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti e dalla redazione dei Quaderni del Teatro di Roma.

**Diteci quali sono i vostri spettacoli memorabili del teatro italiano dal 2000 a oggi, scrivendolo sulla pagina e sul profilo facebook dei Quaderni del Teatro di Roma.**





# DI CARNE E DI SANGUE

## RITRATTO DEL DRAMMATURGO ANTONIO TARANTINO

ENTRATO NELL'OLIMPO DELLA DRAMMATURGIA ITALIANA CON UN PREMIO RICCIONE

CONQUISTATO A 55 ANNI, TARANTINO È TUTT'OGGI UN ESEMPIO DI LETTERATURA TEATRALE

DI GRANDE RESPIRO, TRA ESCURSIONI NEL MITO E UN CRUDO RACCONTO DEL PRESENTE

DI SIMONE NEBBIA

☰ Tra le pieghe di una lingua raddensata, carnale, là dove l'impatto organico di una scrittura poetica è più forte, ossia quando viene detta e si fa scrittura per il teatro, in quel punto esatto d'accensione è il dono di cui è intrisa la scrittura di Antonio Tarantino, forse il maestro riconosciuto per le generazioni di scrittori dopo di lui e che ancora oggi presta il proprio sguardo, la propria capacità immaginifica, a comporre strappi di presente.

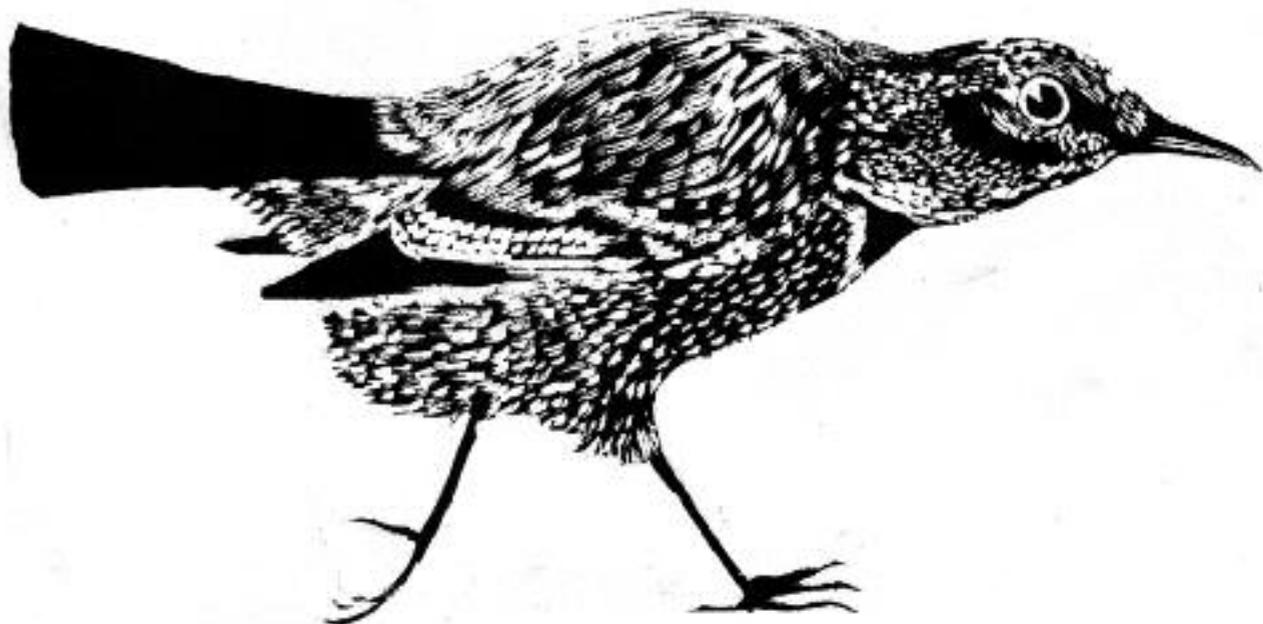
Torinese di origine, la sua evoluzione artistica è tutt'altro che usuale. All'età di cinquant'anni, lui nato nel 1938, inviò alcuni testi alla Ubulibri e incontrò la lettura di Franco Quadri; quest'ultimo lesse l'intero testo di quel che divenne "Stabat Mater" e, conquistato, gli telefonò. Era il 1992. Da quel momento Antonio Tarantino è diventato uno dei drammaturghi italiani più rappresentati all'estero, vincitore del Premio Riccione per ben due volte (1993 e 1997) e animatore degli sguardi più diversi tra i registi contemporanei, desiderosi di misurarsi con una scrittura in cui riconoscere sfumature di nature ogni volta differenti.

A "Stabat Mater" fecero seguito rapidamente "La passione secondo Giovanni" e "Il vespro della Beata Vergine", per un progetto di tetralogia che ravvisasse nelle marginalità del contemporaneo le forme del mito, non perché fossero "attualizzate" – secondo una definizione fuorviante cui ci ha abituato una concezione mediatica delle "scritture" classiche o classicheggianti – ma perché quei caratteri di cui l'uomo è già di per sé pregno si manifestassero nella loro propria esplosività espressiva. Eppure, come ricorda lo stesso autore in una dichiarazione del 2009, il quarto testo non fu facile da scrivere, non si decideva a nascere; fu così che, due anni dopo, un incontro con un personaggio del proprio passato lo ispirò e scrisse di getto "Lustrini", ultimo di quelli che sarebbero diventati i "Quattro atti profani", ora completi di una forza materica capace di innescare e sostenere l'attore come un veicolo detonante, perché portatore non di un carattere particolare ma, per miracolo di migrazione emotiva, della condizione umana tutta.

☰ Negli anni successivi poi la sua scrittura ha attraversato contesti più contemporanei, vicende legate ai territori di guerra, là dove una differenza induce un disequilibrio di relazione e dove quindi la distanza sociale tra gli uomini ancora punge una ferita, quel corpo sofferente che rivela parole come semplici suoni significanti, di quel corpo espressione pura. Grazie a questo nuovo sguardo sull'epoca più recente, Tarantino ha potuto misurare gli stilemi della sua creazione su fatti storici densi di elementi di riflessione, anche tra loro diversissimi; ci sono casi come la vicenda del terrorismo tedesco tra gli anni Sessanta e Settanta, quelli della banda Baader Meinhof, che ha dato vita a "Materiali per una tragedia tedesca" e ripresa poi in "Conversazioni", ma anche di fatti italiani come "Esequie solenni", che si focalizza sull'incontro tra due donne vissute al fianco di grandi uomini: la vedova De Gasperi e Nilde Iotti, oppure ancora altri scavi nel mito con "Piccola Antigone", prostituta che non riconosce in un cliente suo padre Edipo e "Cara Medea", che attraversa l'Europa post-bellica alla ricerca di Giasone. Ma, nella grande varietà dei temi, un'altra linea di scrittura non certo eludibile è quella riferita a vicende invece meno prossime ma altrettanto urgenti, come quella del conflitto israelo-palestinese all'origine di "La casa di Ramallah" e di "Pace".

Resta però quella forma di origine intima, sacrale, il punto più alto della sua carrie-





ra artistica, quei “Quattro atti profani” divenuti per le mani di Valter Malosti, prodotto dallo Stabile di Torino, uno spettacolo meritorio del Premio Ubu 2009 per la regia. È lo stesso regista che ravvisa nell’autore alcune ricorrenze estetiche, riconoscendovi quei caratteri che ne fanno un maestro e riscontrando come in questi testi risieda «la musica di una scrittura ritmica, di una ridondanza però strutturale, come se nelle parole fosse già scritta una regia; c’è un segreto nella lingua che va al di là del contenuto, una specie di mistero glorioso che comunica di per sé un mondo e lo accomuna per la poeticità alla lingua di Artaud. Leggiamo scritture drammaturgiche sempre più improntate all’esplicito, mentre invece è necessario riconsiderare la ricchezza della differenza che solo una scrittura magmatica come la sua, con forti accenti tragici, può raggiungere».

È dunque lo stile il primo motore della sua opera, ma il carattere fondamentale della forma ogni volta scaturita dalle sue mani, pur apparendo come spontaneo effluvio di caratteri, ha a che vedere con una linea letteraria a cavallo del secolo ridotta in tono minore, al punto più basso di una parabola di gradimento; si tratta di quella scrittura intrisa di materialità, in cui la purezza di un lirismo alto e immaginifico attinge dalle viscere carnali il proprio nutrimento, che si avvicina al raffinamento del verso politico raffigurato nel mito, come in Pier Paolo Pasolini, alla trasgressione sofferta e alla conversione sensuale, sublimata nella relazione con l’opera classica in particolar modo religiosa, come in Giovanni Testori, alla mutevolezza ribollente del quotidiano, come in Carlo Emilio Gadda; ma l’opera di Tarantino si allinea anche con scrittori malamente categorizzati come Gabriele d’Annunzio, capace di mescolare nella lingua l’abilità retorica e l’afflato poetico, o in qualche modo come il più nascosto Giovanni Comisso, eclettico e sanguigno autore di viaggi avventurosi, oppure, per tornare ai giorni attuali, il contemporaneo e nascosto Antonio Moresco, con cui mantiene una sorprendente parentela linguistica.

In questi ultimi anni la scrittura per il teatro si è imposta dapprima lungo una via decisamente improntata verso il realismo, alimentata anche dal forte successo ottenuto dalla narrazione lineare mossa da urgenze sociali, ma di fianco e più in silenzio si è andata affermando una generazione di autori dallo stile aspro e denso, rigoglioso di concetti generati da radici filosofiche e di una lingua rugosa e intima, fuori di canone, in cui la poeticità è come un flusso a ondate di mare largo. Antonio Tarantino di questa leva di autori è un modello esemplare, prodotto maturo di lenta ma ferma sedimentazione, capace di veicolare nella parola, nella qualità di risonanza musicale di cui è composta, un sentimento espanso e vitale che prende forma, corpo, da cellule di visceralità organica.

**È necessario riconsiderare la ricchezza della differenza che solo una scrittura magmatica come quella di Tarantino, con forti accenti tragici, può raggiungere**

# SPARIZIONE O ESTINZIONE?

## IL SALUTO DEI PATHOSFORMEL

IL 2014 SI È APERTO CON L'ANNUNCIO DA PARTE DEI PATHOSFORMEL DELLA CHIUSURA DEL LORO PERCORSO. RACCONTANDO L'ORIGINALE PROCESSO DI "MEMORIA COLLETTIVA", PROVIAMO A RAGIONARE SULLE DERIVE E SULLE EVOLUZIONI DEI GRUPPI DEGLI ANNI ZERO

DI ROBERTA FERRARESI

■ ■ ■ All'inizio dell'anno è arrivata una comunicazione via e-mail: Pathosformel annuncia la conclusione del proprio percorso nel teatro. E sceglie di farlo attraverso una serie di appuntamenti: prima il progetto *Disparation*, curato da *WorkOfOthers* (Matteo Antonaci e Chiara Pirri), che raccoglie – per uno spettacolo al mese – i ricordi degli spettatori via web; poi, al festival di Centrale Fies (*Skillbuilding*, 24 luglio-2 agosto) ci sarà una retrospettiva in cui tutti i lavori del gruppo saranno presentati in una giornata.

Pathosformel si è formato nel 2004 a Venezia dall'incontro fra Paola Villani e Daniel Blanga Gubbay all'università, fra lezioni di Giorgio Agamben, laboratori della Raffaello Sanzio e un interesse condiviso per il pensiero warburghiano (da cui il nome del gruppo). Erano anni in cui una nuova e per certi versi inaspettata generazione si affacciava alla scena italiana della ricerca: poco prima gruppo nanou, Città di Ebla, Muta Imago e Santasangre; poi Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Teatro Sotterraneo; e subito dopo Francesca Pennini, Anagoor, Codice Ivan – per citare soltanto qualche nome ormai noto. Erano gruppi nuovi, diversissimi fra loro, diffusi a nord come a sud, in grandi città e periferie: nessuna «questione romagnola» come negli anni Novanta, nemmeno un genere a imporsi (teatro immagine, teatro narrazione) e neanche proprio una generazione in senso stretto. Era tutto un altro modo di vedere e fare teatro; anche – e forse proprio – nel suo essere inafferrabile, nel rifuggire le etichette e nel lavorare a una trasversalità estetica e produttiva che rende difficili le catalogazioni e mette in crisi le categorie consolidate.

■ ■ ■ A leggere la lettera che annuncia la fine dell'esperienza di Pathosformel, la decisione sembra il punto d'arrivo inevitabile del loro percorso, di quella «progressiva sparizione del corpo in scena» – dichiarano gli artisti stessi – cominciata sette anni fa («ed è in fondo quello che facciamo oggi», scrivono nell'e-mail). In effetti, tutti i lavori del gruppo si possono guardare come una ricerca in questo senso: una continua interrogazione sulla presenza del corpo del performer, che spesso viene evocato, celato, sottratto. Poi, al contrario, si potrebbe rovesciare il discorso e osservare il loro percorso artistico come un graduale avvento dell'essere umano in scena: dall'affiorare di linee-forza dei primi lavori ai più recenti duo performer-oggetto; fino all'ultimo "T.E.R.R.Y.", un lavoro in più tappe sulla competizione il cui esito finale si popola di bambini che possono intervenire liberamente sul dispositivo scenico. Entrambe le strade possono raccontare molto delle premesse con cui Pathosformel giunge oggi a una simile decisione. Ma allargando il campo forse se ne possono scoprire anche altre, per provare a capire cosa sia accaduto a uno dei più promettenti gruppi dell'ultima generazione. Anche perché, guardandosi intorno, non si tratta solo di Pathosformel. Fra il 2012 e il 2013 sembra che sia successo qualcosa a quei gruppi nati negli anni Duemila: si toccano punti di non ritorno, si respira un senso di messa in discussione, di urgenza di ridefinizione. Basti pensare ai recenti mutamenti degli ensemble, fra quelli che si vedono ridimensionati e altri che coinvolgono nuove figure. Si può anche ipotizzare che ci troviamo di fronte a un mutamento strutturale della cultura di gruppo, segno distintivo della tradizione teatrale italiana: dalle famiglie d'arte al Nuovo Teatro, l'adesione a una compagnia era spesso volte anche una scelta di vita, permanente e fondante non solo in senso arti-



stico. Sono modelli che hanno segnato il passo per lungo tempo. Oggi invece sembra che gli artisti si orientino a forme di collaborazione fluide, spesso legate a una progettualità ad hoc e finalizzate intorno a uno scopo preciso (anche non soltanto produttivo); Andrea Porcheddu, poco tempo fa, parlava in proposito di «bande di corsari». È uno scenario mobile, in divenire, cangiante.

■ Poi si potrebbe pensare, ancora più ampiamente, al ruolo della politica culturale: i gruppi degli anni Duemila si presentano in coincidenza a una congiuntura tutta particolare, segnata ad esempio dal bando Nuove creatività dell'ETI, dalla mappatura del Premio Scenario, dall'attenzione e la cura di alcune realtà (da Dro a Santarcangelo, da Castiglioncello a Bassano). E però hanno anche affrontato una foga di un certo spessore, che li ha tante volte obbligati a maratone produttive fatte di un debutto all'anno, in mezzo ad anteprime, studi, tappe a raffica. Tutte questioni che, nel bene e nel male, hanno sicuramente giocato un ruolo determinante nell'avvento e nell'ascesa dei nuovi artisti (e forse anche i loro strascichi nello stato attuale delle cose).

Ma il problema non è attivo soltanto sul piano logistico-organizzativo. Una risposta più ampia e diversa con cui integrare il quadro può venire dalla scelta stessa di Pathosformel e dalle esperienze contigue. Molti di questi gruppi si sono affacciati alla scena con una cifra artistica ben chiara; negli anni, hanno continuato a interrogarla e a esplorarla attraverso una ricerca densa, irriducibile. Si può pensare al rap corale e alle immagini feroci dei Babilonia, alla composizione policentrica e reticolare dei Sotterraneo, alla seduzione della potenza visiva di Muta Imago e Santasangre.

■ Invece, negli ultimi due anni, sembra che il tentativo sia tenacemente ancorato all'intenzione di scardinare dall'interno quelle stesse scelte: scavati fino in fondo i dispositivi e i linguaggi con cui si erano presentati all'orizzonte del teatro soltanto pochi anni fa, in tempi recenti molti sembrano alla ricerca di un modo di disinnescare la stessa forma che hanno costruito intorno al proprio approccio performativo. Gli ultimi lavori sembrano esperimenti che vanno ben oltre i confini – non solo di un certo modo di fare teatro – ma della forma-teatro stessa: l'imprevisto della figura umana, l'energia dei bambini in “T.E.R.R.Y.” è sicuramente esemplare; ma qualcosa di simile si avverte anche nell'approccio alle “primavere arabe” attraverso la logica dei social media di Muta Imago (“Pictures from Gihan”), nell'introduzione di figure non professioniste, di non-attori, negli ultimi spettacoli di Babilonia Teatri (“Pinocchio” e “Lolita”) e di Teatro Sotterraneo (“Be Legend!”), nell'inedito rapporto con il mondo della musica che sta sperimentando Anagoor (da “Et manchi pietà” in poi).

■ È come se il teatro fosse in cerca di se stesso, o quantomeno di una sua diversa funzione nello scenario artistico e culturale. «Il teatro non m'interessa più», spiegava Grotowski all'avvento del suo percorso parateatrale, nei primi anni Settanta. Oggi come quarant'anni fa, è un tempo di austerità, di disoccupazione e preoccupazione; c'è una crisi economica e politica che sembra senza precedenti; e forse anche l'incapacità di immaginare un futuro, dopo il fallimento di una stagione tutta tesa a costruire un mondo migliore. Erano anni di insofferenza verso l'art pour l'art e in cui si chiedeva al teatro di saper andare al di là del teatro, di essere in grado di ridefinire il suo senso, di intercettare nuovi pubblici e funzioni. Sicuramente non è la stessa cosa, non avrà gli stessi esiti e le premesse non sono identiche. Su questo, staremo a vedere; ma intanto è forse importante tenere a mente che in passato i tortuosi e lucidi itinerari del teatro oltre il teatro sono proprio quelli che hanno saputo mostrare strade diverse e nuove, fondando canoni altri e nutrendo, così, in modo originale le successive stagioni della scena, dell'arte e della cultura.

# COSÌ VICINO, COSÌ LONTANO

## IL TEATRO BALCANICO SBARCA IN ITALIA

PARLARE DI BALCANI È SEMPRE STATO DIFFICILE DA UN PUNTO DI VISTA GEO-POLITICO, MA LE ARTI PRODOTTE NELLA EX JUGOSLAVIA SONO VIVE E RACCONTANO IL PRESENTE CON URGENZA. FABBRICA EUROPA DEDICA A ESSE UNA PARTE DEL PROGRAMMA

DI MARIATERESA SURIANELLO

**L** Quando si parla di teatro balcanico anche gli spettatori più attenti stentano a metterne a fuoco i contorni e a ricrearne modelli e idee nella propria mente. Il primo nodo da sciogliere è certamente quello di disegnare la vera e propria geografia, l'area di ciò che chiamiamo Balcani. Iniziamo quindi col domandarci dove termina la Mitteleuropa e se l'Austria con la sua Vienna sia un paese balcanico. Dove inizia la penisola? A Lubiana o a Zagabria? Da qui, precipitando giù – verso Est, s'intende – arriviamo in Grecia e a Istanbul – che è Turchia – e risalendo incontriamo la Bulgaria e la Romania. Lungo il percorso saremo passati per tutta la ex Jugoslavia e l'Albania, le più vicine a noi, non solo per i confini a Nord-Est, ma per quei pochi chilometri di Mare Adriatico che le due terre fronteggiandosi trasformano in un grande lago. Davvero quello balcanico è un territorio mutante, abitato da popoli diversi per caratteristiche fenotipiche, lingua, religione. E la sua estensione varia a seconda del punto di vista che si assume – lo sottolinea anche lo scrittore croato Predrag Matvejević – dipende da come e da dove lo si guarda. I suoi confini geo-politici sono labili e provvisori, come la storia recente ci ha insegnato. Le guerre degli anni Novanta, che hanno cancellato la Jugoslavia di Tito, ma non il meticcio culturale e la mescolanza delle genti, sono l'ultimo emblematico esempio di quanto l'Europa occidentale, con in testa l'Italia, guardi ai suoi vicini con estrema e colpevole distrazione. E per il teatro le cose pare seguano le stesse dinamiche superficiali. A differenza del cinema, i cui nomi di punta – Emir Kusturica, Milcho Manchevski, Danis Tanović, Jasmila Žbanić – rimbalzano da Venezia a Berlino, da Cannes a Hollywood, e della musica – Goran Bregović è la punta di una diffusione forse un po' modaiola che ha portato Elio e le Storie Tese, dal palco del concertone del Primo Maggio, a ironizzare sull'invadenza di queste sonorità. Già, per sua natura la musica non conosce barriere linguistiche, ma – diciamolo – come resistere ai ritmi rom dei Fanfare Ciocărlia, di Boban Marčević o della Kočani Orkestar? Anche per la danza e le arti performative varrebbe la stessa regola dell'universalità di linguaggio ma, invece, quando i corpi entrano nel gioco vivo, quando le parole o i gesti silenziosi provocano una mimesi di irrimediabile provocazione, allora le difficoltà di sbarcare in Italia si moltiplicano. Certo, con qualche illustre eccezione. Marina Abramović è stata insignita del Leone d'Oro a Venezia nel 1997, per "Balkan Baroque", un atto politico contro l'orrore della guerra nella sua Jugoslavia, espresso con una montagna di ossa bovine insanguinate che l'artista ripuliva una a una per quattro giorni.

**L** Il teatro dei paesi un tempo oltrecortina resta poco conosciuto in Italia, anche quello ex jugoslavo, nonostante la prossimità territoriale, appunto. Compare a macchia di leopardo per iniziativa di singoli operatori (i progetti di Cantieri Koreja a Lecce o le stagioni dello Stabile Sloveno a Trieste) e quando lo si incontra diventa un'esperienza da voler ripetere. Per volontà del Teatro di Roma, qualche anno fa (era il 2006), si tenne una rassegna dall'eloquente titolo "Post Jugoslavia", curata da Giorgio Ursini Uršič, membro del consiglio di direzione del MESS festival di Sarajevo e tenace spargitore di teatro dell'Est europeo in Italia. In queste settimane, a Firenze, porta la sua firma la sezione balcanica del festival Fabbrica Europa, dove si è visto un cechoviano "Gabbiano" di quasi sette ore, realizzato dal Teatro Nazionale Serbo di Novi Sad, con la regia dello sloveno Tomi Janežič. Si riporta la "nazionalità" di quest'ultimo, per sottolineare quanto l'arte teatrale sia svincolata da ossessioni etniche e quanto, al contrario, sia vivace la mobilità artistica sul territorio della ex Jugoslavia.



Quasi a ricordarci l'impossibile codificazione di un paradigma unico per identificare il teatro balcanico, che ci si presenta innanzi con una varietà di poetiche e di linguaggi indisciplinabili. E questo vale anche per il cinema come per la musica, anche se forse una venatura triste segna tutte le opere. Sarebbe come associare il teatro di Ronconi a quello di Castellucci, cercandone in entrambi una italianità univoca.


 A fare da contraltare alla “classicità” del lavoro proposto da Janežič compare la provocazione di “Maledetto sia il traditore della sua patria!” che il regista croato Oliver Frlić, con lo Slovensko Mladinsko Gledališč di Lubiana, affida alla fisicità di una decina d’attori. Questi compongono un’opera furiosa e dissacrante, infestata di cadaveri come la terra della ex Jugoslavia, mentre gli spari si susseguono incessantemente – tanto che all’entrata gli spettatori vengono dotati di tappi per le orecchie – e la banalità di domande quali: «Se tua madre è serba e tuo padre è croato, perché tu sei sloveno?» affonda nell’assoluto dell’esistenza umana. La ricerca di identità, la guerra, la violenza e la morte cozzano contro il bisogno d’amore e la necessità di condivisione affrontati da Dino Mustafić con Mirjana Karanović e Emir Bravo ne “La notte di Helver” del Kamerni Teatar 55 di Sarajevo, spettacolo che da un decennio è divenuto simbolo di questo gruppo resistente e attivo anche negli anni dell’assedio. E a vent’anni da quel lunghissimo assedio (1992-1995), la capitale della Bosnia-Erzegovina, il prossimo 28 giugno, ricorderà anche il centenario dell’assassinio di Francesco Ferdinando, erede al trono austro-ungarico, fatto al quale si riconduce lo scoppio del primo conflitto mondiale. Biljana Srbljanović, drammaturga serba in rotta con la politica nazionalista di Milosević e conosciuta in Italia – sia per le corrispondenze da Belgrado su “la Repubblica”, nel 1999 (subito pubblicate da Baldini&Castoldi), sia per la raccolta dei suoi primi testi teatrali per i tipi della Ubulibri nel 2001 – non ha perso l’occasione per alimentare il dibattito, scrivendo una pièce dedicata al giovane Gavrilo Princip, autore, appunto, del fatidico attentato contro l’occupazione austro-ungarica di cent’anni fa della Bosnia. In un contesto sociale di faticosa ricostruzione post bellica, la messinscena, “Questa tomba è piccola per me” diretta da Dino Mustafić, affonda le dita nelle piaghe aperte della ex Jugoslavia, tracciando una linea diretta tra l’assassinio dell’Arciduca e quello del primo ministro serbo Zoran Đinđić, del 2003. È come se la pallottola di Princip avesse vagato per queste terre lungo tutto il secolo scorso – dicono. E chissà – aggiungiamo noi – se queste contestate celebrazioni in programma a Sarajevo riusciranno a fermare per sempre quel proiettile e a creare una sola Europa, un’altra Europa, un’unione dei popoli. Per ora ancora divisioni, in questa splendida e martoriata città, tra chi considera Princip un eroe della liberazione coloniale che lottava per l’unità della Jugoslavia e chi, al contrario, lo vede come un terrorista.


 Se i Balcani – come qualcuno li definisce – sono la pancia d’Europa, certo teatro che si fa da quelle parti ci parla senza ipocrisia e non teme di far emergere il rimosso. Scava nella memoria e sollecita la riflessione, supplisce alle mancanze della politica e alle derive dell’economia e della finanza. La sua funzione è pari alla forza delle inondazioni che nei giorni scorsi hanno colpito la ex Jugoslavia, frane e smottamenti del terreno stanno riportando a galla le migliaia di mine inesplose, che l’acqua potrebbe trasportare fino in Romania. L’Europa sarà in grado di voltarsi finalmente verso Est?

# DELL'ARTE INCONTROLLABILE

## LA SCENA BIANCA DI ALESSANDRO SCIARRONI

DOPO DIECI ANNI DI “FORMAZIONE” NELLA SCENA DELLA RICERCA, CON LENZ RIFRAZIONI, SCIARRONI PERCORRE OGGI CIRCUITI DELLA PERFORMANCE E DELLA DANZA DI TUTTA EUROPA. UN LAVORO D'AUTORE CHE NASCE DA PROFONDE E IRRINUNCIABILI URGENZE CREATIVE

DI SERGIO LO GATTO

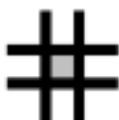
# Tutto ha origine da un'immagine. Esistono immagini che hanno il potere straordinario di innescare da subito scintille creative. E artisti che si lasciano andare completamente a quelle scintille, facendo sì che il concetto trasmesso dal mezzo scelto tardi programmaticamente a manifestarsi, lasciando innanzitutto il posto a una vertigine visiva ed emotiva, a una raffigurazione i cui margini contengono, in potenza, la traccia di tutti i ragionamenti che verranno. Tali ragionamenti emergeranno portandosi dietro il potenziale di necessità e di urgenza che è quello puro degli atti d'istinto, mostrandone una forma diafana millimetricamente calcolata e che però lascia visibile, in trasparenza, il profilo intero del suo scheletro creativo.

# Questo il processo che Alessandro Sciarroni consegna agli occhi del pubblico e al contempo, istituendo precise “regole del gioco” che utilizzano il pubblico stesso come agente detonante, la forma completa e totalmente dinamica si realizza in una inedita comunione tra palco e platea.

Ancor prima di avere alcun messaggio da consegnare o da decifrare, ancor prima di voler affermare qualcosa, questi lavori sembrano lasciar cadere le braccia e confessare un'esigenza primaria: quella di dare forma a un impulso. Da una tale libertà deriva la grande forza di questo artista che ha il coraggio di sdraiarsi comodamente sulle categorie.

# Dopo nove anni di “iniziazione” a Lenz Rifrazioni – dunque niente che abbia a che fare con la danza, piuttosto, raccontava in un'intervista rilasciata a chi scrive per “Teatro e Critica” nel 2012, «un'esperienza di teatro a 360 gradi in cui i componenti erano legati da un rapporto viscerale» –, nel 2006 Sciarroni decide di lasciare il gruppo per lavorare da solo, già in fuga dalla prima categoria, quella del “teatro di ricerca”. Il suo interesse è soprattutto per la performance art e per la body art, per un uso del corpo che sia e resti «immediato». Tuttavia il suo primo lavoro da “solista” non includeva ancora la danza, arte che tutto sommato dal corpo parte e, raccogliendo insieme pulsioni contraddittorie e controllo, al corpo torna. Con il primo lavoro, “Your Girl”, Sciarroni toglieva se stesso dalla scena e lavorava sul corpo di due giovani, di cui in 20 minuti di performance raccontava la storia d'amore. C'era una sostanziale immobilità e i pochi movimenti erano schematici, meccanici. Quello che sembra essere un lavoro molto più legato alla performance art e forse addirittura alla fotografia veniva invece accolto con grande successo a ben cinque festival che programmavano esclusivamente danza. E proprio al mondo della danza, da quel momento, comincia ad appartenere, conquistando piazze e coproduzioni in tutta Europa e oltre. Quindi, riassumendo, un attore che vuole fare il performance artist, ultimamente pensa spesso all'arte visiva e viene invece riconosciuto come danzatore. Un bel dilemma.

# Ancora una volta, la chiave di questa poetica “a briglia sciolta” potrebbe stare proprio nel coraggioso abbandonarsi a un'urgenza. Nel solo “Joseph” (2011), appena reduce da una fortunata serie di date in Uruguay, era lui stesso a sedersi, spalle al pubblico, di fronte a un laptop con proiezione sulla parete di fondo, a met-



ter su musiche dal suo iTunes e a provare effetti di Photo Booth sull'immagine ripresa dalla webcam, prima di connettersi a Chatroulette.com, portale internet che mette in connessione casuale due terminali, senza limiti geografici, aprendo in questo modo una finestra nella vita di due sconosciuti. La genesi di questo progetto – che nell'ultimo anno ha visto, in collaborazione con il neo Leone d'Argento Michele Di Stefano (mk) e Marco D'Agostin, una versione per bambini ("Joseph\_Kids") che non prevede però l'accesso online – è quanto mai indicativa: «Passando accanto a un'edicola avevo notato una statuetta di San Giuseppe con sotto la canonica scritta "Ite ad Joseph". Ho capito che sarebbe stato il titolo e che avrei lavorato sulla manipolazione degli oggetti. L'idea della chatroulette si sposava con il senso di solitudine che mi assaliva quando provavo il solo. A un mese dal debutto ho capito che l'oggetto su cui volevo lavorare ero proprio io stesso».

**#** Lontano da interpretazioni di tipo psicanalitico, questo abbandono all'atto creativo ha una radice direttamente cognitiva, rappresenta uno slancio che riporta quell'atto al suo cuore più genuino. L'affiorare di un nucleo di immagini (ché il lavoro di Sciarroni non è mai basato su materiale testuale, quanto meno non su materiale testuale "detto") è la vera e propria risultante di un rapporto uno a uno tra realtà e sguardo che la interpreta. Così l'artista si arrende a una perversione di fondo, quella che sussurra l'opportunità, per la realtà, di una seconda lettura, di una terza, di una quarta, nella linea verticale di una feconda sovrapposizione dei piani. Uno schema di fatto polisemico.

**#** Negli ultimi anni, questa tendenza alla polisemia ha portato alla creazione di una trilogia: il concetto di pratica si è unito all'esigenza di trovare il modo di raccontare lo scorrere del tempo. In "Folk-s. Will You Still Love Me Tomorrow?" un gruppo di performer raccolto in cerchio esegue in maniera filologica un pattern di danza tirolese, quella Schuhplattler in cui ci si percuote corpo e scarpe. E va avanti fino all'estenuazione, guidato da precise "regole del gioco" che è bene non svelare. Non una «sfida imposta allo spettatore, né un puro studio sull'estenuarsi del corpo», ma un radicale ragionamento attorno al concetto di visione. Nel secondo step, "Untitled\_I Will Be There When You Die" torna il ragionamento sull'"eternare" una pratica, stavolta la giocoleria. Senza che mai i quattro giocolieri interrompano il trucco, lavorano in silenzio sul concetto di fallimento (le clave cadono e subito avvertiamo una reazione) e il loro rapporto con l'oggetto e l'interazione visiva e fisica tra un performer e l'altro e tra loro con le musiche create dal vivo, dando di fatto vita a una drammaturgia del tempo.

**#** Oggi Sciarroni è al lavoro su "Aurora": dall'idea di lavorare sullo sport si è già passati a uno sport tutto particolare, il goalball, disciplina paraolimpica studiata per ipovedenti e non vedenti. Visitando la residenza svoltasi al Centre National de la Danse di Parigi, nel vedere gli atleti convocati transitare da momenti di grande concentrazione sul match al poetico inseguimento di indicazioni sensoriali impartite da un coreografo di danza butoh, di questa fase di creazione è rimasta impressa la splendida e sincera incontrollabilità, trama di sottrazione che sfugge a una elaborazione totalmente razionale e accade invece come una risposta graduale a una domanda, a un'ossessione. Quella dell'arte pura.

# DIARIO DI PROVINCIA

## UN FILM IN DUE EPISODI DEL COLLETTIVO SNELLINBERG

UN RITRATTO COMICO E AMARO DELLA PROVINCIA TOSCANA AI TEMPI DELLA CRISI

È AL CENTRO DELL'ULTIMO LAVORO DEL COLLETTIVO PRATESE JOHN SNELLINBERG.

UN FILM DOVE C'È MOLTO TEATRO E ANCHE L'ULTIMA PROVA D'ATTORE DI CARLO MONNI

DI GRAZIANO GRAZIANI

Divertente e leggera senza essere superficiale, la commedia del collettivo pratese John Snellinberg ha vinto il premio come miglior film al Rome Independent Film Festival, edizione 2014

“Sogni di Gloria” è un film autoprodotta da un gruppo di filmmaker pratesi, il collettivo John Snellinberg. Come spesso accade per i film fuori dai classici canali di distribuzione, “Sogni di gloria” si è manifestato nelle sale cinematografiche italiane a macchia di leopardo, e più in forma di “evento” – pochi giorni di proiezione – che nella forma classica di programmazione. Abbiamo deciso di raccontarlo perché, in questa sua forma “carbonara”, il cinema vive una dimensione simile al teatro, fatto di incontri e di comunità ristrette rispetto al mainstream. Ma anche perché “Sogni di gloria” raccoglie molto della creatività toscana che nasce dal teatro: nel cast, infatti, troviamo Luca Zacchini – che abbiamo di recente apprezzato nell’ultima produzione di un regista come Massimiliano Civica – e Francesca Sarteanesi, entrambi membri della compagnia de Gli Omini, da cui proviene pure Riccardo Goretti, oggi solista. Ma soprattutto in questa commedia autoprodotta troviamo l’ultima interpretazione di Carlo Monni, la mitica “spalla” di Roberto Benigni in tanti film, spettacoli e progetti (da “Non ci resta che piangere” a Televacca). Monni – scomparso l’anno scorso – è di certo uno dei volti più autentici della comicità toscana, dal carattere coriaceo e verace.

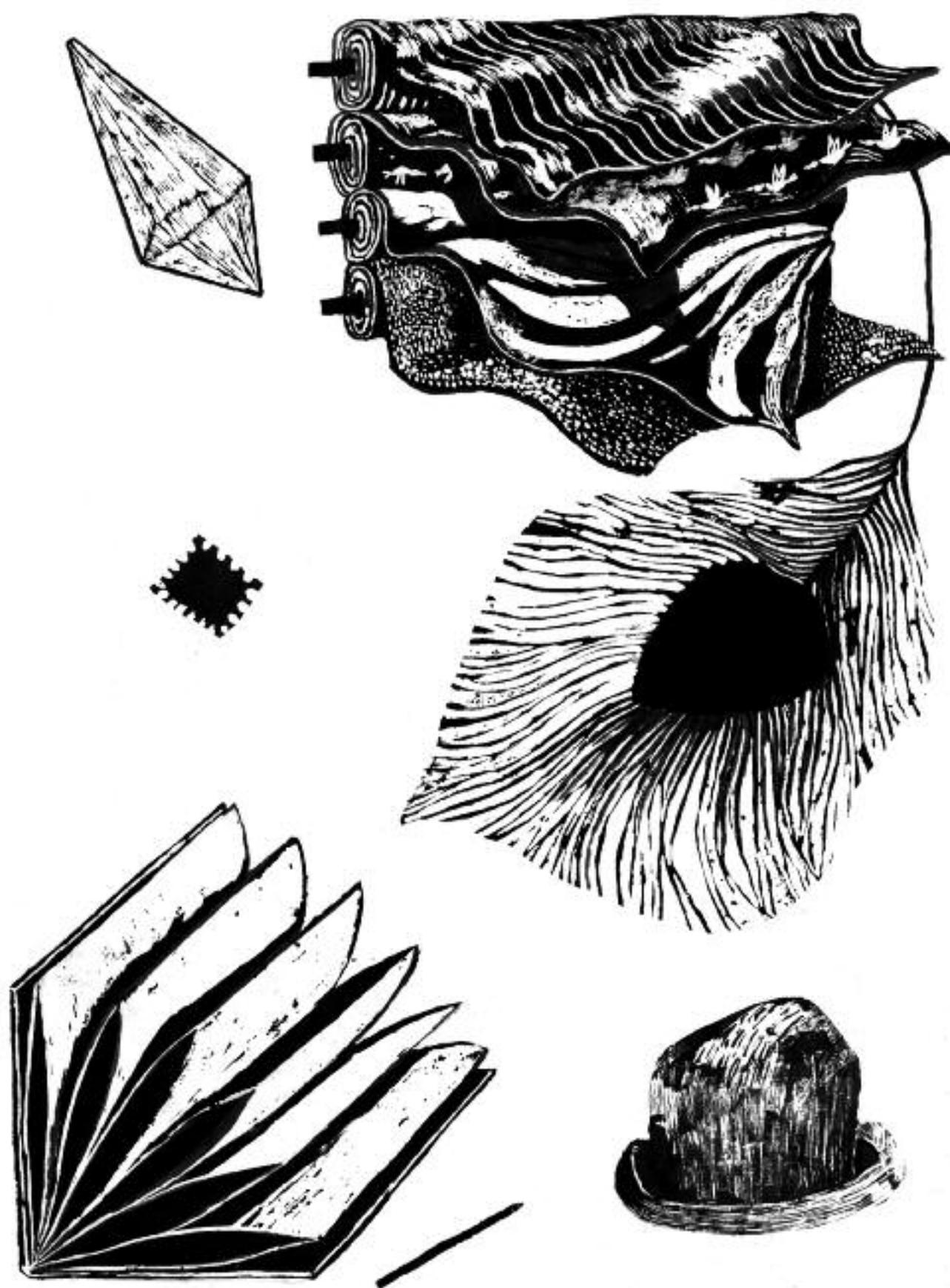
“Sogni di gloria” si divide in due episodi, accomunati dal fatto di avere entrambi un protagonista che si chiama Giulio. Ma se il primo è un ragazzo toscano in cerca di lavoro, il secondo è invece uno studente di enologia cinese, che ha scelto un nome italiano al pari di tanti suoi connazionali, un po’ per cercare una via di integrazione e un po’ perché il suo nome cinese risulta troppo difficile da pronunciare per i suoi amici toscani. Già dalla scelta di questo “doppio” si delinea uno degli obiettivi del collettivo John Snellinberg: raccontare – sia pure con storie leggere e dalla comicità iperbolica – la realtà odierna della provincia toscana, fatta di caratteri antichi e di modernità non ancora assimilata, primo fra tutti l’odierno tessuto multietnico di centri urbani come Prato.

Il primo Giulio si trova invischiato in una surreale vicenda di cassintegrazione, dove un sistema apparentemente equo – il sorteggio – decide mese per mese quale sarà l’unico operaio a lavorare, mentre gli altri resteranno confinati nel limbo del non lavoro. Anche qui è il sincretismo tra modernità e provincia (che suona sempre come “antichità” anche quando non lo è) a tenere banco, tra preti più interessati al calcio che alle anime e più spaventati dalla disoccupazione che dal demonio e vecchie zie ossessionate dalla fede. Difficile non leggere il debito ideale con il Benigni meno conosciuto ma più corrosivo, come quello di “Tu mi turbi” (la scena in cui Attilio-Zacchini confessa un segreto impronunciabile al prete-Goretti ricorda il finale misterioso e comico di quel film, anch’esso a puntate, entrato nel mito della cinematografia nostrana).

Il secondo Giulio, invece, il sincretismo lo incarna e lo vive sulla pelle. Tutti sono convinti a causa di uno stereotipo che lui, in quanto cinese, sia un genio della matematica, e invece lui preferisce studiare enologia. Sua sorella e sua madre vorrebbero vederlo sistemato con una brava ragazza cinese e lui si innamora di un’italiana che lo snobba e passa il tempo a giocare a briscola e tresette con il suo mentore, un vecchio giocatore che deve fare i conti con il passato di una sconfitta poco pulita. Arriverà, puntuale, la resa dei conti. E se gli antagonisti sono gustose macchiette (il rivale di Giulio, al gioco e in amore, lo chiamano significativamente «disumano», anche per i notevoli attributi sessuali), Maurino (Carlo Monni) e Giulio (Xiuzhong Zhang) sono più che umani e al centro di un buffo e tenero “passaggio di consegne” sui fatti della vita.

Divertente e leggera senza essere superficiale, la pellicola di John Snellinberg ha vinto il premio come miglior film al Rome Independent Film Festival 2014.





# PER UN TEATRO METICCIO

## VIAGGIO NELLA SCENA MIGRANTE

SE IL TEATRO DEVE ENTRARE IN CONTATTO CON LE COMUNITÀ DEL LUOGO IN CUI SI ORIGINA, PIÙ DIFFICILE È QUANDO LE REALTÀ RACCONTATE PROVENGONO DA ALTRI PAESI. COMPIAMO QUI UN PICCOLO VIAGGIO NELLA SCRITTURA MIGRANTE, ANCORA AL PUNTO DI PARTENZA

### IGIABA SCEGO

||| Circa vent'anni fa un allampanato signore senegalese di nome Pap Kouma prese una penna in mano. Pap era un ambulante e come molti suoi connazionali vendeva agli italiani paccottiglie da quattro soldi sulle spiagge delle vacanze. Naturalmente la penna non era il suo usuale ferro del mestiere. Lo erano piuttosto le collanine che vendeva per pochi spiccioli ai forzati dell'abbronzatura balneare. In Pap nacque abbastanza presto l'impulso irresistibile di raccontare la sua storia. Voleva raccontare agli italiani, e non solo, gli intrecci dei suoi viaggi, dei suoi sogni, delle mille discriminazioni subite. Non sapendo bene la lingua si fece aiutare nella scrittura da un giornalista italiano, Oreste Pivetta, e grazie a lui nacque per i tipi Garzanti "Io, venditore di elefanti". Il testo in seguito è stato unanimemente riconosciuto come primo «romanzo migrante» in lingua italiana. Dopo un periodo di scrittura sotto tutela – testi a quattro mani dove giornalisti italiani affiancavano il migrante – si è passati oggi a testi autoriali a tutto tondo. Racconti, poesie, romanzi, saggi. Non più testimonianze quindi, ma opere spesso di pregio. Una produzione ricca che affianca e compete senza sudditanze con quella prodotta dagli italiani autoctoni.

||| Questo fenomeno di meticcio culturale che ha interessato la letteratura non è ancora riuscito ad abbracciare in pieno il teatro. Un po' come se il palcoscenico italiano con i suoi confini di luci, ombre, sipari creasse un muro alla libertà di espressione del migrante. Forse ancor più della letteratura il dilemma del ricevente, ossia del pubblico, si fa più pressante a teatro. Per chi si sta in scena? Il critico haitiano Morisseau-Leroy, in un contesto molto diverso da quello italiano, chiedeva ai teatranti: «Per chi volete fare del teatro? Per gli europei che risiedono sul territorio e hanno la nostalgia di Parigi o di Broadway? Per gli africani che hanno preso gusto alle poltrone in prima fila? Per i turisti? O per i popoli dell'Africa?».

||| Il teatro, per esempio in continenti come Africa e Asia, è sempre stato un teatro sociale e persino pedagogico. A volte anche teatro di lotta. Opere che si sono liberate con fatica dall'imposizione di canoni europei legati al colonialismo (che usavano il teatro come forma di propaganda e coercizione) e che hanno spesso trovato nell'espressione vernacolare una reale valvola di sfogo patriottica. Non a caso il confine tra teatro e storytelling in molte culture è davvero labile. Sono stati in pochi, per esempio in Africa, a trattare il teatro come un'entità a sé, dotata di forza propria, senza stampelle sociali a cui appoggiarsi. Basti pensare a Wole Soyinka che riuscì a creare una sua grammatica teatrale africana, senza rinnegare l'apporto delle avanguardie conosciute in Gran Bretagna. Dopotutto si era formato mentre Peter Brook esplorava Genet o al Royal Court di Londra veniva insegnato Brecht.

||| In Italia però persino un Wole Soyinka si sarebbe ritrovato solo. Il teatro, soprattutto quello di ricerca, con i suoi riti, i suoi luoghi, le sue nicchie, non ha mai permesso una vera integrazione, una minima parvenza di conoscenza reciproca. Ecco perché ancora oggi il teatro fatto da e con i migranti in Italia ci sembra così amatoriale e dilettantesco.



■ ■ ■ Però i tentativi di incontro ci sono stati nel corso del tempo e hanno portato anche a dei risultati apprezzabili. Nel 2011 il regista Pierpaolo Palladino, dopo una serie di laboratori di drammaturgia, portò in scena all'Eliseo di Roma dodici corti teatrali scritti da autori definiti dal regista, con una forzatura semantica, «italo-stranieri». Molti di loro, come ad esempio Ingy Mubiayi, Claudio Nigro e Gabriella Kuruvilla, erano già scrittori di narrativa con pubblicazioni alle spalle, mentre altri erano alla loro primissima esperienza. Ne uscì fuori una rassegna molto interessante nei contenuti. Basti pensare al corto di Kathiusca T. Olivares, ecuadoregna, professione badante, che raccontava la storia di un anziano signore cieco e della sua colf. Purtroppo non sempre lo stile di questi corti, ancorati troppo ad una scrittura narrativa, riusciva a reggere l'impatto feroce del palcoscenico. Ma Palladino mostrò per la prima volta che la scrittura cosiddetta migrante poteva avere anche un linguaggio teatrale e questo fu il contributo più rivoluzionario di quella rassegna all'Eliseo.

■ ■ ■ Poi il teatro ospitò anche le autobiografie. Attori che avevano lavorato per lo più in fiction TV o nel cinema decisero che il teatro era il luogo più adatto per raccontare se stessi come uomini, ma soprattutto come artisti. Tra i più interessanti spettacoli di questo genere va ricordato "Beige" dell'italo-somalo Jonis Bascir. Uno spettacolo fatto di paradossi dove il razzismo viene letteralmente seppellito dalle risate del pubblico. Bascir però non parla solo di discriminazioni razziali, ma spiega – sempre usando l'arma del paradosso – come per un attore in Italia sia un'ulteriore difficoltà avere un colore di pelle che etichetta. Ed ecco che lo stereotipo fa di Jonis nei film o nelle pubblicità un seduttore sudamericano, un delinquente afroamericano, un terrorista arabo. Sempre qualcosa di negativo, da scansare o da usare. "Beige" mischia (come del resto fanno anche i suoi colleghi, l'italo-eritreo Salvatore Marino e il cinoitaliano Shi Yang Shi) il cabaret con la commedia all'italiana, fino ad arrivare a punte che sfiorano il Pirandello di "Uno, Nessuno, Centomila". Monologhi teatrali che portano alla luce la difficoltà di vivere in una società che non accetta le sfumature. Monologhi che dal teatro cercano una redenzione per un percorso di vita accidentato.

■ ■ ■ Ed è proprio sugli stereotipi che si è concentrata l'attenzione di "Black Reality", un progetto giunto alla sua terza edizione, nato all'interno del Teatro Palladium e del Romaeuropa Festival. Dopo la riassegnazione del Palladium il progetto si è spostato al Teatro Vascello e ha continuato ad indagare, attraverso la sinergia di attori non professionisti di origine migrante e i registi Valerio Gatto Bonanni e Gianluca Riggi, un modo di fare teatro che portasse a nuovi equilibri scenici. Non solo un parterre di attori fatto da migranti, ma anche un pubblico mescolato, alla ricerca di storie forti e con una reale valenza artistica. Storie fuori dagli stereotipi e dalla compassione a buon mercato. Quello che interessa "Black Reality" è il territorio di mezzo che regna tra le persone. Se nel primo anno il gruppo ha lavorato sul percorso a ostacoli dell'ottenimento del permesso di soggiorno, nell'edizione 2014 a tener banco con lo spettacolo "Neri si nasce, bianchi si muore" è stato lo spaesamento che coglie quando ci si trova in un contesto altro. In questo spettacolo è l'italiano ad essere catapultato in un paese X dell'Africa ed è chiesto a lui di accettare le regole qualsiasi esse siano. Lo spettacolo quindi cerca di indagare cosa succede sulla soglia, su quel confine sottile tra un passato conosciuto e un futuro da costruire. Con "Black Reality" – come anche nelle intenzioni di Bascir e Palladino – la voglia è quella di creare un teatro d'autore che possa veramente mettersi in dialogo con la nazione. Un teatro che possa disinnescare gli stereotipi e non costringa il corpo teatrale del migrante (e del figlio del migrante nato in Italia) in una gabbia identitaria. In Italia in questo senso la partita è appena cominciata. Sarà interessante osservarne nel tempo gli sviluppi.

# LE MENZOGNE DEL MONDO

## CONVERSAZIONE CON SPIRO SCIMONE

INSIEME A FRANCESCO SFRAMELI, SPIRO SCIMONE COMPIE OGGI VENT'ANNI DI LAVORO.

IL DUO SICILIANO HA SFONDATO PERSINO LE PORTE DELLA AUSTERA COMÉDIE FRANÇAISE

GRAZIE A UNA DRAMMATURGIA DEL SOTTOSUOLO TANTO STRAZIANTE QUANTO DIVERTENTE

DI KATIA IPPASO

Il teatro contemporaneo? Una sofisticata macchina della verità, che nel *mondo di fuori* smaschera gli ipocriti e nel *mondo di dentro* usa tutti i mezzi che ha a disposizione per avvicinarsi all'autentico. Come punto di partenza, non può che esserci un solido – ma anche fragilissimo, nel senso di sensibile – corpo d'autore in grado di dialogare attraverso il corpo dell'attore con il corpo dello spettatore. Umilmente. Drammaticamente. Con poetica disperazione. Sapendo che la soddisfazione è il vero mostro da allontanare e da spedire all'esilio, assieme a una classe politica che non sa riconoscere i propri stessi talenti. È la sintesi estrema della poetica di Spiro Scimone, l'unico autore drammatico ad essere riconosciuto in Francia come un classico contemporaneo, che in coppia da vent'anni con Francesco Sframeli (regista e attore) si ferma oggi a riflettere sui primi vent'anni di una compagnia che, nonostante il successo, continua a usare “parola/scena/voce/corpo/messa in ascolto”: strumenti di una trasformazione artigianale.

▬▬▬ *A Taormina, proprio là dove nell'estate del 1994 debuttò “Nunzio”, il vostro primo spettacolo, dal 18 luglio al 1° agosto si festeggerà un anniversario a cifra tonda della compagnia Scimone-Sframeli, che nel frattempo è entrata nel repertorio della Comédie Française. Mentre lei ha appena compiuto 50 anni. I figli sono diventati padri. E cosa vorrebbero dire a chi verrà?*

Quello che mi interessa a questo punto del tempo è lasciare opere degne di restare, trasmettere, creare qualcosa di più stanziale, ma in Italia è molto complicato. Di certo, però, non ci arrendiamo. Anche se è curioso che Scimone e Sframeli debbano essere notissimi in Francia e quasi sconosciuti a Palermo o a Genova (nel senso che in certi teatri ufficiali noi non siamo mai entrati).

▬▬▬ *A quale necessità primarie risponde la drammaturgia contemporanea? E dove si annida il germe di una parola in grado di risuonare in vitali forme compositive?*

L'aggettivo “contemporaneo” riporta a galla ciò che viviamo e sentiamo in questo momento del tempo. Ma è drammaturgia, e quindi richiede una trasformazione della materia reale in una forma artistica. Così come la intendiamo noi, drammaturgia contemporanea è: corpo d'autore, corpo d'attore, e corpo dello spettatore. In questo senso, la drammaturgia contemporanea è la vita stessa del teatro. Oggi è contemporanea, tra molti anni diventerà classica, e allora ci sarà un'altra drammaturgia contemporanea rispetto ai tempi che saranno.

Distruggere la drammaturgia contemporanea significa distruggere il teatro per i nostri figli, Significa distruggere il futuro e le fondamenta del teatro stesso.

▬▬▬ *Il teatro è a rischio?*

▬▬▬ Il teatro è a rischio perché sono a rischio i rapporti umani. Il peggioramento della società dipende anche da questo, dall'affermarsi di rapporti virtuali. Il teatro esiste solo quando vai in quel luogo preciso dove si incontrano individui veri disposti ad ascoltarsi.

▬▬▬ *Spesso rifletto sul segreto del numero due: forza e debolezza (anche del carattere), coraggio e timidezza, protezione e sfrontatezza. Per non entrare nel discorso delle tecniche e dei loro sottili confini. Ne ho parlato con Ermanna Montanari e Marco Martinelli, con Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, con Daria Deflorian e Antonio*



Tagliarini. Ciascuno di loro ha evocato il punto d'origine dell'incontro con l'altro. Quali sono le fondamenta della coppia artistica Scimone/Sframeli?

Francesco e io ci conosciamo da quando avevamo 13 anni. È come se fossimo due fratelli. Dopo tutti questi anni, c'è una totale condivisione artistica, ma condivisione artistica non vuol dire uguaglianza di visioni. Alla base c'è una chiarezza e una distinzione di ruolo (io scrivo e recito, Francesco recita e dirige), e ci sono confronti continui. E quando ci sono cose che non vanno ce lo diciamo con assoluta libertà. Ecco, noi siamo liberi anche di arrabbiarci. Lo facciamo per il bene dell'arte. Quando abbiamo fatto "Nunzio" vent'anni fa da totali sconosciuti eravamo più timidi, è chiaro. Adesso siamo riconosciuti all'estero. Nel 2007 la Comédie Française ha scelto "La festa" come opera da rappresentare in Francia e ha montato uno spettacolo composto da due atti unici, uno mio e l'altro di Molière, che è stato portato nei Paesi dell'Est della Comunità Europea... Sono cose che posso arrivare a farti montare la testa. Ma a me non è successo, e neanche a Francesco. Non conviene mai adagiarsi, perché si può perdere tutto in un solo colpo.

▮▮▮ *Basta la consapevolezza per costruire equilibri successivi nella tempesta degli eventi?*  
▮▮▮ Essere lucidi è fondamentale. La seconda opera è sempre più difficile della prima (specialmente se con la prima hai avuto successo), la terza è più difficile della seconda, e così via. Poi sta agli altri giudicare quale sia la tua opera migliore, il periodo più interessante della tua ricerca, ma la cosa importante è andare avanti nella creatività con lo stesso stato di necessità che si sentiva all'inizio. Non sentirsi appagati. Continuare ad avere un'umiltà di base. Che non vuol dire debolezza. Stare con i piedi per terra e non montarsi la testa: queste sono le cose fondamentali per costruire i primi e anche i prossimi vent'anni di lavoro artistico senza sbandare.

▮▮▮ *Voi andate a sondare i punti marci, bucati, invisibili, dimenticati, le vite randagie di tanti sottoproletari del mondo. Ogni volta, è come se toccaste l'anima spacciata, sacrificata di molti di noi, in qualunque punto del tempo o dello spazio ci troviamo ad essere... Come ci finite in questo sottosuolo?*

Veniamo attratti dal sottosuolo. A volte non ci spieghiamo neanche perché. Forse lì troviamo qualcosa di indispensabile per la creazione teatrale, cioè l'umanità. In quel degrado, in quella disperazione, non è difficile riconoscere il desiderio di mantenere sempre, a qualunque condizione, la propria dignità. C'è sofferenza, ma c'è anche sorriso, in quel mondo.

▮▮▮ *Regia, musica, luci. Da tanti anni Roberto Latini, Gianluca Misiti e Max Mugnai creano partiture che non possono mancare una delle tre arti. Come si tiene nel tempo un'alleanza artistica come la vostra?*

Un mese fa abbiamo festeggiato i nostri primi vent'anni di lavoro insieme. Credo sia possibile solo stando dentro la verità. Dirsi la verità e farla.

▮▮▮ *Fino dove si spinge l'osservazione? C'è un lavoro quasi di reportage alla base?*

▮▮▮ Non vado e vivo con loro, però mi avvicino, e li osservo. Ti puoi rapportare con una persona anche senza dire una parola, solo guardandola. Uno sguardo può scavare dentro un essere umano e quell'essere umano può a sua volta scavare dentro di te. Naturalmente c'è prima l'osservazione e poi una elaborazione di quello che hai osservato. Ma tutto parte dall'ascolto, che può essere un ascolto silenzioso.

▮▮▮ *Persino sulla teoria dell'ascolto si commettono abusi quotidiani. Come affermare una nuova purezza della parola e del gesto?*

Lo stesso abuso si fa con il termine solidarietà. Chi ne parla? Chi fa finta di essere solidale. Ma il teatro demistifica questi dispositivi retorici. Nel teatro, che è finzione, bisogna essere autentici, mentre nella vita, dove dovremmo essere autentici, diventiamo sempre più finti. Per essere autentico nel teatro, devi saper leggere e individuare la finzione. Per cui alla fine il teatro ti dà la possibilità non solo di essere autentico in scena, ma anche di scoprire la finzione nella realtà. E quindi riusciamo a sconfiggere le persone finte nella realtà. Una specie di infallibile magia.



# USCIRE DAL POSTMODERNISMO

**Clinica Mammut**

IL RETRO DEI GIORNI

*Teatro Vascello, Roma*

DI ATTILIO SCARPELLINI

## «Ernesto De Martino diceva che la fine del mondo arriva quando una cultura non riesce più a trovare la forza di trascendere nel valore la propria crisi, quando il suo “oltre” si svuota e appare come dissoluzione di una presenza. È esattamente quello che accade sul palcoscenico de “Il retro dei giorni” di Alessandra Di Lernia e Salvo Lombardo, in arte Clinica Mammut: nel quadrato sulla cui parete è aperta una finestra – che sembra non guardare alcun fuori, ma rovesciarsi all’interno come una pupilla – tra ronzii di api scomparse (uno dei segni apocalittici dei nostri anni, lo si ritrova anche nel bellissimo film di Peter Brosens e Jessica Woodworth “La cinquième saison”) e riprese di temi wagneriani, ad andare in scena è il circolo vizioso di una fine che non finisce mai. Non finisce, persino nella consapevolezza che espone: pur sapendo benissimo, cioè, di non essere la fine del mondo, ma semplicemente la fine di un mondo (il nostro), registra il sorprendente contrappunto che l’afasia dei sentimenti, così deboli e lenti, o di colpo struggenti come quella carezza posata sul viso di lei da cui tutto sembra prendere inizio sulla scena, oppone alla lucidità delle costellazioni di sapere che esplodono nel dialogo tra i due autori-interpreti.

Se dovessimo estrarre un luogo dalla scena essenziale e allusiva in cui avviene questo incontro-scontro tra due fratelli – che è un incontro tra due scarne vite, tra due ideologie esistenziali, e finalmente tra i due artisti che lo interpretano – sarebbe senza dubbio l’Ade, dove l’ombra non incarna la parola e la veggenza non riesce mai a sposare la vita, perché è il frutto della sua consunzione. Non ci sono azioni, perché a noi non rimangono che gesti (o, diceva Hannah Arendt, «comportamenti») la vocazione coreografica della regia di Lombardo li incanta in una stilizzazione da Novecento primitivo, come ideogrammi tracciati su uno schermo, precarie ombre nere su un fondo bianco (di «tristezza e bellezza» per stare al Kawabata citato nel testo). La forza della scrittura di Di Lernia, notevole e profetica nel rosario di invettive culturali che intreccia e snocciola (contro il cinismo del sarcasmo obbligatorio, tanto per dirne una, «la tragedia è morta e la pietas è andata a farsi fottere nell’estetica del riso», contro il formalismo dell’arte o sull’inermità relazionale del politicamente corretto) si stempera nella tonalità sottile e colloquiale che innerva la recitazione, perché se l’apocalisse c’è, è già avvenuta e si deposita come polvere nel retro dei giorni. Il dialogo tra fratello e sorella si raccoglie attorno a un padre assente, nel quale non è difficile scorgere un simbolo solare che si spegne, e alla registrazione audio-video di una madre che ha la devastante potenza di un’Erinni (unica ironia che veramente la messinscena si concede: voce e volto sono quelli di Carla Tatò, un’icona del vecchio “nuovo teatro”). Su un lato della medaglia, l’ossessione della fine – ma senza la speranza dell’eschaton – sull’altro la sua ricaduta nelle idiosincrasie della vita quotidiana. Così, con timore e tremore, quella che è ormai la seconda generazione della “scuola romana degli anni zero” comincia (e prosegue) le sue pazienti manovre di uscita dal post-modernismo.



---

**Virgilio Sieni**

---

**IL VANGELO SECONDO MATTEO (studio)**

---

*Biennale, Corderie dell'Arsenale, Venezia*

---

 Al suono di un violoncello pizzicato, quattro anziane compongono un ipnotico rituale, passandosi un piccolo merletto. In questo episodio, “Magi”, appare il gesto chiaro e semplice che è marchio dell'estetica di Virgilio Sieni. Alla guida della Biennale Danza, il coreografo fiorentino realizza quest'anno, grazie al contributo della Fondazione Prada, un innesto coreutico nel padiglione Monditalia della 14esima mostra di Architettura diretta da Rem Koolhaas. “Magi” è solo uno degli otto episodi portati da Sieni in anteprima su palchi progettati insieme all'archistar olandese alle Corderie dell'Arsenale; il ciclo intero del “Vangelo secondo Matteo” debutterà in luglio in Laguna alle Tese Cinquecentesche con ben 27 quadri. Di questi, attraversando la mostra durante i giorni di vernice, colpisce “Crocifissione”, in cui i 40 elementi della Corale G. Savani compongono figure coreografiche nette maneggiando una croce divisa in due lunghe travi di legno e spezzano il canto sacro in un gioioso spiritual. Nel memento di Pasolini Sieni rinnova la scelta – ormai consueta – di portare in scena corpi “quotidiani”. Nell'azione di anziani o bambini (memorabile anche la “Pietà” fatta con madri e figli) rivive l'urgenza di un movimento catartico ed elegante, quella che Sieni stesso chiama «fede nel gesto».

[S.L.G.]

---

**L. Cantatore, M. Prati, E. Sassi**

---

**IN PIENO NEL MONDO.**

---

**PALMA BUCARELLI**

---

*Teatro Vascello, Roma*

---

 Dimenticata, anzi rimossa, la figura di Palma Bucarelli, nonostante sia stata una figura di riferimento per la cultura italiana del '900, critica d'arte e prima donna alla direzione di un museo statale, la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, dal 1940 al 1975. Una storia complessa che andrebbe recuperata per il suo portato sovvertitore di regole e consuetudini. Emblematici sono il sostegno all'astrattismo, ai “Sacchi” di Burri e alla “Merda d'artista” di Piero Manzoni. Ci ha provato Marilù Prati con lo spettacolo “In pieno nel mondo. Palma Bucarelli”, scritto

con Lorenzo Cantatore e Edoardo Sassi (già autori di “Palma Bucarelli. Immagini di una vita”, Palombi, 2011). L'attrice ha raccolto intorno a questo progetto, dedicato a Renato Nicolini, un gruppo composito, lavorando su un formato multilinguistico. Dal coinvolgimento dell'Accademia Costume & Moda sono uscite le mise della protagonista, ricalcando i raffinati modelli indossati da Bucarelli nelle sue apparizioni mondane, alle scenografie di Erminia Palmieri che perdono il loro minimalismo strutturale attraverso le video proiezioni di Fabio Massimo Iaquone e Luca Attilii, il primo anche regista. Un tappeto sonoro scorre parallelo alla drammaturgia di Francesco Suriano e Marilù Prati se la cuce addosso ripercorrendo gli snodi “scandalosi” di un'esistenza all'insegna della libertà di pensiero.

[M.S.]

---

**Quotidiana.com**

---

**L'ANARCHICO NON È FOTOGENICO**

---

*Primavera dei Teatri, Castrovillari*

---

 Radicali e corrosivi come sempre, i romagnoli Quotidiana.com aprono le danze di una nuova trilogia: dopo quella dell'“Inesistente” anche stavolta il titolo è tutto un programma: “Tutto è bene quel che finisce”. Il primo capitolo, “L'anarchico non è fotogenico”, si apre con una serie di «morti auspicabili» che segna da subito in modo caustico e politicamente scorretto l'andamento dello spettacolo. Che non è diverso, nella formula, dai precedenti tre lavori che Scappin e Vannoni hanno realizzato; ma nella finezza drammaturgica, nell'ironia tutta appuntita delle drammaturgie di questo duo riminese si cela un'alchimia potente, che va oltre la ripetitività dello schema di messa in scena. Perché il centro del discorso è vistosamente oltre: nel testo, nell'analisi impietosa – per loro stessi e per noi che li stiamo ad ascoltare – e sempre «scorretta» delle miserie del contemporaneo, siano esse artistiche o umane. Bizzarra – ma sempre di matrice causticamente surreale – la scelta di intervallare i discorsi affilati, che Paola e Roberto snocciolano in scena con la lentezza dell'exasperato senza orizzonte di redenzione, con diverse coreografie robotiche e legnose, buffe quanto improbabili, che fanno da contraltare alla declamazione monocolore – meglio, fatta di laconiche variazioni – delle parole.

[G.G.]



---

**I Sacchi di Sabbia****PICCOLI SUICIDI IN OTTAVA RIMA***Primavera dei Teatri, Castrovillari*

---

È ormai impossibile non considerare la formazione capitanata da Giovanni Guerrieri come una delle più geniali della scena italiana: la tenuta nel tempo della loro cifra surreale, al contempo minimale e sopra le righe, dimostra una forza comica rara e visionaria, soprattutto perché portata avanti senza alcuna “volontà di potenza”, senza battute a effetto, ma offerta al pubblico con sguardo neutro e noncurante (e dunque ancora più beffardo e icastico). In questo lavoro i Sacchi di Sabbia presentano quattro quadri realizzati con lo schema dell’ottava rima, tipica dei Canti del Maggio fatti dai poeti a braccio toscani fin dai tempi dell’Ariosto. I temi tipici del Maggio – la compagnia introduce lo spettacolo con una breve ma articolata spiegazione – sono di tipo cavalleresco, oppure piccole allegorie sulla rinascita delle vite, che torna con la bella stagione. Ma ovviamente i “piccoli suicidi”, pur rispettando la forma, ribaltano completamente il contenuto. Così assistiamo ad un’avventura del Vecchio West, con il duello all’ultimo sangue tra Pat Garrett e Billy the Kid; alla trasformazione di un uomo-lupo poetico e reticente alla violenza; alla corsa degli spermatozoi verso la fecondazione nella versione ironica di Woody Allen; alla mitica invasione degli Ultracorpi. Tutte scene di film, che lasciano irrompere l’immaginario pop del Cinema dentro la forma arcaica dell’ottava rima, con un effetto comico dirompente.

Icastici, surreali, divertenti, i Sacchi di Sabbia portano in scena un ossimoro stridente, abbattendo con noncuranza lo steccato mentale che spontaneamente mettiamo tra le forme del presente e quelle del passato.

[G.G.]

---

**Bruni / De Capitani****FROST/NIXON di Peter Morgan***Teatro Argentina, Roma*

---

A partire dalle interviste realizzate nel 1977 dall’anchorman David Frost all’ex-presidente statunitense Richard Nixon – già dimessosi in seguito allo scandalo Watergate – con “Frost/Nixon” il drammaturgo Peter Morgan metteva a fuoco in un apologo due simboli del fare politica e del fare informazione, in una parola del fare potere. Il lavoro di Bruni e De Capitani, come sempre fugi-

do di una pulizia e di un’essenzialità in grado di animare il palco con grande inventiva grazie a ritmo e recitazione, riesce a trovare per una vicenda apparentemente lontana una forte aderenza all’attualità non solo e non tanto politica, ma piuttosto umana. L’ansia di mostrarsi e di realizzare lo scoop è ben resa dalla scena, che ricostruisce con pochi elementi (poltrone e televisori, bel riferimento alla sedentarietà della TV) e luci un ambiente eternamente staccato dalla realtà, un dinamico e accattivante set televisivo dove ogni vittoria è una vittoria apparente. La compagnia milanese realizza un netto ragionamento sulla nostra attuale situazione politica: «Sta dicendo che, per un presunto buon fine, un presidente è autorizzato a servirsi di metodi illegali?». «Sto dicendo che, se li usa il Presidente, quei metodi non sono illegali».

[S.L.G.]

---

**Carrozzeria Orfeo****THANKS FOR VASELINA***Primavera dei Teatri, Castrovillari*

---

Interno casa. Tensione alle stelle. Fil e Charlie coltivano marijuana mediando tra una rivalsa nei confronti di una vita di tormenti e la dedizione verso il prossimo, un ipotetico coltivatore messicano sopraffatto dall’imperialismo americano. Rabbia e parole gridate raggiungono ogni visitatore: una madre che perde al gioco tutto quello che ha, una ragazza sovrappeso cacciata per aver stimolato la sessualità del proprio fratellino down, il padre di Fil che torna dal Sudamerica dove, protetto e soggiogato da sette religiose, è diventato un transessuale. Inizia così “Thanks for Vaseline” di Carrozzeria Orfeo, visto al festival Primavera dei Teatri di Castrovillari. E così procede tra inneschi di una trama gravida di elementi e tinteggiata di colori netti su cui passare e ripassare il pennello.

C’è dunque una drammaturgia testuale che impera sull’intera messa in scena, in uno spazio realistico con divani, tavoli e finestre, che ci regala la buona qualità di scrittura di Gabriele Di Luca (anche alla regia con Massimiliano Setti), una vocazione alla costruzione dialogica che ha molti punti di contatto con i serial tv in cui a vincere è la situazione o, come in questo caso, un vortice di situazioni che si rincorrono con ritmo e una struttura forte, ma in cui rischiamo talvolta di perdere l’orientamento.

[S.N.]

# Lo spettatore

DI JEAN BAUDRILLARD

Video, schermo interattivo, multimedialità, Internet, Realtà virtuale: l'interattività incombe su di noi da ogni parte. Dappertutto ciò che era separato è confuso, dappertutto è abolita la distanza: tra i sessi, tra i poli opposti, tra la scena e la sala, tra i protagonisti dell'azione, tra il soggetto e l'oggetto, tra il reale e il suo doppio. E questa confusione dei termini, questa collisione dei poli, fa sì che non ci sia più giudizio di valore possibile: né in arte né in morale né in politica.

Attraverso l'abolizione della distanza, del "pathos" della distanza, tutto diviene indecidibile. L'eccessiva prossimità dell'evento e della sua diffusione in tempo reale crea un'indecidibilità, una virtualità dell'evento che gli toglie la sua dimensione storica e lo sottrae alla memoria. Siamo già in un effetto Larsen generalizzato.

Dovunque è all'opera questa promiscuità, questa collisione dei poli, si ha un effetto di massa. Niente più separazione, vuoto, assenza: si rientra nello schermo, nell'immagine virtuale senza ostacoli. Si rientra nella vita stessa come in uno schermo. Si infila la propria vita come una combinazione digitale.

Contrariamente a quanto accade con la foto, il cinema o la pittura, in cui si ha una scena e uno sguardo, sia l'immagine video sia lo schermo del computer inducono una sorta di immersione, di rapporto ombelicale, di interazione "tattile", come diceva già McLuhan. Si entra nella sostanza fluida dell'immagine, per eventualmente modificarla, proprio come

*da*

**La diaspora  
mentale delle  
reti**

saggio di

Jean Baudrillard

tratto dal volume

**Il Patto di lucidità  
o l'intelligenza del  
Male**

RAFFAELLO  
CORTINA,

MILANO, 2006

la scienza si infila nel genoma [...].

E ciò vale anche per il testo [...]: lo si lavora come un'immagine di sintesi, cosa che non ha più nulla a che vedere con la trascendenza dello sguardo e della scrittura.

Analogamente, sono nella separazione stretta della scena e della sala, lo spettatore è un attore a pieno titolo. Ora, tutto concorre oggi ad abolire questa separazione: immersione dello spettatore nello spettacolo, living theatre, happening.

Lo spettatore diviene conviviale, interattivo. Apogeo o fine dello spettacolo? Quando tutti diveniamo attori, non c'è più azione, non c'è più scena. È la morte dello spettatore in quanto tale.

Fine dell'illusione estetica.