

N

DI ATTILIO SCARPELLINI

el lontano 1821 in un teatro di Baltimora andava in scena l'Otello di Shakespeare, e voi direte: ecco, i cartelloni non sono poi tanto cambiati dal 1821. Ma non è questo il punto. Il punto è che alla porta della sala, invece di una maschera, montava di guardia un soldato armato di fucile. Nel momento in cui il Moro stava per strangolare la sventurata Desdemona, il soldato esclamò: «Non sia mai che in mia presenza un maledetto negro abbia ucciso una donna bianca senza che io abbia cercato di impedirlo!» e con un brusco *passage à l'acte* imbracciò il fucile e fece fuoco sull'attore che interpretava Otello, rompendogli un braccio. Questo aneddoto, troppo ben trovato per non essere vero, fece il giro del mondo e l'anno dopo venne ripreso da Stendhal nel suo scritto su Racine e Shakespeare. Per Stendhal l'episodio era un esemplare caso limite di «illusione perfetta» indotta dalla rappresentazione: il soldato «credeva vera l'azione che si svolgeva sulla scena», mentre lo spettatore ordinario, quello che applaude a scena aperta i momenti più salienti di un dramma, sa benissimo di trovarsi a teatro e di assistere alla «rappresentazione di un'opera d'arte e non di un fatto vero» – sa che il palcoscenico non è l'isola di Cipro o Piazza San Marco, può accettare che tra una scena e un'altra passino uno o due anni, mentre in realtà sono trascorsi solo pochi minuti, sa che Otello non è un vero negro, ma il più delle volte

un attore bianco con la faccia spalmata di fuliggine. Insomma, sa che a teatro tutto è al posto di qualcos'altro e stabilisce con il palcoscenico un patto di credenza che è un andirivieni tra la consapevolezza e l'illusione, una sottilissima faglia tra l'incredulità e la fede. Ciò detto, quando Stendhal cerca una definizione di quell'illusione che sconfina nell'inganno e nell'auto-inganno, a cui il soldato razzista di Baltimora penosamente soccombe, la trova sullo scivoloso terreno del sogno. «Illusione – dice – significa l'azione di un uomo che crede qualcosa che non è, come ad esempio nei sogni». Ma, per cominciare, non è affatto scontato che l'immersione nei sogni sia così totale e inconsapevole: spettatori di noi stessi, talvolta percepiamo il sogno esattamente come percepiamo la scena, cioè come un altro luogo dove sappiamo e non sappiamo di essere. Ancor meno scontato è il «non essere» dei sogni, queste drammaturgie interiori che secondo Freud affrontano casi (anche troppo) reali e secondo i surrealisti sono una realtà allo stato secondo. Proprio come resta problematico il «non essere della scena», che al sogno viene spesso paragonata o apertamente si ispira. Stendhal stesso, d'altronde, appena dimesse le vesti da teorico dell'estetica e rindossate quelle più comode della sua voluttuosa pratica da spettatore, si contraddice e ammette: i momenti di «illusione perfetta», a teatro, sono più di quanti crediamo. Di certo questo ingresso in un luogo che non c'è ha un solo celebrante, un solo mediatore, l'attore. Chi applaudiamo quando applaudiamo un attore rimane un irrisolto mistero: applaudiamo il suo assottigliarsi e scomparire dietro la finzione che interpreta, fino a rendere invisibile il suo recitare, o al contrario il suo brusco trasalire dalla trasparenza di una natura imitata come l'altro che è – l'altro dell'arte e del teatro? All'attore e al suo mistero è dedicata l'apertura di questo numero, con Simone Nebbia in viaggio nell'Amleto di Danio Manfredini e Claudio Morganti che contrappunta la voga del “non recitare”. Con Ada D'Adamo che parla di memoria in merito all'arte più performativa che ci sia, la danza. E con Giorgio Barberio Corsetti che torna in un'intervista di Graziano Graziani sull'aspetto più squisitamente artigianale della sua ricerca scenica.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

NOVEMBRE

Quaderno n.9 · novembre 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 ottobre 2012 da L. G. Roma

CONTRO TUTTI,

TRA IL MESTIERE E L'ARTE DI ESSERE ALTRO

DANIO MANFREDINI CONSEGNA IL SUO PERSONALE OMAGGIO ALLA GRANDE TRAGEDIA SHAKESPEARIANA. IL SUO PRINCIPE AMLETO RICOMINCIA DAL CORPO E DALLA RICERCA DI UNA PRESENZA CONCRETA. CLAUDIO MORGANTI RIFLETTE INVECE SUL VECCHIO E IL NUOVO DEL CONCETTO DI SCENA E DI NATURALISMO

MANFREDINI ABBRACCIA IL PRINCIPE AMLETO

DI SIMONE NEBBIA

 Nel teatro di Danio Manfredini c'è un motivo ricorrente che attraversa la sua esperienza d'artista e che si scioglie con evidenza di fronte a qualsiasi spettatore: l'ostinata, assoluta organicità dell'opera, che mai confonde la sua presenza a farne mera rappresentazione e sfida continuamente l'io e lo stato dell'arte, muovendo le sue creature sceniche nell'estremo rigore estetico che affonda la radice pittorica dell'ispirazione. La vitalità virale che tiene sospeso il confine tra uomo e attore ha incontrato materie differenti, ma in cui ricorreva costante la chiamata alla tensione lirica e alla compromissione esistenziale all'arte: dal Pasolini de "La vergogna" (1990) al Jean Genet di "Cinema Cielo" (2003), per il Francis Bacon dei "Tre studi per una crocifissione" (1992), decretando infine il suo perentorio atto di dedizione "Al presente" (1997), in cui l'autoritratto si carica di una deformazione impetuosa che accoglie nella sua rabbia – in sé stesso – quella di altri autori, da Albert Camus a Georg Büchner.

Il principe Amleto

di Danio Manfredini
liberamente ispirato
a W. Shakespeare

regia di
Danio Manfredini

*Teatro dei Rozzi
Siena*

28 settembre 2012

Dopo tale percorso, è sorprendente scoprire Danio Manfredini alle prese per la prima volta con "Amleto", testo classico per eccellenza. C'è uno strano doppio destino che lega i grandi artisti del teatro alle opere immortali con cui si misurano. Quando sentì la necessità di Amleto, con ogni probabilità non ebbe chiara l'entità dell'impresa né la vera missione cui egli era chiamato, ma radunò gli attori della sua compagnia perché di quell'esigenza si facessero apostoli, invasori della stessa fede in una materia, unico intimo fondamento – la fede – per tradirla e trasformarla. Il tempo di lavorazione è stato un lungo percorso buio, lasciando pertanto all'artista Manfredini, che della missione era responsabile, tutta l'opportunità di perdersi e trovare, di stancarsi e riaffermare energie, di graffiare senza scalfire e colpire fino ad abbattere questo nemico fraterno: un testo lontano più di quattrocento anni.

 "Il principe Amleto" – che, dopo aver saltato il debutto per il sisma emiliano, ha abitato la scena del Teatro dei Rozzi per il nuovo Sienafestival – è uno spettacolo che deve ancora all'arte visiva l'impronta di nascita, disponendo in una scena in penombra richiami caravaggeschi che sviluppano in forma paradossale l'espressività corporea degli attori, con il volto coperto da maschere bianche. Già nel titolo, lo spettacolo ricava dalla storia del principe l'appellativo medesimo e, quindi, nell'egemone postura del nome proprio coglie ciò che egli è, ciò che relaziona Amleto con il suo contesto, la sua famiglia. Ma è poi all'aprirsi della scena, e dopo averla cosparsa di allarmanti petali rossi da sotto il sipario, che appare chiaramente il carattere notturno dell'opera e della visione. L'atmosfera creata dalle luci di Luigi Biondi – dense come un tessuto opaco – e dalla preziosità dei costumi di Enzo Pirozzi e Irene Di Caprio, si mescola all'idea dominante (pur sopraffatta da tante classicheggianti versioni) di considerare Amleto un individuo sociale che, nell'apparente follia e nella contraddizione, non rinnega e non cela l'una e l'altra parte, l'umana e l'onirica, che lo rendono uomo.



L'ATTORE

Ecco allora da una parte l'evasione dei corpi da scene ipertrofiche, evidente nella scelta di svolgere il monologo simbolo dell'opera o il dialogo tra Amleto e Ofelia in assenza dei protagonisti parlanti, dall'altra di nuovo la penetrazione organica del corpo nell'immagine, sontuosa esplicazione di ciò che sempre è teatro, concedendosi anche l'autocitazione iconografica di tre croci che vegliano assieme a Orazio nello spazio semi-buio l'Amleto morente, a sottolineare nella sua condizione sacrificale quella cristologica d'artista, invasato ad un tempo di umano e divino.

L'intero spettacolo è una sorta di condanna a morte, autoinferta e per tramite il teatro. Già nel testo è lo stesso Amleto a servirsi degli attori, perché sia reso con esattezza d'artificio il misfatto che lo rende orfano, principe privo di re con un regno di cui non era il tempo. Allo stesso modo Danio Manfredini ha compiuto un'opera che eccelle proprio nel consegnare agli altri sei attori le parole giuste, come Amleto attraverso di lui le ha pronunciate: «In modo semplice e naturale». Con questo spirito si fa carico del grande sforzo prodotto per vederli in scena e lo esplicita rintracciando, in sé stesso e negli attori che sanno sostenerlo, l'umanità di quel personaggio che non ha mai ceduto a diventare categoria, ineffabile enigma che ancora tiene salva la fisionomia dalla deformazione conservativa.

 Lo scorso inverno, a metà di un percorso di cui ignorava la fine, lo stesso Manfredini raccontava turbato come avesse iniziato ad avere coscienza del fine da scovare nel testo proprio quando, durante una delle pause imposte dal travaglio produttivo, invece di un previsto ammutinamento si trovò a considerare un rinnovato atto di fede da parte degli attori. Probabilmente dunque è da quel momento che l'opera come è possibile vederla oggi, con il suo carico di visionaria appartenenza alle intenzioni shakespeariane, ha iniziato a esistere nella mente dell'ideatore e assieme nel corpo dei suoi attori. Il corpo. È ancora Manfredini a definire la recitazione «un viaggio per calare dentro un corpo», un viaggio che l'anima compie a riprendersi ogni volta il posto che le compete; soltanto così e grazie alla viscosità della presenza in luce, l'attore può farsi scena e non limitarsi a interpretarne una, diventare presenza concreta, corpo che lascia penetrare nelle sue cavità le parole di un testo, i passi di un movimento, come il respiro fa con l'aria. L'attore di Manfredini dunque, nella maschera bianca di questo Amleto (di sua stessa costruzione), sceglie la purezza espressiva ed è così permeabile, svuotato di sé stesso e pronto per essere pervaso dalla sua funzione scenica, l'anima. Quindi per diventare – o tornare ad essere – il nuovo sé stesso.

Proprio Amleto, rivolgendosi alla Regina, dichiara fin dall'inizio: «Io ho dentro di me qualcosa che supera la possibilità di essere espresso», definendo così la sua presunta follia come una presa di coscienza dell'essere attore e – quindi – esclusivamente dell'essere uomo, perché si badi che «Ogni esagerazione è affatto contraria ai fini dell'arte drammatica», dirà ancora. Danio Manfredini sublima questa coscienza facendone un manifesto che non filtra l'umoralità ma ne dispone l'uso drammaturgico, perché egli è più Amleto come regista, come ideatore d'artificio e responsabile di visione, piuttosto che come attore. In tale artificio è infine coinvolto, alle conseguenze estreme di una morte in cui Amleto riconsegna la maschera e la congela augurandole un buon riposo.

Ogni opera riguarda gli uomini che la attraversano, la cui naturalezza si misura a ogni parola, azione, fatto scenico derivato dall'intenzione che le concesse chi l'ha ideata. «Il teatro va fatto pericolosamente», ama dire spesso Danio Manfredini. E, dunque, cosa c'è di più pericoloso, traballante e magnifico che mescolare l'arte con la realtà?

La follia del Principe Amleto è una presa di coscienza di essere attore e quindi di essere uomo. Manfredini sublima questa coscienza come strumento drammaturgico

LA COSCIENZA DEGLI ATTORI

DI CLAUDIO MORGANTI

 Ricordo (se ve ne fosse la necessità), che naturalismo non è solo riproduzione fedele di ambienti e circostanze, ma è proprio un concetto, è un modo di pensare il teatro. Ho lavorato con un attore molto anziano che quando voleva dire che un collega non era tanto bravo diceva, molto educatamente: «Si sente che recita».

È così che si diceva non troppi anni fa, «si sente che recita». Anche mio padre lo diceva, che pure non era del mestiere. Diceva (quando guardavamo “Maigret” in televisione), «Quello è un attore intelligente, non si sente che recita». Così diceva di Gino Cervi. Dunque è possibile che ciclicamente (nella storia dei teatranti) vi sia la necessità o il desiderio (ma forse sarebbe meglio dire la richiesta) di qualcosa che abbia a che fare con attori che “non sembra che recitino”.

Penso che se potessimo vedere oggi una messa in scena di Stanislavskij faremmo davvero fatica a considerarla “naturale”, eppure al pubblico del tempo forse sembrò davvero tutto molto vero e naturale, forse anche allora a qualcuno sembrò che gli attori non “recitavano” ma “semplicemente erano”. Tuttavia credo che mai prima d’ora né attori né pubblico abbiano mai confuso l’“essere” con il “recitare”.

Credo che sia stato Kantor a dire che «se una persona attraversa una scena con consapevolezza, quella persona è un attore». Mi sento di condividere in pieno. Non possiamo trascurare quell’affatto trascurabile scarto, quella “modifica” che produce in noi il sapere di far parte di un’immagine, di attraversare una “scena”.

Devo fare ora una breve digressione per chiarire quel che intendo per “scena”. Scena non è una questione fisica e faccio un esempio. Qualche anno fa, al festival di Santarcangelo, quando ancora non si diceva in giro: «Basta con gli attori che recitano ché è roba vecchia», vidi una performance (e devo proprio chiamarla così, perché secondo me ne conservava alcune caratteristiche originarie) di Leo Bassi. Io non conoscevo Leo Bassi e non sapevo che avrebbe fatto un’azione (ecco forse un elemento fondante della performance). Era l’inaugurazione di una mostra di pittura con tanto di tavolo e piccolo buffet. A un certo punto mi resi conto che c’era in sala un tipo strano che faceva cose strane. La sua progressione fu magistrale. Lui riuscì a tenere la zona d’ombra (quella del “ci è o ci fa”) per un tempo lunghissimo, ma a un tratto fu chiaro che era un attore. In quel preciso momento intorno a lui prese forma e senso la “scena”. La scena è dunque un’immagine dentro la quale si “entra”. Potrei (e forse dovrei) divagare dalla divagazione parlando del set cinematografico, ma mi fermo e rimando ad altra occasione.

Ma ora tocca dire del mercato. Di “quel che la gente vuole” (o di quel che, in questo piccolo scorcio di tempo chi ha “problemi con gli attori” pensa che la gente voglia). Ecco, credo che la questione sia tutta lì.

Qualche tempo fa, in tv, le pubblicità dei detersivi erano fatte da “non attori”, in genere casalinghe senza alcuna cognizione d’arte. Allora attori e attrici, quando andavano a fare i provini, si ingegnavano per non sembrare attori, provavano, in quel caso specifico, a recitare male, dal momento che le casalinghe provavano a recitare ma, ovviamente gli veniva male. Non c’è competizione tra un attore che prova a recitare male e un non attore che prova a recitare. La battaglia è perduta, un po’ come quando, in certi film di serie B, si sceglie un maestro di sci per fare “quello che non sa sciare”; è impossibile nascondere un mestiere, ed è anche molto triste. Ah, poveri attori, da sempre e per sempre seppelliti fuori dalle mura. Sì perché è da sempre che il potere (ecclesiastico e non) ha problemi con gli attori e li seppellisce fuori dalle mura, a meno che non sembrino attori e cerchino di dare a chi paga, ciò che chi paga vuole.

Ma non ci siamo accorti che “chi paga” non paga più? Siamo proprio sicuri che dobbiamo continuare a dargli ciò che vuole? E gli artisti (ammesso che ce ne fregghi qualche cosa) possono fare ciò che da loro si vuole? Qual è il compito di un artista? Piegarsi ai voleri o flettersi al desiderio?



WAKE UP! WAKE UP! WAKE UP!

QUANDO IL TEATRO INTERCETTA I SEGNALI DEL MONDO

UNA PRODUZIONE DEL TEATRO DI ROMA PORTA SUL PALCO, IN FORMA DI STUDI SCENICI, SEI TESTI DI DRAMMATURGHI CONTEMPORANEI CHE RIFLETTONO SULLA PRIMAVERA ARABA. IN MODI COMPLETAMENTE DIVERSI RISPLENDE, INFUOCATA, UNA FORTE NECESSITÀ POLITICA

DI KATIA IPPASO

Wake Up! Bagliori dalla primavera araba
di Magdalena Barile

The Protester
di Magdalena Barile

Non le dispiace se bevo
di Renato Gabrielli

La bandiera
di Michele Santeramo

In Tahrir
di Riccardo Fazi

Maledetta primavera
di Enrico Castellani

Scorrere, una rivoluzione origliata
di Alessandro Berti

Forse siamo una banda di esaltati. Una banda. Ma piccola. Un gruppetto di gente che ama in maniera forsennata il teatro ed è convinta di trovarci le micce per una esplosione immaginifica. Sarà sicuramente così. Sta di fatto che leggere i sei copioni/frammenti di “Wake Up” ci ha infiammato. Per le ragioni che andremo a dire. E al tempo stesso ci ha fatto sentire impotenti. Arrabbiati. Inutilmente arrabbiati. Abitanti di un mondo elettrico ma votato all’autocombustione. Wake Up. Svegliati. Svegliamoci. All’appello del Teatro di Roma hanno risposto sei drammaturghi con sei brevi opere che abbiamo visto una sera di ottobre prendere vita ed espandersi negli spazi dell’Argentina – con il coordinamento scenico di Lisa Natoli, che ha messo in campo un bel pensiero sensoriale – e che avrebbe il diritto di occupare, pur nella loro discontinuità e differenza, il Maxxi o una grande piazza per un intero anno. Per la capacità di infilarsi di traverso dentro questo tempo presente che vorrebbe solo «scorrere» (bellissima metafora di Alessandro Berti) fino al punto in cui confluirà nel futuro, ma poi viene tagliuzzato, impacchettato e svenduto dai ripetitori politici e mediatici, perché niente vada avanti e tutto si consumi identico a se stesso. Forse in questo momento il teatro ha da dire qualcosa di più dell’arte, ma come fare per scompaginare le gerarchie/egemonie culturali, come fare a capire cosa bolle in pentola? La pubblicazione dei testi per la collana Quaderni di Scena (Ponte Sisto) è già un’operazione importante che ci sottrae alla tirannia del “mi piace non mi piace” (dopo la sperimentazione spettacolare) e ci porta a riflettere maggiormente su ciò che le parole contengono – ed è infatti sui testi e non sulla loro messa in scena che si orienta questa nota critica. Nella loro diversità, gli autori che si sono misurati con il tema della primavera araba hanno messo il dito nella piaga: siamo tutti, ma proprio tutti, strumenti di una intelligenza che ha raffinato i propri mezzi di controllo e di mediazione propagandistica, e viviamo come se niente fosse in un mondo che crediamo libero e dove invece l’originale è indistinguibile dalla copia e la dichiarazione di protesta sconfina nella manipolazione e nel plagio.

Teatro Argentina
Roma
4 ottobre 2012

Prendiamo il testo di Magdalena Barile, che manda in cortocircuito la celebrazione massima del manifestante di professione, avvenuta nel momento in cui il “Time” elesse figura dell’anno “The Protester”: il rivoltoso della copertina inglese appare a una coppia di progressisti che, incuriositi, gli danno da mangiare dei biscotti e lo istigano a una ulteriore ribellione, ma lui (o lei?), avendo solo una «bella faccia simbolica», non ha niente da dire e risponde con un monosillabo strafottente. Messaggio semplice, efficace, diretto. Dovrebbe arrivare a tutti così per come è, per come è scritto.

Analoga opera di demistificazione lineare fa Renato Gabrielli con “Non le dispiace se bevo”. Anche qui la critica sociale arriva in un interno borghese, dove una signora – anch’ella progressista, anch’ella innamorata degli eroi medioorientali, anch’ella inorridita dai tiranni – si esalta alle notizie che arrivano dalla piazza araba tramite smartphone. Accanto a lei un estraneo di cui sbaglia il nome (Hossein/Hossam: «Come dire Anna al posto di Gianna» le fa notare lui) e a cui rimprovera l’indifferenza al tema della rivoluzione. Come nel miglior teatro, c’è un oggetto in scena che apre altri mondi: la valigetta con “gli strumenti” che Hossein ha portato nella casa della signora e che conterrà l’esplosivo



drammaturgico che permetterà di disporre sul tavolo l'esatta anatomia della nostra società, fuori dai giochi di ruolo.

L'angolo visuale di Michele Santeramo ("La bandiera") è quello di un ex sanatorio, dove alcuni uomini deturpati dallo scoppio delle mine antiuomo passano il tempo cucendo una bandiera per rivoluzionari che non l'hanno mai chiesta. Quando due militari impauriti dalla piazza fanno ingresso nel sanatorio, il testo prende una piega metateatrale che ci aiuta a illuminare la relazione tra viltà e violenza attraverso un dialogo di sapienza assoluta. Ma l'elemento più originale del testo di Santeramo sta nella capacità di mostrare un corpo smembrato, mancante di qualche pezzo, desideroso di ricomporsi nell'utopia di una protesta che però viene vissuta in maniera laterale, delirante, malata, dalla parte di chi non ha un corpo sano per urlare e correre: «A te che ti hanno preso?». «A me gli occhi mi hanno preso». «A me le braccia. Allora? Che dobbiamo fare?». «E che possiamo fare?». «Lo vedi che...». «Ma se non vedo niente». «E devi venire con me. La piazza a questo serve, a prendersi ciascuno un pezzo».

Questo discorso sulla frammentazione trova una variazione sonora-rumoristica nel lavoro di Riccardo Fazi (Muta Imago), "In Tahrir", che può essere interpretato da due come da cento attori e tutti sono sempre in scena. La primavera araba viene rivissuta attraverso un partitura veloce, fatta di accensioni e spegnimenti affidati al battito cardiaco dei tweet che i presenti e gli assenti si sono scambiati in quelle ore di fuoco, da piazza Tahrir. Messaggi diversi, che variavano di tono e linguaggio, dai più impulsivi («Voglio vomitare. Mubarak vuole il sangue di milioni di persone sulle strade!») ai più elaborati: «Siamo in un momento delicato. La controrivoluzione scende nelle strade... Se non vinciamo, raccoglierete i nostri corpi nei cassonetti della spazzatura».

Il tono oramai classico dell'invettiva in rime porta Enrico Castellani (Babilonia Teatri) – in "Maledetta primavera" – verso una scena che è insieme detta e vissuta, guardata da fuori e lanciata a mille metri di profondità. Là dove la voce che recita/canta/bestemmia/implora è consapevole della distanza tra qui e là, tra noi e loro: «Ma che cazzo ne so io di che cosa vuol dire uscire di strada/che cazzo ne so cosa vuol dire non poter votare/che cazzo ne so vuol dire non poter studiare/non poter cantare/non poter bere/non poter scopare chi ti pare/che cazzo ne so cos'è la paura/cosa vuol dire essere presi a calci a pugni a manganellate/derubati di tutto e lasciati sul bordo di una strada». Anche se, ad un certo punto non annunciato, impreveduto, e seducente, arriva un'inversione, una sorpresa, che provoca una vertigine conoscitiva e avvicina gli opposti, attraverso la voce di una madre che al figlio parla di un padre combattente.

Infine, i toni si abbassano, ed entriamo quasi in una dimensione privata, con Alessandro Berti, che sceglie la forma monologante-narrativa per raccontare la sua "rivoluzione origliata", che plasma insieme, avvitandole in una lingua letteraria, autobiografia e teoria, lampi crepuscolari sulla provincia e gli interni familiari e riflessioni amare sul tradimento dell'ideale come destino di ogni prassi storica: «Va bene, può essere che la cosa prenda forma, si cacci giù il tiranno e poi? A bocce ferme tornano tutti fuori, quelli che hanno osservato, hanno applaudito, come applaudono ogni cosa, sempre, e siamo tutti lì di nuovo». E sembra di ascoltarla, quella voce che scrive, quella mano che disegna, che cerca di trattenere le immagini, e che all'improvviso si ferma, e butta tutto all'aria e dice di capire, si finalmente capire, che abbiamo tutti bisogno, «tutti bisogno, anch'io, bisogno di questo: di scorrere, soprattutto di questo, sì, di scorrere».

LA GRANDE DANZA RITORNA

DI NUOVO SUL PALCO I CLASSICI MODERNI E CONTEMPORANEI

SASHA WALTZ TORNA A DANZARE “TRAVELOGUE I” DOPO QUASI VENT’ANNI, ENZO COSIMI RIPIERTA IN SCENA IL SUO “CALORE” E, IN OCCASIONE DEL CENTENARIO, SI TORNA A DANZARE IL “SACRE DU PRINTEMPS”. LA GRANDE COREOGRAFIA DI OGGI SI SUBLIMA IN QUELLA DI IERI

DI ADA D'ADAMO

Travelogue 1 - Twenty to Eight

di Sasha Waltz

*Teatro Eliseo
Roma*

10-11 ottobre 2012

*nell'ambito di
Romaeuropa
Festival 2012*

Calore

di Enzo Cosimi

*Teatro Comunale
Ferrara*

29 marzo 2012

Spent Days Out Yonder

Continuous Replay

D-Man in the Waters

di Bill T. Jones/
Arnie Zane
Dance Company

*Auditorium
Conciliazione*

Roma
12-13 ottobre 2012

*nell'ambito di
Romaeuropa
Festival 2012*

Da qualche anno si va consolidando nel mondo della danza internazionale la tendenza a riproporre al pubblico del nuovo Millennio lavori creati negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, firmati da artisti tuttora in piena attività creativa. La crisi economica generale e i tagli che hanno colpito lo spettacolo dal vivo non sono estranei a questo fenomeno, che tuttavia non sembra dovuto solo a un ripiegamento su se stessi da parte dei creatori o a una conseguenza dei ridotti budget produttivi imposti ai direttori di teatri e di festival. Volgere indietro lo sguardo al nostro passato recente risponde anche a un'esigenza interna al mondo della danza: spezzare la logica dell'opera d'arte usa-e-getta, imprimere un cambio di rotta al consumo incessante di novità, in favore di una riflessione più meditata sul complesso dell'opera che alcuni creatori contemporanei hanno plasmato nell'arco di qualche decennio. Il programma del Romaeuropa Festival 2012 offre qualche spunto in proposito.

A Roma la tedesca Sasha Waltz è tornata a danzare nello spettacolo che nel 1993 segnò la nascita ufficiale del suo gruppo. A distanza di quasi vent'anni, “Travelogue 1 – Twenty to Eight” riporta in scena, oltre alla sua creatrice, due danzatori presenti nella produzione originale, insieme ad altrettanti componenti più giovani dell'attuale compagnia, in una stratificazione generazionale che rispecchia le storie, innanzitutto corporee, di chi lo danza. Carico dell'entusiasmo, del desiderio e dell'ironia che infiammavano una Berlino anni Novanta in cui tutto poteva accadere, lo spettacolo fornisce l'occasione per risalire agli esordi creativi di Waltz. Chi abbia maggiore familiarità con le atmosfere liriche e astratte dei suoi lavori più recenti, in “Travelogue 1” ha invece avuto l'opportunità di osservare sul nascere il delinearsi di un linguaggio che, nell'incorporare la tradizione culturale della danza di espressione tedesca, tentava di coniugarne le istanze narrative con le tecniche di movimento di derivazione americana assimilate a New York e ad Amsterdam.

Proprio nella relazione con l'origine e con la memoria risiede il valore di questo ritorno: per gli artisti, che in una sorta di auto-rispecchiamento ritrovano una parte di sé, magari lontana dalla loro condizione creativa attuale; per le nuove generazioni di danzatori, protagonisti attivi nel processo di trasmissione e di inevitabile trasformazione di un'opera; per gli spettatori in platea, invitati a posare sui creatori uno sguardo meno frettoloso e più critico.

In linea con quanto accade sulla scena internazionale, anche il nostro paese sta facendo qualcosa per “rimettere in moto la memoria della danza contemporanea italiana”. L'idea è venuta al critico Marinella Guatterini e ha preso la forma di un progetto pluriennale dal titolo RIC.CI (Reconstruction Italian Contemporary Choreography). Uno degli spettacoli ricostruiti (lo scorso marzo al Comunale di Ferrara) è “Calore”, pezzo cult che nel 1982 catapultò il giovanissimo Enzo Cosimi nel panorama teatrale della Postavanguardia.

A differenza di Waltz, Cosimi non è tornato a danzare, ma ha ricreato il clima di rabbia e furore che i giovani potenziali autori vivevano a Roma nei primi Anni Ottanta. Oggi in scena ci sono i componenti della compagnia Fattoria Vittadini e gli allievi del





Corso di Teatrodanza della “Paolo Grassi” di Milano, nei quali Cosimi ha saputo trasformare lo slancio euforico di quel suo lavoro d’esordio, utilizzando l’energia dei loro giovani corpi per far riecheggiare la carica dirompente che allora animava i ventenni di gruppi come Falso Movimento, La Gaia Scienza, Magazzini Criminali. Guardato a distanza di tre decenni, il linguaggio di Cosimi, che si muove liberamente fuori e dentro i codici mescolando citazioni alte e basse, invita a riconsiderare in prospettiva il debito, più o meno consapevole, che molte esperienze sceniche attualmente in corso in Italia hanno contratto con i loro fratelli maggiori.

Chi invece si è sempre interrogato sulla capacità della danza di resistere al tempo e ai cambiamenti è l’americano Bill T. Jones la cui compagnia, fondata nel 1982 insieme allo scomparso Arnie Zane, festeggia in questi mesi i trent’anni di attività. Romaeuropa ha spesso accolto le domande che questo coreografo “umanista” non ha mai smesso di porsi nell’arco di una lunga carriera, inclusi gli interrogativi che riguardano i suoi lavori passati. Non di rado, infatti, Jones ha sottoposto le sue coreografie a interventi di recupero, manipolazione, reinvenzione, senza mai cessare di guardare alla danza come a una materia incandescente, palpitante, inseparabile dalla vita stessa.

E – ancora a proposito di memoria, origine, repertorio – non è un caso che Bill T. Jones abbia raccolto la sfida della Carolina Performing Arts di dare vita, il prossimo gennaio, a una propria versione del “Sacre du printemps”, titolo fondante della modernità in danza, nato nel 1913 dalla collaborazione del coreografo Vaslav Nijinskij con il compositore Igor Stravinskij e lo scenografo Nicholas Roerich.

Il prossimo 29 maggio il “Sacre” festeggia cento anni di vita: un’*opera-monstre* della quale centinaia di artisti hanno subito il fascino potente, alcuni traendone opere che a loro volta sono ormai considerate capolavori (Pina Bausch, solo per citarne una).

La nuova produzione vedrà uniti in un’unica comunità il gruppo di Bill T. Jones e la Siti Company, formazione teatrale newyorkese diretta dalla regista Anne Bogart. Il sacrificio e la rinascita spirituale, la condizione dell’individuo in relazione o in contrapposizione con la società sono i temi eterni del “Sacre” sui quali i due artisti stanno lavorando, con l’obiettivo di una decostruzione della partitura musicale e del suo impatto sullo sviluppo della mente umana.

Anche Sasha Waltz è alle prese con questo capolavoro (debutterà la prossima primavera al Mariinskij di San Pietroburgo), e ha confessato di esserne terrorizzata. Prima di cercare un *suo* “Sacre”, dunque, la coreografa tedesca e i suoi danzatori hanno lavorato per un periodo con Millicent Hodson e Kenneth Archer (che nel 1987 ricostruirono la coreografia originale di Nijinskij), per ritrovare nel corpo quei movimenti primitivi e ancestrali che a inizio secolo misero in crisi i corpi di ballerini plasmati da una tecnica che anelava alla bellezza e alla grazia. E ammette che aver guardato indietro le ha dato la fiducia di cui aveva bisogno per capire cosa può dire il “Sacre” oggi: su questo momento di crisi politica ed economica, su quello che possiamo fare perché una nuova primavera torni a riscaldare il mondo.

Ancora una volta: guardare al passato per interrogare il presente.

Nella relazione con le origini risiede il bisogno di cambiare rotta rispetto al consumo incessante di novità in favore di una riflessione più meditata sui linguaggi della danza

IL TEATRO È UNA TERRA DI MEZZO

CONVERSAZIONE CON GIORGIO BARBERIO CORSETTI

SULLA SCENA CONVIVONO IL SENSO DEL LIMITE, DELLA FINE, DELLA MORTE, L'INCESSANTE GIOCO DEI SIMBOLI, NEL PUNTO D'UNIONE TRA CIÒ CHE SI VEDE E CIÒ CHE NON SI VEDE. LUNGO E APPASSIONATO È IL PERCORSO DI QUESTO REGISTA, CHE NON SMETTE DI CERCARE

DI GRAZIANO GRAZIANI

Incontriamo Giorgio Barberio Corsetti a Parigi, mentre sta lavorando a uno spettacolo per la Comédie Française. Il regista romano è stato uno dei nomi di punta della sperimentazione ai suoi esordi, ma nel corso della sua carriera la voglia di confrontarsi con altri mondi del teatro lo ha portato a lavorare anche su forme più tradizionali. Qui ci racconta come è nata questa spinta, e il ruolo che il teatro ricopre in questi tempi di crisi.

Un chapeau de paille d'Italie

di Eugène Labiche
regia di Giorgio Barberio Corsetti
Théâtre éphémère
Salle Richelieu
Parigi
31 ottobre 2012 -
7 gennaio 2013

 Qual è la dimensione in cui lavori oggi?

Mi sto confrontando con un dato reale molto concreto. La possibilità di creare progetti indipendenti che rispondano pienamente ai miei desideri è molto relativa, minore rispetto alla possibilità di lavorare su commissione. Lavorando su commissione ti confronti con strutture che hanno una necessità specifica e un modello produttivo già in atto. Se una volta questa parte era per me secondaria rispetto al filone principale con la mia compagnia, svolto in una relativa libertà creativa, oggi questo meccanismo sta assorbendo una parte importante del mio lavoro. Il testo per la Comédie Française – “Il cappello di paglia d'Italia” del francese Eugène Labiche [il debutto è stato il 31 ottobre, Ndr.] – mi è stato proposto e mi diverte molto, è un testo leggero, un vaudeville, con delle musiche. Poi sarò a San Pietroburgo, al Teatro Mariinskij, con un “Don Carlos” di Verdi, quindi alla Scala con “Macbeth”. Allo stesso tempo sto cercando di mettere in piedi un progetto che mi è più vicino: una rilettura di alcune parti del “Mahabharata” per il Teatro Pubblico Pugliese. In tutti questi progetti, però, io mi investo completamente. Con uno spirito che definisco “artigianale”. Un po' come i pittori del tardo Medioevo, che venivano chiamati nelle abbazie per realizzare dipinti su pitture che avevano un tema e delle loro dimensioni. Dentro questa griglia, però, la libertà di raccontare e di attraversare quello spazio e quei temi era poi totale. Questa riflessione da una parte ha a che fare col linguaggio. L'opera lirica ad esempio ha un linguaggio molto diverso rispetto a quello del teatro ma, tendendo conto di questa diversità, si ha modo di riflettere molto sulla storia e sulla musica. Anche quando metto in scena cerco sempre dei punti di fuga. Tanto in una farsa come il “Il cappello di paglia d'Italia”, che nella risata può nascondere una vertigine imprevista, quanto in un contesto epico e simbolico come il “Mahabharata”, un racconto totalmente immaginario ma assolutamente vero, perché risponde alle radici del nostro essere. Il teatro per me è il luogo dell'invisibile, che evoca qualcosa che solo lì può succedere. Parla una lingua perduta, non tratta il reale così com'è, ma esplora ciò che non è manifesto, che non si può dire ma che improvvisamente si dice in un'altra maniera. È la parte segreta dell'esistenza. E in fondo il segreto più grande qual è? La morte, la fine.

 Del limite, tema affrontato dal Novecento come una barriera da abbattere, tu parli come di una possibilità. Come è cambiato il tuo senso del limite dagli esordi a oggi?

In un teatro il limite è il quadro scenico. Fuori dal teatro sono i 180°/200° di visione del pubblico. O se il suono si sente o non si sente. Ci sono teatri che hanno una forte identità, alcuni che respingono, altri che ti chiamano. Devi confrontarti concretamente con i materiali che hai, come fa un artigiano. Sei in un teatro piccolo o in un teatro grande? C'è un boccascena oppure no? Una volta assunto questi limiti molto concreti puoi trovare la tua libertà. Il testo si porta dietro una sua convenzione, puoi lavorare sui punti di rottura o sui punti di tenuta. Fondamentale è poi il pubblico. Con La Gaia Scienza



lavoravamo al Beat 72, uno spazio che abbiamo rigirato in tutti modi possibili: poi abbiamo cominciato ad avere migliaia di spettatori a sera e siamo dovuti passare al Teatro Olimpico. Creare un nostro pubblico ci aveva portato a spostarci. Non siamo poi riusciti a tenere questo pubblico perché non avevamo uno spazio stabile dove ospitarlo. A causa della discontinuità di Roma, ma anche perché noi eravamo degli *zingari*. Questi sono limiti puramente oggettivi.

☐ *Sotto la testata dei Quaderni di quest'anno campeggia una frase di Karl Krauss: «L'arte è ciò che il mondo diventerà, non ciò che il mondo è». Vuoi commentarla?*

Nella "Lettera del veggente" Rimbaud dice «io è un altro». Non è colpa del legno se se ne fanno violini, né è colpa dell'ottone se se ne fanno delle trombe. Il poeta è un tramite, un veggente che si lascia attraversare. È come uno sguardo lanciato verso il futuro, verso ciò che potrebbe essere, o che dovrebbe essere, o ancora che già è ma non si lascia percepire. La cosa sorprendente del teatro è che non è immediatamente percepito, ma nel momento in cui succede è immediatamente riconosciuto dal pubblico. È come un piccolo miracolo: improvvisamente *succede* qualcosa sul palcoscenico. E quel qualcosa ha a che fare con questo segreto, che il pubblico riconosce. Questo è l'effetto della poesia, e riguarda la capacità dell'attore di farla esistere. Non ha a che vedere con l'esistenza immediata, concreta, ma con la nota profonda che appartiene a tutti quanti, che nel teatro e nella poesia di colpo può diventare un'evidenza.

☐ *Tu parlavi della fine. Il teatro è, secondo me, l'unico discorso laico sulla morte in grado di non perdere la dimensione del sacro. La religione ha il sacro ma non la laicità. La filosofia l'opposto. Il teatro invece è una dimensione intermedia.*

Il teatro è un luogo in cui la capacità simbolica del linguaggio, dei segni, della presenza, riprende la sua forza – in un'epoca in cui i simboli sono stati sterminati. Il simbolo è il punto di unione tra ciò che si vede e ciò che non si vede, tra ciò che è al di qua e ciò che è al di là, ciò che è dei vivi e ciò che è dei morti. I simboli hanno profondamente a che fare col sacro, perché trattano dell'essere. Le storie che raccontano di un altro tempo, come in Cechov ad esempio, non sono la vita, ma la quintessenza della vita, e noi possiamo ancora riconoscerci. Attraverso quella vicenda si parla anche d'altro, di qualcosa che ci riguarda, che ci abita. Tra queste cose c'è la visione della fine. E non è necessario che questa visione si accompagni a una risposta sull'aldilà. La risposta, se esiste, ha a che vedere con la conoscenza vera e propria, che non appartiene al teatro, che è però in grado di attivare dei meccanismi, dei simboli in grado di innescare un rapporto con quelli che non ci sono più. O con quelli che ci sono ma altrove e diversamente, come ad esempio la sfera del sogno, importantissima per il teatro. Il sogno è un altro aldilà, una vita diversa che viviamo di notte. Il teatro si situa nel mezzo, tra questi altrove e il nostro mondo – è come l'iconostasi delle chiese bizantine, il muro che sta tra i fedeli e l'officiante, dove si appendono le icone, che sono come delle finestre sull'aldilà.

☐ *Il teatro è alla base della cultura occidentale. Ma oggi l'Occidente è in crisi. Che ruolo ha allora il teatro in questi tempi confusi?*

La cultura resta centrale. Anche se nei momenti di crisi si ha la tentazione di pensare prima alla pancia, questo schema non funziona. Quando le certezze si sgretolano serve un luogo dove le nuove domande, spesso urgenti e disperate, vengano condivise, diventino essenziali. Il teatro è quel luogo. Certo, perché questo succeda serve anche che le persone sappiano che esiste il teatro.

☐ *Tu hai messo in scena "Epistola ai giovani attori" di Olivier Py. Corsetti, dalla Francia, che epistola manda ai giovani attori che sono in Italia?*

Continuare a fare quello che sempre abbiamo fatto: trovare il modo di fare il teatro. Il nostro Paese è così poco generoso e così martoriato che la responsabilità di fare teatro ricade tutta sui teatranti. Se non ci sono, gli spazi vanno creati. Bisogna esigerli. Bisogna fondare le compagnie e trovare il modo di farle esistere. Non è facile, ma bisogna partire dall'idea che non si sta chiedendo un regalo a nessuno. È semplicemente quello che va fatto. Quello che è indispensabile fare.

Il teatro non è immediatamente percepito, ma nel momento in cui succede è immediatamente riconosciuto. Improvvisamente sul palco succede qualcosa che ha a che fare con questo segreto, che il pubblico riconosce



OLTRE L'ACCADEMIA

PERCORSI PER UNA FORMAZIONE VIVA

ESISTONO A ROMA CENTINAIA DI OPPORTUNITÀ PER FORMARSI COME ARTISTA DELLA SCENA. DA SCUOLAROMA A KATALAB, FINO AL RECENTE PERCORSI RIALTO, SI PUÒ TRACCIARE UN CAMMINO CONDIVISO, ALLA RICERCA DI UNA “NON-SCUOLA” ATTIVA E BASATA SULLA PRASSI

DI SERGIO LO GATTO

|| La nostra scena contemporanea lotta contro una bulimia di sistema e di poetiche da molto prima che cominciasse la crisi della cultura. Per alcuni offrire formazione può significare anche trovare i mezzi per una resistenza. Sulla fitta mappa dell'offerta formativa della Capitale, impossibile da tracciare nello spazio di un semplice articolo, si intravede un percorso in grado di definire, attorno a questa pratica, un modello preciso.

Dal 2008 al 2011 il Teatro Argot Studio promuoveva, con il sostegno del Comune di Roma, “Argotmentando”, laboratorio gratuito per attori guidato ogni anno da un artista diverso (Gaetano Ventriglia, Roberto Latini/Ilaria Drago/Maurizio Panici, Andrea Cosentino), organizzando anche incontri con altri artisti e critici. Nell'autunno 2011 veniva presentata Scuolaroma, una rete di artisti e gruppi locali di teatro e danza con lo scopo di dichiarare un'identità, di fissare un orizzonte nel panorama dell'offerta formativa romana per promuovere un'alternativa basata non sulla teoria, ma sulla prassi. La rete (ad oggi ancora virtuale) è espressione di uno spirito comune cui si rifanno diverse esperienze pregresse e successive. Nello spazio Katakisma si svolge ormai da diversi anni “Katalab”, il percorso formativo diretto da Elvira Frosini con la collaborazione di Daniele Timpano, un atelier di formazione annuale in cui si ragiona sulla figura del performer, portatore di una visione autonoma e attiva del teatro e contrapposto al semplice attore/esecutore. Sia questo che l'altro progetto di Katakisma, “Ecce Performer”, in cui agli aspiranti performer si aggiungono aspiranti drammaturghi, sono da subito orientati alla presentazione di fronte a un pubblico, considerata come la vera chiusura del cerchio di ogni processo creativo. Il più recente esperimento è “Percorsi Rialto”, nato da un'idea di Tamara Bartolini e Lucia Calamaro per unire all'esigenza della formazione quella della riattivazione di uno spazio che fu nevralgico per il teatro romano: il Rialto Santambrogio, chiuso nel 2009. Insieme anche a Federica Santoro, Tony Clifton Circus e Lisa Ferlazzo Natoli, qui si parla esplicitamente di «pratiche poetiche». Ottenuto dalla Provincia un quarto del finanziamento richiesto, la prospettiva di laboratori gratuiti è lontana; ma intanto il Rialto può tornare in attività, tra laboratori su temi specifici, lectio magistralis aperte e workshop intensivi.

A unire tutte queste esperienze non è solo una rete di conoscenze o la mera condivisione di un'area geografica, ma un comune approccio di fondo legato alla disciplina delle poetiche stesse. Qui si immagina un'alternativa. Non qualcosa di contrario al convenzionale, ma – come da etimologia – qualcosa che indichi un approccio diverso, basato non più sull'insegnamento di una tecnica, ma sulla trasmissione di una prassi. La tangente nasce quando si comincia a considerare il passaggio di un vissuto artistico come qualcosa che è parte di quel vissuto stesso; si tratta di una curvatura nel concetto stesso di formazione, l'opportunità di considerare come formativa un'esperienza osservata nell'atto del suo svolgersi. In questo modo il percorso strutturato da un artista sulla base del proprio stesso linguaggio ammette l'attraversamento di una pratica che non è né vuole essere completamente formalizzata. Ciascun artista che si dedichi a questo tipo di formazione lo fa senza mettere in pausa il proprio percorso all'interno del sistema, quello stesso sistema che, accogliendolo, respingendolo, promuovendolo o dimenticandosi del suo lavoro, lo sottopone di fatto a un processo di crescita. E se fosse proprio quel processo di crescita, messo così a nudo, il contenitore più adatto per un sapere pratico? Di certo il fatto che la prassi, mentre viene trasferita, sia a sua volta soggetta all'impulso di un cambiamento, l'opportunità che essa si sprigioni da una creatività che continua a evolvere consegnano nelle mani di chi si forma una materia realmente viva.



TRA OPERA E TEATRO DI RICERCA

UN FENOMENO TUTT'ALTRO CHE RARO, ORMAI, QUELLO DI TROVARE ARTISTI PROVENIENTI DAL TEATRO CONTEMPORANEO ALLE PRESE CON IL BANCO DI PROVA DELLA REGIA LIRICA.

DELBONO, SOTTERRANEO E SANTASANGRE SI MUOVONO TRA TRADIZIONE E NUOVI LINGUAGGI

DI LUCA DEL FRÀ

Durante l'estate 2012 si è assistito a un fenomeno strano per l'Italia ma del tutto normale in altri paesi: una serie di registi o collettivi legati ai linguaggi teatrali contemporanei ha messo in scena opere liriche o più genericamente teatro musicale sia di repertorio che in prima esecuzione.

Il fenomeno appare strano per l'Italia perché, dopo essere stata a partire dal XVI secolo il luogo dell'innovazione nel teatro musicale, nel corso del Novecento è sprofondata molto lentamente ma anche inesorabilmente in una ripetizione di cliché spesso piuttosto vieti, in ossequio a una rivendicata ma poco chiara "tradizione".

Parallelamente, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta si è assistito al progressivo divorzio dal genere lirico dei ceti intellettuali, o che si consideravano tali, e l'opera, nata per la aristocrazia e poi per la borghesia, per ironia della sorte ha acquisito l'appellativo di "popolare". Merita sottolineare come il divorzio sia stato concomitante a una colonizzazione culturale di dimensione planetaria, divenuta sempre più evidente dagli anni Sessanta e che nella musica si è manifestata con l'esplosione del jazz e dei generi giovanili anglo-americani.

L'italico *tradizionalismo* nella lirica è l'altra faccia di questo divorzio: si presenta come un fenomeno generale che riguarda anche la creazione di nuovi libretti e partiture – in tempi recenti poco teatrali e molto oratoriali –, ma rispetto ad altri paesi si distingue soprattutto nella *mise en scène* del repertorio. Le origini di tutto ciò sono complesse e diverse: dall'esaurirsi del genere opera lirica e della sua funzione sociale a partire dall'Unità del paese fino al non riconoscimento di questa tradizione come cosa viva nell'Italia postunitaria, con il conseguente suo mancato rinnovarsi in una più larga prospettiva di teatro musicale. I tentativi in direzione diversa, pur non mancati, sono eccezioni.

La cosa per molti versi sorprende soprattutto ai giorni nostri, se si considera che l'opera lirica – dove si congiungono musica, teatro, spesso danza, recitazione, canto, scenotecnica – è a tutti gli effetti il paradigma storico e formale della multimedialità, oggidi così *à la page*. Eppure quante volte abbiamo dovuto sentire registi teatrali confessare al loro debutto nel melodramma di non essere mai stati all'opera!

Il risultato culturale del convergere di tanti elementi non è facile da decifrare, ma molto indicativi sono stati i lavori cui si è assistito questa estate: ne tratteremo senza intento di fare una recensione critica e al di là della riuscita dei singoli allestimenti, ma più come esemplificazioni di alcuni aspetti della regia nel teatro musicale.

A cominciare da Pippo Delbono che ha presentato al San Carlo di Napoli la sua regia di "Cavalleria rusticana". Al contrario dello spettacolo rutilante e divertente che aveva segnato il suo debutto nel teatro musicale allo Sperimentale di Spoleto, quando Delbono non si era fatto scrupolo di manomettere pesantemente la partitura di Giovanni Mancuso "Obra maestra", stavolta la regia è stata molto rispettosa. Con "Cavalleria" Pietro Mascagni realizza una macchina teatrale perfetta e ineluttabile nel suo incedere: Delbono si limita a costruirvi attorno uno spettacolo allusivo dove le atmosfere sono create più dalla scenografia, uno spazio rosso sangue pressoché vuoto e illuminato cupamente in cui è difficile capire se sia una grande stanza o una piazza circondata da palazzi. Con l'eccezione di un paio di interventi in scena di Delbono accompagnato dall'instituibile Bobò, non siamo lontani dalla tradizione, ma ciò che cambia decisamente è il segno visivo, ispirato a un teatro europeo non privo di ascendenze baueschiane.





Esiti nella forma lontani, ma nella sostanza non dissimili si sono visti al Rossini Opera Festival di Pesaro, con la regia del “Signor Bruschino” di Teatro Sotterraneo: la farsa musicale di Gioachino Rossini, ambientata in un luna park e caricata nei suoi aspetti più grotteschi, sembrava scivolare in una tradizione capocomicale e un po’ avanspettacolare dell’opera buffa.

In entrambi i casi la regia non è sembrata troppo interessata a penetrare a fondo la drammaturgia musicale che le partiture sottendono, e senz’altro si tratta di un portato di quel distacco dall’opera lirica cui l’Italia è soggetta.

Tuttavia a rendere peculiare il melodramma è proprio il dominio della musica nel suo svolgimento, tanto che dalla mancata comprensione di questo dato nascono le critiche ai libretti d’opera ingiustificate e un po’ ridicole, che invece svolgono spesso a perfezione il loro compito. Questa drammaturgia parla la lingua delle forme, delle tonalità, dei contrasti, dei madrigalismi, della ricorsività tematica, ritmica e armonica: se non si conosce questo idioma è difficile una profonda rilettura delle opere liriche tesa a evidenziarne aspetti nuovi, anzi si rischia una sovrapposizione un po’ forzata di simboli, o una interpretazione tutto sommato tradizionale per quanto rinverdita da una cifra visiva nuova.

Indicazioni diverse sono arrivate invece da Santasangre alle prese con “Harawi”, un ciclo di *Lieder* (canti) per voce e pianoforte di Olivier Messiaen, nato per una esecuzione concertistica e non per la scena, ispirato sia al folclore amerindio sia alla leggenda di Tristano e Isotta. Il collettivo teatrale romano ha azzardato una propria drammaturgia a tratti anche semplice e per alcuni versi schematica nello scandire i ritmi sui singoli *Lieder*, ma centrata sulla musica, non sulla narrazione e i testi – tutti astratti peraltro –, allestendo uno dei loro spettacoli più interessanti visti di recente.

Se la vicenda di Tristano e Isotta richiama la passione di giovani amanti, Santasangre invece presenta due protagonisti piuttosto maturi e ne enfatizza l’età anche con il trucco: siamo di fronte alla rappresentazione dell’amore di una vita giunta al suo crepuscolo, oppure l’amore passionale, ineluttabile e cupo della leggenda medioevale che pure con il suo fascino ha contagiato molte epoche, è qualcosa che appartiene al passato? Di certo lo spostamento semantico operato da Santasangre è forte e deciso, ma regge la scena per la rispondenza non meccanica, talvolta esile e però a tratti ispirata, con la partitura. Se da una parte è indicativo che questo sia avvenuto con una partitura non teatrale, dall’altra “Harawi” di Messiaen ha così svelato una costellazione simbolica tutt’altro che evidente a un semplice ascolto.

Nel melodramma il dominio è della musica, è una drammaturgia fatta di forme, tonalità, contrasti, madrigalismi dalla ricorsività tematica, ritmica, armonica

L'OMBRA DEL LAVORO

SU UNA FOTOGRAFIA DI DON McCULLIN

L'ULTIMA EDIZIONE DEL FESTIVAL FOTOGRAFIA DIRETTO DA MARCO DELOGU STUPISCE.

OLTRE DUEMILA IMMAGINI AFFRONTANO IL VIAGGIO NELLA VERTIGINE DEL LAVORO CHE C'È, CHE C'È STATO E CHE NON C'È PIÙ. A GUIDARLE, LA FOTO DI UN OPERAIO INGLESE DEL 1968

DI ATTILIO SCARPELLINI

È una foto orizzontale in bianco e nero, anche se di bianco ha poco, a parte un cielo uniforme inchiodato sull'orizzonte di un'alba invernale: il resto è grigio ferro e nero come il cappotto in cui è insaccato l'uomo che se ne va di spalle, il basco calcato sulla testa e le mani in tasca, verso uno sfondo di gigantesche ciminiere da cui escono pennacchi di fumo che il vento orienta tutti dalla stessa parte, da destra a sinistra – lunghe, torbide scie di una locomotiva immobile, eternamente intenta a tagliare il paesaggio. Cammina con aria sicura, quasi indolente, su una strada che sa di freddo e ghiaccio, raggiunge il suo destino di ogni giorno, si vede il suo passo, accanto a lui, in una piccola radura di luce, una staccionata divelta si appoggia a quel poco di terra che resta, dura e ricoperta di brina, e poi si raddrizza per segnare il cammino, simile a una grande fisarmonica. Laggiù, tra le ciminiere degli altiforni pulsano le luci pallide di un'ora sospesa tra la notte e il giorno, l'ora spossata in cui molti, ancora oggi, si avviano al lavoro con gli occhi sporchi di sonno. “Early Morning” si chiama l'immagine ed è uno dei capolavori della fotografia del Novecento, perché l'uomo che se ne va di spalle nel distretto industriale di West Hartlepool in Inghilterra, ripreso da Don McCullin nel 1968, concentra nel suo anonimato tutta la miseria e la grandezza del lavoro nell'era industriale. L'uomo è il «*punctum*», come direbbe Barthes, non vediamo che lui, non seguiamo che lui. Appesi al suo passo compassato che attraversa il grigiore, crediamo di sentir rintoccare quel senso fatale che la parola lavoro ha perso nel tempo. Era identità e destino, centralità e soggetto – ma anche dannazione e alienazione, schiavitù e morte. C'è stato un tempo in cui avremmo sperato di togliere via con un dito la patina nerastra di questa foto: la luce di uno sviluppo buono le avrebbe reso aria e colore. Ridotti i fumi inquinanti, trasformate le ciminiere in mostri domestici o in cattedrali di una divinità emancipata dalla sua stessa paura, attorno all'uomo sarebbe cresciuta una città armonica come quella radiosa sognata e progettata da Le Corbusier. Oggi anche il senso ambiguo di questo mattino incerto, ancora avvolto nelle tenebre, tramonta di colpo nei paradossi dell'obsolescenza industriale, nell'assurdo dilemma che stritola i lavoratori dell'Ilva di Taranto: sopravvivere agonizzando tra i veleni o scomparire nel rumore bianco di una vita funestata dall'assenza di lavoro. “Early Morning” è una delle prime immagini che accolgono il visitatore tra le oltre duemila che scandiscono il paesaggio della XI edizione del Festival Internazionale di Roma Fotografia, negli spazi recuperati del Macro Testaccio che un tempo fu un mattatoio. E persino nella location si insinua il doppio registro di un titolo, “Work”, che da una parte suona come un impetuoso partito preso (è realtà, documento, atto d'accusa), dall'altra fluttua e si stempera nella liquidità di una condizione indeterminata, accogliendo, sotto lo stesso nome, il lavoro e il suo contrario. Se è l'ombra solitaria dell'operaio di McCullin che seguiamo, basta un passo avanti per assistere alla sua eclissi tra gli scatti di un altro maestro, Joseph Koudelka: queste lunghe fotografie, anch'esse in bianco e nero, registrano l'evidenza della trasfigurazione che l'era minerale del lavoro ha impresso sul paesaggio, la registrano con un puntiglio che sconfina nell'astrazione, tanto dal rendere indistinguibili le immagini realizzate negli Stati Uniti da quelle realizzate in Francia. Ovunque gli stessi deserti dissodati e poi ridisegnati dalle linee dell'acciaio, dai camini che non si spengono mai, da collinette di polveri e

**Work
Fotografia -
Festival
Internazionale
di Roma
XI Edizione**

a cura di
Marco Delogu

MACRO Testaccio
Museo d'Arte
Contemporanea
Roma
20 settembre -
28 ottobre 2012

catalogo a cura
di Marco Delogu
edito da
Quodlibet





residui, da lamine di metallo acuminata e ricurve (che tanto hanno affascinato certa scultura contemporanea come quella di Richard Serra). È la luna trasportata sulla terra. A Nelson, negli Usa, in una foto scattata nel 2001, gli incroci di ponteggi tagliano lo spazio formando una specie di *union jack*, occupano l'inquadratura, sbarrano lo sguardo: l'industrialismo è una trave nel nostro occhio. È inevitabile che il lavoro post-industriale si presenti con un altro aspetto, altri colori più squillanti e inclini a rappresentare il lato non epico della vita dei colletti bianchi. Ecco un ufficio di avvocati newyorkesi immortalato dall'obiettivo di Lars Tumbjork nel 1997: due finestre aperte su un cielo turchese rallegrato da nuvolette bianche, che sembra messo lì come un fondale, un uomo in giacca e cravatta che passa stringendo un pennarello in bocca e una lunga scrivania che divide in due l'immagine. Sotto la scrivania, rannicchiata tra le poltrone di pelle, c'è una trafelata signora che, alla faccia dell'informatizzazione, archivia a mano un piccolo oceano di pratiche stese sul pavimento. I grandi scenari su cui si muoveva l'operaio-massa si sono ridotti a set dove l'uomo convive con tecnologie più frugali, la plastica prende il posto dell'acciaio, la grisaglia quello della tuta. Per dare l'idea dello stress minimalista di queste esistenze basta un'arancia sbucciata su un tovagliolo di carta aperto sopra il ripiano di una scrivania, natura morta firmata da Florian van Roeckel ("How Terry Likes His Coffee", 2010), ma decisamente più viva del paesaggio di tastiere e monitor su cui si staglia. Eppure le corrusche visioni del progresso industriale non escono mai completamente di scena. Alcuni scatti realizzati da Dario Coletti in Sardegna – in una piccola sezione del festival diretto da Marco Delogu intitolata "Trabagliu" – tornano al bianco e nero di McCullin, ma più sgranato e se possibile, più torvo. A Domus Novas, villaggio minerario dell'Iglesiente, gli scenari di West Hartlepool sono diventati rovina, vestigia scheletriche e spopolate. Un mare ferroso si intravede in lontananza. C'è qualcosa di gotico in questa immagine, il vento di un tremendo silenzio la percuote. L'inferno, diceva un teologo ottimista, è vuoto. Ma il vuoto, nella fotografia, è più spesso un urlo. «Non è forse vero – si chiedeva Walter Benjamin a proposito dei luoghi disertati della Parigi di Eugène Atget – che ogni punto delle nostre città è il luogo di un delitto? Che ogni passante è un delinquente? E il fotografo – successore degli auguri e degli auspici – con le sue immagini, non è forse chiamato a rivelare la colpa e a indicare il colpevole?».

**I grandi scenari su cui si muoveva l'operaio-massa
si sono ridotti a set dove l'uomo convive con tecnologie più frugali**

TRA IL SALENTO E L'EUROPA

30 ANNI DI TEATRO NELL'ESPERIENZA DI KOREJA

CON LO SGUARDO COSTANTEMENTE RIVOLTO A ORIENTE, I CANTIERI KOREJA DI LECCE SONO UNA REALTÀ DA DECENNI RADICATA PROFONDAMENTE NEL TERRITORIO REGIONALE, IN GRADO ANCHE DI PROIETTARSI VERSO L'EUROPA BEN PRIMA DELLA RINASCITA PUGLIESE

DI MARIATERESA SURIANELLO

in libreria

Lecce sbarocca

di Franco Ungaro

BESA EDITRICE,
NARDÒ, 2011

in scena

Opena Dance

Cantieri Koeja,
Lecce

*dal 15 settembre
all'8 dicembre*

 Dalla punta estrema del tacco peninsulare, i Cantieri Teatrali Koreja di Lecce diffondono un pensiero e una volontà di incontro che si concretizzano attraverso esperimenti e progetti realizzati lungo il corso di quasi trent'anni. Da quella prima aggregazione impiantata nel Castello Tre Masserie, alla periferia di Aradeo, col nome di Koreja-Campo d'azione teatrale, fino agli attuali Cantieri di Borgo Pace, altra periferia questa volta di una perla del nostro Meridione. Con le radici distese nel territorio salentino e uno sviluppo legato all'Europa, lo sguardo di Koreja non smette di rivolgersi a Oriente, con la cura di Franco Ungaro e Salvatore Tremacere, rispettivamente direttore organizzativo e artistico. Ai quali si aggiunge una dozzina di lavoratori in pianta stabile, tra produzione, formazione e promozione. Attori-pedagoghi, tecnici e organizzatori, il cuore di un organismo composito di trasmissione e di scambio interno-esterno. Oltre, naturalmente, alle compagini artistiche e attoriali, mutevoli in base a progetti e allestimenti. Un centro culturale vocato alle arti sceniche, insediatosi nell'area di 3000 metri quadrati di un'ex fabbrica di mattoni, dove alla sala teatrale di 220 posti e a un ampio foyer si affiancano gli spazi prove, gli uffici, la cucina. Inaugurati nel 1999, i Cantieri sono una grande casa abitata nell'intera giornata, con un'idea di apertura e di accoglienza specializzata e transgenerazionale, dalle matinée per le scuole alle serate in cui si alternano spettacoli di genere e formati diversissimi (si tenga d'occhio la rassegna Open Dance, fino all'8 dicembre. È lo stabile di innovazione del Salento che, ben prima della rinascita pugliese degli ultimi anni, svolge ben oltre le funzioni prescrittegli dal Ministero, come di rado accade in Italia.

Sarà certo la sua collocazione – Lecce è porta d'Oriente –, la vicinanza geografica a quell'oltrecortina del nostro recente passato, ad aver spinto Koreja ad aprire varchi di conoscenza e di scambio in quelle direzioni, in una fitta trama di relazioni che ne connotano oramai il lavoro (vedi, tra le altre, le partecipazioni al Fajr Festival di Tehran). E l'ultimo spettacolo, “La parola padre”, incarna proprio la specificità produttiva del gruppo, sul duplice binario del legame con il proprio e con i vasti territori a est dell'Adriatico. Dall'altra sponda del mare provengono tre delle sei attrici in scena, per un percorso di scavo personale e collettivo, alla ricerca di una comunanza culturale, tangibile – come recita lo stesso titolo – anche a livello linguistico. Rimbalza, la parola “padre”, di bocca in bocca, da una lingua all'altra, dal salentino all'italiano, dal bulgaro al polacco al macedone. Tata, tatko, papà, daddy – l'inglese, nella sua forma globish, diventa la lingua condivisa – risuona, scandita dalle voci della sei ragazze con le sue sorprendenti somiglianze e le sue assonanze fonetiche, fino a riconoscerne un radice comune.

Firmato da Gabriele Vacis (drammaturgia e regia), “La parola padre” è una discesa, talvolta dolorosa, nel rapporto figlia-padre-patria, con una messa in gioco autobiografica dove il conflitto familiare diventa occasione per sottolineare differenza di genere e tradimento della società globalizzata. Brave tutte e sei nella loro convinzione di essere ragazze dell'Europa (Alessandra Crocco, Anna Chiara Ingrosso, Maria Rosaria Ponzetta, la bulgara Irina Andreeva, la polacca Aleksandra Gronowska e la macedone Simona Spirovska, entrate nel gruppo attraverso seminari in giro per l'Europa centro-



orientale), in cerca – se fosse possibile il neologismo – di una matria comune. Autentiche memorie infantili e adolescenziali si affastellano delicate e spietate, una accanto all'altra, le une sulle altre, in una fitta tessitura testuale, sempre tradotta, per non lasciare nulla di incompreso. Davanti allo spettatore si mostrano blocchi di pensiero, come quel muro, composto da 198 boccioni di plastica vuoti, che crolla rovinosamente e obbliga le attrici a un continuo lavoro per ridisporli a creare sentieri labirintici, percorsi possibili in un ininterrotto vagare sul palcoscenico. Mentre la macedone denuncia la comparsa di un'enorme statua equestre di Alessandro Magno nel centro di Skopje, ennesimo elemento di scontro etnico, questa volta con i greci, e rimpiange Tito e la pacifica convivenza jugoslava. E la polacca, scrivendo una lunga email al padre, ironizza sulle file della sua infanzia comunista, davanti ai negozi vuoti.

Presentato a fine settembre nel festival *Il teatro dei luoghi*, "La parola padre" è l'esito del progetto europeo Archeo.S (finanziato dal Programma di cooperazione transfrontaliero IPA Adriatico, ovviamente, anche questo, gestito dal Teatro Pubblico Pugliese), un'altra occasione di incontro che Koreja ha sfruttato per sperimentare nuovi linguaggi e forme della scena contemporanea. Accanto a questa sua nuova produzione e, tra l'altro, alla nuova versione di "Acido fenico" con Fabrizio Saccomanno al posto di Ippolito Chiarello (il testo è di Giancarlo De Cataldo e nel 2000 vedeva in scena i Sud Sound System), Koreja ha aperto i Cantieri a spettacoli del Drama Theatre di Macedonia, dell'inglese Mercury Theatre e del francese Jérôme Bel che ha presentato l'assolo del danzatore Cédric Andrieux, un racconto autobiografico che dalla narrazione passa all'impeccabile esecuzione coreutica. Gli esercizi quotidiani, ripetitivi e millimetrici, riproposti da Andrieux, insieme alle coreografie interpretate per Merce Cunningham, Trisha Brown e per lo stesso Jérôme Bel, creano uno stretto legame autore-interprete-spettatore. Una complicità determinata dall'esposizione della propria dimensione privata, il back stage intimo del danzatore-protagonista-mezzo straordinario di espressione di maestri della danza contemporanea mondiale. E un omaggio a un'altra grande maestra del Novecento, Pina Bausch e il suo Café Müller, lo compiono alla loro maniera Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, che da Roma sono arrivati al festival con "Rewind".

Come annuncia il titolo – che in altre edizioni ha portato alla scoperta del centro città, provando a superare la Lecce barocca da cartolina illustrata, spocchiosa e immobile, "sovraesposta" come la racconta Franco Ungaro nel suo appassionato libro "Lecce sbarocca" (Besa editrice, 2011): in una «irrisolta tensione tra l'essere e il sembrare» – il festival entra quest'anno nel tessuto di quella parte periferica di città, un tempo pullulante di artigiani e in cui Koreja opera da oltre un decennio, dando valore ai rapporti umani nel segno dell'arte e della cultura. Va alla scoperta di Borgo Pace, dai rondò ai muri di cinta degli stessi Cantieri, affidati agli interventi di artisti della street art pugliese, e della Manifattura Tabacchi, allestito con una mostra fotografica. Entra nella Parrocchia di Santa Maria della Pace, nella Masseria Sant'Angelo nell'ex Convento degli Olivetani, sede degli Studi Storici dell'Università. Un prezioso sito riconsegnato alla cittadinanza, che dal XII secolo sorge a fianco della via Appia Traiana, arteria di collegamento di Crociati, ma anche di pellegrini, in Terra Santa, oggi semplicemente superstrada Lecce-Brindisi. E proprio da Brindisi arriva nel chiostro benedettino la giovane compagnia Meridiani Perduti, con "Revolution", un fuori programma diretto da Sara Bevilacqua che ne è anche interprete accanto a Daniele Guarini, emulo dei Beatles, e a Daniele Bove al pianoforte. I magici Sessanta trionfano nel racconto della protagonista (la drammaturgia è di Emiliano Poddi), in una città che comincia a cambiare con i primi insediamenti della Montecatini. Ma ci vorrà tutto il decennio dello sbarco sulla Luna per acchiappare progresso e benessere in questa parte d'Italia, che significa, ieri come oggi, lavoro, a Brindisi, come all'Ilva di Taranto. Brava l'attrice a disegnare la speranza del cambiamento di una giovane di cinquant'anni fa, ignara del prezzo che si sarebbe dovuto pagare in termini di vite umane per l'industrializzazione della Puglia.

E ricordiamoci che a Lecce si muore di cancro più che a Taranto, per le nanoparticelle di polveri sottili rilasciate dell'Ilva.

**Il teatro come strumento per tentare di superare la Lecce barocca da cartolina, immobile e sovraesposta.
Il Teatro dei luoghi Fest entra quest'anno nel tessuto di una parte periferica del capoluogo salentino, Borgo Pace**



UNA DELICATEZZA POSSIBILE

Astràgali Teatro

PERSAE di Fabio Tolledi

Hawler International Theater Festival - Erbil [Kurdistan, Iraq]

DI RENZO FRANCA BANDERA

Tornando con la memoria a quanto si vede a teatro, spesso degli spettacoli poco resta. Alcuni spariscono del tutto. Il teatro è fatto di evanescenze e persistenze: impressioni a caldo, le prime. Ma sono le seconde le più importanti, perché all'allontanarsi dall'evento ne misurano la vera potenza emotiva e di segni. "Persae" di Astràgali Teatro è uno spettacolo che resta. Liberamente tratto da "I Persiani" di Eschilo e da "Quattro ore a Chatila" di Jean Genet, prodotto all'interno del progetto "Front/Border - Dynamics of Inclusion of the Other in Theatre" promosso dall'Unione Europea, è fra le creazioni più alte del gruppo salentino legato alla figura di Fabio Tolledi. Il loro lavoro ha da sempre dato un'impronta internazionale, di militanza nel bacino del Mediterraneo, cercando le radici profonde del fare teatro in un'area così emozionante e densa di storia, per non interrompere mai il dialogo con le altre culture del Medio Oriente, specie quelle interessate da conflitti.

Ho assistito a "Persae" due anni fa in provincia di Lecce: gli spettatori in riva al mare, nei pressi di uno stabilimento balneare in parte dismesso, condotti, fra le dune, alla conoscenza delle vicende degli sconfitti. Un carro trainato da uomini, un gruppo di combattenti in mare che batte le onde con i bastoni, come a portare i colpi finali ai cadaveri degli sconfitti, mentre a riva una madre disperata (una grandissima Roberta Quarta) tira a riva le reti, nelle quali restano impigliati i corpi dei figli. E ancora, scene di irruzione della violenza nella vita familiare, un lavacro che diventa bagno di sangue e il ritorno a casa di un manipolo di uomini inermi, che portano sul viso il segno della violenza dell'uomo sull'uomo, chiudendo su visioni di pietà.

Ne parliamo oggi in occasione di un riconoscimento internazionale ricevuto nell'ambito dell'Hawler International Theater Festival, il primo Festival internazionale del Kurdistan giunto alla seconda edizione e organizzato dal Ministero della Cultura e dalla Rete per lo sviluppo culturale in Iraq. Dal 18 al 24 settembre luoghi millenari del Kurdistan iracheno, come i mitici teatri Hali Gal e Media Hall di Erbil, hanno ospitato spettacoli di compagnie professioniste di Europa, Africa e Asia.

Presentato nella millenaria Cittadella di Erbil, "Persae" è stato salutato con una vera e propria standing ovation, a chiudere un'estate davvero densa che ha compreso anche una International Summer Theatre School a Istanbul, con attori provenienti da paesi europei ed extra-europei, approfondita da ricerche ancora in corso sul teatro turco tradizionale. Il 24 settembre a Erbil una giuria internazionale ha premiato "Persae" e la regia «per il forte impatto visivo, per il lavoro altamente professionale e per il modo in cui ha agito lo spazio della Cittadella». Riconoscimento importante per Tolledi «perché corona più di dieci anni di lavoro e di ricerca nel Mediterraneo e nei luoghi di conflitto. "Persae" [...] dice di privazioni, di migrazioni forzate, di violenza e lo fa perseguendo una delicatezza possibile».

Cosa significa per Astràgali fare teatro. Mi commuove sempre pensarci, mi spinge a riflessioni fuori tempo massimo, al fatto che il teatro davvero possa essere ponte di parole e gesti, scambio di segni di civiltà, possibilità di trasformare la poesia in denuncia e la denuncia in poesia, e che si possa cambiare la società e il proprio tempo.

Ecco, Astràgali, conosciuta dentro e fuori dallo spazio scenico, ancora illude che tutto questo sia possibile. E non è poco.



NEI NOSTRI UNIVERSI INTERIORI

UN RICORDO DI BRUNO SCHULZ

FIN DALLA PRIMA APPARIZIONE NEGLI SCAFFALI DELLE LIBRERIE ITALIANE, SCHULZ TRACCIAVA IL SEGNO DI UN NUOVO SOLE DELLA LETTERATURA MITTELEUROPEA. A SETTANTA ANNI DALLA MORTE, I SUOI ROMANZI SONO ANCORA IN GRADO DI RACCONTARE LE METAMORFOSI DELL'EST

DI UGO RICCARELLI

Il 19 novembre 1942 il capitano Gunther delle SS uccideva "un maestro della letteratura mitteleuropea". Da una realtà lontana Schultz ha raccontato un presente ancora vivo

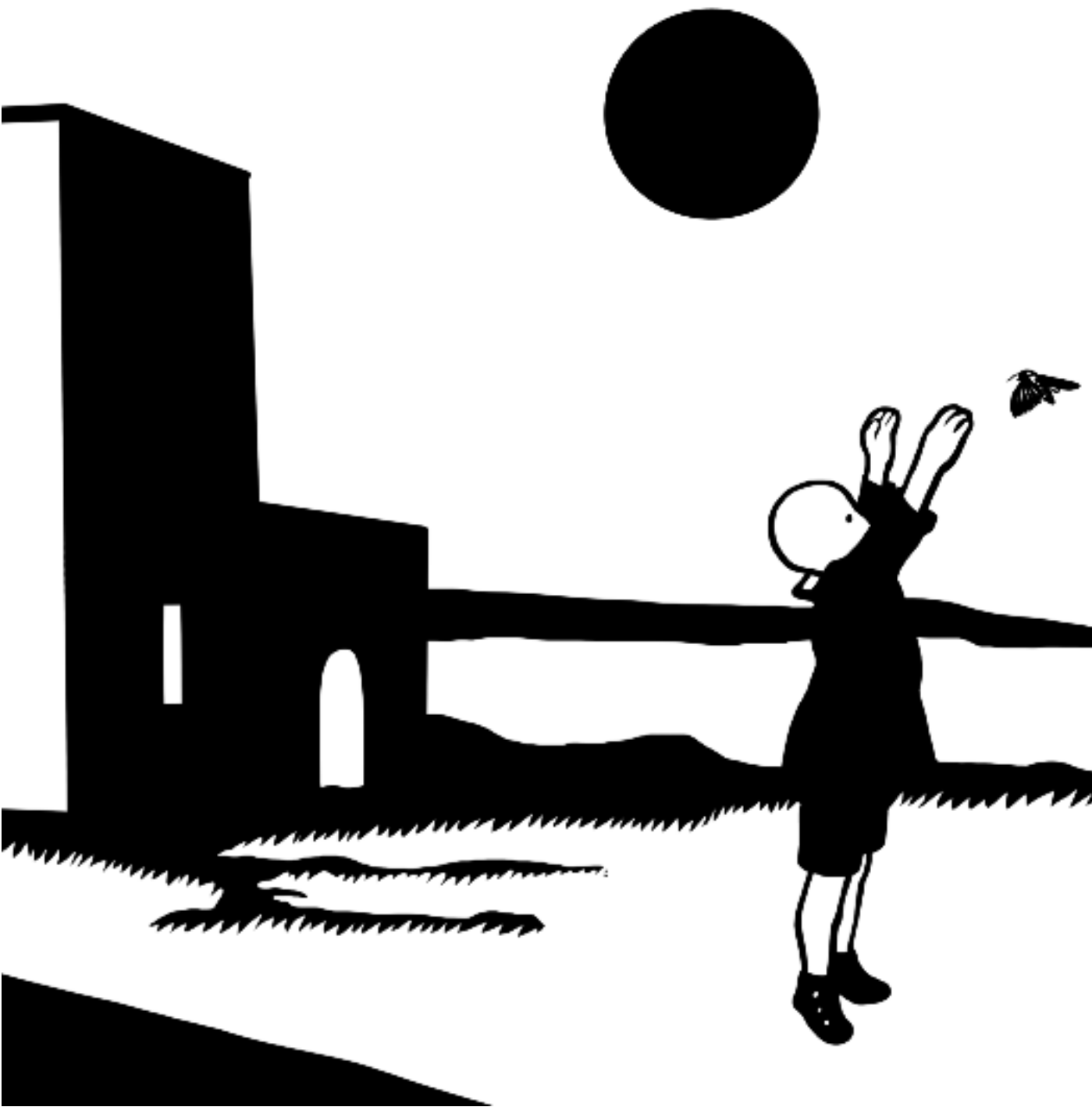
L Schulz comparve ai lettori della mia generazione negli anni Settanta con uno straordinario libro dal titolo singolare: "Le botteghe color cannella". Era un'edizione di Einaudi, con una fascetta firmata da Italo Calvino che diceva pressappoco così: "Dopo Kafka e Musil il sorprendente libro di uno dei maestri della letteratura mitteleuropea". Kafka, Musil, Canetti, Singer, Roth e adesso questo Schulz, che da una sperduta cittadina della Galizia austro-ungarica (poi polacca e oggi ucraina) apriva con quelle pagine gli infiniti universi che stanno accanto e dentro di noi. "Le botteghe color cannella" si rivelò un caleidoscopio inesauribile di metamorfosi e di visioni, di immagini e di poesia. Schulz era scrittore e disegnatore, era un poeta che fu spazzato via dalla furia del suo tempo poco incline nel permettere a qualcuno di addentrarsi nella "Repubblica dei sogni" da lui propugnata, tanto meno a un sognatore ebreo, piccolo e gentile. Bastò una pallottola, sparata a bruciapelo in una sorta di vendetta trasversale dalla pistola del capitano Gunther delle SS, per togliere di mezzo quel fastidioso esploratore dei nostri universi interiori: era il 19 novembre 1942, esattamente 70 anni or sono.

Nell'incipit de "L'epoca geniale", che pubblichiamo a seguire, Schulz parla della nostra abitudine razionale di dare ordine al tempo e si interroga sul destino dei fatti che non trovano posto in questa distribuzione, di quanto rimane non descritto, sospeso e vagante. Schulz ci ha avvertito, insomma, dell'esistenza di «vie secondarie», o come le ha definite lui stesso, di «diramazioni un po' illegali»: sono le stesse che imbocciano gli scrittori, i drammaturghi e i poeti, tutti coloro i quali inciampino in questa anomala distribuzione spazio-temporale, in quello che c'è, ma probabilmente non trova posto se non tra le pagine di un libro o sopra un palcoscenico.

Ecco allora che, raccontando la piccola cittadina della Galizia austro-ungarica spazzata poi via dalla ragione storica della guerra, Bruno permette al lettore di entrare nella bottega di stoffe di suo padre Jakub, da dove la sua fantasia visionaria attraversa e sconvolge ogni regola razionale, si inerpica sulle tappezzerie arabesche, muove manichini antropomorfi, tramuta le persone di famiglia in un universo infinito di forme imprevedibili, eppure conosciute e domestiche. Lo zio diventa un rotolo di gomma (ma sempre amato e coccolato), la zia un mucchietto di cenere, il padre ora un condor impagliato, ora una volpe o uno scarafaggio. Ma le metamorfosi di Schulz, che pure ne fu traduttore ammirato, hanno ben altro spirito di quelle di Kafka. Là dolorose e soffocanti trasformazioni, qui mirabolanti invenzioni al limite della burla. Tutta la sua opera è forse un vero e proprio viaggio attorno al Mito e all'Infanzia, all'esplorazione di una storia personale e mitica che trova origini nelle oscure ragioni delle fantasie infantili, dei timori, delle anticipazioni profonde. Sono invenzioni strabilianti, giocate sempre sull'orlo dell'abisso del cambiamento (o della perdita) delle nostre coordinate di spazio e tempo, coordinate che nelle sue pagine si dilatano, si restringono, mutano in un universo in cui la padronanza sulla realtà si strania nella regressione verso l'infanzia.

Il vento pesante della realtà non è dunque riuscito a disperdere l'universo poetico di Bruno Schulz la qual cosa, in tempi decisamente pieni di bufere preoccupanti, un poco ci consola. Come una sorta di tesoro sommerso, le sue parole e i suoi disegni con-





tinuano a emergere dagli anfratti della Galizia, quasi come gli animali e le fantastiche presenze che popolano la bottega di Jakub il mercante. La gran parte della sua opera, dispersa e nascosta nel tentativo di sfuggire alla furia delle persecuzioni, è da anni con pazienza cercata e messa insieme da studiosi e letterati, in un'indagine appassionante che in alcuni momenti ha assunto contorni di leggenda, come nel caso del suo romanzo incompiuto "Messia", circa il quale da tempo si parla di imminenti scoperte. Intanto dalla casa del mecenate nazista di Schulz, Felix Landau, qualche anno fa, durante la lavorazione di un film del regista tedesco Benjamin Geissler, sono riemersi alcuni degli affreschi con i quali Bruno si pagò il permesso di vivere ancora qualche mese, finché la pretesa giustizia di Gunther, al quale Landau aveva ucciso un suo protetto, non gli sottrasse la vita. Tomas Fitzel, un mio amico giornalista tedesco, mi ha riferito del furto di questi affreschi, quasi che la stessa eredità di Bruno non voglia cessare di manifestarsi e nascondersi in un gioco di metamorfosi continue. Un viaggio infinito, un gioco, una burla tragica, magari portata per il mondo dagli inquietanti landò trascinati da cavalli al galoppo che Schulz disegnò per tutta la vita, forse come l'oscuro presagio, o lo scherzo, di un destino firmato proprio da un landò che in tedesco si scrive appunto "Landau".

Tempi morti

DI BRUNO SCHULZ

I fatti comuni sono schierati nel tempo, allineati lungo il corso su un filo: Là essi hanno i loro antefatti e le loro conseguenze, che si affollano e si susseguono senza tregua né interruzione. Ciò ha la sua importanza anche per la narrazione, la cui anima sono la continuità e la successione.

Che fare, invece, degli avvenimenti che non hanno il loro posto nel tempo, degli avvenimenti verificatisi troppo tardi, quando il tempo ormai è stato distribuito, suddiviso, ripartito, e che ora sono rimasti in certo modo per aria, non incolonnati, sospesi, vaganti e senza dimora?

Che il tempo sia troppo ristretto per tutti gli avvenimenti? Possibile che tutti i posti nel tempo siano stati esauriti? Preoccupati, percorriamo l'intero treno degli avvenimenti, preparandoci ormai al viaggio.

Per amor del cielo, che non esista una specie di bagarinaggio dei biglietti per il tempo?... Controllore!

Calma, calma! Senza fretta eccessiva, sbrigheremo la faccenda senza chiasso tra noi.

Il lettore ha mai sentito parlare di linee parallele del tempo in un tempo a doppio binario? Sì, esistono tali diramazioni secondarie un po' illegali a dire il vero e problematiche, ma quando si introduce di contrabbando, come facciamo noi, un avvenimento in soprannumero da non classificare, non si può fare troppo i difficili. Proviamo, dunque, a un certo punto della storia una via secondaria, un binario morto, per dirottarvi questi avvenimenti illegali. Niente paura. Ciò accadrà senza che ci se ne accorga, il lettore non avvertirà la minima scossa. Chissà, forse mentre ne stiamo parlando questa oscura manovra è già stata compiuta alle nostre spalle e noi viaggiamo ormai su un binario morto.

da

Bruno Schulz
Il sanatorio
all'insegna
della clessidra

in

L'epoca geniale
e altri racconti

traduzione italiana

Anna Vivanti
Salmon
EINAUDI,
TORINO, 2009