

D

DI ATTILIO SCARPELLINI

ateci una poltrona a teatro!», esclama Massimo Marino a un certo punto della sua invettiva contro la povertà (scenica e spirituale) dei festival italiani che sempre più si trasformano in ritualità identitarie. Una poltrona o anche una sedia, un cuscino per terra, magari direttamente il pavimento di una sala su cui incrociare le gambe, come è accaduto negli spazi del Macro Testaccio all'inizio della rassegna romana Short Theatre, perché per una volta la domanda (di posti) superava l'offerta (il numero di poltrone disponibili) e ci si doveva accovacciare a terra, come nelle assemblee degli anni Settanta, sentendo scricchiolare le giunture di chi quelle affollate riunioni ancora le ricordava. Non siamo più, ahimè, i disinvolti yogi di un tempo. In scena c'era il corpo, più circense che coreutico, di Julie Nioche, una danzatrice francese che scalava l'aria, *à la lettre*. Che, a pensarci bene, è un'altra possibile definizione del teatro, della sua illusione. Se sulla scena i corpi pesassero come nella vita, non ci sarebbe ragione di frequentarla, di accalcarsi ai suoi confini con tanta scomodità, con buona pace di chi pensa che il teatro sia un riflesso condizionato della circostante pesantezza del mondo. Ma anche tra quelle 150 e passa persone s'è udita (alle spalle) una voce sardonica che diceva: «Certo che ci conosciamo tutti...». Al che un'altra voce, familiare anch'essa, le ha risposto: «Se ci conosciamo tutti, allora vuol dire che siamo tanti». È un dilemma che proporrei di lasciare così com'è quello del pubblico come comunità. Non c'è niente di male a conoscersi urtandosi in un mondo in cui l'amicizia ha abdicato alla prossimità del contatto e la conoscenza dell'altro è ridotta alla versione 2.0 del vecchio gioco delle cartoline. Niente di male a riunirsi attorno a un reale accadimento del simbolico, al corpo dell'attore, questo mediatore di presenze inattuali. Chiunque entri in una sala teatrale partecipa di una comunità, presenza all'apertura di un luogo che trascende il suo spazio fisico. Il teatro viene dopo il rito, nasce probabilmente da una sua profanazione (nel senso che Giorgio Agamben ha dato a questo termine), ma il suo pubblico – cioè il suo ascolto – mantiene qualcosa della concentrazione delle vecchie assemblee religiose. Il suo limite, laggiù sul fondo di quell'altro sipario che non si apre mai, era lo spazio esposto al sacrificio, un confine opposto all'uomo. Si può svuotarlo, deturparlo, sfigurarlo, non toglierlo, perché toglierlo significherebbe banalizzare la lotta dell'uomo sulla scena e in questa nostra vita. Leggete il dialogo tra Katia Ippaso e Antonio Latella: per o contro Dio, il problema del male, della sua effettività, non trova risposta, sfida la rappresentazione. Ma il regista de "Le benevole" (tratte dal romanzo di Littell) lo porta ugualmente sul confine della scena, centinaia di pagine in quattro ore di rappresentazione. Questo numero ospita i testi di due scrittori, Christian Raimo e Lorenzo Pavolini, che quel confine lo frequentano volentieri, magari seduti per terra, tra gli altri. E si chiude con il ricordo e le parole di uno scrittore che era anche un uomo di teatro, oltre che un membro della redazione dei "Quaderni". Non si poteva non voler bene a Ugo Ricciarelli, per quel suo modo elegante, ironico di portare la malattia, sgravandola di qualunque pesantezza per gli altri, fino a convincerli che il suo corpo esile era come il suo spirito sottile, capace di passare per tutte le crune. E per quel suo perseverare nella scrittura, dove chiunque avrebbe ceduto. Per lui era letteralmente vera una frase sfuggita a Malraux in piena guerra: «Qui scrivere è l'unico modo per continuare a vivere». Buongiorno, Ugo. E complimenti per il Campiello.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

OTTOBRE

Quaderno n.16 · ottobre 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, Mariateresa Surianello

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

LO SGUARDO

ANTONIO LATELLA INCONTRA LE BENEVOLE DI LITTEL

UNO DEI REGISTI PIÙ SIGNIFICATIVI AFFRONTA SULLA SCENA «LE BENEVOLE», IL DISCUSO ROMANZO CON CUI JONATHAN LITTELL SI AVVENTURA NELL'ABISSO DELLA SHOAH, MESCOLANDO RICOSTRUZIONE DOCUMENTALE E FINZIONE. ALLA RIFLESSIONE SUL ROMANZO AFFIANCIAMO UN'INTERVISTA A LATELLA

LE BENEVOLE: ISTOLOGIA DELL'ASSURDO

DI CHRISTIAN RAIMO


Con questo romanzo Littell percorre per intero l'ambizione di scrivere, in una scrittura paradossalmente ottocentesca, il libro definitivo sul Novecento

“Le benevole” racconta la storia finzionale di Maximilien Aue, un ufficiale delle SS, intellettuale, melomane, omosessuale, convinto nazionalsocialista, che negli anni della Seconda guerra mondiale viene mandato a sterminare ebrei in Ucraina, partecipa alla battaglia di Stalingrado, si occupa dei campi di concentramento, riesce a sfuggire molte volte alla morte e a reinserirsi nella vita civile per raccontarcelo in prima persona questa storia, cominciandola con una spietata invocazione al lettore: «Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata». Questa è la microsintesi e questo è l'incipit magnetico che vi fa chiedere se valga la pena dedicare almeno quaranta ore della vostra vita a leggere “Le benevole” di Jonathan Littell. Non è una domanda pleonastica. Perché la fatica di spendere quaranta ore minime riservandole alle mille fittissime pagine di questo romanzo denso, respingente, clinico, claustrofobico, non sarà – come si dice spesso parlando dei libri – ripagata. Si tratterà invece di uno sforzo di dedizione assoluta, cognitivamente sfiancante, per un tempo ponderoso che sarà sottratto alla vostra vita, e che forse genererà in voi un meccanismo che vi richiederà ancora altro tempo – per informarvi su come Littell si sia documentato, per confrontare il testo con le fonti storiche. Per questo quando ho finito di leggere “Le benevole” e ho letto le recensioni, le articolatissime discussioni tra chi ne ha parlato – questo romanzo che è stato un best seller in Francia, un flop in America, un caso critico in Italia – ho pensato chissà quanti fra questi l'hanno veramente letto tutto, questo libro sfibrante. Chissà se qualcuno di loro – come me – arrivato alle quasi cinquanta pagine centrali (quando Aue viene chiamato a collaborare con Adolf Eichmann, l'uomo della “Banalità del male”, per migliorare l'efficienza dei campi di lavoro di Auschwitz e Birkenau) che Littell dedica alle discussioni della burocrazia militare, ha avuto un conato di insofferenza per la noia atrocemente insopportabile di quelle conversazioni e ha gridato internamente: «Basta, sparategli uno a uno, come all'inizio, come in Ucraina», rispecchiandosi per un secondo con Aue, raggelandosi, per poi magari leggere sotto una specie di ipnosi invece quelle righe in cui Littell prova a decifrare il sadismo dello sterminio: «Lo *haefling* è un essere inferiore, non è nemmeno umano, quindi è del tutto legittimo picchiarlo. Ma non è solo questo: dopotutto, nemmeno gli animali sono umani, ma nessuna delle nostre guardie tratterebbe un animale come tratta gli *haefling*. La propaganda svolge effettivamente un certo ruolo, ma in modo più complesso. Sono giunto alla conclusione che la guardia delle SS non diventa violenta o sadica perché pensa che il detenuto non sia un essere umano; anzi, la sua rabbia aumenta e si trasforma in sadismo quando si accorge che il detenuto, lungi dall'essere una creatura inferiore come gli hanno insegnato, dopotutto è proprio un uomo, come lui in fondo, ed è questa resistenza, vede, che la guardia trova insopportabile, questa persistenza muta dell'altro, e quindi la guardia lo picchia per tentare di far scomparire la loro comune umanità». Con questo romanzo, tanto impeccabile da un punto di vista documentale da sembrare delirante, questo scrittore americano di origine ebrea naturalizzato francese fa quello che nessuno prima aveva tentato in modo così megalomaniaco e spregiudicato: percorrere per




NELL'ABISSO

intero l'ambizione di scrivere il libro definitivo sul Novecento – “il secolo lunghissimo” si potrebbe dire alla luce di questo tomo – tentando di inglobare in una scrittura paradossalmente ottocentesca o primonovecentesca i traumi dei cento anni appena passati: i genocidi, le atrocità della guerra, il conflitto tra le nazioni, quello tra le classi, e l'ideologia che produce violenza in ogni sua forma. E poi – ambizione ancora più titanica – ha voluto trascinare il lettore in un processo di fascinazione per la disumanizzazione.

 Il risultato è un romanzo che funziona come una sequenza di macchie di Rorschach: illumina non tanto quella «zona grigia» che Primo Levi indicava ne “I sommersi e i salvati” – lo spazio controverso tra carnefici e vittime della Storia – ma le nostre differenti zone grigie. Ogni lettore che abbia a che fare con “Le benevole” si trova catapultato in una terra rischiosissima, assimilato a un altro essere umano che intellettualmente, emotivamente, esperienzialmente è quanto di più distante da sé può immaginare. E per questo le reazioni al libro si rivelano opposte: chi ne resta avviluppato, chi lo giudica il libro più importante degli ultimi anni, chi lo detesta, chi lo liquida. «È virtuosisticamente mimetico: una elaborazione incredibile di un decennio di documentazione». «È artificiosissimo, derivativo: le descrizioni sono una copia dei filmati d'epoca». «È un libro che ha l'enorme pregio di rompere con la teologia dell'unicità teologica dell'Olocausto e di secolarizzare la Storia, parlando di quella violenza di Stato che ancora oggi tenta di risolvere i conflitti attraverso le stragi di massa». «La vera natura dell'ufficiale delle SS di Littell non è nazista e la sua perversione è un modo per mascherare, nascondere e confondere una lotta tra identità interiori differenti ispirata probabilmente a quella del suo autore». Quest'ultimo giudizio, insultante, per esempio è di Yehoshua. Ma se è forse un po' vero quello che dice Blanchot (autore amatissimo da Max Aue stesso) che scrivere significa essere in relazione con ciò di cui non ci si può ricordare, “Le benevole” ha anche due grandi meriti che si potrebbero chiamare politici. Primo, ci mette in guardia contro la neutralizzazione dell'orrore, avvisandoci che si avvicina l'epoca nella quale persino un evento assoluto come la Shoah potrebbe finire fra i fatti storici come gli altri. E poi. E poi lancia una meravigliosa crociata contro la religione dell'identità: nessun critico che ho letto si è soffermato a sufficienza su una lunga sezione in cui Aue, in una sorta di dialogo platonico, discute con il professore di linguistica Voss cercando di venire a capo delle differenze culturali tra le varie popolazioni dell'Ucraina, scivolando via via nell'impossibilità di definire cos'è un ebreo, cosa un cosacco, cosa un russo, cosa un tedesco. Fosse anche solo per questo, conviene concedere a Littell quelle quaranta ore. In un romanzo che ci mostra un'istologia dell'Assurdo, alla fine ci regala anche l'immagine di una speranza pentecostale.

CONVERSAZIONE CON ANTONIO LATELLA

 Maximilien Aue ci aveva avvertito: «È una storia che vi riguarda, vedrete se vi riguarda!». E nessuno meglio di Antonio Latella deve aver capito che cosa volesse dire il personaggio de “Le benevole”. Il regista entra nel discorso della rappresentazione del male. Fa molte pause. Perché certe cose sono difficili da dire. Anche se poi c'è un signore come Littell, che c'è andato dritto all'inferno e non ha smesso mai con le parole. Mille pagine per scrivere il male nella soggettiva del male. E ora che quelle parole prendono corpo, ci vuole parecchio coraggio e altrettanta lucidità per non farsi sopraffare. Ci vuole, per esempio, una visione architettonica, una forma plurilinguistica e modulare dentro cui distendere questa materia refrattaria all'esercizio della ragione. Provando quello che il teatro stesso può fare di abissale.

«Lavorando sul tema della menzogna, siamo inciampati nel testo di Littell che io con-

In teatro

Die Wohlgesimnten

regia Antonio Latella
con gli attori
dello Schauspielhaus
di Vienna

12 e 13 ottobre
Teatro Eliseo
Romaeuropa festival


In libreria

Le benevole

di Jonathan Littell
EINAUDI,
TORINO, 2007

DI KATIA IPPASO


sidero un capolavoro letterario di questo nuovo millennio – racconta Latella –. Per il modo spudorato con cui un autore ebreo decide di abbracciare il racconto dal punto di vista del male, chiedendo di contestualizzare, non di perdonare, ma di comprendere. Perché, ricordiamolo, Hitler non era solo. È in campo la grande questione della rappresentazione del male. La sola possibilità per parlare del male è usare un artificio, quindi mentire, per via teatrale».

 *Come dovrebbe porsi lo spettatore di fronte a questa sua opera che dichiara la menzogna dell'atto a cui sta assistendo?*


Ho sempre pensato che il palcoscenico sia, per assurdo, il luogo dove tutto è possibile. È il luogo dove le cose morte diventano vive, dove una sedia può diventare un personaggio, una penna può trasformarsi in un albero... Lo spettatore ha la possibilità di creare un distacco tra sé e l'opera, e nello stesso tempo ha il privilegio di partecipare a un rito. Lo spettatore è attore del rito così come l'interprete della scena. In particolare con questo lavoro si avrà la sensazione di partecipare a un rito in cui la comunità è coinvolta.

 *Nel testo si fa riferimento all'Oresteia. Chi è il vostro Pilade?*


L'adattamento (che firmo con Federico Bellini) nasce da un suggerimento fornito da Littell stesso che nel romanzo introduce qualche battuta su Pilade, Oreste ed Elettra. Thomas è un moderno Pilade, ed è colui che inizierà Max (Oreste) al nazionalsocialismo. Una volta che Max entrerà nelle SS, diventerà più spietato del maestro. Anche perché è un fine intellettuale. La cosa che ha sconvolto di più i tedeschi è proprio il fatto che Littell metta al centro del suo romanzo un uomo complesso, perché la maggior parte di loro è ancora convinta che non ci fossero intellettuali tra i nazisti.

 *“Die Wohlgesinnten” (lo spettacolo, con attori tedeschi, arriva a Roma pochi giorni dopo il debutto alla Schauspielhaus di Vienna) fa parte di una trilogia sulla menzogna, che allaccia una spirale originale tra Ibsen, Goldoni e Littell. Cosa li unisce?*


“Peer Gynt” (che farò in Russia con attori russi) è colui che trasforma la realtà e crea favole per il popolo. Il suo primo spettatore è la madre. Mentre l’“Arlecchino”, da Goldoni, con cast italiano (il protagonista sarà Roberto Latini) è il servitore che per piacere al padrone e avere quel pezzo di pane in più impara a dire delle verità “altre”, quindi menzogne.


 *La materia messa in campo da “Le benevole” è letteralmente sconvolgente. C'è chi non è riuscito a leggere più di cinquanta pagine. A lei che reazioni emotive ha provocato?*

L'adattamento del romanzo mi ha chiesto un lavoro lunghissimo di quasi un anno ed è stato sfinente. È una materia che ti mette davanti all'orrore e ci convivi. In quei mesi faticavo a dormire. Capisci che dopo tutto quel male l'Europa non è stata più la stessa, anche se abbiamo finto che non fosse così. Scopri che quel pensiero in realtà non è morto. Tutto ciò ti mette in una condizione di ascolto diverso, con gli altri ma soprattutto con te stesso. Maledici le teologie, maledici le religioni. E allo stesso tempo senti un bisogno assoluto di credere in qualcosa, di aver fede. Lo dico con molta onestà: quattro ore di spettacolo non potranno raccontare un solo minuto di quell'orrore.

 *È cambiata anche la sua concezione del bene e del male?*

Il concetto del male è soggettivo. Ognuno di noi dà un valore alla parola “male” e alla parola “bene”. Esiste bene ed esiste male nel momento in cui l'uomo è stato creato. Se esiste un creatore, il creatore è causa sia del bene che del male. Non posso credere che, se c'è stato un Dio creatore, ha solo creato la bontà dell'essere.

 *E se fossimo soli?*
Senza il Dio creatore?

 *Sì, senza il Dio creatore.*

Può darsi. Probabilmente l'uomo stesso ha avuto bisogno di creare la coscienza ed è stato bravo in questo. Per potersi redimere in qualche modo. Il teatro è un fatto di coscienza. E adesso più che mai credo che il teatro più che una necessità sia un dovere.



DATECI UNA POLTRONA A TEATRO

DIBATTITO SULLE DERIVE DEI FESTIVAL

OGGI I FESTIVAL SCONTANO SÌ UN VUOTO DI ECONOMIE, MA ANCHE UN VUOTO DI IDEE.

DA NAPOLI A VENEZIA A SANTARCANGELO SONO MOLTISSIME LE DERIVE IMBOCCATE

CHE SCONTANO IL DIKTAT DEI POLITICI PER CUI «CULTURA» DEVE FAR RIMA CON «AUDIENCE»

DI MASSIMO MARINO

La cultura non è una variante dell'economia, non va coltivata perché porta lavoro e fondi. La cultura va sostenuta perché cambia l'essere umano, in modi imprevedibili, invisibili

«È sempre più difficile fare un festival con un senso, perché i tagli sono continui e le disponibilità economiche si fanno tardive. Tutti i festival stanno affogando, ma fanno finta di niente». Lo diceva Armando Punzo in un'intervista sulle rassegne dell'estate. E io commentavo: «Paradosso di una cultura che è costretta a fare le nozze coi fichi secchi e non riesce mai a mettersi di traverso, per paura di perdere anche quel poco che ha e morire. Molti festival fanno di necessità virtù. Se scrutiamo bene sotto programmi che parlano di operazioni con il territorio, di progetti *site specific*, nasce il dubbio che lavori che sembrano bellissimi sulla carta possano essere il ripiego per non poter creare con altri mezzi».

Ciò che abbiamo visto ha confermato i dubbi. Programmi ben congegnati per mascherare un vuoto: economico, certamente, ma anche di idee. Dal flop di festival milionari come quello di Napoli al riciclo di spettacoli internazionali stagionati a Venezia, a rimarcare come il nostro paese sia chiuso al confronto con la scena straniera e incapace di progettare a lungo termine; festival come Santarcangelo improntati a esperienze concettuali che trasformavano un preteso post-spettatore in complice di giochini da Club Méditerranée, da reality o talk show, in una sorta di spettacolo 2.0 apparentemente interattivo che rinuncia programmaticamente alla forza fascinosa del teatro e all'oscuro (nel senso che si compie principalmente nel profondo della psiche e dell'immaginario) lavoro dello spettatore. Dateci una poltrona di teatro! Come aveva fatto Ermanna Montanari nell'installazione del suo Santarcangelo 2011, un atto di protesta figurale contro la crisi attuato allineando in piazza sedie vuote ottenute da moltissime sale italiane. Ci diceva, in modo semplice: quella, la poltrona, è il luogo in cui il lavoro dell'attore si manifesta, l'incubatoio dello sguardo e dell'ascolto.

Naturalmente sto semplificando, forse troppo: i festival dell'estate – peraltro sempre di più uno per ogni campanile – erano pieni di spettacoli, (co)prodotti o ospitati, di studi, anteprime, poco-prima-della-prima; erano ricchi di incontri, dibattiti, proiezioni, momenti di festa, sguardi a diversi tipi di teatro e moltissimo altro. Horror vacui? Riempire il frequentatore, il tempo, lo spazio di cose (“eventi” li chiamano), senza curarsi della loro profondità e incisività (non solo, certo: anche tentativo di rispondere alle ansie del presente rilanciando dubbi e questioni). È un gioco al massacro al quale ci ha abituati la politica: vi diamo uno spazio per le vostre interrogazioni e sperimentazioni d'avanguardia; in cambio voi dovete coinvolgere “il pubblico normale”, il turista. Cultura in funzione del turismo?

Sono le domande con le quali si confronta, per esempio, duramente Volterra, che quest'anno ha fatto la scelta di sottrarsi alla città (anche per tagli subiti) e di concentrare il teatro (meravigliose creazioni) tutto in carcere.

Le nozze con i fichi secchi fanno disseccare. La cultura non è una variante dell'economia. Non è vero che va coltivata perché porta lavoro, fondi. La cultura va sostenuta perché cambia l'essere umano. In modi imprevedibili, invisibili. Un fallimento, un oscuro agire può inventare le visioni di domani (Kafka, Artaud, Grotowski...). E ancora di più l'arte, che non è mai pacifica, ma lama che divide e ferisce, che non rispetta etiche e convenienze. Che travolge e apre la strada a mondi (ma anche ricuce, riconnette). Altrimenti i festival continueranno a essere recinto dorato per disoccupati o sottoccupati intellettuali, luoghi inessenziali che lasciamo come porti più o meno franchi, per non mettere mai in discussione gli assetti reali dei poteri di controllo sull'immaginario.



E SE RICOMINCIASSIMO TUTTO DA CAPO?

NEL TEMPO I FESTIVAL SONO DIVENTATI UNO STRUMENTO PREZIOSO DI PRODUZIONE E CIRCUITAZIONE, RIFERIMENTO PER UN'INTERA AREA CULTURALE DEL NOSTRO PAESE. ANCHE SE SCONTANO LE INCERTEZZE DEL SISTEMA HANNO ANCORA MOLTO DA DARE

DI LORENZO DONATI

I festival sono stretti nella morsa di politiche culturali che lasciano senza ossigeno, costretti a navigare fra incertezze che ne minacciano di minuto in minuto la semplice sopravvivenza. I festival sono momenti di visibilità per un'area culturale che tenta in tutti i modi di affermare la propria esistenza, sottoponendo il proprio operare a scelte di compromesso che spesso ne snaturano le spinte ideali. Anche nei casi migliori e più fortunati, accade che i festival restino un'eccezione più o meno rumorosa. Il mondo guarda altrove e le politiche culturali ordinarie hanno ben altre voci di spesa da alimentare.

Noi pensiamo che il teatro che vive abiti nei festival, il resto del mondo invece li considera come un'interruzione alla norma: fastidiosa per alcuni, indifferente per la maggioranza, per altri curiosa come un Circo Barnum. Nei festival chi organizza, chi produce, chi osserva e chi critica rappresenta il novanta per cento del pubblico del festival stesso. Anche per questo, i festival sono quasi sempre, soprattutto per chi li "cura", prove di forza al limite della sostenibilità fisica e psichica. Se guardati con la lente dell'attuale sistema economico, invece, i festival sono sempre delle imprese non sostenibili dal punto di vista economico, tranne qualche caso che ancora si pasce di finanziamenti lirico-sinfonici e simili. Difatti i festival si possono ancora realizzare, almeno nelle forme che osserviamo, grazie al lavoro parzialmente o completamente volontario delle persone coinvolte nella loro organizzazione. Anche per questo i poteri considerano i festival solamente dal punto di vista delle ricadute turistico-commerciali. Se queste ci sono, allora chi li organizza diventa una potenziale fascia di "auditel elettorale": il festival viene tenuto in piedi, l'area che rappresenta ha il suo contentino, la politica sorride. In caso contrario, i festival non servono a nulla e le voci di spesa pubblica corrispondente viene tagliata. Quando invece va molto bene, i festival riescono ad alzare la mano da dentro alla società dei simulacri: «Ci sono anch'io!». In questi casi, i festival di teatro di ricerca equivalgono ai festival di filosofia coi grandi nomi che indottrinano i fedeli, luoghi in cui contano molto le foto patinate ottenute sulle riviste, le chiacchiere e distintivo con la birretta d'ordinanza.

Pensiamoci bene: descrivere i festival oggi significa fotografare un paradosso. Tutte le condizioni spingerebbero a favore di una ragionevolissima chiusura, anche alla luce dei risultati ottenuti dalla strategia che combatte uno stato egemonico da dentro, adottando il suo stesso linguaggio: si finisce per essere macinati da chi poco prima si stava combattendo. Eppure di festival ce ne sono tantissimi. Dunque, per una volta potrebbe essere salutare non guardare il bicchiere mezzo pieno. Certamente ci sono realtà che lottano contro tutto questo, ci sono ancora luoghi in cui fare un festival significa dare forza a nuove idee di teatro, alimentare la dissonanza, creare occasioni di pensiero, invitare il pubblico ad attraversare una difficoltà. Ma quanto potranno resistere? E siamo così sicuri di avere il coraggio e la forza di ascoltarle, quando è con l'assenza di un reale dialogo che possiamo descrivere tutta la storia recente della nostra area? La «nuttata» non passerà e forse è salutare iniziare a ragionare di conseguenza, non per mollare ma per tentare un altro paradosso: ricominciare tutto da capo, a piccoli passi.

Descrivere i festival oggi significa fotografare un paradosso: ha senso tenerli in piedi? Eppure i festival sono tanti e frequentati. Forse si può ricominciare compiendo piccoli passi

TRA MISERIA E NOBILTÀ

A OTTOBRE SI RIFLETTE SULLE RESIDENZE CREATIVE

AD OGGI LE RESIDENZE SONO DIVENTATE UNO DEI POCHI MODI PER FARE PRODUZIONE.

A PRATO SE NE PARLERÀ IN UNA SESSIONE DI STUDIO CONDOTTA DA GERARDO GUCCINI.

VE NE ANTICIPIAMO LA RIFLESSIONE SCATENANTE A CUI ACCOSTIAMO UN NOSTO SPUNTO

DI SIMONE NEBBIA

Quando qualche anno fa il regista Massimiliano Civica fu intervistato a proposito dell'esperienza residenziale di Armunia a Castiglioncello, la sua risposta fu eloquente e definì il silenzio della pineta nel Castello Pasquini come «un tempo fermo», senza il quale nessun artista può lavorare. Proprio in quel tempo fermo prendono respiro le parole con cui Fabio Biondi, direttore de L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, in una riflessione del 2007 sul tema delle residenze creative scovata sulle pagine web di “Altre Velocità”, stimolava la necessità di una seria discussione sulle residenze, preoccupandosi di difendere il carattere di studio e di sperimentazione che queste cellule per l'accoglienza del pensiero iniziavano a sviluppare, ma più ancora delineandone l'intima appartenenza a quei luoghi immaginati per essere «laboratori permanenti, officine aperte» in cui l'artista potesse indagare la propria urgenza senza avere ansia di consegnare un prodotto finito. Perché il teatro, l'arte in genere, non è mercanzia.

Miseria e nobiltà

Presente e futuro delle residenze creative in Italia

Incontro a cura di Fabio Biondi e Edoardo Donatini

dall'11 al 13 ottobre 2013

Teatro Magnolfi, Prato

Da questa necessità non sopita, dunque, nasce un progetto affiancato da Edoardo Donatini (direttore di “Contemporanea Festival” Teatro Metastasio Stabile della Toscana di Prato) attraverso cui attivare un processo d'analisi sulle residenze per convogliare esperienze differenti in una visione unificata. “Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia” – questo il titolo del progetto sostenuto dal MiBAC e dalle regioni Toscana ed Emilia Romagna – è dunque l'inizio di un percorso articolato di esplorazione dell'esistente, una raccolta di materiali tematici che, pur non proponendosi per ora di essere esaustiva, ha mira e vocazione nazionale (e in prospettiva internazionale) ma assieme la volontà di rivolgersi ai territori più radicati per conoscere realtà residenziali ancora nascoste: «Si doveva tener conto delle specificità territoriali – dice Donatini – così abbiamo pensato di creare un appuntamento che inneschasse il discorso, non un convegno ma un incontro pubblico», che avverrà di fatto al Teatro Magnolfi di Prato durante il festival, nel fine settimana dell'11 e 12 ottobre 2013, con sessioni mattutine e pomeridiane.

Ma se l'intenzione è di facile lettura e rintraccia la crescente volontà di professionalizzare e sistematizzare esperienze endemiche, non immediata e quindi non certo vaga è la formula prescelta: uno dei problemi per le residenze risiede nell'assenza pressoché totale di una teoria che ne riporti episodi pregressi e costituisca quindi una letteratura di riferimento per definire nuove occasioni; già dall'estate è stato allora attivato un “Prologo”, ovvero una raccolta di contributi scritti sui concetti e sulle pratiche delle residenze in Italia – su tre livelli: le teorie degli osservatori, le esperienze degli operatori, le pratiche degli artisti – che la webzine “Il Tamburo di Katrin” ha raccolto in un sito dedicato, con il fine di comporre una base di partenza e stimolo alla riflessione, corpo unico d'indagine per la biopsia delle diverse esperienze organiche. La loro analisi è stata affidata a un coordinatore di rilievo, Gerardo Guccini, docente di discipline dello spettacolo all'Università di Bologna, perché affiancato da un gruppo di curatori delimitasse a partire dalle esperienze parziali quattro diversi temi più universali, da discutere nella fase seminariale a inviti del primo giorno e da sintetizzare poi nell'incontro pubblico domenicale, in cui lo stesso Guccini fornirà dati storici sull'origine delle residenze e sui progetti di decentramento degli anni Settanta.



«Mi piace pensare che, dopo la tappa di Prato, si possano identificare alcuni punti comuni a tutti perché sia possibile parlare di residenza, perché l'investimento diventi un motore a vantaggio della creazione contemporanea ma anche un grimaldello del disequilibrio»: questi gli obiettivi dichiarati da Donatini in vista dell'incontro successivo già definito per settembre 2014 a Mondaino, animati dalla tenacia di un sistema sotterraneo teso una volta di più a farsi esemplare modello per rinnovare il più grande sistema teatrale italiano, di cui fa - o dovrebbe fare - parte.

IL TEMPO DELLA CREAZIONE

DI GRAZIANO GRAZIANI

Le residenze creative possono essere osservate secondo due logiche in antitesi tra loro: quella "economicista" e quella "anti-economicista". Seguiamo per prima la logica economicista. Il teatro è un universo plurimo, di cui fanno parte molti sottoinsiemi. Le residenze fanno riferimento al sottoinsieme della Ricerca. È un sottoinsieme atipico, perché comprende sia delle linee estetiche (il contemporaneo, il teatro popolare d'arte) sia delle linee di sperimentazione e di innovazione dei linguaggi. Gli altri due principali sottoinsiemi, la Prosa e il Teatro Commerciale, seguono dinamiche produttive standard perché devono realizzare prodotti standard, la prima seguendo i parametri ministeriali, la seconda le logiche del botteghino. In entrambi i casi, i processi produttivi hanno delle proporzioni "matematiche" che all'incirca sono già date. La Ricerca, invece, si basa su dei processi produttivi che vanno inventati di volta in volta. Qui il "tempo per la creazione" diventa un momento strategico: esso è composto di studio e di sperimentazioni non immediatamente finalizzati alla realizzazione di un oggetto scenico.

Secondo le logiche produttive degli altri due sottoinsiemi, a prima vista si tratta di "tempo perso". Ma se consideriamo che è dalla ricerca che scaturiscono i linguaggi che poi influenzano anche le estetiche del teatro d'arte, che è a quel comparto che fanno riferimento le nuove generazioni e a cui spesso è connessa la formazione del pubblico (verso cui la scena di ricerca è in costante dialogo), ci si rende conto di come questo "tempo perso" sia di estrema importanza. Anche nel settore industriale, per altro, succede la stessa cosa: non c'è sviluppo senza investimento e non c'è investimento senza ricerca. I milioni di dollari che le grandi aziende statunitensi puntano sulle decine di *start-up* che nascono ogni giorno ne sono l'espressione più evidente. Molti di quegli investimenti non tornano indietro, eppure il bilancio complessivo è positivo.

Ma anche senza scomodare le logiche del guadagno e del ricavo, le residenze continuano ad apparire uno strumento essenziale per la qualità artistica degli spettacoli, dunque per l'arte in sé. Non solo perché mettono a disposizione risorse produttive (questo è ancora un parametro economico); ma perché sono in grado di sciogliere un nodo pratico tipico del nostro Paese: il "tempo delle prove". Questa dimensione, senza la quale gli spettacoli non vedrebbero la luce, rappresenta un costo costantemente eluso dai meccanismi produttivi italiani, sempre scaricato sulle spalle degli artisti e dunque risolto, in un certo senso, con l'autofinanziamento.

Le residenze, quando funzionano senza imporre scambi o debutti, non solo sono in grado di garantire quel tempo, ma hanno anche un potere detonante: liberano un determinato tempo e un determinato spazio dalle logiche economiche e lo forniscono all'artista perché ne disponga. Perché, cioè, possa creare al di là e a dispetto di quelle logiche. Quello che un tempo si chiamava "diritto allo spreco". Una locuzione che, in tempi di crisi, trova scarso favore presso giornalisti e politici. Eppure, se ci pensiamo bene, agire al di fuori dell'immediata monetizzazione del proprio tempo-lavoro è tutt'oggi una precondizione per qualunque attività creativa.

La Ricerca si basa su dei processi produttivi che vanno inventati di volta in volta. Qui il la "creazione" diventa un momento strategico che viola le logiche dell'economia

TEATRO COL PUNGIGLIONE

UNA RIFLESSIONE DI OSTERMEIER SUL RUOLO DELL'ARTE

ALLA BIENNALE TEATRO THOMAS OSTERMEIER HA PORTATO "UN NEMICO DEL POPOLO", TESTO FIRMATO DA HENRIK IBSEN NEL 1882, PARADIGMA DI UNO SPIRITO RIVOLUZIONARIO CHE CONSEGNA AL PUBBLICO STESSO LA RESPONSABILITÀ DIRETTA DI FARSI UN'OPINIONE

DI SERGIO LO GATTO

In un mondo neoliberista nulla è più piacevole per chi beneficia del sistema dell'idea che la complessità del mondo rende impossibile incidere sui suoi meccanismi

LIn un intervento dal titolo "Il teatro nei tempi duri" Ostermeier riservava parole di critica a gran parte della «sinistra euro-occidentale», a quel teatro per cui «l'intreccio drammatico non è più del nostro tempo», un'idea che sottrae agli eventi rappresentati in scena la possibilità di una «realtà valida per tutti». «In un mondo neoliberista nulla potrà dare più piacere ai suoi beneficiari che quei presupposti: nessuno è responsabile di nulla, e la complessità del mondo rende illusorio qualsiasi tentativo di incidere su questi meccanismi».

Una personalissima versione di "Un nemico del popolo", testo firmato da Henrik Ibsen nel 1882 e presentato alla Biennale 42, sembra mettere sul palco alcuni punti della polemica accesa da Ostermeier. Lo scienziato Stockmann scopre la presenza di batteri nocivi nelle acque di una stazione termale che, polo turistico per eccellenza, dà da vivere all'intera cittadina. Deciso a rivelare lo scandalo, dietro al quale si cela nientemeno che il fratello sindaco, si vedrà via via abbandonato da amici e familiari, preoccupati dalle conseguenze per l'intera piccola comunità, diventando di fatto un "nemico del popolo". Nello stesso scritto citato, Ostermeier parlava del teatro come «un santuario abitato da una forza rigenerante, [...] un'azione virtuale che convoca tutto il mondo reale»: dai classici shakespeariani alle drammaturgie di questo ultimo decennio, quella di Ostermeier, che vanta una capacità di controllo del ritmo eccezionale, diviene una narrazione per simboli, sempre dinamici, nel tentativo di restituire al racconto del presente una cellula di pensiero vivo, in un'epica mai troppo ingessata, in grado appunto, nella «azione virtuale», di convocare tutto il «mondo reale».

«Il nucleo del realismo è la tragedia della vita normale», qui rappresentata da una sorta di "borghesia creativa" di una micro-comunità con annesso micro-benessere, le cui rifrazioni si offrono in intermezzi musicati e cantati dal vivo, dal malinconico affresco di "Older Chests" di Damien Rice a "Changes" di David Bowie, che in un verso recita: «Questi giovani tentano di cambiare il loro mondo e sanno benissimo quello che fanno».

LParlando a un giornalista di "Le Monde" lo scorso anno, Ostermeier aveva inquadrato «una generazione che ha il cuore a sinistra e il portafogli a destra, che vuole cambiare il mondo senza sporcarsi le mani e senza confrontarsi con il potere». Ed ecco che entra in scena la vera intuizione drammaturgica, realizzata con il *dramaturg* Florian Borchmeyer: innestare sul testo di Ibsen stralci de "L'insurrection qui vient", il discusso testo anarchico-insurrezionalista uscito nel 2007 a firma del collettivo anonimo Comité Invisible, che identifica, alla maniera dantesca, come «sette gironi»: «il sé, le relazioni sociali, il lavoro, l'economia, l'urbanizzazione, l'ambiente e la civiltà». Nel libro viene suggerita una reazione rivoluzionaria basata su un network sotterraneo di forze lontane dalla politica istituzionale che «attaccherà in momenti di crisi politica, sociale e ambientale per promuovere una rivoluzione anti-capitalista; [...] la presa del potere da parte del popolo, il blocco fisico dell'economia e l'annichilimento delle forze politiche».

Stockmann sceglie un pulpito per tirare fuori una rabbia incredula con cui ricalca le linee della gabbia di omertà in cui è stato cacciato. E, luci accese in sala, la parola viene consegnata al pubblico con tanto di microfono a gelato e traduzione simultanea. Le ragioni di Stockmann, da incredule, si faranno metodiche, accese di quel sinistro tono anarchico che a lungo ha tinto i tempi di qualche decennio fa.





«Un teatro scomodo, quello con il pungiglione dentro», questa la ricerca dichiarata da Ostermeier, la volontà di usare il mezzo teatrale, con quella dicotomia di virtuale/reale come grimaldello dialettico in grado di aprire le coscienze, trascinando qui in campo i temi della corruzione e della corrottibilità di entità sociali che dovrebbero invece essere al sicuro da una messa in discussione totale da parte degli intrecci dei macropoteri economici e della dittatura degli indici finanziari. Per fare questo, la vena già politica del testo è stata mescolata con la natura assolutamente controversa del manifesto del Comité Invisible: «Non si trattava – spiega Borchmeyer – di rendere Ibsen più contemporaneo ma di assegnare ai personaggi un più alto livello di contraddizione. Abbiamo ad esempio fuso insieme i personaggi della figlia e della moglie, per raddoppiarne la complessità». In questo modo dal primo al secondo atto lo stesso personaggio che lo appoggiava volta le spalle al protagonista, divenendo di per sé un termometro dell'opinione pubblica, la stessa chiamata in causa (passaggio da azione virtuale a mondo reale) durante il comizio. «È stato sorprendente – spiega Ostermeier – quanto facilmente dalle parole di Ibsen potevamo saltare 130 anni avanti. Sorprendente e un po' inquietante, perché dimostra che le cose non sono poi cambiate molto».

«Quando vivi in una società democratica – continua il regista mettendo a fuoco la questione – senza però spazio per le tue idee, come puoi davvero compiere un'azione radicale? Se davvero vuoi che una rivoluzione si scateni devi anche essere preparato a ciò che quella rivoluzione ti chiederà in cambio. L'inchiesta si sposta allora sul passaggio tra pensiero radicale e azione radicale». Al termine del comizio, Stockmann afferma che «una società in cui la verità non possieda più uno spazio vitale dovrebbe essere cancellata». In questa raggelante battuta sta la vera svolta verso l'anarchia. «L'errore della Sinistra – conclude Ostermeier – sta nel tentativo di cambiare la società attuale, mentre essa dovrebbe essere tolta di mezzo, l'idea di una cultura che deve essere tirata su da zero, ricostruendone le fondamenta, era proprio la motivazione di base della Seconda guerra mondiale».

Di certo lo spettacolo ha il pregio di tentare davvero di sporcarsi le mani con questioni che non sono soltanto urgenti, ma che quell'urgenza sono in grado di misurarla giorno per giorno restando nell'incertezza del risultato. Tuttavia, quel che è accaduto a Venezia, dove molto presto ci si è trovati a discutere sul “modello italiano” dell'Ilva, con la guerra tra conseguenze ambientali effettive e conseguenze occupazionali effettive pure quelle, è forse una prova che la problematizzazione dell'idea stessa di azione rivoluzionaria non è arrivata del tutto. La platea è rimasta (comoda) schiava di un'allettante opportunità di protagonismo che ha impedito il cortocircuito tra virtuale e reale, senza mettere mai davvero in discussione la figura di uno Stockmann/eroe tragico (e quindi elemento finzionale), smarcandosi così dalla questione principale solleticata da Ostermeier. «Volevamo portare – aveva spiegato – nel mezzo dello spettacolo il momento più anarchico, domandandoci se sia possibile innestare un comportamento etico in un movimento rivoluzionario. Perché una volta che hai conquistato il potere, è quel potere che ti comanda».

IL CINEMA DAL VERO

IL TRIOFO DEL DOCUMENTARIO CON «SACRO GRA»

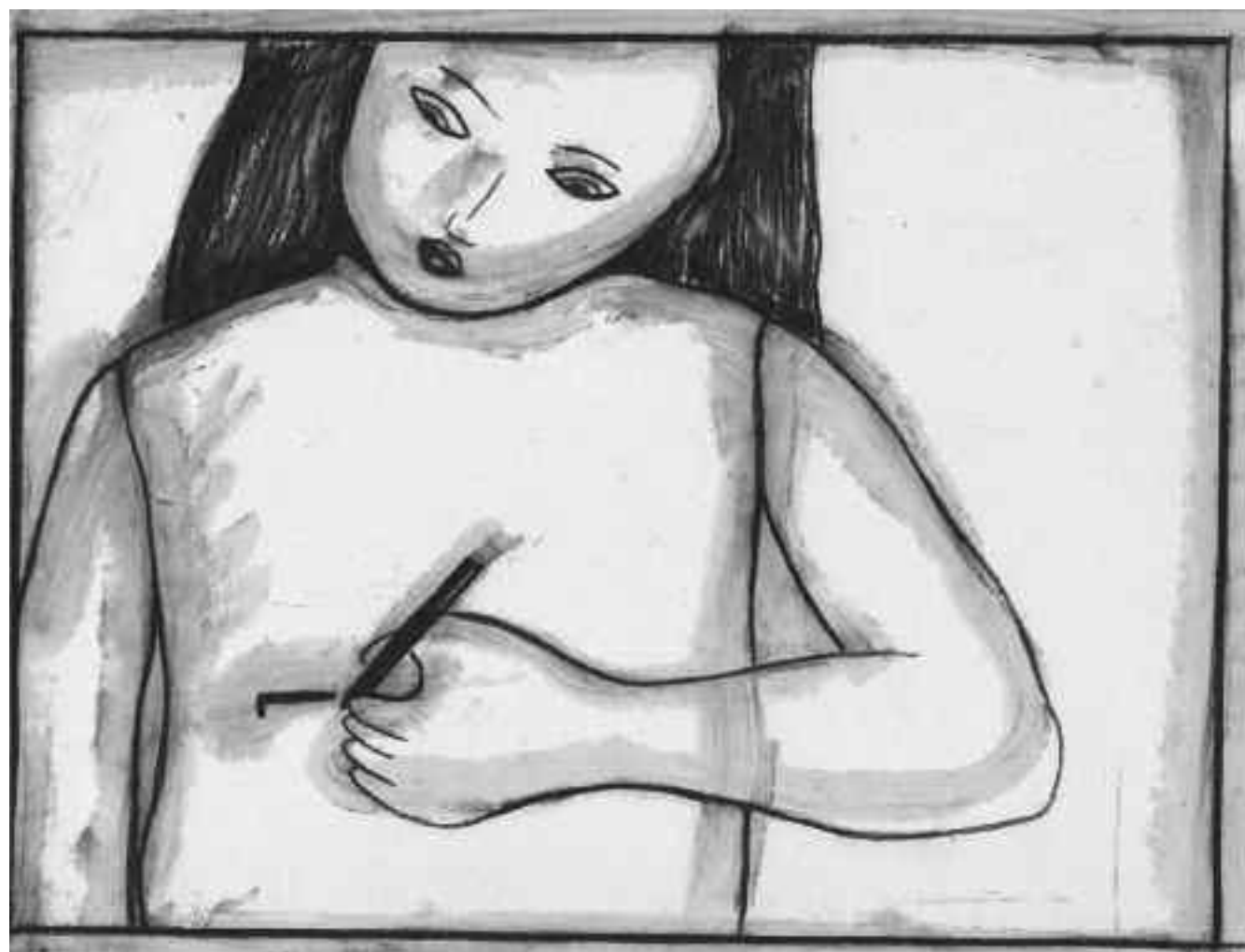
ALLA 70° MOSTRA DI VENEZIA TORNA A TRIONFARE IL CINEMA ITALIANO CON ROSI
E CON UN GENERE «MINORE»: IL DOCUMENTARIO. MA IL SUCCESSO DELLA ROMA NASCOSTA
TRA LE PIEGHE DEL RACCORDO È ANCHE IL SEGNO DI UN'ARTE CHE RIPENSA SE STESSA

DI LORENZO PAVOLINI

Al cinema
Sacro Gra
di Gianfranco
Rosi
Italia, 2013

Magari non sarà del tutto vero che «la storia finisce sul Grande Raccordo Anulare» come butta lì “venditticamente” Corrado Guzzanti nella sua interminabile e sublime ballata («Vieni con me / amore mio / sul Grande Raccordo Anulare / che circonda la Capitale»), ma certo che un po’ della sua considerevole bellezza (o senso), all’altezza del Raccordo, la città appare averla smarrita, nonostante le gasse d’amante di guardrail che provano a trattenerla assieme. Ci vuole fiato lungo, da autentici gran turisti dell’estremo, per raccattare qualcosa di umano nel paesaggio che, suo malgrado, l’umano stesso sembra essersi assegnato quale condanna quotidiana (160mila persone al giorno la percorrono), da quando un ingegnere direttore dell’Anas, Eugenio Gra, trovò iscritto nell’acronimo del suo cognome il destino della città eterna: fare del suo centro spettacolare – il Colosseo – la matrice ripetuta, la eco distante, l’anello di Saturno, l’acceleratore nucleare, l’orlo del cratere dove ogni cosa appare sospinta senza gerarchia, in ordine sparso, centrifugo e vagamente sgangherato. Ora se esiste un cinema (un grande racconto) che può riuscire in questa impresa (dare caccia al senso) è quello che per intendersi sulla direzione, carreggiata esterna o interna, dal vero va alla scrittura piuttosto che viceversa, quindi quello che si usa chiamare documentario anziché finzione, ma soltanto perché abbiamo bisogno di capire da dove si viene e dove si è diretti. Nel caso del cinema di Gianfranco Rosi da molto lontano, da anni di appostamenti, nessuna scrittura di scene, ma ugualmente l’assimilazione di molti testi (da “Una macchina celibe” di Renato Nicolini a “Le città invisibili” di Calvino) accanto a eremitiche esperienze sul campo, mesi di passione ossessiva propria e altrui (in particolare di un paesaggista urbanista come Nicolò Bassetti, che del progetto “Sacro Gra” è molto più che ispiratore), ma anche sfida personale, coraggiosa e attenta come l’auscultazione di un moribondo (emblematica quella che compie sulle sue amate piante uno dei personaggi di “Sacro Gra”), notti passate a dormire in macchina o quasi, soli come il cinema nella direzione di Rosi può stare, che conta anni indiani per raccontare la vita del barcarolo del Gange (“Boatman”, 1993) o giorni nella città più pericolosa del mondo, Ciudad Juarez, per raccogliere la testimonianza di un sicario dei narcos, nella stessa candida stanza del motel dove ha torturato e ucciso alcune delle sue centinaia di vittime (“El Sicario Room 164”, 2010). Perché il cinema dal vero si fa così da sempre, e in Italia ne sappiamo qualcosa dai tempi di Vittorio De Seta e i suoi cortometraggi sul Sud che scompaiono fino al “Diario di un maestro” (1972), capostipite di una avventura che non si è ancora chiusa, da “La classe. Entre les murs” di Cantet, al recente “La mia classe” di Daniele Gaglianone, che è uno dei migliori registi del nostro cinema dal vero, come lo sono, solo per citarne alcuni: Pietro Marcello (già vincitore del Festival di Torino con il suo “La bocca del lupo”), Alessandro Rossetto (da “Bibione Bye Bye One” allo straordinario “Piccola patria” presentato a Venezia), Giovanni Piperno e Agostino Ferrente (il loro piccolo capolavoro “Le cose belle” ha richiesto venti anni di pazienza, ma li vale tutti)... La direzione del cinema dove abbiamo trovato Matteo Garrone, ma anche i più recenti e sorprendenti esperimenti dentro il reale, come “Bellas Mariposas” di Salvatore Mereu o “Ali ha gli occhi azzurri” di Claudio Giovannesi, è una tecnica artigianale complessa e senza regola costante, che somiglia e deve molto alla “scrittura scenica” teatrale, dove il copione si fonda intorno alle cose che vanno capitando, mentre succedono, spiandole sul nascere, fidandosi che succedano. Una tecnica adeguata alla profonda mutazione che semina personaggi cinematografici ovunque. Si può prendere la carreggiata interna o esterna e girare, dal romanzo alla scena o dalla realtà al montaggio, alla fine se la velocità è quella giusta ci si incrocerà in un punto chiamato cinema.





UNA NUOVA GEOGRAFIA?

LA ROMA TEATRALE DENTRO E FUORI LE ISTITUZIONI

SCADONO I MANDATI DELLO STABILE E SI INSEDIANO LE NUOVE GIUNTE TERRITORIALI.

MENTRE IL FUTURO DELLE ISTITUZIONI CULTURALI È TUTTO DA RIDISEGNARE

GRAZIE AI PICCOLI SPAZI UN AGGUERRITO UNDERGROUND BRULICA INTANTO DI FERMENTO

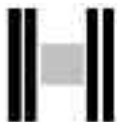
MARIATERESA SURIANELLO

Mentre si aspetta la messa a punto dei bandi regionali a cui sta lavorando l'assessorato c'è chi si reiventà ogni giorno per mantenere aperti gli spazi della sperimentazione

||| Mentre la città, nella calura estiva, ha transitato da destra verso sinistra cercando le coordinate per un riassetto post elettorale, ottobre arriva e il teatro torna al chiuso nelle decine di sale, grandi e piccole, impegnate a riaprire i battenti senza particolari novità gestionali. Quello che si mostra è un paesaggio appiattito su elementi imbozzolati dentro una coltre di fatalismo disgregante, i cui unici movimenti visibili riguardano i piccoli teatri e gli spazi guadagnati dal teatro, comunque sempre in condizioni di emergenza e in lotta per la sopravvivenza. Spazi che si ridimensionano, contraggono o che chiudono sine die, nonostante siano proprio questi i luoghi della città, anche periferica, vocati al contemporaneo e che quindi andrebbero protetti e sostenuti – lo ripetiamo da anni – dalle istituzioni: centri sociali occupati o assegnati che hanno riempito i vuoti di programmazione “ufficiale”, fornendo agli artisti anche un approdo nella fase della creazione.

||| Del resto Roma ha vissuto in apnea gli ultimi due anni della defunta Giunta, con il conseguente irrigidimento di tutti i soggetti in campo, prima intontiti dalla “crisi” e poi terrorizzati da quell’assenza di dialogo paritetico che ha connotato l’operare nelle “politiche culturali” e, per l’appunto, nell’ultimo biennio, inclusivo del centro storico. Ma se lo sguardo si dilata a comprendere i confini regionali ne emerge un quadro davvero desolante per gli artisti della scena che gravitano sul nostro territorio metropolitano. Peggio del Campidoglio ha lavorato la giunta di destra (anche questa defunta, prematuramente e tra scandalose ruberie di soldi pubblici) della Regione Lazio, incapace finanche di finanziare un atto ordinario quale il bando per le residenze e non curante delle conseguenze sui territori, *d’emblée* privati di un’offerta culturale di qualità, e sulle imprese coinvolte. Dunque, le nuove amministrazioni, romana e laziale, si trovano in questo autunno a fronteggiare una situazione di difficile soluzione a breve termine. C’è bisogno di tanto ascolto, di analisi e di discernimento per evitare perdite irreparabili. Dal canto suo l’assessora Lidia Ravera sta provvedendo, tra l’altro, alla rimessa a punto dei bandi regionali, mentre a piazza Campitelli Flavia Barca se la deve vedere con una serie di questioni spinose che – solo per citarne alcune – vanno dalla scadenza dei vertici del Teatro di Roma al rifinanziamento della Casa dei Teatri, dalla gestione del Teatro Valle ai progetti di teatralità diffusa interrotti negli ultimi anni. Accanto ai grossi (in termini finanziari) problemi dei grandi teatri che – è il caso di dirlo – non si “sbilanciano” e faticano a mantenere le proprie posizioni, esistono le modeste (intendiamo, anche qui, in termini di budget) incertezze dei piccoli teatri, per fronteggiare le quali alcuni di questi ultimi si fanno emissari di qualche segnale di rinnovamento. Rinnovamento che negli ultimi mesi sta ridisegnando in città una nuova geografia teatrale.

||| Forti della consapevolezza che la loro necessità di esistere si coniuga con la sopravvivenza della scena indipendente contemporanea, proprio da chi è costretto a reinventarsi ogni giorno per mantenere aperto il proprio luogo di lavoro sembrano arrivare questi segnali di movimento nella direzione del dialogo tra simili, con la volontà però di mantenere definite le diverse identità. È il caso di due spazi



“off” della Capitale, il trasteverino Argot Studio e il Teatro dell’Orologio, il primo passato in linea diretta dalla mani di Maurizio Panici a quelle del figlio Tiziano e a Francesco Frangipane, mentre non si può affermare sia stato un transito naturale la presa di possesso della storica “cantina” da parte dell’attore e regista Fabio Morgan. Il passaggio di consegne ha provocato infatti uno scontro frontale con Valentino Orfeo, pluridecennale gestore della sala più grande, a suon di assegni versati a titolo di buonuscita, con un totale di una certa rilevanza per le economie dei piccoli teatri, duecentomila euro! Comunque, ora che le acque sembrano placatesi nei sotterranei dell’Oratorio dei Filippini (fu Renato Nicolini assessore ad assegnare lo spazio a Valentino Orfeo che poi condivise, come lui stesso ama sottolineare, con Mario Moretti), Morgan ha rinominato “Pasolini” la sala più grande e ha trovato in Luca Ricci (regista direttore del “Kilowatt Festival” di Sansepolcro e membro fondatore del CReSCo) un compagno per questa nuova avventura. Nasce così una sorta di direzione artistica collettiva Morgan-Ricci all’Orologio e Panici-Frangipane all’Argot, che ha confezionato una stagione condivisa, “Dominio Pubblico”, e articolata su trenta spettacoli, ospitati dal venerdì alla domenica da una o dall’altra sala. Ma la condivisione – diciamo – del rischio d’impresa riguarda anche il personale impiegato, la comunicazione e il lavoro con il pubblico. Il tutto invocando, come sempre, la collaborazione di artisti e compagnie, ormai immemori dei cachet, chiamati – questo accade quasi ovunque – ad allestire spettacoli a incasso. In questa prospettiva, il lavoro con gli spettatori si presuppone sia una delle linee fondanti della stagione 2013-14. Così, alle speciali formule di abbonamento e a un laboratorio di scrittura critica, si affianca il coinvolgimento di scuole e università, fino ad arrivare nel mese di aprile a una settimana completamente gestita da giovani spettatori sotto i 25 anni. E questa pare la nota più innovativa dell’intera iniziativa. Nel merito della composizione del cartellone, è evidente quanto l’équipe di “Dominio pubblico” non si sia lasciata travolgere dal giogo delle novità comunque fossero, applicando una forma desueta di rispetto per l’opera e per lo spettatore. La scelta sembra proprio basata sulla qualità e su eccellenti prove d’attore, due titoli fra i trenta rendono l’idea, Federica Fracassi diretta da Valter Malosti nella “Corsia degli incurabili” di Patrizia Valduga (per l’inaugurazione, 8-13 ottobre all’Argot); e Francesco Colella con il suo imperdibile “Ziguli” (questo sì, alle prime repliche, vincitore del Premio ECEplast al “Festival Troia Teatro”, lo scorso agosto), con la regia di Francesco Lagi.

■ ■ Nel paesaggio romano dei piccoli teatri in movimento, emerge la nuova gestione del Tordinona, purtroppo anche per l’esplosione della storica coppia del Beat 72 delle “cantine”, Ulisse Benedetti-Simone Carella. Ubicato anch’esso in centro, nei pressi di piazza Navona e quindi a poche centinaia di metri dall’Orologio, il Tordinona è stato lasciato da Renato Giordano a Benedetti già lo scorso anno, in previsione della chiusura del Colosseo Nuovo Teatro, spazio in cui Carella ha sviluppato, tra l’altro, il progetto del suo e-theatre. Un subentro che fin dall’inizio ha sollevato forti contrasti tra il poetico Carella (ora fuori dai giochi) e il pratico Dario Aggioli, l’attore e regista approdato al Tordinona reduce dall’esperienza a La Riunione di Condominio, il pub di San Lorenzo che per un triennio ha ospitato spettacoli con pagamento a cappello, dove lo stesso Aggioli si è fatto conoscere come programmatore teatrale, spesso di sconosciuti artisti e compagnie di un certo valore. E forse a partire da questa esperienza che la stagione del Tordinona si presenta fitta di spettacoli presentati anche da giovani e giovanissimi artisti, una vera sfida per il botteghino.

A proposito di spazi e progetti che chiudono o si contraggono, vogliamo segnalare la cessazione del teatro al Forte Fanfulla del Pigneto, così come l’avevamo conosciuto con la rassegna “Parabole fra i sampietrini”. L’affitto del capannone adibito a teatro è diventato insostenibile per il circolo Arci che lo metteva a disposizione delle organizzatrici di Off Rome. Resta la sala musica e lì, sicuramente, qualcosa di teatro accadrà.

L'ATTORE E L'ENERGIA

CONVERSAZIONE CON GABRIELE LAVIA

IN 50 ANNI DI CARRIERA GABRIELE LAVIA È STATO UNA DELLE FIGURE PIÙ RAPPRESENTATIVE DEL NOSTRO TEATRO. ALL'ALBA DELLA NUOVA STAGIONE DELL'ARGENTINA DA LUI DIRETTA LO ABBIAMO INCONTRATO PER PARLARE DELL'ARTE DEL RECITARE. E DELLA SUA FILOSOFIA

DI KATIA IPPASO

▬▬▬ La prima volta che entrammo nell'ufficio di Gabriele Lavia all'Argentina (si era da poco insediato nel suo nuovo ruolo di direttore del Teatro di Roma), fummo travolti da una lezione sul teatro greco e ci dimenticammo la ragione per cui eravamo arrivati fin lì. Era il mese di gennaio del 2010. Due anni e mezzo dopo, la stanza è la stessa, ma le fibre chiare e scure dei giorni passati, la storia della città e di questo paese sempre più affiebrato si è depositata anche nella trama pulviscolare del dialogo, cambiando gli attori della scena. C'è stato il lavoro di mezzo. L'opera, le opere, quelle riuscite e quelle mancate. Lavia adesso è molto meno solo. Intorno a lui, assistenti e collaboratori che condividono il progetto, che mandano avanti la fabbrica delle idee. La prossemica è diversa: tutto più orizzontale, fluido. Ora capita, per esempio, che dietro la scrivania ci finisca l'addetta stampa dello Stabile, Amelia Realino, indaffarata a prendere appunti. Immersa nel ruolo attivo dell'ascolto. Lavia invece siede accanto a noi. L'oggetto specifico di questa conversazione è l'arte attoriale, come si trasmette, se si può insegnare. E tra le cose grandi che si prova a dire (l'idea antica di schola, verità e libertà in Ibsen, cosa è regia, l'attore puro), viene evocato continuamente ciò che manca e ci manca: il teatro stesso, presenza innominabile, «questa strana cosa che non sappiamo cos'è e che nessuno ha mai visto».

▬▬▬ *Lavia, chi è l'attore?*

▬▬▬ Attore deriva da una parola latina, *actus*. A sua volta, *actus* è il modo in cui i latini tradussero una parola inventata da Aristotele: *energheia*. Dunque, l'attore è colui che sa mettere in opera l'energheia, l'energia. E cosa vuol dire *energheia*? Vuol dire aversi nella forma, nell'opera. Tutto questo per dire che stiamo parlando di cose gigantesche.

▬▬▬ *Si può "diventare" attori?*

▬▬▬ La scuola non insegna nulla, però è importante farla. Io non parlo però di scuola, ma di schola, in senso classico, antico. Per un ragazzo che fa teatro è necessario essere assieme agli altri, cercare il confronto. A scuola di teatro si impara a capire quali sono i propri confini. Senza un confine non c'è forma. L'attore deve essere formato: ha bisogno di sapere, per esempio, quali sono le sue parti, i suoi talenti, le sue debolezze.

▬▬▬ *Qual è la giusta misura tra coscienza e inconsapevolezza, nell'arte teatrale?*

▬▬▬ Randone, Carraro, Santuccio, non sapevano nulla di queste cose. Ma erano dei geni. Noi invece abbiamo il dovere di sapere perché insegniamo a dei giovani. Io faccio l'attore e il regista. E il regista deve insegnare. Io vado a casa e studio la notte. Il teatro è una professione per persone che studiano. Detto questo, non voglio diventare il paradigma dei registi. Sono maldestro quanto tutti gli altri.

▬▬▬ *Quando si è fatta luce in lei la necessità di essere anche orchestratore della scena?*

▬▬▬ Frequentavo l'Accademia d'Arte Drammatica come attore. E un giorno il mio maestro Orazio Costa mi disse: «Mi dispiace per te, ma sei condannato a fare il regista!». Dopo dieci anni la profezia di Costa si avverò. In quel periodo stavo facendo un romanzo sceneggiato in TV che mi diede una grande popolarità ma io non ci stavo bene, ero avvilito. E a quel punto mi venne in mente di fare la regia dell'«Otello» di Shakespeare, con Roberto Herlitzka.



▮▮▮ *Quali sono le condizioni indispensabili affinché il mistero teatrale si compia?*
▮▮▮ Il teatro è: attore e spettatore. Fuori da quella relazione niente è indispensabile. L'autore è un incidente. È possibile che un giorno l'autore non ci sia più. Così come il regista. Quando nascerà un attore pienamente cosciente, sparirà anche il regista.

▮▮▮ *Cosa si può insegnare e cosa invece non si può comunicare?*
▮▮▮ Nel mio metodo ci sono cinque esercizi: stare, guardare, dire, gesticolare e giocare. Intendendo gioco come attività collettiva. Per questo in inglese recitare si dice to play. Tutti seguono le stesse regole, giocano lo stesso testo. Io non posso giocare l'«Amleto» mentre lei sta giocando i «Sei personaggi in cerca d'autore».

▮▮▮ *Qual è invece la cosa che non si può dire?*
▮▮▮ Noi riusciamo a fare uno spettacolo perché esiste una cosa che nessuno sa che cosa sia e che si chiama teatro. Il teatro non si può afferrare. È un assoluto. Hegel direbbe: è una presenza.

▮▮▮ *Perché ha scelto Ibsen? E quali sono «I pilastri della società»?*
▮▮▮ Noi dobbiamo pensare che quando Ibsen creava le sue opere, la Norvegia non esisteva dal punto di vista letterario. Scrivendo, Ibsen ha cambiato il teatro mondiale. La Duse, l'attrice più grande di tutti i tempi, recitava Ibsen! «I pilastri della società» sono la verità e la libertà. Non può esserci libertà senza verità. Chi mente è schiavo della propria menzogna. Ecco, Ibsen dice tutto questo con strutture melodrammatiche, di grande effetto. Credo che per scrivere «I pilastri della società» si sia ispirato alla propria stessa vita, al fallimento di suo padre che era un ricco commerciante. Il personaggio del console Bernick però non è solo un uomo in caduta, è anche un imbroglione.

▮▮▮ *Secondo lei quanto è importante per un artista lavorare sul motivo del fallimento, della caduta?*

La vita è un fallimento. Conduce alla morte. C'è qualcosa di peggio? Diceva Eraclito che un bambino appena nato è già maturo per morire. La morte è la nostra contraddizione hegeliana. La vita è la contraddizione della morte e la morte è la contraddizione della vita. Sono tragicamente unite. Noi siamo dentro quella cosa lì. Questo è veramente antipatico. Ma più brutto che morire è invecchiare.

▮▮▮ *Non ne sono convinta.*
▮▮▮ Si convincerà.

▮▮▮ *Quale visione guida la nuova stagione del Teatro di Roma?*
▮▮▮ Non sono io che dirigo il Teatro di Roma, è il Teatro di Roma che dirige me. Come non sono io che dirigo Ibsen, è Ibsen che dirige me. Noi tutti ci proviamo. E abbiamo avuto fortuna. Perché credo che sia un buon cartellone. Insisto sulla nostra produzione perché è molto importante che un teatro pubblico metta in scena un testo di Ibsen che non si metteva in scena da più di 50 anni, con 19 attori! In un momento di crisi come questo, c'è un risvolto etico e politico della faccenda.

▮▮▮ *Ci è sembrato che dall'isola di «Perdutamente» sono emersi segnali di stabilità, non solo echi, ombre o promesse. È così?*

La cosa importante è che siamo riusciti a mettere in abbonamento cinque spettacoli usciti fuori dalle compagnie che hanno preso parte a «Perdutamente». Io avrei voluto metterli tutti sul grande palcoscenico, ma non è stato possibile. Siamo però andando avanti con il progetto, che apre alla ricerca, o come si dice all'innovazione... anche se io non amo queste categorie. Anzi, le dirò, sono parole che ritengo offensive. Le uso per licenza. E comunque il Teatro di Roma ha fatto un passo decisivo. Era questo che intendevo quando facevo scrivere sui manifesti: «Il teatro è un abbraccio». L'abbraccio era inteso in senso jaspersiano, come orizzonte. Così come la polis abbraccia tutti i cittadini, così il teatro della polis deve abbracciare tutte le forme di teatro che la polis propone. Il segno è stato scelto. Non si può tornare indietro.

Noi riusciamo a fare uno spettacolo perché esiste una cosa che nessuno sa che cosa sia e che si chiama teatro. Il teatro non si può afferrare. È un assoluto. Hegel direbbe: è una presenza



UN GIORNO DI ORDINARIA FOLLIA

Angélica Liddell

EL AÑO DE RICARDO

Biennale Teatro, Teatro delle Tese, Venezia

DI MARIANNA MASSELLI

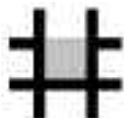
Votarsi alla cattiveria, offrirsi senza reticenze all'inseguimento della perfidia scenica sino al collasso della percezione, nella nausea della morigeratezza. Probabilmente sarebbe questo l'inciso da apporre fra propositi e realizzazioni, qualora il percorso artistico e performativo di Angélica Liddell abbisognasse di un' epigrafe. Nel programma della 42esima Biennale di Venezia, che l'ha premiata con il Leone d'Argento, l'artista catalana ha presentato il suo "El año de Ricardo". Stravolgimento del "Riccardo III" shakespeariano, sarebbe esatto dire che lo spettacolo del 2005 da esso trae piuttosto ispirazione tematica e presupposto di sviluppo drammaturgico. Quello che si offre allo sguardo attraverso l'interprete – anche autrice e regista – è un sovrano, un monarca, un dittatore in cui, per assurdo o per fisiologia, il potere assolve e realizza la propria deriva autarchica, la degenerazione del controllo massificato che annienta chi lo esercita. È un pazzo Ricardo, uno schizoide prostrato dalle birre tracannate in palcoscenico, con la lucidità mentale avvilita dagli psicofarmaci, tartassato da se stesso, perseguitato dall'isolamento autistico e disprezzante del dominio.

Il profluvio paranoide trova un luogo e si dispiega in quella ricreazione vermiglia delle luci che segna l'ambiente: pornografia di un ritratto di follia ordinaria sono i riflessi porpora e arancio fra gli oggetti e i pochi supporti che bastano a connotare le azioni, a condensarle fra messaggi sottintesi, intolleranza, alogicità, ghigno e rigetto.


Come non lo è lo spazio, nulla è rarefatto in questa dimensione: non il testo, men che meno il corpo. Le parole non scivolano tra un verso e l'altro, si rincorrono freneticamente, scandite da un ritmo impensabile per la fonasi comune. Liddell passa in rassegna figure di gerarchie difformi privando lo spettatore della possibilità di seguire l'evolversi del verbo scenico, accompagnata costantemente dal silenzio bruno e ieratico del consigliere Catesby (interpretato da Gumersindo Puche): Hitler, Primo Levi, amore, repulsione, fisicità, il presidente americano, ogni cosa esplose in un flusso discontinuo ma serrato, spasmo del ragionamento. Sembra che i concetti e le sonorizzazioni si generino, allucinati, nella gabbia toracica, fra gli interstizi polmonari e, risalendo d'un unico fiato la metrica della dizione, vengano alla luce nella bocca come conferenze eterodirette del furore.

E poi l'immagine: armonia di donna che ingabbia un re e il suo spirito acrimonioso. Figura minuta, si presenta a noi avvolta nel turchese di un pigiama in seta sotto la pelliccia che presto toglierà; si spoglia e si riveste, insiste a calarsi le braghe mentre abita senza risparmiarlo lo spazio. Continua a tormentarsi il sesso, testa lo stremo della carne con salti continui, camminate sincopate, sino al supposto stordimento alcolico, alla consunzione del respiro e delle forze, fra la puzza di piscio e il bianco di un lenzuolo, barlume di un "Principe Costante" che qui trova un sudario di inversione per l'essenzialità del sacrificio; uccide la frustrazione estetica del personaggio del Bardo nel contrappasso per antitesi che afferma: «Il mio corpo è la fine del mondo». L'intento pare la ricerca del basilare: una organolesi quasi elementare di bisogni primari che rifletta quelli secondari, di sofisticazione intellettuale.

Lo spettacolo intero corteggia pericolosamente il limite del necessario, auspica per il suo pubblico l'escoriazione della sopportazione, in una provocazione continua per gli occhi e per il gusto. Impossibile non pensare ad Artaud e alla sua tensione ormai nota alla crudeltà performativa. Nel superamento dell'avanguardia, dopo le cantine e gli happening, i baratti e la povertà, nel postcontemporaneo, superata la soglia dei giorni nostri, resta tuttavia da domandarsi se basti ancora una convulsione, un conato di rivoluzione differita per raccontare le ragioni di sopravvivenza del teatro.




Julie Nioche**NOS SOLITUDES***Short Theatre, Pelanda, Roma*

 La danza di Julie Nioche è allo stesso tempo fatta di pesantezza e leggerezza. Anzi, il suo è forse un tentativo di ricordarci quanto le ragioni dell'una siano in fondo intimamente legate alle verità dell'altra. Lo spettacolo si apre con il corpo della danzatrice francese sospeso a un palmo da terra, grazie a un sistema di contrappesi che si stagliano sopra di lei come un'installazione d'arte. Inclinata su un lato, Julie si direbbe stesa su un letto se noi, il pubblico, invece che seduti di fronte a lei la stessimo osservando dal soffitto. Ed è proprio la metafora del sogno che guida la performance di Nioche, che con gesti prima dolci poi secchi – a far scattare i meccanismi dei contrappesi – comincia una danza con cui scala letteralmente il cielo sopra di lei. Il sogno del volo, ma anche la realtà della gravità del corpo, costruiscono passo dopo passo una coreografia affascinante, luminosamente leggibile nella sua semplicità. Grave è il corpo così come lo è la solitudine a cui accenna il titolo, che tuttavia è anche l'unica dimensione possibile dove si dipana il sogno. E quando la danza tocca il suo apice – nella scena in cui Julie affannosamente scala l'aria, salendo a grandi bracciate verso l'alto, per poi precipitare chiamata giù dal peso della realtà, e quindi risalire verso il cielo con più veemenza di prima – si fa evidente come peso e leggerezza, volo e caduta, sogno e realtà non siano opposizioni che si escludono a vicenda, una da inseguire e l'altra da fuggire; bensì congegni complementari di un unico sistema di contrappesi.

[G.G.]


Fanny & Alexander**GIALLO (radiodramma)***Short Theatre, Pelanda, Roma*

 Una stanza buia, per i bambini è l'emblema della paura notturna in cui si rimane soli, oltre il conforto di mamma e papà. Per il teatro è una condizione di necessità spesso tradita ma che forte si riafferma in certe minute e intense offerte spettacolari. È questo il caso di "Giallo", radiodramma dal vivo presentato dalla compagnia storica Fanny & Alexander, con in scena Chiara Lagani – anche drammaturga – e alla regia Luigi De Angelis. C'è un progetto, Discorsi,

che prevede sei spettacoli e sei radiodrammi e indaga il rapporto singolo/comunità, declinando ogni ambito sociale con diversi colori. Dopo il "Grigio" di Marco Cavalcoli di ambito politico, "Giallo" indaga la pedagogia e costruisce la sua relazione tra una maestra (Lagani) e le voci dei bambini che da lei assimilano l'apprendistato scolastico ed esistenziale. Si crea un clima di grande complicità, di compresenza nella cellula sonora che sviluppa molecole dialogiche in un organismo drammaturgico equilibrato, capace di farsi trasmissione e non dispositivo, concetto invece di concettualizzazione. Si parla di educazione, si parla di teatro con dedizione e sapienza, si parla di esistenza e di immaginazione, della città che si compone di sogni e di gesti.

[S.N.]


Compagnia Barletti Waas**AUTODIFFAMAZIONE (di P. Handke)***Short Theatre, Pelanda, Roma*

 Antonio Audino, critico del Sole 24 Ore, uscendo da "Autodiffamazione", faceva la considerazione di quanto questo testo di Peter Handke fosse intriso di spirito protestante: l'elenco infinito di pubblica accusa che il duo Barletti Waas snocciola con crudeltà e incredibile equilibrio scenico (tenere banco per un'ora con un "semplice" elenco non è cosa da poco) è in effetti un sorta di processo – sia pure laico – a se stessi, una sorta di corto circuito pubblico tra la morale sociale e quella individuale. Ma c'è anche un aspetto più universale, per quanto anch'esso giustamente filtrato da una lente "tedesca", dietro l'elenco di mancate e (presunte) violazioni snocciolate in scena: il rapporto tra legge e natura, tra normazione e vita. Werner Waas e Lea Barletti entrano in scena completamente nudi, come si entra nella vita, e la prima "autodiffamazione" riguarda proprio il venire al mondo, il piangere, il vagire, lo sfamarsi. Solo in seguito si vestono e si confrontano, lungo la lista interminabile, con le regole e le convenzioni sociali. È quasi una lotta della vita con la norma; e nel riconoscersi o meno in uno dei punti dell'elenco di Handke il dramma prende forma senza dipanarsi sulla scena, ma direttamente nella testa dello spettatore. Grazie anche alla regia rigorosa di Waas, che restituisce la potenza di questo testo non facile, e al suo prezioso lavoro di riscoperta della drammaturgia tedesca.


[G.G.]



Teatro Sotterraneo**BE LEGEND!***Short Theatre, La Pelanda, Roma*


 Il Daimon Project è un esperimento itinerante di “teatro seriale” che, sotto il macro-titolo di “Be Legend!”, presenta brevi pièce intitolate ciascuna a un personaggio storico nel tempo divenuto leggenda. Amleto e Giovanna d’Arco – i protagonisti di questa prima tappa di Teatro Sotterraneo – sono entrati nell’immaginario dell’Occidente. Con “daimon”, James Hillman, erede e innovatore della disciplina di Carl Jung, definisce una forza innata che guida l’essere umano verso un destino già deciso, contro il quale le aspirazioni possono ben poco. La trovata qui è di reclutare bambine e bambini affidando loro il compito di offrire, in scena, un ritratto dei protagonisti da piccoli, prima che il “demone” si manifestasse cambiando la Storia. Sui testi di Daniele Villa, Sara Bonaventura e Claudio Cirri mettono in atto un piacevole dispositivo di docu-fiction, intervistando alla maniera dei moderni talk-show i bambini, pescando dal pubblico ipotetici genitori, provando con Amleto e Giovanna la scena della loro tragica morte. Una casetta di legno, titoli cinematografici proiettati su uno schermo, musiche e cartelli con didascalie completano l’impianto. Poggiandosi sulla (mai troppo) problematizzata presenza di corpi “estranei” alla scena – in grado di strappare applausi e tenerezza – e giocando con stilemi comico-televisivi in un equilibrio pericoloso che rischia di aderire anziché criticare, una drammaturgia forse troppo debole non riesce a essere graffiante come gli lavori l’ensemble toscano. [S.L.G.]

Federica Santoro / Fattore K**IN SOCIETÀ (divertimento)***Short Theatre, La Pelanda, Roma*


 Il teatro di Federica Santoro è un respiro profondo che dona – a chi lo voglia o lo sappia cogliere – un sollievo balsamico. È arte nella sua forma più autentica, estrema e micidiale, quando nell’esporsi l’attrice mette in gioco l’essenza autorale che risiede tutta, appunto, nella sua stessa presenza scenica. E in questa sua esposizione Santoro qui coinvolge due musicisti che agiscono su confini performativi, ciascuno con il proprio strumento usato come prolungamento del corpo. Attraverso le intense emissioni della voce nei monologhi immaginifici di Santoro e le sono-

rità spezzate di Luca Tilli al violoncello e Sebi Tramontana al trombone, “In società” compone il divertimento annunciato nel sottotitolo, con una casualità compita e studiata in ogni battuta, verbale o musicale che sia. Di frammento in frammento ne esce l’affresco di una complicità a tre, Sorella nero vestita, Fratello come yankee carpenter e Lui in vestaglia. Chi sono costoro che si muovono tra sedie e panche, parlano suonano versano acqua in terra? Figure di un anti reality in perfetta sintonia col disagio del fare oltre le banalità del quotidiano, dove la musica non delizia, ma stride e sollecita il pensiero, e la parola non narra, ma apre squarci di visibilità nel profondo del nostro essere contemporaneo. [Mt.S.]

Lotte van den Berg / OMSK**AGORAPHOBIA***Short Theatre, piazza del Popolo, Roma*


 La performance urbana dell’olandese Lotte van den Berg, che tanta perplessità aveva suscitato al Festival di Santarcangelo questa estate, ha dispiegato tutta la sua qualità situazionista – senza però abdicare alla costruzione di un chiaro filo drammaturgico, per quanto magmatico e post-drammatico – una volta inserita in un luogo di reale anonimato, attraversamento e stasi come la piazza di una grande città. “Agoraphobia” è un progetto intimamente metropolitano, questo raffronto lo dimostra in modo inoppugnabile, così come metropolitano è il personaggio interpretato egregiamente dal Premio Ubu Daria Deflorian, conciata come una della tante “solitudini” che popolano le nostre città: capelli scarmigliati, giacca anti pioggia quando c’è il sole, zaino e marsupio, il tutto assemblato con studiata trascuratezza che lascia pensare che la donna che si accosta ai passanti, snocciolando ragionamenti sconnessi solo in apparenza, lo sia davvero “un po’ tocca”. È una performance intimamente urbana perché solo la voglia di non farsi abbordare “dai matti che affollano le strade” può far abbassare così tanto lo sguardo da non vedere la schiera di persone che, munite di telefono per ascoltare il monologo trasmesso via cellulare, sono intente a guardare la scena. Ma il passaggio più bello è quando Deflorian smette di inseguire e riesce a radunare alcune persone attorno a sé, quando cioè la presunta pazzia si trasforma in protesta esistenziale, e la performance urbana si proietta improvvisamente oltre se stessa per approdare finalmente al teatro. [G.G.]

Babilonia Teatri**LOLITA***Short Theatre, Pelanda, Roma*

 Dei Babilonia Teatri abbiamo imparato ad apprezzare una cifra autorale che li distingue dal resto della scena e li ha portati ad essere una delle formazioni più solide degli ultimi anni. Una cifra fatta di dramaturgie corrosive sostenute da un ritmo martellante, impalcature su cui reggono le invettive di Castellani che hanno un andamento più simile alla poesia che al dramma. Con “Lolita” (ma già con “Pinocchio”) la compagnia veronese ha intrapreso una strada lungo la quale sta confrontando la propria cifra con il vissuto di alcune categorie di persone, che esprimono con la loro biografia la condizione della fragilità all’interno di una società troppo veloce e attenta all’altro solo a parole. Ma se con i risvegliati dal coma, protagonisti di “Pinocchio”, quest’alchimia dava vita a un oggetto scenico forte e curioso, con “Lolita” non avviene altrettanto. Non manca lo sguardo acuto della compagnia, che trova il suo apice in un finale tragico, né manca il rapporto complice con “l’ospite” di questo format, una ragazzina preadolescente, che conquista pian piano il suo spazio, accompagnata da Valeria Raimondi in scena. Manca però il ritmo, l’impalcatura dei precedenti bei lavori della compagnia. Che sembrano mostrare un’inedita difficoltà nell’entrare in contatto, drammaturgicamente, col mondo dell’infanzia.

[G.G.]


Marta Cuscunà**LA SEMPLICITÀ INGANNATA***Short Theatre, Pelanda, Roma*

 Marta Cuscunà è nata a Monfalcone e la sua è una storia di confini. L’abbiamo conosciuta nelle vesti di Ondina Peteani, giovanissima partigiana giuliana che in “È bello vivere liberi!” (Premio Scenario per Ustica 2009) sapeva parlare di Resistenza e di Auschwitz con pupazzi e burattini. In lei si vedeva il tocco di Giuliana Musso e Massimo Somaglino e da cui deve aver imparato certa serietà del lavoro teatrale. Ma, forse, da quel “Indemoniate!” del 2007 sviluppò maggiormente l’incontro fra la ricerca civile e il teatro, ponendo le basi per il progetto sulle Resistenze femminili in Italia giunto al secondo capitolo con “La semplicità ingannata”, satira «sul lusso di essere donne» visto al Festival Short Theatre 8. La storia qui è quella delle Clarisse

di Udine vendute bambine dalle famiglie, segregate contro il loro volere, animate dal desiderio di una preclusa conoscenza e per questo osteggiate dall’Inquisizione nel Cinquecento: la leggerezza del suo stare in scena, la felicità delle sue minute caratterizzazioni linguistiche e visive (i suoi pupazzi vivono in scena con lei e come se lei non ci fosse), la dedizione al racconto la rendono ormai matura, al punto che la condizione femminile – ciò che appunto ravvisa il confine della sua origine – attraverso l’indagine e la lavorazione artigiana con i pupazzi e le cellule narrative si ribalta e dichiara – in lei donna contemporanea – che nella sensibilità femminile c’è una forza intestina, indomabile, resistente all’esercizio del potere costituito.

[S.N.]

Giuseppe Provinzano / Babel**TO PLAY OR TO DIE***Short Theatre, Pelanda, Roma*

 Dell’Amleto di Giuseppe Provinzano non ci portiamo a casa le soluzioni di costumi suggestivi, da personaggi di pezza, che ricoprivano anche il ruolo di una scenografia da teatro povero – forse l’aspetto più convincente dell’allestimento. Né ci portiamo a casa la morale di un re incestuoso e sprezzante delle leggi dell’uomo e di Dio (Claudio), un po’ troppo facilmente accostato a Berlusconi, con tanto di didascalìa. Quel che ci portiamo a casa sono, piuttosto, gli inserti che il regista e attore palermitano ha voluto inserire in mezzo allo spettacolo, che hanno per bersaglio i suoi colleghi del “teatro contemporaneo”, quelli che usano i video e altri oggetti strani, per dirla con le parole di Provinzano, quelli che “forse non ho gli strumenti per capire”. Inserti del tutto gratuiti – nel senso che nulla hanno a che vedere con lo svolgimento del lavoro, se non un generico richiamo del titolo a un teatro “originario”, il teatro, quello senza aggettivi (e quale sarebbe? chi lo decide e su che basi?), che starebbe soccombendo sotto i colpi degli intralazzi – perché, forse conoscono ostacoli di “genere”? – e dei meticcianti dell’arte. Beh, a noi il meticcianto continua a piacere, così come il teatro d’arte, e il teatro senza appellativi, proprio perché privo di definizioni, può assumere per fortuna qualunque forma, basta che abbia un senso. Cerchiamo quello, facciamolo tutti insieme, e teniamo gli occhi bene aperti: i nemici sono da tutt’altra parte.

[G.G.]



UGO SULLE BARRICATE DI ROMA

IL SALUTO DELLA RIVISTA

LO SCRITTORE UGO RICCARELLI È SCOMPARSO IL 21 LUGLIO DI QUEST'ANNO. NEL SALUTARLO E NEL FESTEGGIARE L'ASSEGNAZIONE POSTUMA DEL PREMIO CAMPIELLO, I QUADERNI AFFIDANO A UN AMICO, L'AUTORE E REGISTA MARCO BALIANI, UN RICORDO APPASSIONATO

DI MARCO BALIANI

Il mio amico Ugo se ne è andato, non c'è più, ma resta di lui molto, non solo i libri che ha scritto, ma la sua minuta persona, le sue battute, la sua intelligenza, i suoi mai scontati pensieri. Ho scelto, per ricordarlo, due pezzi presi dai taccuini diario con cui sempre procedo nel mio lavoro, mi sembra un modo giusto, per lui e per me, di continuare a esserci.

Ugo arriva alle prove con una certa inquietudine, ci conosciamo da un anno, da quando al Teatro Argentina insieme a Maria Maglietta ho messo in scena "Piazza d'Italia", del nostro comune amico Antonio Tabucchi; abbiamo avuto modo di frequentarci, abbiamo conosciuto Roberta Bortone, la sua compagna, da allora la nostra amicizia si è rafforzata a mano a mano che entravamo nel merito del nuovo testo che insieme dovevamo mettere in scena, "La repubblica di un solo giorno".

Nella prima settimana di prove vedevo Ugo inquieto, con i fogli dei "compiti" che ci siamo assegnati che sbucavano fuori dalla cartellina, mentre il lavoro andava avanti solo su improvvisazioni, aspettando che accadesse qualcosa. All'inizio Ugo aveva la sensazione che stessimo sprecando tempo, ma poi poco a poco ha intuito che dietro a quel lavoro di tentativi spesso a vuoto poteva accadere di colpo una immagine necessaria e unica. Lo guardo mentre, assorto sui suoi testi, li riscrive al volo alla tastiera, in un work in progress continuo, mentre gli attori provano e sbagliano e creano, si sta divertendo, ci scambiamo battute sui garibaldini e i mazziniani, anche al telefono ormai fingiamo di arrabbiarci su posizioni politiche diverse, come stessimo in pieno assedio, questa Repubblica romana ci sta facendo vedere un'Italia mancata, che sarebbe potuta accadere.

Le sue battute sono più sagaci e ironiche delle mie e ogni volta, al termine delle prove, quando vedo quello scricciolo di Ugo allontanarsi salutando tutti, mi sento orgoglioso di essergli amico, uno che si fa tre dialisi a settimana e riesce sempre a sorridere di tutto, specie di se stesso, nutro per lui un'ammirazione sincera e lui lo sente e ricambia scherzandoci sopra.

Oggi proviamo la scena del papalino che si rivolge ferocemente a Maddalena, la puttana che, grazie alla rivoluzione, ha cominciato a masticare parole e pensieri nuovi. Ugo aveva scritto il pezzo come monologo cinico e sprezzante, il vecchio potere che si nasconde in attesa di tornare ai comandi: tanto è sempre stato così, dice il personaggio, alla fine saremo noi a vincere, quelli che sanno come tenere a bada il popolo.

È un bel pezzo, Ugo ne è orgoglioso ma è troppo lungo e bisognerà tagliarlo, lui lo sa e viene all'Argentina, alle prove, con la sua cartellina e il computer, e scherza sempre sui tagli della mannaia che avverranno in diretta, nel pieno delle prove, ormai ha accettato il gioco. È bello guardargli gli occhi quando le parole che ha scritto si fanno carne nel corpo dell'attore, lui che è già molto bambino di suo, allora sgrana lo sguardo per lo stupore e gli passa un sorriso di incredulità: sta accadendo, gli altri attori stanno ripetendo una sequenza puramente fisica, la musica di Mirto li accompagna e li incalza mentre girano intorno alla barricata, a ogni giro il tappeto che trasporta Naike Silipo (Maddalena) aggrappata a una statua lignea di Madonna barocca diventa una scia frenetica sempre più veloce; mentre dietro Alessio Piazza (il papalino prete) segue benedicendo freneticamente quel terremoto come volesse esorcizzare la rivolta. Quando la musica entra nell'ultimo giro il tappeto viene abbandonato, Maddalena rotola a terra e il papalino le è sopra e cerca di stuprarla, è a questo punto che Alessio parte a dire il monologo di Ugo, quello che si ricordava aggiungendo alcune parole, dimenticandone altre nella furia e nella rabbia di chi ha perso la ruota della Storia e non se ne può capacitare. «Eccolo!», quasi grida Ugo eccitato quando ora rivede il montaggio che ne ho fatto; è felice, penso, ecco un autore felice, che scopre la pienezza di una scrittura che, tradita, acquista più verità.

In libreria

L'amore graffia il mondo

di Ugo Riccarelli

MONDADORI,
MILANO, 2013



Il derubato

DI UGO RICCARELLI

Il damerino derubato gli è arrivato di fronte e con un'espressione burina sul volto quasi sorride. Allunga un braccio indicando la sua mano e gentilmente profferisce: «Permetti?» e Lucio si rende conto d'aver ancora catena e orologio che pendono dalle sue dita, in bella vista. Il ciufolo gli sfila gli ori lentamente, neanche fossero suoi di Lucio, ma poi se li ripone in tasca, com'è giusto. Quindi guarda il suo amico e dice: «Aurelio, adesso che ne facciamo di questi due bei tomi?» mentre la damina tace, una mano sulla bocca neanche avesse un conato di nausea forte. Giacomo er Mago è sempre fermo, una statua. Aurelio stringe le labbra, alza le spalle.

«Bisognerebbe chiamar le guardie, non credi?»

«Bisognerebbe» fa l'altro.

«Ma a noi le guardie non piacciono, nevvero?» continua il primo.

«No, a noi non piacciono molto...» conferma l'altro. Poi fa mezzo passo verso Lucio.

«Dov'è che abiti tu?» domanda.

Lucio non sa che fare. La discussione ha preso una piega strana. Che gliene frega a questi dove sono e sto? Incrocia lo sguardo del Mago vi legge lo stesso stupore. La damina lo fissa. Ha due begli occhi, davvero. Gli ricordano Maddalena, la zoccola di via della Scala, due laghi azzurri che ti ci perdi. A Lucio gli occhi di Maddalena sono sempre piaciuti, persino più delle zinne.

«Di là» risponde breve, alzando appena il mento per dimostrare di non collaborare più di tanto. Il damerino si volta e guarda nella direzione indicata.

«La c'è Trastevere, vero?»

«Embè?» fa Lucio, mezzo scocciato.

«Hai mangiato oggi?» gli chiede l'altro.

«E a te che te ne frega?» è la risposta che gli è venuta di getto, così tanto per mettere in chiaro le cose. Quello che si chiama Aurelio gli stringe un po' più forte il braccio.

«Ascolta» comincia, «a noi non importa denunciarti o darti una punizione esemplare, lo vediamo che sei malmesso e se rubi, io penso, è perché hai bisogno.»

Ma che dice questo?, pensa Lucio stranito.

«Vorremmo solo che tu capissi che non è rubando un orologio che cambi la tua vita o la migliori, anche se tu questo conosci e questo sai fare.»

Lucio invece non capisce. Ma chi è, gli viene in mente, una specie di prete?

Il damerino derubato, mentre si aggiusta la catena sul panciotto gli dice qualcosa sulla repubblica e la democrazia, più altre fregnacce del genere, sul fatto che sono venuti a Roma per dare una mano a costruire un posto buono per tutti, anche per i poveri e gli sciamannati.

«Più giusto» conclude Aurelio.

Poi per un momento c'è il silenzio.

«E allora?» domanda Lucio. E allora dopo 'sto pistolotto che vorreste fare?, è il sottinteso.

«E allora vai, andate» fa il damerino, «e magari riflettete su quello che è successo e su quello che abbiamo detto».

Aurelio molla la presa e Lucio si massaggia il braccio. Ecco di nuovo quel friccicare. Ecco, lo sapeva che qualcosa non andava. Il furto sballato e poi 'sti due zamponi che manco chiamano le guardie dopo la ruberia. Ma come parlano, si chiede, ma che vorranno dire?

da
La repubblica
di un solo giorno

di
Ugo Riccarelli

MONDADORI,
MILANO, 2011