Un attore recita una dedica a una sua collega da poco scomparsa; un critico svela le doti critiche di un regista che gli ha insegnato a leggere il teatro una seconda volta; un critico, ancora, si ripiega sull'eredità di un altro critico che è stato anche uno dei principali autori (nel senso intellettuale e politico del termine) della scena italiana degli ultimi quarant'anni. E cioè Gabriele Lavia che parla di Mariangela Melato, Franco Cordelli che torna sul magistero di Massimo Castri, Massimo Marino che ricorda Franco Quadri due anni dopo la sua morte. Poi, ultimo strappo in un tempo di addii, Claudio Remondi... In quello che, per dirla con Gianfranco Capitta, sembra davvero lo «shakespeariano inverno del nostro scontento», il teatro riesce a rivelarsi un luogo pieno di calore e di memoria che, al momento opportuno, sa guardare al di là dello spettacolo, nel cuore di quella che una poetessa russa (parlando proprio di un grande attore della sua epoca) chiamava «l'impenetrabile essenza dell'amore». Georges Bernanos diceva che il popolo avrebbe sempre amato di più Tino Rossi, un famoso chansonnier, del Barone di Rotschild, un famoso banchiere – chi lo rappresentava sul piano dell'emozione di chi lo rappresentava su quello del potere e della ricchezza. L'autore dei "Grandi cimiteri sotto la luna", naturalmente, si illudeva: oltre a sottovalutare l'impatto dei banchieri sui sentimenti delle persone, scambiava il popolo, che era già allora una potente e deleteria astrazione, con i volti che incontrava per la strada e che inseriva nei suoi romanzi. Ma sul fatto che la gloria sia una forma di amore non si ingannava: le persone che si sono messe in fila per andare a salutare Mariangela Melato nella Chiesa degli artisti in Piazza del Popolo ci sono andate da sole, senza che nessuno glielo avesse chiesto, senza essere state mobilitate. Ci sono andate attratte, chiamate da una forma di bellezza (non so come altro definirla) che si era incarnata in un volto e in una vita: si è attori in nome e per conto di un sogno che, evidentemente, gli attori non sono (i) soli a sognare. Si è attori per e con qualcuno che non è la proiezione cartesiana della sala, il pubblico etc. (il mio pubblico, il suo pubblico, il loro pubblico, il vostro) ma proprio l'altro, il sempre atteso e sempre inaspettato "primo venuto". Cordelli confessa di aver trovato in Castri un compagno di lettura, un di più di letteratura e di pensiero precipitato nell'espressività della creazione scenica. Mariateresa Surianello, in apertura di questo numero, si interroga sul segno autoriale, apparentemente sfibrato, del teatro di regia di cui il regista toscano è stato uno dei grandi, riconosciuti maestri. Anche l'arte e gli artisti, perché non ammetterlo, finiscono: si scontrano con il buio del reale, vanno a dormire sotto la neve con cui proprio Massimo Castri amava seppellire le sue scene. L'errore non è certo riconoscerli e piangerli. È – ma è solo la più umana delle nostre tentazioni – rimpiangerli come se con essi si esaurisse il loro desiderio e il nostro. Non serve a niente chiedersi che ne è del futuro adesso che il presente slitta nella grandezza del passato e ci lascia orfani di una scena radiosa. Il teatro è la più vulnerabile di tutte le arti perché è fatta soltanto da uomini sorretti dalla memoria di altri uomini. Ma è anche la più dura e duratura perché continua a parlare nella lingua ancora inespressa dei loro desideri, a significare un mondo in cui la linea di confine tra i vivi e i morti è più incerta dell'ordinario. Un mondo perfettamente contemporaneo. Le luci, in realtà, si sono accese appena ora, sull'inverno del nostro scontento.

DI ATTILIO SCARPELLINI

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA
MARZO
Quaderno n.12 · marzo 2013
Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma
www.teatrodiroma.net/quaderni – quaderniteatrodiroma@gmail.com
Direttore editoriale Sandro Piccioni – **Direttore** Attilio Scarpellini
Redazione Graziano Graziani (responsabile), Katia Ippaso, Sergio Lo Gatto (segreteria), Simone Nebbia, Ugo Riccarelli, Mariateresa Surianello
Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di febbraio 2013 da L. G. Roma

LA REGIA, IERI OGGI E DOMANI

UNA RIFLESSIONE GENERALE E UN RICORDO DI CASTRI

Con Massimo Castri se ne va un pezzo fondamentale di una tradizione – quella del teatro di regia – per la quale è forse giunto il momento di tracciare una sintesi storica, per cercare di capire la sua eredità. Qual è oggi il ruolo della regia? E quale sarà nel teatro a venire?

DAL TEATRO DI REGIA AL TEATRO D'AUTORE

DI MARIATERESA SURIANELLO

La dittatura del regista approda spesso a un inerte e insignificante montaggio di pezzi: in assenza di uno scarto critico resta solo un vano esercizio di potere

Si porta dietro l'aura misterica delle sue origini, il termine regia. A ottanta anni precisi dal conio di quel neologismo "rivoluzionario", che raccoglieva le istanze e i cambiamenti generati dalle avanguardie storiche e insieme spezzava la tirannia del "grande attore", oggi, tra ritardi, dubbi, crisi ed esperienze, ci si interroga sulla vitalità del teatro di regia e sulla funzione della figura del regista nella creazione di arte scenica. Fino a decretarne da più parti l'avvenuto decesso. Dopo la scomparsa della generazione di Trionfo, Strehler, Squarzina, Cobelli, la comunità teatrale si ritrova ora orfana anche di Massimo Castri, forse il più politico dei grandi registi italiani, un disvelatore eccezionale degli strati più profondi del sentire umano. In una quarantennale e densissima teatrografia (il prossimo maggio avrebbe compiuto settanta anni), le sue letture critiche dei classici, da Pirandello a Ibsen, da Goldoni a Euripide, hanno aperto visioni indelebili nella memoria degli spettatori e alimentato un desiderio forte per un teatro pensato e realizzato in maniera tirannica da una solo uomo. E corre l'obbligo di citare Luca Ronconi quando si parla di un teatro in cui ogni elemento, dal testo drammaturgico allo spazio scenografico, passando per la musica e per il corpo in azione, concorre alla tessitura dell'opera, conferendole quella forza poetica tanto segreta quanto tangibile hic et nunc.
Nella maggioranza dei casi la dittatura del regista approda però a un inerte e insignificante montaggio di pezzi: in assenza di un'idea produttrice di uno scarto critico quello che si osserva è solo vano esercizio di potere. Del resto, la gestione della scena in maniera dispotica trova il suo compimento teorico e, oltre che lessicale, ideologico in pieno Fascismo. La deriva è quindi non solo facile ma frequente. E i nostri palcoscenici pullulano di questi esercizi inutili e dannosi. Dannosi soprattutto quando vengono impiegate risorse pubbliche.

Se è naturale apprendere da un maestro la sua tecnica per l'allestimento di uno spettacolo, impossibile resta trasmettere l'estro geniale che conferisce all'opera quella sua intrinseca e irriproducibile magia. Al di là di scuole e accademie – dove sapienza e conoscenza transitano d'ufficio – rare, se non proprio mancanti, in Italia, sono le connessioni organiche tra generazioni e il conseguente passaggio di testimone. È lo scotto da pagare per decenni di assurde condizioni di esistenza, lacune legislative, economie risicate, assenza di spazi, ritardi. Sempre ritardi. Il teatro italiano del Novecento sembra correre dietro se stesso. Così, con diverse modalità, il manifestarsi artistico si esaurisce con la morte del protagonista e ogni nuova generazione sembra frutto di partenogenesi. Difficile trovare chi si dichiari discendente diretto di un predecessore.
Quando la regia tocca le vette più alte e la lettura di un testo arriva all'essenza delle cose, allora siamo sicuri di dover per necessità concedere a un direttore ogni diritto, compreso l'uso della materia attorale come fosse una sostanza plasmabile al suo unico ed esclusivo servizio. «L'attore si deve fare semplice tramite di un discorso» affermava Marisa Fabbri, nella sua convinzione di essere, in quanto attrice, una «scrittura vivente».

Ma esperienze diverse hanno mostrato altre modalità direttive e segnato, in parallelo al teatro di regia, i decenni passati. Dopo le visioni delle neo avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, da Carmelo Bene a Giuliano Vasilicò, da Leo de Berardinis a Rem & Cap, è indubbio che l'arte scenica negli ultimi trent'anni sia stata declinata attraverso differenti metodologie di azione. Con esiti spesso superbi, sia estetici, sia di coinvolgimento emotivo dello spettatore. Tanto da mettere in crisi la supremazia del regista e alimentare il dibattito intorno alla sua necessità di esistere. Il contrario di quanto accadeva negli anni Venti davanti agli spettacoli italiani di Tatiana Pavlola, per i quali si cercavano e, appunto, inventavano le giuste parole.
Una sorta di primus inter pares è stato Romeo Castellucci nella storia di Socìetas Raffaello Sanzio. E che dire di Cesare Ronconi in tandem con Mariangela Gualtieri, con Teatro Valdoca? O Marco Martinelli che dirige Ermanna Montanari e Teatro delle Albe? E poi Pietro Babina, regista delle creazioni del primo Teatrino Clandestino, Fabrizio Arcuri con Accademia degli Artefatti e l'iper indipendente Massimiliano Civica. In questi pochi esempi, così eterogenei tra loro, una differenza con la tradizionale figura del regista è lampante e sta nel rapporto di scambio tra chi dirige e chi è diretto. È come se l'aggregazione artistica avvenisse prima dell'avvio di un processo creativo e più sulla base di un paradigma passionale. Più per affinità percettive e a scapito di dettami utilitaristici. Ma non per questo di creazioni collettive qui si tratta. E come potrebbe esistere il teatro oggi in Italia se non per l'adesione a un progetto da parte dei suoi protagonisti? Scarsa attenzione e assenza di protezione trionfano in un sistema teatrale obsoleto, che definire in crisi è un complimento. Quanti tra coloro che ci governano si sono accorti che non esiste un solo teatro d'autore? Quello di regia è sicuramente oggi l'esperienza che più sta pagando il prezzo dell'inadeguatezza del nostro sistema culturale e della ricerca.

Declino del teatro di regia

di Franco Cordelli

conversazione con l'autore di Andrea Cortellessa

schede teatrografiche di Simone Nebbia

edizioni Doppiozero 2013

doppiozero.com

MASSIMO CASTRI: TESTO, SOCIETÀ E CRITICA

DI FRANCO CORDELLI

Nel suo ricordo di Massimo Castri, Renato Palazzi usa l'espressione "regia critica" e la definisce come quella regia che ci ha abituato ai testi ribaltandoli, leggendo in essi una testualità implicita, sottintesa, nascosta. Castri si è misurato soprattutto con quella testualità legata al cosiddetto teatro borghese; ha affrontato per lo più autori a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, nella fase in cui il teatro borghese era in declino. In questa piega si nasconde il tutto. Cruciale per Castri non era soltanto la testualità, ma il mondo stesso che della testualità è il referente. Goldoni, di cui Castri si è occupato, si colloca agli inizi della parabola del teatro borghese, eppure il regista lo considerava il rappresentante di un mondo sociale in declino, giunto alla fine di una civiltà. Stesso vale per Euripide, un autore nel quale si è spesso intravista la decadenza del mondo ateniese, ma che soltanto le regie di Massimo Castri, pur rimanendo fedeli alla lettera, hanno rappresentato come un narratore del declino di una forma espressiva e di una società, dove i rapporti tra le persone potevano essere letti in modo non dissimile da quanto si faccia con Ibsen o con Pirandello.

Io penso che la regia sia sempre critica, non solo quando i testi sono densi abbastanza da renderne possibile il ribaltamento: dal primo momento in cui la regia è stata teorizzata come funzione al contempo interna e separata del teatro, questi due termini possono essere accostati uno all'altro. Anche le regie più anodine, che sono la maggioranza, sono critiche, magari di una critica inespressiva, superficiale, che si limita a dare voce e calore al testo senza andare oltre. Castri leggeva oltre, come i grandi lettori critici di poesia che incontravamo sui giornali, Contini o Raboni, andavano oltre la lettura istintiva dei testi che affrontavano.

L'arte di Castri era nel saper andare dentro i testi, toccare con la punta delle dita un nucleo vitale che non è solo del testo ma anche dello spettatore

Quando da ragazzo andavo, poco, a teatro, fondamentalmente mi annoiavo. Una volta, in piccionaia all'Eliseo per "Sei personaggi in cerca d'autore" di Pirandello, venendo da chissà quali pregiudizi, mentre recitava Romolo Valli mi misi a suonare uno scacciapensieri. In quel gesto non vi era alcun atteggiamento critico pre-sessantottino, ma semplicemente la mia noia. Cominciando poi a scrivere di teatro continuai a farlo con quella mentalità. A cambiarmi furono "Deafman Glance" di Bob Wilson nel 1971 e nel 1972 " 'O Zappatore" di Leo de Berardinis, da cui ricevetti impressioni fortissime: capii che il teatro aveva una carica sperimentale che ignoravo, quel che poi avrei chiamato "teatro di creazione", fatto da chi lo inventa. Più avanti qualcosa mi convinse che anche gli spettacoli che negli anni Sessanta aborrivo erano altro rispetto a quel che credevo. Identifico questa sorta di conversione con la mia conoscenza del lavoro di Castri, che ha raccolto la lezione dei tre che gli sono stati precursori: Aldo Trionfo, Mario Missiroli, Giancarlo Cobelli, una genealogia ben precisa. Il loro lavoro non era da intellettuali ma da artisti più istintivi: prendevano i testi e li rovesciavano portandoli dalla luce all'ombra. Missiroli e Cobelli erano neri e acidi, Trionfo era irridente ma scherzoso, più versato nell'ironia. Castri ha sempre guardato a una testualità canonica, scovandovi però anche elementi pop, portando a maturazione questo processo che attribuiva a un testo il suo vero significato. Come fa ogni critico. Ma, a differenza di un critico, un regista organizza anche i suoi elementi espressivi e proprio in virtù di essi, oltre a essere un intellettuale, è un artista. Castri mi ha fatto da guida e mi ha insegnato a vedere anche il teatro di tradizione come un teatro di creazione. Ha svolto la sua funzione critica non solo sui testi, ma come accompagnamento alla mia lettura di una certa tradizione. Giuseppe Bartolucci, che da teorico ed esploratore è stato per me un maestro nella comprensione del cosiddetto teatro sperimentale, mi aveva insegnato a razionalizzare e ad allargare il campo della mia visione. Ma Castri mi ha insegnato a stare seduto a teatro, mi ha appassionato a una scena che prima detestavo e che invece ho imparato a riconoscere come un'esperienza più profonda.

Un esempio molto vivo è il suo "Così è (se vi pare)" del 1991. Nessun'altra versione è paragonabile a quella di Castri. Se nella lettura classica è una commedia su cosa e dove sia la verità, Castri la rende una radicale critica sociale: c'è un mondo di persone normali che rifiuta le persone eccentriche, che non conosce. E allora sviluppa curiosità fino alla violenza. Nessuno pensa mai a Pirandello come a un critico sociale, Castri ne mette in luce la spietata ferocia analitica, fornendone una lettura che accresce la nostra coscienza intellettuale e la nostra sensibilità politica. La sua attenzione non è tanto nella rappresentazione della malvagità che è nel coro, in quei "sei personaggi" che, come dice Umberto Artioli ne "L'officina segreta di Pirandello" (Laterza, 1989), ci sono sempre; l'arte di Castri è nel riuscire a mostrare in questa malvagità anche il carattere reietto della vittima, rendendoti partecipe del dolore che prova il rifiutato. Significa andare dentro i testi, toccare con la punta delle dita un nucleo vitale che non è solo del testo ma anche il tuo. Per questo ti fa male.
Una volta, al Gabinetto Vieusseux di Firenze, dove presentavo un mio libro, vidi Castri in fondo alla sala ed era molto raro trovare un uomo di teatro nei luoghi dove parlavo in pubblico. Ne fui sorpreso, onorato. Alla fine gli andai incontro per ringraziarlo ma lui, com'era nel suo carattere, nel suo stile, rapidamente si dileguò.

LA CRITICA COME PASSIONE

DUE ANNI DALLA SCOMPARSA DI FRANCO QUADRI

L'inventore del Patalogo non era solo un critico, ma un intellettuale a tutto tondo, guidato da una grande curiosità verso i mondi sempre nuovi del teatro. La sua ricerca meticolosa e militante ha cambiato a fondo la società teatrale

DI MASSIMO MARINO

ubuperfq.it

Nel marzo del 2012, a un anno dalla scomparsa di Franco Quadri, è nata l'associazione Ubu per Franco Quadri, che intende preservare i lasciti culturali dell'inventore del Patalogo

A pensarci a posteriori, quello speciale dell'ultimo numero del Patalogo, il 32 del 2009, suona come un auto-epitaffio: era un ritratto del Novecento attraverso uomini di teatro, artisti, studiosi, coreografi, fotografi che ci avevano lasciato nel 2009, da Pina Bausch a Peter Zadek, da Leo de Berardinis a Claudio Meldolesi, da Merce Cunningham a Tony D'Urso e tanti altri. L'ideatore di quello come di tutti gli altri numeri del Patalogo era Franco Quadri (1936-2011), critico tagliente, ironico, instancabile nel vedere teatro in Italia e all'estero. Le sue recensioni, ricercate e attese con ansia, spesso gli procuravano l'ira del recensito, l'accusa di essere partigiano, di seguire senza "oggettività" i propri gusti o peggio ancora proprie trame di potere. Ma, come ha osservato Ferdinando Taviani, si trattava di un uomo di potere ben strano, che si è rovinato per amore della cultura teatrale, alienando vari beni di famiglia.
Quadri, come gli altri nomi ricordati in quell'ultimo Patalogo, con il suo spirito di ricerca ha traghettato nel nuovo millennio il Novecento e le sue meravigliose invenzioni, con un'energia di scoperta indomita. Non si accontentava della recensione su uno dei più diffusi quotidiani nazionali, "la Repubblica", dove scriveva dal 1987, ma si cimentava in campi differenti, varcando confini, annusando e definendo tendenze, scoprendo artisti, coniando etichette, con la sensibilità, però, di trascendere le facili formule. Man mano che la vita delle recensioni diventava più stentata, confinata in rubriche settimanali, in poche righe, vergate quasi con rabbia, concentrava concetti e immagini in periodi compressi che spesso riempivano con un solo fiato il trafiletto disponibile e il suo campo d'azione negli ultimi anni sembrava essersi allargato. Si dedicava alla cura pedagogica di un'esperienza di formazione transnazionale degli attori come l'École des Maîtres, all'attività editoriale, stimolando la nascita di libri che raccontavano in modo approfondito il teatro presente, al dialogo con gli artisti, che dai lunghi colloqui con lui ricevevano impulsi utili per chiarire le loro stesse idee.

Franco Quadri è stato disposto a sporcarsi le mani, critico mutante, indocile nei recinti, pronto a inventare avventure nuove per narrare una passione artistica e civile. Agli inizi degli anni Settanta aveva chiamato "Ubu" una rivista che incrociava gli sguardi tra le arti e la società. Nel 1977 denominò Ubulibri la sua casa editrice e nel 1979 Patalogo l'annuario della scena del presente, dedicato all'inizio a tutti i generi di spettacolo, ridimensionato in seguito, per motivi economici, all'ambito teatrale. Franco Quadri ha composto un'opera critica più ampia del corpus delle sue recensioni. Possiamo definirlo un coerente cultore della disciplina bizzarra e anomala inventata da Alfred Jarry, l'autore dell'"Ubu re", la Patafisica per l'appunto, «scienza delle soluzioni dettate dall'immaginazione». Pochi come Quadri sono stati maestri nel figurare un teatro diverso, fondato però sempre sulla parte viva della tradizione. Anche quando negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta si spendeva accanitamente per la ricerca non ha mai rinnegato il gusto per la grande recitazione, per l'attore, per il testo. Egli ha applicato alla scena un'inventiva sempre trasversale, entrandovi da giornalista per rivelarsi uomo di teatro (e intellettuale) completo.
Dalle colonne di "Sipario", di cui negli anni Sessanta era giovane redattore, aveva fatto scoprire il nuovo teatro americano, il Living Theatre, Grotowski e Barba, naturalmente Carmelo e Leo, ma anche la necessità di una nuova drammaturgia, con una famosa inchiesta che interrogava gli scrittori italiani sul perché non si impegnassero nel teatro. Nel 1977 aveva pubblicato quell'opera miniera che è "L'avanguardia teatrale in Italia", raccolta di poetiche e di esperienze, analisi di dieci anni che avevano rivoluzionato la scena italiana. La novità di quel libro, anticipata dal lavoro a "Sipario" e influenzata dall'altro dioscuro dell'avanguardia, Giuseppe Bartolucci, sta nel dare pari dignità allo sguardo critico e al materiale, al documento d'artista, per ricostruire un teatro che si svolge, in modo fondamentale, sulla scena. Poco dopo aveva raccolto le critiche uscite su "Panorama" in un volume, "La politica del regista", centrando l'attenzione sullo spettacolo e sul suo demiurgo: si trattava ancora, da una prospettiva diversa, di un viaggio fuori dai confini della sudditanza al testo, alla ricerca di linfe che permettessero alla regia di superare la crisi seguita alla grande affermazione e istituzionalizzazione del dopoguerra.
Tra gli anni Settanta e Ottanta aveva tracciato le proprie idee in volumi che seguivano i suoi vagabondaggi teatrali, facendo conoscere a molti, più a fondo, Luca Ronconi, Bob Wilson, Pina Bausch, Peter Stein, ma anche Giuliano Scabia, i Magazzini Criminali e molti altri giovani di allora, come La Gaia Scienza o Falso movimento. E non si era fermato: era stato pronto, successivamente, a lanciare Socìetas Raffaello Sanzio e il Teatro delle Albe, il folgorante teatro in carcere di Armando Punzo, l'esperienza con i pazienti psichiatrici di Nanni Garella, i Teatri Novanta, Ascanio Celestini, Davide Enia e altri, prendendo anche le sue belle cantonate, sempre per generosa passione.

Aveva diretto una famosa edizione sperimentale della Biennale Teatro e altri festival. Aveva indagato il video come mezzo di documentazione e di creazione per il teatro come direttore di Riccione TTVV. Era stato animatore, con diversi ruoli, del premio Riccione di drammaturgia, trovando una sintesi felice tra la passione per l'immagine e il corpo scenico e quella per il testo, tra ricerca e tradizione intelligente, continuamente sulle tracce dell'originalità creativa, con le antenne indirizzate ai più giovani, al domani del teatro.
A lui come editore dobbiamo la pubblicazione di Heiner Müller, di Thomas Bernhard, di Bernard-Marie Koltès, di Copi, Bond, Lagarce, Mayorga, Spregelburd, e di tanti italiani, da Moscato e Ruccello a Tarantino, Franceschi, Erba, e poi degli arrabbiati inglesi, Mark Ravenhill e Sarah Kane, nella mitica collana grigia Ubulibri. Ed è impossibile non ricordare i saggi pubblicati, i libri bianchi, quelli quadrati, curati con amore e precisione maniacale.

Il suo capolavoro critico resta però il "Patalogo", opera monastica, opera zen nodale per l'epoca postmoderna, enciclopedia dell'attualità dove il pensiero spesso traspare tramite il patchwork, la composizione di frammenti di cronaca, orientati, però, da un pensiero rigoroso. Nel "Patalogo" scorreva con acume di sguardo la stagione teatrale di un anno con dati, date, nomi, con brani estratti da giornali e riviste che riportavano proposizioni dei protagonisti, sguardi dei critici, cronache, interventi politici, bestiari di questo paese malato di disprezzo per l'intelligenza e la bellezza. A tali materiali si aggiungevano approfondimenti, ricordi e molto altro. Ogni anno evidenziava un tema emergente, dal "teatro camp" al ritorno della tragedia, dal comico al dialetto al futuro della scena. Era un'eccezionale, rimpianta summa di documentazione che tastava il polso del teatro e dei teatranti, la vita materiale e l'utopia, e leggeva, così, in trasparenza la nostra società. Era un impegno monstre che ha messo alla prova varie generazioni di "giovani" critici, formatisi a quella scuola di rigore e di immaginazione. L'uscita dell'annuario diventava l'occasione per radunare la società teatrale, facilmente a rischio di dispersione, intorno ai premi Ubu, altra palestra di esercizio critico, di posizionamento, di polemica. L'unica cosa che gli sopravvive è proprio questo riconoscimento: insieme a un enorme archivio, affidato dagli eredi alla Fondazione Mondadori.

Giornalista, saggista, traduttore e curatore, Franco Quadri è stato un critico mutante, indocile nei recinti, pronto a inventare avventure nuove per narrare una passione artistica e civile

IL GIOCO IDEALE
NEL TEATRO DI GIUSEPPE MANFRIDI

La maratona di testi di Giuseppe Manfridi ospitata dal Colosseo Nuovo Teatro ha restituito uno spaccato consistente del lavoro del drammaturgo romano. Storie buie e beffarde, dove la scrittura si spinge e ci spinge verso un precipizio

DI KATIA IPPASO

Il Teatro dell'eccesso

tre commedie e due monologhi di Giuseppe Manfridi regia di Claudio Boccaccini

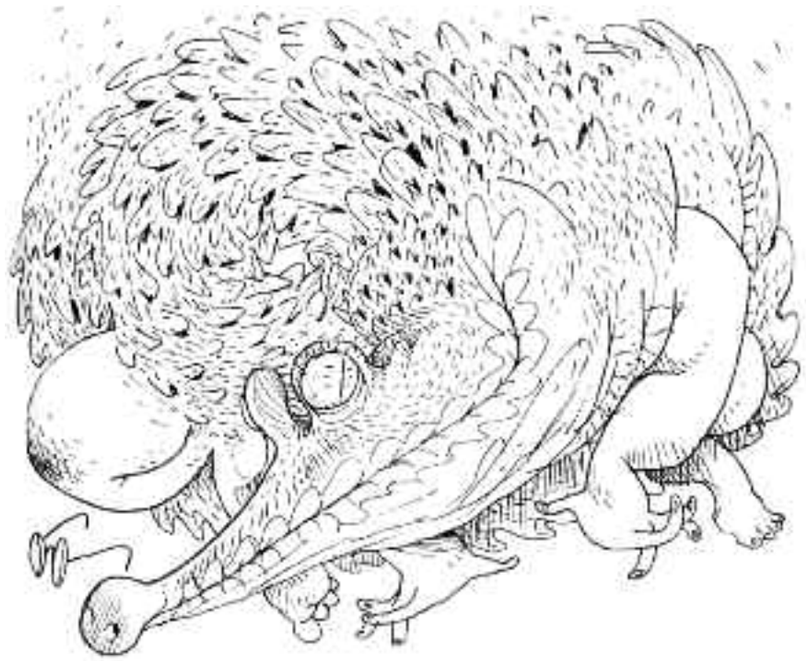
Colosseo Nuovo Teatro, Roma

dal 15 gennaio al 24 febbraio 2013

Con il teatro di Giuseppe Manfridi cadono molte categorie, sembra quasi che il linguaggio si rompa tra le mani. Lo sgretolamento è di una tale violenza fisica da obbligarci alla massima cautela. Dopo il frastuono dei ragionamenti senza tregua (non parliamo certo di un teatro minimalista), prendiamo una pausa e ci avviciniamo ora a piccoli passi, come lo "Stalker" di Tarkovskij, alla "zona" smossa dalle sue parole, convocate di recente con generosità (si è parlato del valore politico dell'amicizia) al Teatro Colosseo, in un mese e mezzo di manifestazione estetica/politica/etica – "Il teatro dell'eccesso: Claudio Boccaccini mette in scena Giuseppe Manfridi" (co-prodotto dall'Associazione Beat 72) – e distese sulle pagine di un libro arioso, "Il teatro dell'eccesso, capitolo secondo" (La Mongolfiera), che pubblica "La cena", "Il maestro" e "Gioco al buio", tre delle opere che assieme a "Il fazzoletto di Dostoevskij" e "La supplente" completavano l'omaggio al drammaturgo italiano.

Ma come è fatta questa zona? È fatta di eccessi, dice il titolo. In effetti c'è una dismisura bella in tutti questi testi, nella loro natura sulfurea, fatta di un demonismo tollerabile, persino divertito, ma anche nel modo in cui, affettivamente, seriamente, con un coinvolgimento di attori portatori di loro invenzioni recitative (Antonio Conte, Simone Crisari, Francesca Grilli, Fabio Barbieri, Silvia Brogi, Paolo Perinelli, Paolo Angelo De Angelis, Andrea Pirolli, Giuseppe Russo, Alioscia Viccaro, Marco Guadagno, Claudio Botosso, Riccardo Barbera), si è lavorato insieme per tenere in vita ciò che con sguardo distratto le istituzioni ignorano. Stare in platea per tutta la durata vitale dell'evento (in una implicita attuazione dell'idea bergsoniana del tempo inteso come élan vital e non come giustapposizione meccanica e difettosa di spazi/tempi) ci ha fatto capire quello che intendeva Gilles Deleuze quando, citando appunto Bergson, scriveva: «Non si va mai dai suoni alle immagini e dalle immagini al senso: ci si insedia di colpo nel senso... In altri termini, non dico mai il senso di ciò che dico». L'intera avventura scenica ha avuto per noi questo effetto di immediato insediamento nel senso. Di colpo. Di colpo come può solo il teatro. Di colpo capire il valore della comunità che si riunisce non per lamentarsi ma per fare. Di colpo sentire quanto possa la drammaturgia di Giuseppe Manfridi significare ancora più oggi di ieri, quando negli anni Novanta lo scrittore romano incarnava la drammaturgia italiana, sia in casa che all'estero (nel 2000, solo per usare il simbolo, il suo "Zozòs" fu messo in scena a Londra da Peter Hall). Comprendere, di colpo, come la creazione di senso non possa che passare da un atto forsennato, ma anche gioioso, di resistenza creativa da parte di strani gruppi umani, differenti, complici, lontani anni luce dai gangli vischiosi del potere e dalla sclerosi di una forma che sia data una volta per tutte.

Se pensiamo anche solo ai tre testi pubblicati, ci sembra di avvertire un movimento sotterraneo che denuncia la mortalità di un sistema-famiglia concepito alla vecchia maniera, e un sovversivo tentativo di chiamare a sé un modo diverso di essere, di pensare, e forse anche di produrre. Scrivere diversamente, Manfridi, l'ha sempre fatto. Non c'è infatti nei suoi settanta titoli una sola opera che non sia in grado di portarci sull'orlo di un precipizio, ai piedi dell'ignoto. Se diciamo "scrittore", in fondo, noi abbiamo sempre in testa Giuseppe Manfridi. Ma a leggerli insieme, questi tre volumi di drammaturgia, sollecitati anche dalle regie dinamiche e calde di Boccaccini, ci sembra di riconoscere un filo di meta-comunicazione che fonda una linea tutta sua di pensiero. Poiché non sono tanto rappresentazioni di giochi al massacro (la linea Edward Albee-Yasmina Reza), quanto giochi al buio, incarnazioni teatrali di quei giochi ideali così come li intendeva Deleuze esegeta di Lewis Carroll, «giochi senza regole, mobili, senza né vincitori né vinti»: «Il gioco ideale di cui parliamo non può essere realizzato né da un uomo né da un dio. Esso può essere solo pensato. È l'inconscio del pensiero puro».



Sarà stato l'inconscio del pensiero puro, probabilmente, a far venire a Manfridi l'idea di un padre che, dopo aver bruciato tutti i libri della sua biblioteca, tiene per sé solo il vocabolario: l'immagine di un despota infelice che nel match comico/luciferino con il genero tenta di rimettere in sesto alcune maltrattate parole che ora se ne stanno lì, senza legami, legami di sangue.

La famiglia come langue, tessuto sociale, è caduta per sempre, e non basta una visita inaspettata per riaccenderne il fantasma. Per cui non resta che lavorare alla difesa di poche isolate parole che il capofamiglia pretenderebbe fossero dette bene, ma frequentare le quali non può che confermare l'angoscia di un non-più-padre, genitore solo della propria solitudine.

È pensiero inconscio anche quello che regge l'ossatura implacabile de "Il maestro", vicenda perturbante, molesta nella sua infezione umoristica portata (*à la* Wittgenstein) all'estremo, a quel fallimento che vede realizzarsi, come se niente fosse, la logica criminale di un uomo che ha appena massacrato la propria famiglia (in uno scorcio di reviviscenza dostoevskijana) e su questo sta tenendo la sua ultima terrificante lezione a tre suoi ex allievi che imprudentemente dopo tanti anni l'hanno convocato alla loro tavola.

Che qui ci sia una sovra-determinazione del senso e delle regole linguistiche Manfridi lo dichiara d'altro canto già nelle prime pagine nel testo, quando dà ai personaggi dei nomi algebrici, «perché le cose dette mantengano anche a colpo d'occhio tutta la loro superiorità su chi le dice».

Un intento che si propaga fino alla sua ultima opera, "Gioco al buio", che dispiega un meccanismo molto sofisticato, senza regole né vincitori né vinti, la perfetta incarnazione di quel gioco ideale di cui scrivevamo prima, dove la continua oscillazione vero/finto non si esaurisce nella forma del thriller ma lascia una scoria di piacere ragionante in chi assiste. Qui si parla della paura, ma di quella vera, quella che nella coppia e nella famiglia trova il proprio nutrimento naturale e che ogni atto di nominazione materializza in tutta la sua erotica ambiguità.

Per la forza di un pensiero inconscio, nella sua radice intoccabile e non scalfibile da niente (neanche dalla disattenzione del potere odierno), Manfridi e i suoi compagni di viaggio smantellano così, a furia di risate di colore nero, di giochi ammalianti e spietati, quel che resta del vecchio sistema-famiglia, instaurando, quasi senza volerlo, un diverso ordine simbolico fondato sulla famiglia elettiva, quella comunità di pari che uno non si trova ma si sceglie.

Manfridi e i suoi compagni di viaggio smantellano, a furia di risate di colore nero, quello che resta del vecchio sistema-famiglia

MATERIALE E IMMATERIALE

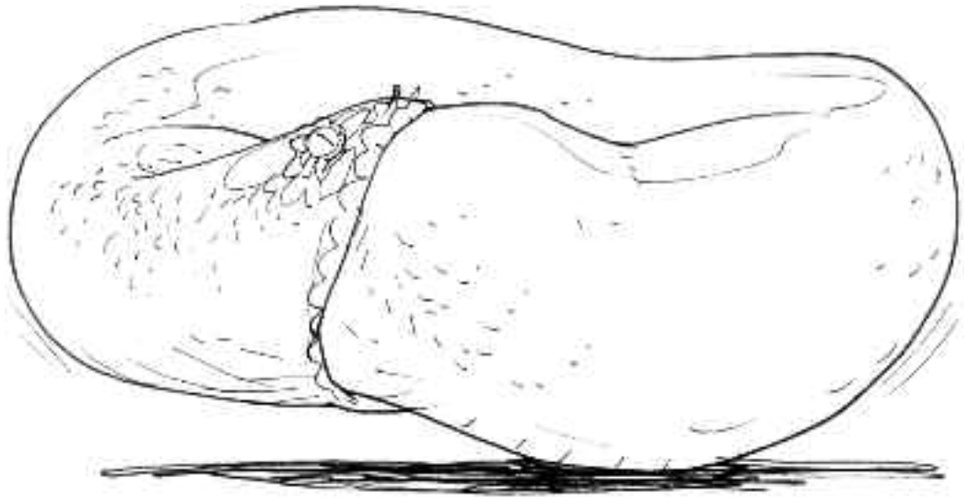
CUE PRESS: L'EDITORIA DIGITALE GUARDA AL TEATRO

Se ormai quotidiani e periodici investono più nel web che nella carta stampata, anche l'editoria comincia a puntare seriamente sulla pagina elettronica. Accade pure nel mondo del teatro, con una nuova editrice interamente digitale

DI SERGIO LO GATTO

È un'impresa pionieristica, ad oggi, quella di Cue Press, casa editrice nata, dopo due anni di lavoro preparatorio, proprio in questo mese di marzo da un'idea di Mattia Visani e Stefano Tura con lo scopo di realizzare pubblicazioni di approfondimento intorno al teatro.
Sull'onda delle statistiche che leggono il 2013 come l'anno di svolta per l'editoria digitale in Italia, il progetto di Cue Press prevede l'edizione in formato elettronico di importanti studi teatrali inediti o finiti fuori catalogo proprio a causa di un generale declino dell'editoria specialistica, relegata nelle aule di università e molto spesso neppure lì completamente valorizzata. Tornano alla luce, rimessi a nuovo in una tecnologia d'avanguardia (curata dalla piattaforma Chialab) titoli di Casini Ropa, Cruciani, De Marinis, Marotti, Meldolesi, Molinari, Ruffini e Taviani, ma il passo successivo porta poi agli appunti inediti di personaggi come Leo de Berardinis, Annibale Ruccello o Federico Tiezzi e alle drammaturgie contemporanee, tutte ancora in fase di selezione, elaborazione, tutto sommato di comprensione. Se la collana di studi teatrali mira a esplorare supporti dall'altissimo grado di interazione (notazione digitale, archivio, dizionari e glossari integrati), nel ricostruirvi attorno nuove possibilità di diffusione si vorrà imprimere al teatro dei testi una spinta, si incoraggerà l'architettura di una tradizione del presente che già vorrebbe vedersi affermata nella sua eroica elasticità. Non fissata, non storicizzata, ma aiutata nei mezzi e nelle aperture, magari attraverso un sistema di traduzione incrociata che già Cue Press ha in animo di immaginare.
A far parlare il discorso su un piano pratico ci sono le statistiche, che testimoniano l'incremento – tramite le nuove piattaforme – delle vendite di e-book di fogliatura ridotta (testi brevi, piccoli manuali, saggi e raccolte di racconti), proprio quei formati che l'universo cartaceo ha più difficoltà ad affrontare, a causa dei costi vivi di stampa e distribuzione che spingono l'editore in un gioco che, di fatto, non vale la candela.

Che con l'avvento della tecnologia sarebbe cambiato il nostro modo di percepire la realtà ce l'aveva già insegnato un'intera generazione di filosofi, scrittori e pensatori, ma forse nessuno aveva davvero idea di quanto in fretta tutto potesse accadere.
Se negli ultimi anni certo giornalismo (non solo quello critico), rimasto quasi del tutto orfano delle sue pagine di carta sui periodici, ha avuto modo di ricostruirsi una casa e una famiglia nell'affollata piattaforma digitale, anche l'editoria ha intrapreso questa rischiosa ma in certi casi necessaria migrazione. Il passaggio dal supporto fisico a quello digitale lo abbiamo già visto accadere, nei decenni scorsi, nell'ambito musicale, dai vinili alle musicassette, dalle musicassette ai CD, dai CD agli MP3, un processo quasi fotosintetico in grado di rideterminare, passo dopo passo, i principi della dimensione spazio senza intaccare quelli della dimensione tempo e ora un'intera casa farcita di dischi conterrebbe comunque meno musica di un lettore digitale tascabile. Lo stesso processo applicato ai libri è già completamente in atto, gli scaffali elettronici sono una realtà, in altri paesi il mercato dell'e-book può già vantare un'estensione significativa e un sorprendente corpus di nuove idee e soluzioni già sperimentate e, spalancandosi le porte della creatività, la missione di chi tenti di abitare questo nuovo



contesto si basa su una corsa ad annullare la concorrenza, a batterla sul tempo, adattando a questi nuovi formati proprio quei prodotti che l'editoria stava lasciando indietro. Più aumentano i numeri delle categorie generaliste, più quelle specifiche, dedicate a nicchie di lettori ristrette, si trovano a fronteggiare una difficoltà di sopravvivenza per la quale l'emergenza stessa arriva a offrire la soluzione d'ingegno.
Ai margini dei margini, il teatro si muove tuttavia con grande vigore, i suoi linguaggi si fanno strada spingendo sempre di più verso l'annullamento di tutte quelle categorie che nei decenni scorsi li avevano imprigionati e in certi casi la visione politica e sociale dell'espressione artistica vuole indietro il proprio campo d'azione, anche grazie al ritorno della parola scritta. Tutte istanze che, nella spinta feconda di molte contraddizioni, appartengono al teatro di oggi, un orizzonte che sta tornando ad affermarsi poggiando anche su una sponda editoriale (era di qualche mese fa un articolo di Graziano Graziani che raccontava di come certa drammaturgia stia facendo ritorno nelle collane di narrativa delle maggiori case italiane). Eppure, ancora una volta, il teatro apparentemente accetta con grande difficoltà ogni immediata storicizzazione che non si dimostri al passo con i tempi e che si permetta di fissarlo. Se da un lato il fatto di poter scrivere queste e altre parole su una rivista di carta rappresenta ancora il segno quasi poetico di un invito a resistere, sotto gli occhi di chi segue la scena si compie lo spettacolo della riduzione sistematica di spazi simili a questo. E d'altronde, anche quando le frasi raggiungono una pagina stampata, si pone il problema della loro diffusione, molto (troppo) spesso limitata a un circolo chiuso, al foyer di qualche teatro, a un giro d'indirizzario; l'opportunità che il teatro ha di parlare di se stesso è ormai questione di territorio, di quartieri culturali e, cruda realtà anche questa, di sostenibilità economica. Ed eccola di nuovo la tecnologia che ora promette di diffondere in maniera capillare e su rinnovati supporti quel sapere che – se applicato al teatro – è più un intuire e che vorremmo si trasformasse in materiale di approfondimento, nel segno di un ragionamento socchiuso e pronto a essere riaperto in ogni momento, addirittura contro l'usura del tempo.

Nell'immaginario comune degli «sfogliatori» comincia ad affacciarsi la prospettiva di un mondo parallelo, una realtà aumentata abile a barattare la solidità del volume vero e proprio con capacità di produzione e di diffusione ancora insospettate, potenzialmente in continua crescita e di certo in linea con i passi da gigante compiuti anche in altri ambiti dall'intera società delle macchine. Il fatto che proprio ora stiano tornando di moda giradischi e vinili traccia una linea che divide non tanto le destinazioni d'uso quanto quasi i livelli di percezione. In altre parole, se si lascia che l'ingranaggio tecnologico giri le sue ruote, le domande dietro a esso resteranno le stesse: a fare il libro non è la carta, ma le parole che essa porta e la battaglia si sposta dunque apertamente sul fronte dei contenuti. Oltretutto, come gli studiosi di oggi si affrettano a teorizzare, i libri cartacei non smettono certo di essere letti o comprati: la convivenza di materiale e immateriale è qualcosa con cui è bene familiarizzare e, mentre il feticismo per i dispositivi portatili è già una realtà, il rapporto con la rivista o con il volume di carta migrerà verso un affascinante rito di archeologia del contatto.

Ad oggi quella di Cue Press, casa editrice di testi teatrali, appare un'impresa pionieristica: grazie all'e-book tornano alla luce importati volumi che erano inediti o finiti fuori catalogo

IL PALCO OSTINATO E CONTRARIO
CONVERSAZIONE CON CLAUDIO REMONDI

Scompare un grande protagonista della ricerca, fondatore del duo Rem & Cap.
Lo ricordiamo con le sue parole, riproponendo un'intervista dove racconta
la sua passione per il teatro, la scoperta di Beckett, l'incontro con Caporossi

DI GRAZIANO GRAZIANI

A febbraio è scomparso un grande protagonista del teatro italiano dell'area della cosidetta ricerca: Claudio Remondi. Assieme a Riccardo Caporossi ha dato vita a una compagnia dal taglio particolarissimo, dalle atmofere pittoriche e rarefatte che ha animato per oltre quarant'anni la scena contemporanea. Rem & Cap sono stati uno degli ensemble artistici di punta della straordinaria stagione del teatro d'innovazione italiano della seconda metà del Novecento.
Per ricordarlo abbiamo deciso di pubblicare un lungo stralcio di un'intervista rilasciata a "Carta" nel 2006, dove Claudio Remondi raccontava come fosse nata la sua passione per il teatro, coltivata con la forza dell'ostinazione. Rispetto al rapporto con il potere e le istituzioni, ad esempio, oltre a bacchettare la politica, ne aveva anche per gli artisti: «In tanti, appena girava il vento, si sono messi a fare i teatranti 'di cassetta' – osservava –. Per me, se uno prende una strada di ricerca dovrebbe portarla fino in fondo». Questo che vi riproponiamo è dunque un prezioso racconto delle proprie radici, condotto però con un occhio al presente e al futuro.

Al teatro come ci sei arrivato?
Recitavo in parrocchia. Mi ricordo di uno spettacolo che si chiamava "Sciuscià". Ero già ragazzotto, facevo il soldato americano che si faceva pulire le scarpe. Abbiamo girato tutti gli oratori di Roma, perché all'epoca si faceva teatro anche negli oratori. Ma già da bambino, durante il sabato fascista, facevamo delle rappresentazioni davanti ai professori e ai parenti. Mettevamo in scena la guerra tra gli abissini e gli italiani. Facevo l'abissino, perché mia madre per farmi la camicia nera dovette tingerne una bianca, facendola cuocere nella tintura. Ma dopo qualche lavaggio diventò marrone. Non avevo l'uniforme in regola, perciò dovevo fare l'abissino. Si finiva sempre con noi abissini a terra, morti, e gli italiani che intonavano "Giovinezza".

Già all'epoca dalla parte del torto?
Sì. Perché ero uno che si domandava delle cose. È stato in quel momento che ho cominciato a voler dire la mia. Facevo 25 chilometri a piedi tutti i giorni per arrivare a scuola, e pranzavo con un panino a piazza San Pietro. Visitavo la basilica mentre aspettavo di fare la parte dell'abissino. Restavo davanti la pietà di Michelangelo delle mezz'ore e non sapevo neanche cos'era. Poi si passava dal frate, che all'epoca dava dei leggeri colpi in testa con una verga, che ti facevano assolvere dai peccati più leggeri. Tutte queste cose contrastavano dentro di me, e hanno formato quello che sono adesso. Poi è arrivato il teatro.

Alla ricerca sei arrivato perché eri insoddisfatto?
Volevo fare il teatro "bello", quello d'accademia. Mi sono accorto che era brutto strada facendo, non per partito preso. Ho sempre seguito i percorsi principali, ma battendo strade parallele. Anche perché trovavo le porte chiuse. Volevo fare l'accademia, ma facevo anche il tranviere e il muratore. Eravamo poveri. Mio padre non trovava lavoro, perché non era iscritto al partito fascista. Allora dovevamo lavorare noi, mia madre e io.

Com'è stato l'incontro con Caporossi?
È accaduto nel 1968. Lui era uno studente di architettura. Un autodidatta anche lui. Aveva venticinque anni meno di me. Io ero un attore fallito, ero stato al Teatro Stabile di Genova, ma sempre come comparsa. Avevo più di quarant'anni ed ero deciso a finirla. Poi c'è stato questo incontro, che fu molto strano. Abbiamo ricominciato tutto da capo. Nessuno di noi due aveva soldi, ma volevamo fare teatro: non abbiamo mezzi, non possiamo scritturare nessuno, ma vogliamo lavorare. Abbiamo cominciato col chiederci: cos'è il teatro? Non lo sappiamo, pagina bianca. Siamo partiti da lì. Proprio in quegli anni si cominciava a parlare di Beckett. Leggendo Beckett puoi girare la pagina e trovarla bianca, senza nulla scritto. Ci ha affascinato, siamo partiti da lì.
Abbiamo provato con alcuni esperimenti, e paradossalmente ci siamo accorti che impressionavamo il pubblico "non" facendo teatro. Cioè proponendo qualcosa che per l'epoca era un non senso. Arrivò il primo spettacolo, e Riccardo era in scena con un cerotto in bocca perché non voleva parlare. La scenografia non c'era, non potevamo permettercela. Eppure la gente veniva. Avevamo provato a chiamare del pubblico come testimone di quello che avveniva: la gente restava meravigliata. Oggi questo essere testimoni è più difficile. La gente vede cose tristissime o bellissime per la strada e passa oltre senza rendersene conto.

Voi siete forse gli unici, in Italia, che hanno letto Beckett in maniera dinamica.
Abbiamo fatto degli studi approfonditi, confrontandoci con lui da un punto di vista personale. Volevamo capire, salvo poi renderci conto che non c'era niente da capire, come diceva lo stesso Beckett. Che rilasciava delle dichiarazioni strepitose. Chi è Godot? Non lo so. Sono cose che vengono dal tuo inconscio – così io credo – che hai raccolto e assimilato senza renderti conto dove l'hai visto.

Beckett cercava di "non dire". Che insegnamento lascia oggi, nella cosidetta «era della cominicazione»?
Era della comunicazione? Sei sicuro che si possa definirla così? Secondo me non stiamo comunicando più niente. Anzi, stiamo mettendo sempre nuovi muri tra una persona e l'altra, spesso dei muri veri e propri, in senso fisico. Ho lavorato con mio padre fino ai venticinque anni, facendo il muratore. Poi mi sono staccato, anche se lui voleva che continuassi. Quando sono riuscito a vivere del mio mestiere di attore mi sono levato una grande soddisfazione, quella di costruire in scena un muro – a secco, senza calce – fatto di mille mattoni. Senza dire niente. Eravamo di spalle al pubblico e lavoravamo.
Il pubblico protestava o si divertiva, ma spesso tornava, e il teatro era sempre pieno. È nato lo spettacolo che ha fatto parlare di sé in tutto il mondo, «Cottimisti». Noi non volevamo dire niente. Ma affascinavamo. Diventò la storia della civiltà attuale, oggi più di ieri. I muri tra nazioni, i muri tra razze, i muri in famiglia. È diventata una cosa tremenda.

Fare teatro di ricerca è una scelta estetica o una condizione esistenziale?
Considera una cosa: noi siamo un duo, ognuno con le sue sensibilità. Lavoriamo insieme da trentacinque anni in continua lotta, per poi trovare la discussione che ci mette d'accordo. Questo lavoro ci ha insegnato a saper limitare noi stessi e a tenere in pugno il confronto, senza farcelo sfuggire di mano.

Alle generazioni che si stanno formando adesso che diresti?
Io non so dare consigli nemmeno a me stesso, perciò non dico nulla. Però c'è un istinto da seguire. Perché anche nelle nuove generazioni c'è chi protesta contro questo stato di cose perché vuole ottenere, come è giusto, uno spazio, e chi lo fa perché punta al successo, cambia non appena ottiene un po' di notorietà. Quelli che si guardano attorno e vedono come va il mondo, assimilano ciò che vedono e lo ripropongono come sogni, come rabbia, come preoccupazione, troveranno una strada da percorrere. Perché questo è il compito non solo dell'artista, ma di ogni essere umano.

Volevo fare il teatro "bello", quello d'accademia. Mi sono accorto che era brutto strada facendo, non per partito preso. Ho seguito i percorsi principali, ma battendo strade parallele. Volevo fare l'accademia, ma facevo anche il muratore

L'ECO FEMMINILE

LA SCENA SENSIBILE COMPIE 18 ANNI

Nel 1973 nasceva il Teatro della Maddalena, da cui è germogliata l'esperienza della rassegna ideata e curata da Serena Grandicelli, che fu varata nel 1995. Tra impegno, memoria e forza poetica, va in scena la creatività al femminile

DI SIMONE NEBBIA

4-7 marzo
E'Leos_tracce intorno alle origini del mito di Ilaria Drago regia di Tiziano Panici

8-10 marzo
La donna perfetta di Vincenzo Tripodo e Mariella Lo Sardo regia di Vincenzo Tripodo

9 marzo
Libro che spettcolo – Le carte volano di Serena Maffia

11 marzo
Pas d'hospitalité di Laura Graziosi

12-13 marzo
Sopravvivere oggi di Benedetta Cesqui Malipiero regia di Paolo Castagna

14-16 marzo
Nordost di T. Buchsteiner regia di Andrea Battistini

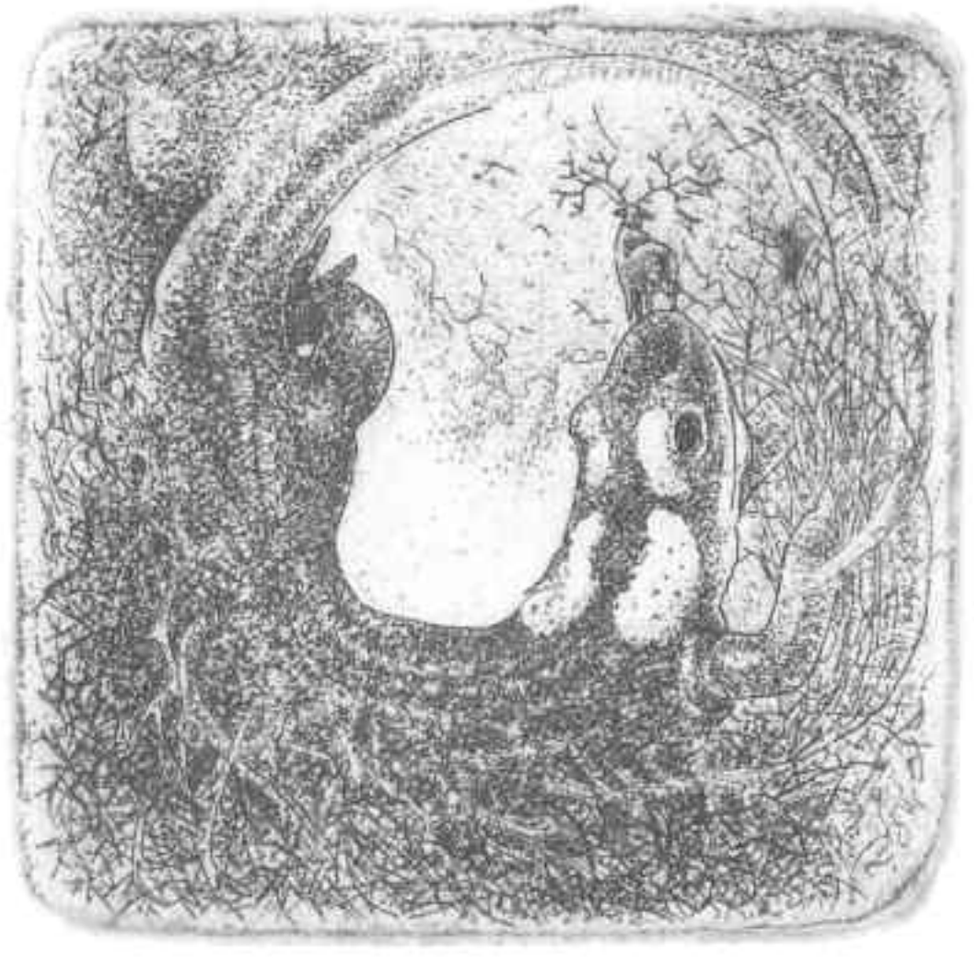
17 marzo
Streghe di Marco Avarello regia di Linda Di Pietro

19 marzo
Antologia: le parole oltre il silenzio

20 marzo
Le minne di Santagata di Valentina Bischi

C'è una foto un po' sfocata, in bianco e nero, apparsa in mezzo a tante altre nei giorni della scomparsa di Rita Levi Montalcini, donna simbolo del Novecento italiano nel mondo: in una stanza in cui è riunito un consesso di premi Nobel per la Medicina, compressa nel suo astringente abito nero, la scienziata che ebbe tale riconoscimento nel 1986 spicca in un gruppo a schiacciante maggioranza maschile come un'eccezione, un abito di diverso tessuto in un guardaroba seriale. Ma cos'è questo sentimento? Nessuna sorpresa per la sua presenza, quel che coglie è l'immagine concreta, tangibile di un'affermazione femminile di parità – di diritti prima, di valori poi. Il teatro ha vissuto simili processi, lungo la sua storia. Nella temperie sociale che accompagna il movimento femminista degli anni Settanta, ad esempio, di particolare importanza è l'esperienza del Teatro della Maddalena, fondato attorno al Pantheon di Roma nel 1973 da Dacia Maraini, Maricla Boggio, Lucia Poli e altre e dove l'attività artistica era gestita da sole donne. In quel clima si va affermando una nuova spinta propulsiva che si sarebbe concretizzata poi nelle successive battaglie civili. Di fianco a quell'esperienza crescono allora nuove visioni, nuova coscienza che il pensiero femminile sia in grado di produrre e di confrontarsi. Questo nuovo corso della ritrovata femminilità è il punto di partenza della successiva generazione che dalla Maddalena trae spunto, ma ne affina il segno. La rassegna romana La Scena Sensibile, curata da Serena Grandicelli e giunta alla XVIII Edizione, nasce secondo questa genealogia ma presto si caratterizza per una ricerca improntata a un femminile più metafisico, come non fosse più centrale esclusivamente la donna come "soggetto", ma ciò che della sua essenza di idea e di creatività giunge a proiettarsi sul mondo contemporaneo.

Fin dalla sua prima edizione nel 1995, al Teatro Argot Studio che ne è tutt'ora la casa, la Scena ha avuto il compito di esplorare l'universo femminile sia nel contemporaneo che nella storia, accogliendo l'inserimento di altre forme espressive come la pittura e la letteratura, in un disegno non privo di visione critica. Tra le parole chiave della rassegna ha un posto d'onore il corpo che, indagato fin dalle esperienze precedenti come un nuovo campo testuale, inizia ad allargare il proprio senso alla psiche, allo spirito e spinge a un'esplorazione ancora più profonda. Questa maggiore intimità nasce quando, dopo aver preso coscienza del corpo, l'autoauscultazione genera creatività. È dunque questo un passaggio fondamentale che appartiene all'evoluzione umana del mondo occidentale e che il teatro, attraverso indagini particolari, per una rifrazione irradiante rende universali. Pur avendo indagato un territorio che comprendeva anche la danza e altre forme d'arte, performative e non, il punto di passaggio fondamentale è il 2000, anno in cui prende il via un laboratorio di scrittura al femminile – con, tra le altre, Katia Ippaso e Tiziana Bergamaschi – ma coordinato da un uomo, il drammaturgo spagnolo José Sanchis Sinisterra. È forse quello il momento in cui la Scena prende coscienza del suo valore e inizia a produrre testi originali, cioè ad alimentare quella creatività che si faccia veicolo del pensiero femminile verso un contesto generale. Quasi miracoloso allora che l'edizione di quest'anno, dedicata ai miti al femminile – dal 4 al 24 marzo 2013 con tra le altre Ilaria Drago, Tamara Bartolini, Valentina Bischi – abbia per nome "Eco di donne": emblema e suggello di questa vocazione.



TRA PASSIONE E RIVOLUZIONE

LIMONOV RACCONTATO DA EMMANUEL CARRÈRE

"Nazionalista moderato", "socialista della linea dura", lo scrittore Limonov è un personaggio controverso e affascinante della Russia contemporanea. Carrère gli dedica un romanzo epico che è anche un grande affresco storico

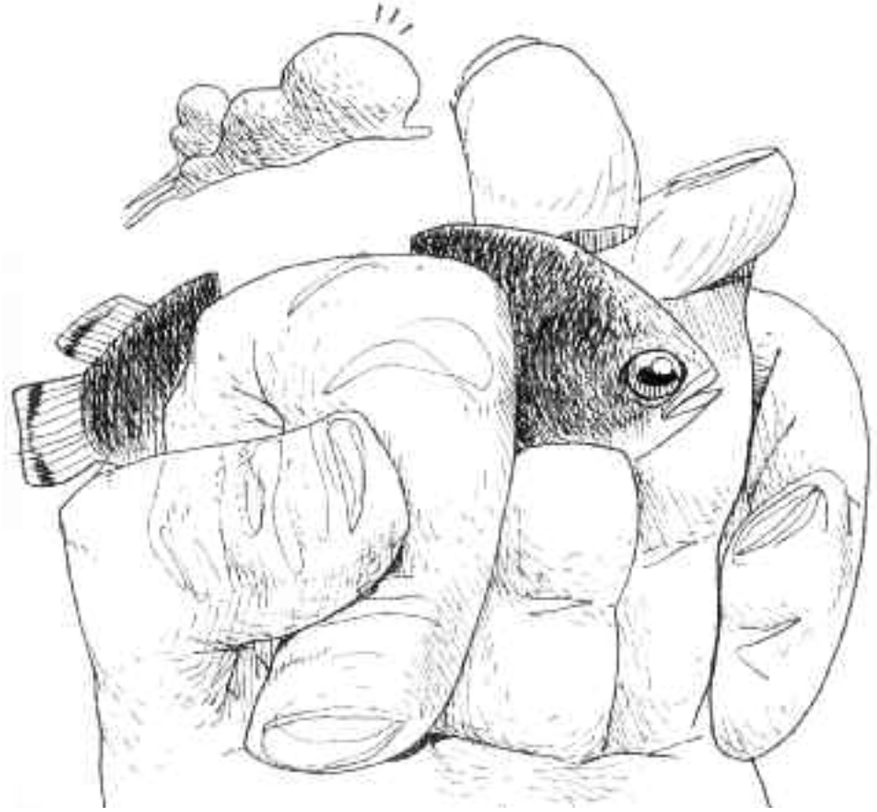
DI LORENZO PAVOLINI

La presa in carico delle vite degli altri rende sempre più incerta la frontiera che separa la biografia dalla storia di tutti. Così il Limonov di Carrère sembra non chiudersi mai

In cima alle scale, davanti alla porte chiuse di un teatro, un uomo con un mantello nero «al centro di un cerchio, domina la folla»: entrata in scena eclatante per Limonov. La sua figura spicca tra i manifestanti di fronte al teatro Dubrovka di Mosca, dove nell'ottobre di qualche anno prima (il 2002), le forze speciali russe avevano sgominato i separatisti ceceni, che tenevano in ostaggio il pubblico del musical "Nord-Ost", pompando all'interno qualche misterioso gas e uccidendo oltre 150 persone. Il numero delle vittime resta imprecisato, come quasi tutto ciò che è successo in quei giorni dentro a quel teatro, divenuto al principio del Millennio emblema e fantasma, con le immagini delle donne bendate decedute tra le poltrone rosse, di un potere che «preferisce far paura che averne».

Una storia misconosciuta, quella della Russia postcomunista, attraverso la quale Emmanuel Carrère, grazie all'ubiquità del suo Limonov (quasi un doppio dello stesso Putin, scopriremo nel finale), getta una luce chiara come solo il romanzo storico sa fare. Una forma di narrazione che l'autore francese sollecita con naturalezza, riuscendo a chiudere con questo suo libro il cerchio di un percorso che dalla biografia di Philip Dick ("Io sono vivo, voi siete morti") a quella di Jean-Claude Romand (sterminatore della propria famiglia condannato all'ergastolo, con il quale Carrère fedele alla lezione di Capote impiegherà otto anni per entrare in confidenza e scrivere il magistrale "L'avversario") lo ha portato a confermare la vitalità di una letteratura contemporanea fondata sull'esperienza. Ed eccolo Carrère in prima persona anche lui davanti al teatro Dubrovka, tra gli sparuti attivisti che insieme ai parenti delle vittime si radunano lì ogni ottobre. L'apparizione dell'uomo con il mantello nero, la candela in mano come le persone intorno con cui parlotta a mezza voce, lo fa pensare al capo di una gang mentre, protetto dai suoi scagnozzi, assiste alla sepoltura di uno dei suoi uomini.

Trenta anni prima, Limonov era l'adorabile barbaro di certa giovane borghesia parigina alla quale Carrère si iscrive volentieri. La distanza tra queste due immagini della stessa persona gli mette addosso l'irresistibile voglia di scrivere un libro su «una sorta di leggenda vivente». Sente di condividere la fierezza con cui quell'uomo può raffrontare l'essenzialità dell'arredo di certe carceri russe, i lavandini metallici in particolare, con quelli concepiti da Philippe Starck per un hotel newyorkese. Ma le ragioni che portano Carrère a partecipare alla manifestazione dove reincontra Limonov hanno radici profonde, e sono le stesse che sembrano incatenarlo al destino di scrivere questo romanzo. Emmanuel è infatti figlio di Hélène Carrère d'Encausse, accademica di Francia e massima autorità in materia di storia della Russia, con cui si è già "sfidato" nel suo precedente "La vita come un romanzo russo" (Einaudi, 2009), sul filo della necessità di rompere il silenzio intorno al nonno, padre di Hélène, georgiano spiantato fuggito dai bolscevichi e scomparso alla Liberazione, sospettato di essere un collaborazionista. E soprattutto Emmanuel Carrère è cugino primo di Paul Klebnikov, vero dedicatario nascosto di questa sua impresa, coraggioso giornalista americano ucciso nel 2004 a colpi di mitra a Mosca, mentre tornava a casa come la Politkovskaja, per le sue brillanti inchieste sui maneggi criminali degli oligarchi. Erano coetanei, i suoi figli vedevano lo zio come un modello. Su questi pilastri Carrère fonda la qualità della sua partecipazione ai fatti, che può essere anche figlia del suo bisogno d'avventura, ma che



comunque tende al risultato di testimoniare l'altro, la comunanza nella differenza, l'ascolto di un destino. Un moto perpetuo da sé verso gli altri che Carrère è già riuscito a mettere in scena in maniera fuori dal comune nei suoi più recenti romanzi ("La vita come un romanzo russo" e "Vite che non sono la mia") e che riconosce infine persino nell'egotico Limonov, anch'egli scrittore: la presa in carico delle vite degli altri rende sempre più incerta la frontiera che separa la biografia dalla storia di tutti.

Così il romanzo di Limonov sembra non chiudersi mai. Scorri i suoi primi capitoli, il protagonista un puntino laggiù nella distanza siderale della sua formazione ucraina, nel remoto grigiore brezneviano di una bohème moscovita, nella mitica New York di Warhol e "Taxi Driver" tra dissidenti fasulli e sodomie nei parchi, ed ecco che il suo profilo aguzzo di energumeno riappare sugli schermi del mondo, redivivo Lenin tra gendarmi mentre lo arrestano per aver augurato «Buon anno... senza Putin» ai suoi connazionali. Lo stai seguendo nelle pagine che raccontano dei suoi successi letterari parigini negli anni Ottanta, sei con lui a denigrare la diaspora poetica dei dissidenti russi, o a sudare di imbarazzo mentre fraternizza con Arkan e sparacchia su Sarajevo, e fioriscono intanto le interviste su quanto la sua vita, mentre è ancora in svolgimento e conta settanta primavere, sia o meno da considerarsi «di merda». Affronti le pagine intense del suo lungo ritorno in treno verso i genitori, che non vedeva da oltre quindici anni e che pensava di non rivedere mai più, commosso per il destino del «suo popolo» tradito da Gorbaciov, finito nel tritacarne del turbo capitalismo criminale, ed ecco che in Italia l'editore Salani stampa il suo ultimo libro "Il trionfo della metafisica. Memorie di uno scrittore in prigione". Così che quando stai divorando le ultime cento pagine del romanzo di Carrère, dove si narra proprio il cammino fino a quella prigione, hai l'impressione di vederlo concretamente agitarsi nella calca della metropolitana in cui stai viaggiando anche tu: la partecipazione al putsch dell'agosto 1991; la formazione della sua banda, i nazbol, i giovani del partito nazional-bolscevico, tra cui spicca Zakhar Prilepine; gli avventurosi eremitaggi nella Repubblica dell'Altai... chiuderemo mai veramente le pagine di questo romanzo? Non incontreremo il suo protagonista forse domani sul palco di Massenzio, o a Mantova o a Casa Pound? Con Limonov (pseudonimo che significa "granata") registriamo la permanenza esplosiva della storia, la lunga scia del Novecento e l'immanenza di una trasformazione i cui cardini riposano sulla narrazione stessa che ne sappiamo organizzare. Qui è la grandezza di Carrère e del suo romanzo: tra la forza del passato e la forza del presente non sembrano esserci confini.

In libreria

Limonov

di Emmanuel Carrère

Adelphi, Milano, 2012

TRE BURATTINI, UNA STORIA, NIENTE FILI

Babilonia Teatri e Gli Amici di Luca
PINOCCHIO di Enrico Castellani e Valeria Raimondi
Teatro Palladium, Roma

DI GRAZIANO GRAZIANI

Dopo aver affrontato il tabù del "fine vita" nel precedente spettacolo, "The End", l'idea di lavorare con le persone uscite dal coma dev'essere apparsa come una spontanea prosecuzione di percorso, per Babilonia Teatri. Per questo, come raccontano loro stessi, all'incontro con l'associazione Gli Amici di Luca non ha fatto seguito un progetto collaterale, ma una vera e propria nuova produzione. Difatti, per l'associazione che gestisce la Casa dei Risvegli di Bologna il teatro non è una semplice "attività collaterale". Alla domanda «perché fate teatro?», i membri dell'associazione hanno risposto: «è l'unico modo per rientrare nella società, che ci ha respinti e isolati».
Ma che c'entra questo con il "burattino senza fili"? In effetti Pinocchio, per i Babilonia, è una sorta di scatola vuota. Una serie di personaggi e ambientazioni talmente noti da poter essere evocati come simboli, senza la necessità di spiegarli. Della favola di Collodi ritroviamo nulla o quasi nello spettacolo di Enrico Castellani e Valeria Raimondi. Pinocchio è più un terreno di incontro, una sorta di ambiente, un "teatrino" dove portare in scena l'incontro tra i Babilonia e Gli Amici di Luca. Ed è tutt'altro che una metafora, perché in scena troviamo davvero tre "burattini senza fili", tre corpi parlanti che portano i segni della propria condizione di "risvegliati", e che rispondono al nome di Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Riccardo Sielli. I tre raccontano la loro storia in un modo non lineare, interagendo con la voce dalla regia di Castellani che chiede, domanda, scherza assieme a loro. Il tono è colloquiale, senza fronzoli né inibizioni, ed è uno degli ingredienti essenziali, nella ricetta di Babilonia, per toccare un tema difficile senza restare invischiati nella sua "sacralità". Che è poi spesso l'anticamera dei tabù.
Va detto in modo esplicito: non c'è niente di più lontano di questo spettacolo dal teatro sociale, da quel tipo di lavoro che trova il suo centro (spesso l'unico) nella denuncia di una condizione, di un rimosso. Non c'è pietismo, e questo non è solo un bene: è anche la precondizione che permette al "Pinocchio" di Babilonia di essere uno spettacolo che colpisce a fondo. Che, in effetti, sa parlare del rimosso sociale proprio perché non lo fa in modo scoperto e retorico. Preferisce farlo con i corpi e con le storie. Non c'è ricatto morale – che è il rischio implicito di operazioni simili, dove il contenuto si impone al di là della forma – e questo perché nel lavoro del gruppo veronese non c'è alcun tentativo di indottrinamento, di morale più o meno buonista. C'è la narrazione di un incontro, un dialogo tra la compagnia e un'idea scompaginata di spettacolo – un Pinocchio che non vedrà mai la sua forma teatralizzata, ma si accontenta di essere pretesto, evocazione.
Rispetto ai lavori precedenti, così espliciti e aggressivi, «punk» come li definiscono gli stessi Babilonia, qui sembrerebbe di assistere ad un cambio di paradigma. "Pinocchio" è uno spettacolo anti-spettacolare, apparentemente senza una tesi da portare. E invece non è meno brechtiano dei lavori precedenti: perché se quelli ricorrevano all'invettiva e alla messa in arte del testo, qui è la scelta inversa a dare forza all'operazione. Il Pinocchio di Babilonia non rappresenta la condizione di cui parla: in questo risiede il potenziale antiretorico del lavoro, in grado di dire senza restare invischiato nel politically correct, nella presa di posizione pavloviana che il "tema forte" impone tanto al pubblico che all'artista. Certo, non siamo di fronte a un'improvvisazione: non mancano tracce di spettacolarità – ne è un esempio la presenza buffa e inquietante di un mastodontico Luca Scotton, che si aggira per il palco a petto nudo, con un naso da pinocchio, e fa sprofondare la scena, a tratti, in una atmosfera onirica. Ma la scelta di non "parlare di" in favore di quella di "parlare attraverso" rende "Pinocchio" un luminoso tentativo di dare voce al rimosso, di parlare del non detto, di saper usare le parole laddove le parole sembrano essere state troppo usate.

Peter Brook
THE SUIT
Teatro Palladium, Roma

Musica, spazio, gesto, parola. Vedendo il teatro di Peter Brook si ha la sensazione che non ci sia bisogno di altro e che teatro sia creazione per sottrazione, più che il suo contrario. Nell'ordinare questi elementi, il maestro britannico li pone al suo servizio senza che quasi mai siano sottolineati. C'è una rara, gaudente felicità nel ri-vedere "The Suit" (L'abito) – spettacolo che risale ad una prima versione del 1999 dal titolo "Le Costume", prodotto in francese, che porta in scena l'omonimo romanzo del sudafricano Can Themba, la cui lingua originaria è l'inglese della versione attuale. C'è una leggerezza che mai si direbbe dato il tema che sviluppa: l'ombra dell'Apartheid silenziosamente si erge su una comunità nera, mentre una famiglia affronta una difficoltà paradossalmente molto "occidentale" come l'adulterio sperimentando il disagio e la maturità della reazione. Forte è la volontà di dar fondo a una vendetta lancinante, ma i valori che stanno per essere annientati da un potere tirannico non si disperdono nell'onta e nel giudizio, con coraggio si ergono a nuova forza e rinnovano il legame umano. Semplicemente straordinari gli attori: Nonhlanhla Kheswa, Jared McNeill, William Nadylam. Ma non bastano, queste poche parole, per uno degli spettacoli più belli visto nelle ultime stagioni.

[S.N.]

Teatro Forsennato
GLI EBREI SONO MATTI
Teatro dell'Orologio, Roma

Forse il miglior lavoro della compagnia romana Teatro Forsennato, di certo un'importante prova d'attore del suo regista e – in questa produzione – protagonista Dario Aggioli, "Gli ebrei sono matti" si ambienta in una clinica per malati mentali durante la seconda guerra mondiale. Enrico (Aggioli) è afflitto da seri disturbi mentali, ripete le frasi compulsivamente ed è ossessionato da Mussolini, che ha visto quando era bambino. Angelo (Angelo Tantillo), che divide la stanza con lui, in realtà non è matto per niente: si chiama Ferruccio, è ebreo e si finge pazzo per scampare ai rastrellamenti dei tedeschi. Tutto si gioca nel rapporto, umanissimo e impossibile, tra Ferruccio ed Enrico: il primo vorrebbe avere un dialogo razionale, e finisce per svelare dettagli che, in mano a una persona senza cognizione del mondo attorno e della guerra, possono rivelarsi fatali. A voler fare le pulci, la storia è un po' rarefatta come le biografie dei personaggi; ma l'interpretazione di Aggioli fa passare volentieri sopra questo aspetto e ci regala un bel pezzo di teatro, costruendo uno spettacolo divertente e commovente, disseminato di gustosi divertissement metateatrali (come la passione per le maschere teatrali di Enrico, con cui declina la sua schizofrenia, o il gioco per cui le persone che solo lui vede dentro la sua testa finiscono per essere gli stessi spettatori).

[G.G.]

Clinica Mammut
COL TEMPO
Teatro Furio Camillo, Roma

È stato occasione per tornare al Teatro Furio Camillo, spazio romano perduto nelle ultime stagioni, anche a causa di una gestione disinvolta della Cultura cittadina, il lavoro di Clinica Mammut, nuova formazione animata da Alessandra Di Lernia e Salvo Lombardo. "Col tempo", primo pezzo della trilogia "Memento mori – icone della fine", il cui secondo approdo "L'anticamera", con entrambi in scena, l'abbiamo selezionato a dicembre per il nostro Premio Tuttoteatro.com Dante Cappelletti, colpisce per la densità della scrittura drammaturgica, capace di disegnare un paesaggio di solitudine e disintegrazione, dapprima universale e poi, scendendo sempre più nell'intima introspezione, soggettivo e generazionale, fino all'ironico denudamento della propria fragile condizione di donna giunta a maturità in questi decadenti anni Dieci.
In un angusto quadrato, perimetrato da ferri da stiro a vapore, le cui piastre luccicanti e bucherellate sono rivolte verso gli spettatori, Di Lernia si lancia in un flusso monologante al ritmo di una partitura fisica performatica (memore anche delle esperienze con Kataklisma di Elvira Frosini) e duettante con una povera azalea la cui fluorescenza e il fogliame giacciono alla fine come inerti "resti" scenici. Lo sguardo esterno di Lombardo regista toglie ogni autoreferenzialità al difficile compito dell'attrice sola.

[M.S.]

Compagnia Krypton
FINALE DI PARTITA di S. Beckett
Teatro Studio, Scandicci, Firenze

Il fascino che sprigiona dall'allestimento che Giancarlo Cauteruccio ha immaginato e diretto nella sua nuova versione di "Finale di partita" di Samuel Beckett risiede tutto nella caratterizzazione dei personaggi. E non è una cosa scontata, perché il testo del drammaturgo irlandese è allo stesso tempo ancora profondamente suggestivo e talmente frequentato dal teatro – nelle sue tematiche, nei suoi rovelli – da renderlo un materiale incandescente e difficilmente manipolabile. Cauteruccio ci restituisce, interpretandolo, un Hamm coriaceo e grottesco, stretto nella sua immobilità che è tanto corporale quanto morale, accanto al quale trotterella un Clov che sembra un soldatino a molla (Fulvio Cauteruccio), impossibilitato a stare fermo. Anche Francesca Ritrovato e Francesco Argirò, i due giovani interpreti di Nagg e Nell, danno corso a una straordinaria e intensa interpretazione: i decrepiti genitori di Hamm che vivono, senza gambe, in due secchi per la spazzatura e sono per altro l'invenzione più dirompente, dal punto di vista visivo, del testo beckettiano; sono loro a far irrompere sulla scena un riverbero post-apocalittico. Come quindici anni fa, nel 1998 – quando Cuateruccio portò in scena la versione calabrese del capolavoro beckettiano, "U juocu sta finisciennu" – il dialetto gioca un ruolo importante, ma stavolta non totalizzante: presente solo a sprazzi, in questa versione è più una sorta di interferenza, una caduta della lingua che aiuta a disegnare i contorni dell'abisso umano immaginato da Beckett, proprio grazie al suo carico di "realtà", di lingua primaria e non mediata.

[G.G.]

Vitaliano Trevisan, Giuseppe Marini
WORDSTAR(S)
Teatro Vascello, Roma

Nel destino di ogni grande autore c'è che si parli della sua fine, molto spesso paradigmatica, il più delle volte almeno ricondotta a uno sguardo sulla sua vita. E sulla sua opera. Che sono, poi, la stessa cosa. È questo quel che sembra emergere da Wordstar(s), ottimo testo che Vitaliano Trevisan ha dedicato agli ultimi giorni, o mesi, della vita di Samuel Beckett, celandovi una dedica speciale anche all'amato tratteggio di Thomas Bernhard e all'iconografia di un'altra "B": Francis Bacon. La regia che ne ricava Giuseppe Marini sviluppa affascinanti e caldi toni cromatici in uno sciatto interno casa con dentro tutto quanto è stato l'uomo che vi sta finendo i suoi giorni: le opere, le sconcezze, le manie, le due donne che si sono divise quanto non potremmo definire diversamente da un totale, composto in misura indivisibile di uomo e scrittore. Al centro della scena, in ogni senso, Ugo Pagliai è bravissimo a non farsi schiacciare dal personaggio monumento ma lo abita con inusuale maestria traendone caratteri d'umanità grottesca, al suo fianco le due donne: Paola Gassman e Paola Di Meglio, parlando da un frigorifero e da una lampada forniscono un viscoso contraltare "assurdo" in cui mescolare questo lungo, intenso, Finale di partita.

[M.S.]

CapoTrave
NEL BOSCO
Teatro dell'Orologio, Roma

Niente è più posticcio di un bosco ricostruito nei minimi dettagli sul palco di un teatro. Eppure l'umidità del Teatro dell'Orologio una volta tanto non rimanda al suo passato di "cantina romana", ma al suo presente di rigogliosa radura, complice il profumo che sale dal pavimento, fitto tappeto di foglie d'autunno. Su questo raffinato paradosso della visione si fonda "Nel Bosco", scritto da Lucia Franchi e Luca Ricci, che dirige. Le luci sepolcrali di Gianni Staropoli fendono folti rami e tronchi di corteccia; tra colpi di fucile e latrati di cani irrompe un ragazzo, piegato in due dalla fatica di un inseguimento. La sua fuga si incrocia con la ricerca di libertà di una giovane, zainetto in spalla e fare guardingo. La loro muta vicenda d'amore, rito di accesso all'età adulta, farà di noi occhi che spiano non visti, da dietro a un velatino. Proiezioni video animeranno stralci di versi estratti dal poema "Il galateo in bosco" di Andrea Zanzotto (scompaso nel 2011), sussurrati dalla voce off di Roberto Herlitzka, come dall'aldilà. Il calore genuino e magnetico dei corpi, fatto di sguardi e prossimità, si raffredda al contatto un po' forzato con la gelida dimensione lirica, indebolendo parte dell'ottimo impatto visivo di questo lavoro delicato e coraggioso.

[S.L.G.]

ADDIO A UN'ATTRICE «PAGANA»

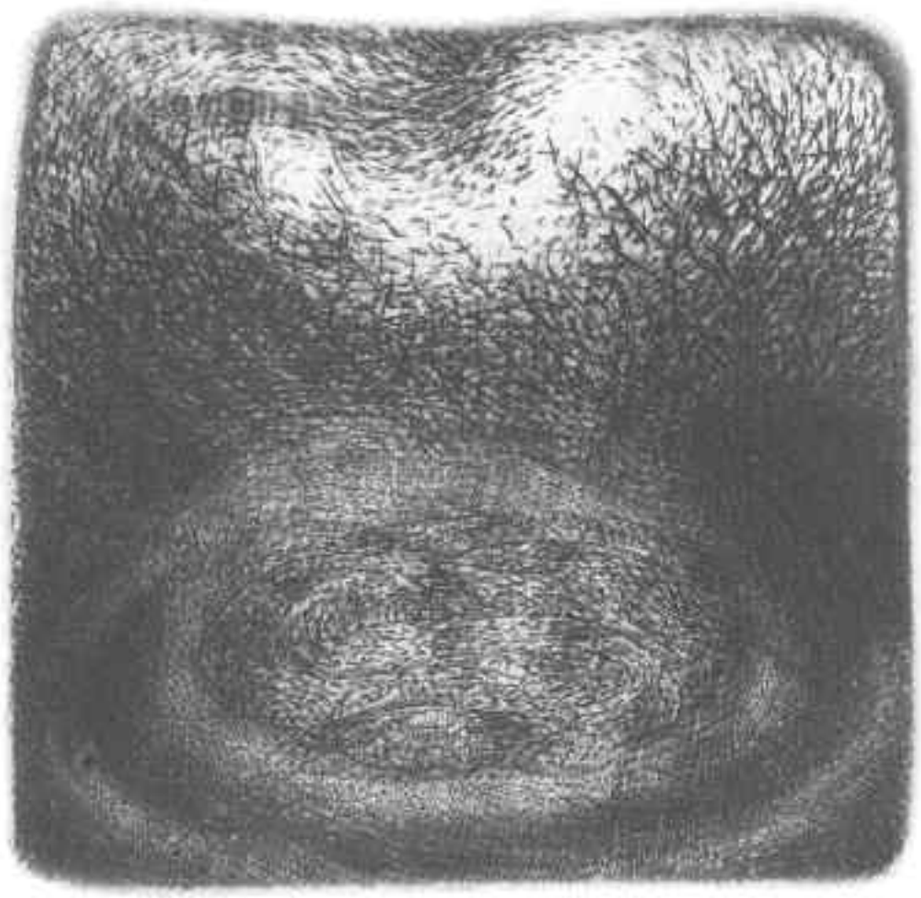
UNA DEDICA A MARIANGELA MELATO

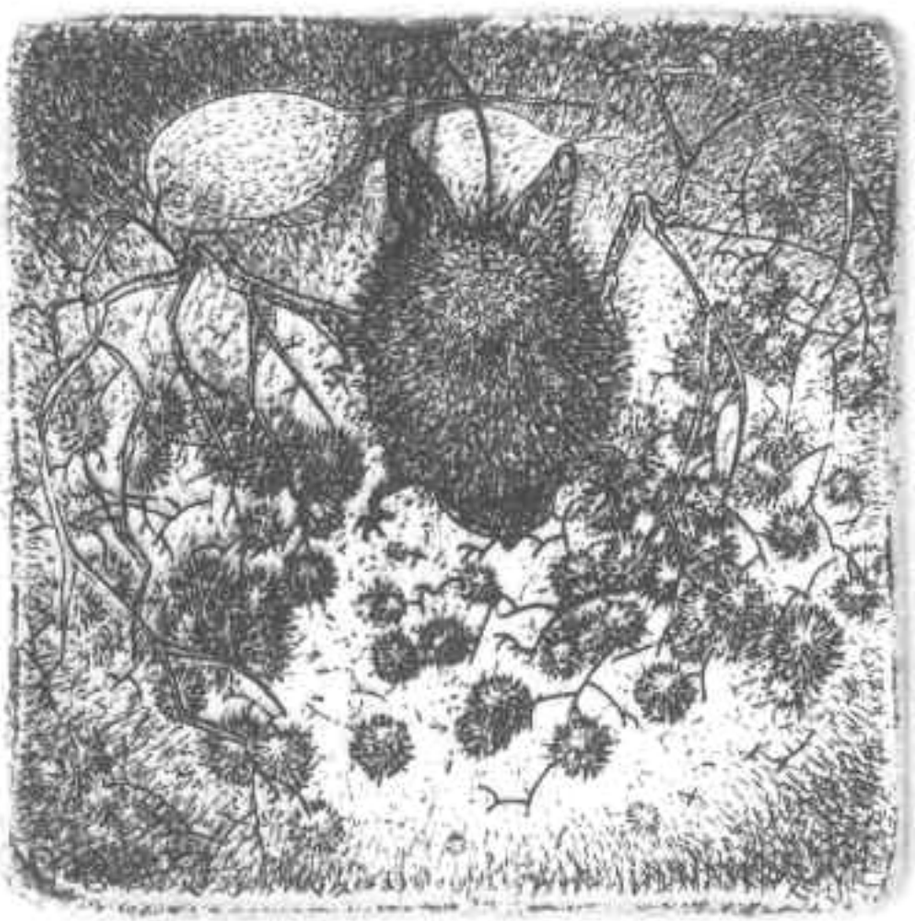
Dirompente presenza sul palcoscenico e sul grande schermo, Mariangela Melato è stata un'attrice totale, una personalità artistica dal carisma indiscusso e portatrice di un autentico fuoco di passione per l'arte del recitare

DI GABRIELE LAVIA

Artaud avrebbe definito cruda Mariangela, crudele, qualcosa di sanguinante, come la carne cruda, tagliata col coltello e mangiata subito

Mariangela era una mia carissima amica. Era una grande attrice. Che cosa vuol dire essere una grande attrice? Con Mariangela scherzavamo spesso, io le dicevo: «Vedi, Mariangela, tra me e te non c'è proprio gara, perché tu sei un'attrice ontica e io un attore ontologico». Io sono un attore costruito, ho dimenticato la mia "onticità". Sono come il tavolino di un designer, talmente bizzarro da aver dimenticato il suo essere tavolo. Artaud avrebbe definito cruda Mariangela, crudele, qualcosa di sanguinante, come la carne cruda, tagliata col coltello e mangiata subito. Mariangela cercava questa immediatezza, il guizzo di quella ebbrezza di cui forse parla Nietzsche, il sentimento profondo che un attore conosce molto bene. Questo assoluto sentimento, questo contatto diretto tra il sentire del proprio respiro-anima-psychè (che in greco vuol dire proprio alito), è qualcosa di diretto, di non mediato. Di ontico. Il che non significa che Mariangela non studiasse, al contrario, studiava tantissimo, era quasi pedante nel voler sapere, nell'andare a fondo. Momento per momento. Segmento per segmento del suo "recitare". Quando abbiamo lavorato insieme per "Chi ha paura di Virginia Woolf?", è stato un procedere lento e lungo, faticoso. Per entrambi è stata una sperimentazione su noi stessi. Lo studio era proprio cercare di ottenere questo contatto diretto, questa non-mediazione. Il nostro è un mondo di teatro cotto, in qualche modo morto. Ci sono dei registi che fanno il funerale del teatro (magari con tutto l'esercito, i cavalli e le salve di cannone, ma sempre un funerale è), altri che fanno il teatro vivo. In questo paese è stato teorizzato il teatro morto, incomprensibile, in cui l'estetica visiva e per certi versi anche quella sonora sono talmente morte che quando l'attore parla non si capisce che cosa dica. Il teatro con Mariangela era un'esperienza diversa, con lei ho lavorato così bene e, al di là della scena, avevamo un rapporto artistico profondo che ci faceva parlare a lungo di che cosa sia questo mistero del recitare, che cosa significhi mettere al centro del teatro l'Attore. Non è un narcisismo di attore, ma un'esigenza a cui il Teatro conduce. Il teatro di regia è morto e tutto ciò che produce è una lunga fila di bei funerali. Ma il teatro è "essenzialmente" l'Attore di fronte agli Spettatori. Qualsiasi processo esca da questo rapporto diventa qualcosa di forse bellissimo ma di incomprensibile, nel senso essenziale del termine, qualcosa che il pubblico non prende. Tutto ciò che afferisce all'attore e agli spettatori riguarda invece la comunicazione, la comunione, quel momento in cui il sacerdote-attore dona il proprio corpo-voce, lo dà in pasto allo spettatore. Se lo spettatore ti mangia, tu hai dato la comunione allo spettatore, hai comunicato. Se ti sputa, perché sei velenoso, perché sei carne morta, questo non succede. È questa semplicità che fa il mistero del teatro, una «eucaristia pagana», come la chiamava Artaud. Nella nostra cultura giudaico-cristiana parliamo soltanto di pre-cristiano, perché non abbiamo idea della grandezza, della potenza, della verticalità del paganesimo. È qualcosa che sta ancora prima del Pensiero. Come fa l'attore a essere grande? Mariangela non lo sapeva. Lei era "grande". Non aveva bisogno di sapere... era un'Attrice vera. Una tale condizione ha bisogno di una grande "Dimenticanza". Perché solo nella totale Dimenticanza è possibile la "Rammemorazione". Mariangela era "pagana". Era "sotto lo sguardo del dio del Teatro", era un'attrice che stava nel Teatro, in quella radura, direbbe Heidegger, in quel luogo, in quel senso che era il "suo" senso, il suo essere Teatro.





Presenza Reale

DI MARC FUMAROLI

Lettore di Bataille, ma anche di T. S. Eliot, continuatore di Stanislavskij, Grotowski era talmente sensibile all'accusa di esibizionismo rivolta all'happening che esigeva dai suoi performer un allenamento monastico in ogni genere di disciplina del corpo e della voce [...]. Spettava alla precisione virtuosistica e controllata dei loro minimi gesti e movimenti ristabilire nei suoi spettacoli la distanza estetica che sembrava abolita da un dispositivo scenico, sopprimendo la separazione tra la scena e la sala e creando un'estrema vicinanza fisica tra gli attori in movimento e il piccolo numero di spettatori in mezzo ai quali essi si muovevano. Questo riformatore dell'arte teatrale era un modernista nel significato paradossale [...] del termine, ben deciso a salvare il teatro e la presenza reale del corpo, l'essenza dell'arte drammatica, contro la sostituzione di quella presenza con gli spettri cinematografici, così come lo erano stati i pittori dell'inizio del secolo nel salvare la pittura e la percezione sensibile del mondo [...]. Per ovviare alla cessata padronanza del proprio sguardo e del proprio corpo causata nello spettatore moderno dall'abitudine all'immagine cinematografica, l'attore doveva essere colui che accetta di reincarnare, con una precisione e secondo un ritmo liturgico, la passione dell'infinito che fa fremere e vivere, nei suoi limiti finiti, il corpo umano. L'attore-poeta rende l'anima allo spettatore [...]. Nel novembre 1969 vi fu un avvenimento strano, la breve serie di rappresentazioni di "Apocalypsis cum figuris", l'ultimo auto-sacramental del teatro-laboratorio del polacco Grotowski nella navata della chiesa neo-gotica di Washington Square a New York [...]. La capitale delle immagini pubblicitarie, dei musical di Broadway e della Pop Art ospitava un rampollo poderoso e carnale, sincero e dotto, moderno e antico, dell'arte cattolica di una Polonia allora in apparenza spenta sotto il gelo sovietico [...]. Tragico, magnifico e nudo, con tutti i suoi muscoli da tigre, con tutta la sua voce da scuoiato vivo, Ryszard Cieslak era Cristo, Elisabeth Albhaca era la violenza tragica dell'amore di Maria Maddalena nelle "Lamentazioni italiane" e fiamminghe del Quindicesimo secolo, in contrappunto al coro degli altri attori che si muovevano in una tempesta mugghiante dello stesso respiro e degli stessi silenzi. Certe vecchiette polacche con scialletto, chine verso terra, eseguivano imperturbabili la pulizia della chiesa, le cui vetrate erano illuminate dai lampioni di Washington Square, mentre nella penombra Cristo crocefisso, abbandonato dal Padre, si abbandonava a Maria Maddalena in un abbraccio così totale che avrebbe potuto salvare il mondo altrimenti insalvabile. Quanto tutto fu terminato, nessuno osò applaudire.

da
Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini.

di
Marc Fumaroli

traduzione italiana
Gabriella Cillario

Adelphi, Milano, 2011