

P

er il teatro italiano il Premio Ubu è il massimo riconoscimento, non fosse altro perché ogni anno riscrive con le sue designazioni una mappa di ciò che, emergendo da un paesaggio frastagliato, si impone come un valore artistico nazionale. Se si guarda ai risultati dell'ultima edizione, la prima dopo la scomparsa di Franco Quadri, si resta colpiti da un'evidenza: l'unico premio assegnato a una realtà romana è quello speciale attribuito al Valle Occupato che con i suoi sei mesi di resistenza è ormai la principale auto-narrazione della crisi culturale di un paese in crisi, nonché il solo frammento sopravvissuto di una primavera italiana ben presto gelata dai rigori dell'inverno finanziario. Roma così torna ad essere quello che per molti è sempre stata: uno spazio simbolico dove il resto del paese scarica le proprie contraddizioni e celebra le proprie speranze, la rovina in cui si inscena l'utopia. È la sua stessa vocazione politico-mediatica che fa velo alla sua soggettività e ai suoi soggetti, nascondendoli dietro o dentro la commedia del potere (del potere *rappresentativo*, quello reale, infatti, sta tutto al nord). Città dominata, persino nell'architettura, da un eccesso di rappresentazione, commedia troppo alta – lo pensavano già De Brosses e Stendhal, due eminenti turisti – per produrre buoni commedianti. Ma dal momento che in questa città, che è una

DI ATTILIO SCARPELLINI

metropoli vasta, per molti versi sconosciuta e modernamente infelice, non siamo dei turisti – questo terzo numero dei Quaderni nasce da un'inversione della perce-

zione barocca di una capitale “bella e vuota”, la città in cui non si può vivere al presente, ma dove tutt'al più, come credeva Chateaubriand (che per questo la amava), si può finalmente imparare a morire. Nasce o meglio rinasce sotto il segno di un altro critico scomparso, Nico Garrone, che aveva ribattezzato l'anarchico fermento della scena capitolina degli anni zero “non-scuola romana”. Che ne è di quell'esplosione senza sintesi, con cui si dimostrava una volta in più l'incapacità tutta romana di capitalizzare alcunché – di erigere, senza cominciare subito a ridere, un'ideologia artistica – lo spiega un articolo che riprende la proiezione di Nico della non-scuola su un paesaggio nazionale di cui fanno parte alcuni ultimi Ubu, come Babilonia Teatri (premiati per il bellissimo “The End”). È dal teatro indipendente romano, e precisamente dagli spettacoli di Andrea Cosentino e di Daniele Timpano, che ha mosso i primi passi l'idea che l'artigianato della scena possa decostruire ironicamente il plot avvolgente della narrazione tele-visiva. È con un brusco infarto del visivo che le scene spoglie di Massimiliano Civica hanno restituito al teatro lo stupore, prima ancora che il senso, di un'immagine che si compie attraverso il tempo. È dal lavoro dell'Accademia degli Artefatti che la drammaturgia è tornata a risuonare nella presenza dell'attore (e nel presente *politico* dei suoi spettatori). È dai palcoscenici precari di una Roma invisibile che è partita l'incredibile fantasmagoria attoriale che ha portato Roberto Latini alla struggente economia espressiva dei suoi ultimi spettacoli. Ed è dal lacunoso orizzonte della non-scuola che si stacca la scheggia solitaria del teatro di Lucia Calamaro, su cui queste pagine si aprono, con il suo tentativo di riunire due cose che sulla scena italiana sono da tempo divise: la qualità della scrittura letteraria e quella della scrittura scenica. Di questo e di molto altro ancora si parla a Febbraio, fuori e dentro gli imprecisi confini da cui scriviamo. Perché Roma non è un territorio. Ma un laboratorio disperato e ignoto a se stesso.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

FEBBRAIO

Quaderno n.3 · gennaio-febbraio 2012

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

www.teatrodiroma.net/quaderni – quaderni@teatrodiroma.net

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 dicembre 2011 da L. G. Roma

ALL'ORIGINE

INCONTRO CON LA DRAMMATURGIA DI LUCIA CALAMARO

DALLE CANTINE ALLO STABILE DELLA CAPITALE, PASSANDO PER I FESTIVAL DI SANTARCANGELO E CASTIGLIONCELLO. LA PARABOLA DELLA DRAMMATURGA CHE HA SAPUTO UNIRE SCRITTURA SCENICA E SCRITTURA LETTERARIA APRE NUOVI SCENARI AL TEATRO D'AUTORE CONTEMPORANEO IN ITALIA

UNA SCRITTURA FUORI FORMATO

DI GRAZIANO GRAZIANI

L'origine del mondo.

Ritratto di un interno

scritto e diretto da
Lucia Calamaro

al Teatro India
di Roma

dal 16 al 26
febbraio 2012

 Lucia Calamaro è un'artista fuori formato sia per il mondo della ricerca teatrale, da cui proviene, sia per il teatro più classico con cui condivide un'aspirazione letteraria della scrittura. Due elementi che hanno scarsamente dialogato in questi anni e che invece trovano una luminosa sintesi proprio ne "L'origine del mondo - ritratto di un interno", che andrà in scena a febbraio al Teatro India con i primi quattro capitoli. Non a caso questo spettacolo modulare - l'autrice e regista ha immaginato sei capitoli, ognuno con una sua autonomia di messa in scena - è arrivato finalista in ben tre categorie del premio Ubu 2011: novità drammaturgica, ovviamente, ma anche miglior attrice protagonista e non protagonista, per le performance di Daria Deflorian e Federica Santoro. Questo accento sulla recitazione non è un caso, perché è proprio il mestiere dell'attore a funzionare da cerniera tra la vocazione letteraria della scrittura e il suo andamento debordante e ironico, tutto pensato sulla scena e per la scena, che sono i due tratti salienti delle drammaturgie di Lucia Calamaro.

Da un lato dunque una scrittura forte, finalmente autorale - l'abbiamo già apprezzata in "Tumore. Uno spettacolo desolato", lavoro che ha proiettato Calamaro dagli spazi clandestini alla scena nazionale, e in "Autobiografia della vergogna. Magick" - una scrittura che sembra procedere per cerchi concentrici. Tanto le parole quanto i personaggi sembrano trovarsi sulla scena per caso, senza un vero perché. Si guadagnano spazio quasi chiedendo scusa, borbottando soliloqui nella speranza che qualcuno intercetti la loro voce - atteggiamento degli esclusi che vogliono farsi ascoltare. Ma poi esplodono. Tanto i personaggi quanto le parole si espandono, aumentano di volume, prorompono in una vertigine che spesso riesce ad essere lirica e comica allo stesso tempo, cercando un apice di senso. E infine semplicemente si sgonfiano, si ritraggono. Alle volte svaniscono pian piano nel buio da cui erano sbucati.

Dall'altro lato c'è una recitazione sgonfia di ogni sontuosità, che riesce ad essere nevrotica e fluviale allo stesso tempo. Una recitazione adatta alle parole perché sia queste che quella maturano sulla scena, nello spazio delle prove, e non hanno cliché da seguire. Da questo punto di vista il lavoro di Lucia Calamaro si colloca in quel filone del teatro contemporaneo che sta ripensando profondamente l'interpretazione senza mettere in secondo piano il testo. Una recitazione non monumentale, analogamente a quanto accade in molta scena internazionale, che cerca di traghettare l'attore italiano fuori dal recinto dell'impostazione accademica non a scapito della sua professionalità - come a volte è avvenuto in passato nella ricerca - ma inventandone una nuova. D'altronde, negli spettacoli di Lucia Calamaro, gli attori non devono *rappresentare* alcunché. Gli spazi che la regista romana allestisce sono spazi metafisici senza prosopopea, dove i personaggi hanno sì delle biografie, ma esistono principalmente come proiezione di queste biografie nel mondo altro che è il teatro. Senza pretesa di



DEL MONDO

seguire il calco dell'originale, o un'astratta idea di naturalismo. Questo è uno degli aspetti che ha permesso a Lucia Calamaro di poter lavorare su un materiale autobiografico (altro grande tabù della ricerca, sfatato solo da Filippo Timi) senza scadere in inutili amarcord e psicologismi senza via d'uscita. In questo modo i rapporti familiari, che sono il fulcro dei suoi testi, sono molto più che semplici archetipi, proprio perché intimamente gravidi di realtà.

Tutto ciò è possibile perché – e qui è la qualità letteraria della scrittura a fare la differenza – quel materiale autobiografico diventa di colpo universale. Ci parla di ciò che viviamo ogni giorno, pur non avendo le parole per dirlo. Anche se quelle parole appartengono alla vita e alla biografia di un'altra persona, che non siamo noi.

L'ASSOLUTO E IL QUOTIDIANO. UN'INTERVISTA

DI KATIA IPPASO

Gli scrittori lo sanno. E le scrittrici in particolare. L'origine del mondo è nell'origine del proprio mondo, nel modo in cui si viene alla vita e si costruisce e demolisce la vita, nella forma che prende il dolore, nel volto di tua madre, nel suono che fanno le parole quando cascano dentro il corpo e nel suono che producono i pensieri a contatto con il fuori. Lucia Calamaro questo lo sa. Il suo apprendistato di scrittrice teatrale inizia nel 2001, ma è solo nel 2006 che lo sguardo degli altri si posa sulla sua drastica, irriducibile volontà di dire le cose per come sono. Con "L'origine del mondo" Lucia Calamaro ha partorito la sua più grandiosa e più intima partitura, una sorta di fenomenologia dello spirito in quattro movimenti che è bella da vedere, da leggere e da osservare come opera d'arte, per il coraggio e la complessità che la donna che scrive manifesta apertamente, ormai senza vergogna.

 *Quando ha deciso di scolpire la sua drammaturgia lungo l'esperienza autobiografica?*
Non è stata una decisione. L'etichetta di autore che fonda sulla biografia il proprio lavoro la devo ai critici, ma in fondo di autobiografia vera e propria ne ho fatta una sola, come predica un titolo: "Magick, autobiografia della vergogna". Sebbene "Tumore" fosse un requiem dedicato alla mia migliore amica. Sebbene la depressione che attraversa la protagonista di "Origine" io l'abbia conosciuta. Certo, Céline era medico, come Cronin, e spesso i loro protagonisti lo sono. Si tratta di autori che parlano da luoghi che conoscono, ma non parlano di sé. Credo che questa sfumatura sia importante.

 *David Lodge, indagando i rapporti tra stati di coscienza e romanzo, afferma che la scrittura narrativa ci dice cose molte precise rispetto al funzionamento della mente. Ecco, a contatto con la sua scrittura drammatica si ha la sensazione di entrare dentro la scatola cranica di un essere umano che impara a conoscere il mondo: l'origine, appunto.*
In genere butto giù e procedo per associazioni. Cestino, riscivo, mi accanisco. E finisco con l'entrare sempre in una zona che prima non conoscevo, e che mi viene rivelata dal processo stesso della scrittura.

 *Da bambina voleva scrivere?*
Volevo fare la ballerina e la giornalista a Parigi. A Parigi ci ho vissuto veramente (per studiarci), e in Uruguay ho fatto la giornalista ma non la ballerina. Mio padre era diplomatico e viaggiavamo molto. Poi nel 2001 ho scelto di tornare in Italia.

Questa biografia "migratoria" ha orientato il suo modo di comporre il teatro?
Moltissimo, ha creato una sorta di poetica del riverbero: come se avessi un occhio molto più grande che traduce mondi.

Ne "L'origine del mondo" il personaggio maschile parla con la voce della madre, con la voce di Lucia Calamaro. Ed è affascinante riconoscere in questo procedimento il lavoro stesso della creazione, Lucia che ascolta una propria voce di dentro e la veste da uomo...

Sì, mi accade una cosa del genere, difficile da spiegare, anzi non andrebbe proprio spiegata. Ci sono state infinite interpretazioni sull'assenza della figura del maschio nel teatro della Calamaro. Ma io dico: se Scimone e Sframeli mettono in scena solo uomini, qualcuno lamenta l'assenza del personaggio femminile? Perché non si riconosce che non è simbolismo ma semplice pratica teatrale? A me interessa la "figura" così come la intendeva Auerbach.

Col suo teatro ha affrontato i tabù della morte e della malattia, in un modo né mortale né depressivo, ma passeggiando nei luoghi da dove può essere difficile tornare.

Anche questa non è stata una scelta. Per natura rimango ahimè incatenata nelle zone d'ombra. Ci stagno. Un'anima che rabbuiata fa fatica a ritrovare luce. E allora per cercare di uscirne scrivo, sviluppo, apro, sfilo. Cerco di allentare la matassa che mi circonda analizzandola clinicamente. Cerco sempre le parole per le stesse cose, sono due: conforto e speranza. E da "Tumore" in poi ho capito che questo processo, che io faccio in primis per me, riverbera sugli altri. È come se attraverso lo spettacolo si operasse una sorta di transustanziazione: non parlo del mio lutto, ma del lutto; non della mia vergogna ma della vergogna, cioè di qualcosa di immateriale ma intellegibile di cui gli altri si potranno appropriare. È come se scrivessi pensieri per gli altri su quei temi per cui di solito si pensa di non avere più parole. Forse io le trovo. Almeno ci provo.

Dodds distingueva le società di vergogna (il mondo omerico) e le società di colpa (la società normativa, fondativa del modello occidentale contemporaneo). Che cosa è per lei il sentimento della vergogna?

Ci sono nata, l'ho ereditata da mia madre e, quando ci capiti, non puoi non parlarne. Io posso parlare solo di quello che conosco.

Come descriverebbe la sua voce di dentro?

Una voce seria e antica. Ho spesso la sensazione di essere attraversata da una coscienza che supera la mia esperienza biografica.

«Le passioni dell'immaginazione nascono dalla solitudine», scrive nel secondo movimento de "L'origine del mondo". Ma in teatro non si è mai soli. Quanto conta in questo ultimo processo drammaturgico l'apporto creativo delle due attrici, Daria Deflorian e Federica Santoro?

Non credo esista impasto più stretto. La scrittura fa parte della messa in scena, funziona per visioni improvvise che aprono capitoli e ti succedono ovunque. L'inizio con Daria al frigorifero mi è apparso in testa su un regionale estivo bloccato a Follonica. L'ho chiamata subito per sapere se le andava di montarlo in quattro giorni per il festival di Radicondoli. Se avesse detto di no, non sarebbe stato lo stesso. Senza la complicità anche critica di Daria e Federica, senza il loro previo dono di sé, lo spettacolo sarebbe stato un altro e sicuramente minore. I loro colori, mondi, ritmi si confondono con i miei pensieri. Sono strani alter ego, dotati di grandissima personalità, sennò non funziona.

Nella sua opera c'è un sentimento di pietas unito ad un'analisi impietosa dei limiti istintivi dell'essere umano, la sua sopravvivenza animale.

Io mi dispiaccio per l'uomo. Mi spiego meglio: sono pochi i momenti in cui un essere umano è tutto in sé. A me è successo raramente: quando ho preso in braccio mia figlia, o qualche volta alla fine di una prova. Parlo dell'assoluto nel quotidiano. Per il resto, il quotidiano fa resistenza e ci perde.



FINE DI UNA STAGIONE VISIONARIA

LA RICERCA DELL'IMMAGINE PATINATA CONTINUA AD ESSERE UNA TENTAZIONE
IRRISISTIBILE ANCHE PER MOLTO TEATRO DEGLI ANNI ZERO. IL POST-MODERNISMO
È AL TRAMONTO. E ORA NON RESTA CHE RIDARE UN SENSO ALLA PAROLA ESTETICA

DI ANTONIO AUDINO

Tra le tante parole logorate dall'uso comune, nonché da deformazioni giornalistico-telesive, il termine estetica sembra uno dei più danneggiati, come un prezioso giocattolo a molla che non risponde più ai complessi ingranaggi da cui un tempo scaturivano suoni e movimenti meravigliosi. Il vocabolo vorrebbe definire l'ambito della percezione sensoriale, il primo contatto tra individuo e mondo, tra essere e cose circostanti, distinto dalla percezione concettuale. Mentre alcune pieghe di un complesso dibattito filosofico e, infine, le derivazioni del linguaggio commerciale (vedi: l'estetista) o certi vocaboli scolastici (vedi: l'esteta), hanno ridotto questo vocabolo a una lettura univoca, come se riguardasse soltanto il bello, la forma compiuta e compiaciuta di un fare artistico e, sempre più nella civiltà contemporanea, del proprio modo di vivere. Sono i nostri tempi a decretare che la bellezza sia di per sé uno dei valori più alti, la vetta da raggiungere nella nostra quotidianità, relativamente al nostro corpo, alle nostre case, al nostro modo di apparire, e questa semplificazione, tutta di carattere consumistico e commerciale, finisce con lo sconfinare nei territori dell'arte. Come se il solo sguardo potesse creare un rapporto completo tra noi e il mondo e comunque tra noi e un pensiero o una forma di esistenza, cosa che, se finisce col dar luogo a infinite ambiguità nella vita comune, genera equivoci anche in campo creativo, non soltanto relativamente a un'arte statica come la pittura o la scultura ma anche per quello che riguarda un'arte dinamica e performativa come il teatro. Insomma, nonostante anni di teatro povero, di concettualismo, di minimalismo e, negli ultimi anni, di scabre narrazioni per attore solo, l'idea che la creazione debba tendere al bello corre sotterraneamente e regolarmente riemerge. Lo dimostrano gli esiti scenici di alcune giovanissime compagnie, nei quali la spinta creativa sembra tutta orientata nel raggiungere un quadro scenico di grande suggestione visiva. Come per Anagor, anche per gli ultimi lavori di Santasangre e Muta Imago, per Nanou, Cosmesi, Teatropersona, Città di Ebla, Dewey Dell e fino a Ricci e Forte e al loro equivoco rapporto tra una iniziale tensione verso la messa all'indice delle immagini patinate della contemporaneità e un successivo scivolamento in un compiacimento evidente per l'esposizione di quelle stesse figurazioni. La questione non è certo nuova; si potrebbe anzi dire che il lavoro dei gruppi "estetizzanti" faccia parte di una corrente sotterranea che torna a regolare distanza di anni riaffiora sulle scene del nostro Paese, se pensiamo agli anni Settanta (Vasilicò, Ricci, Perlini) e poi alle suggestioni di Falso Movimento o dei Magazzini Criminali, seguite da tante piccole e grandi formazioni degli anni Novanta, per non procedere all'indietro non solo verso il nostro teatro di regia che ha avuto sempre una grossa componente visiva (Visconti e Strehler) ma addirittura all'eredità delle sontuose costruzioni dei Torelli e dei Bibbiena che certo fanno parte ormai di un inconscio collettivo del teatro italiano. Ma restiamo sull'oggi. Il problema non si pone più, per fortuna, riguardo al rapporto con la parola o al rifiuto di questa. Questo dibattito si è davvero esaurito negli anni Novanta quando si è capito in maniera inequivocabile che non è la presenza o meno dell'elemento verbale a dar valore allo spettacolo, ma l'uso che se ne fa o la capacità di trovare calligrafie sostitutive. Se un problema si nasconde, invece, dietro certe creazioni è quello di uno scollamento evidente fra ciò che si vorrebbe comunicare e le preziosissime raffigurazioni realizzate in scena, con





iperboli immaginative davvero ripide, con criptografie impossibili da sciogliere, con allusioni ermetiche che pur contengono un senso preciso, ma rispetto alle quali ogni scandaglio si dimostra vano. L'operazione su Giorgione tentata da Anagoor diventa allora esempio di un'esangue stilizzazione, carica di rimandi da pubblicazione accademica, giocata a metà tra ricostruzione da tableau vivant e riproduzione tecnologica, in cui l'unica sensazione che resta allo spettatore è l'amarezza di non aver capito in fondo granchè. Smarrimento che si ripete davanti ai ragazzi con zainetto e calzoncini poi trasformati in statue dorate nello spettacolo dedicato a Mariano Fortuny. In casi come questi l'appello è al concetto, ormai abusato, secondo cui la creazione deve vivere nella mente dello spettatore, che può ricavarne le impressioni più singolari e disparate, come affermato più volte da uno dei maestri di questa corrente Romeo Castellucci. Ma il criterio diventa fortemente ambiguo, sbrigativo e puramente assolutorio, se non altro perché dichiarazioni e programmi di questi gruppi rivelano invece intenzioni ben precise. Non a caso è proprio Romeo Castellucci a decretare la fine di una stagione visionaria del teatro muovendosi, nel suo ultimo lavoro, "Il velo nero del pastore", in direzione opposta, con un deciso allontanamento dal compiacimento dell'immagine, pur continuando a comunicare soltanto per espressioni visive. Uno spettacolo sulla cecità, sulla negazione della visione non poteva rinunciare alle seduzioni che passano attraverso la retina, puntando invece allo shock intellettuale, ai sommovimenti interiori dello spettatore non di natura emotiva ma tutti cerebrali, secondo angosciose e irrisolte di iperboli pensiero. L'immagine non è più centrale, è la riflessione che si incarna per visioni ma senza la necessità che queste si disegnino o valgano per la loro perfezione, come negli spettacoli precedenti di questo artista. La cecità del pastore che pone sul proprio volto un crespo pesante fino e oltre il giorno della sua morte rimanda alla condizione di noi spettatori che dobbiamo saper vedere senza più poter vedere, che dobbiamo cancellare la seduzione diabolica della visione per arrivare più a fondo nell'essenza delle cose. E che qualcosa nei nostri tempi vada esattamente in quella direzione sembra emergere anche dalle pagine scritte dal tanto contestato Jean Clair, nel suo "L'inverno della cultura" (recensito in questo numero, n.d.r.), in cui il critico si oppone radicalmente a tutto il sistema odierno della fruizione dell'arte figurativa, con musei contenitori di dimensioni e forme già di per sé esagerate e attraenti, che espongono oggetti estrapolati dai loro contesti originari, pronti a soddisfare la fame pseudo-culturale di orde di turisti che devono digerire tutto il più rapidamente possibile, negando la lentezza dell'approccio, la necessità di una preparazione, il legame tra quel manufatto e il territorio circostante. Consumo, solo consumo. Reazionaria ed elitaria la posizione di Jean Clair è l'ultima bordata alla postmodernità che giustifica non-luoghi e intersezioni ambigue, casuali, senza senso, che anzi procede alla ricerca di una destituzione di senso in cambio, appunto, di un accumulo di percezioni visive. Dunque, se l'arte resta il campo privilegiato dell'estetica, bisogna trovare un modo per restituire a questo termine il suo valore più ampio, capire con quali mezzi la creatività può porci oggi davanti a noi stessi e alla realtà che ci circonda, divenendo un vero territorio di riflessione, di messa in discussione, di disvelamento critico. E, in tutto questo, lo sguardo deve saper metterci in crisi, piuttosto che compiacere il nostro superficiale gusto estetico.

L'immagine non è più centrale. La riflessione si incarna per visioni, ma senza la necessità che queste si disegnino o valgano per la loro perfezione, come accade nell'ultimo spettacolo di Romeo Castellucci

LETTERA DA MILANO

PREMIO SCENARIO, L'OFFICINA DISINCANTO

IN UNA DUE GIORNI AFFOLLATA È STATA PRESENTATA LA NUOVA GENERAZIONE SCENARIO.

RACCONTI FRAGILI E TALVOLTA INGENUI CHE PROVANO A GRAFFIARE LA REALTÀ

E TESTIMONIANO UN GRANDE BISOGNO D'ESPRESSIONE, UNITO ALLA PAURA DEL FUTURO

DI MASSIMO MARINO

■ Raccontano sempre più una fragilità generazionale, un vivere, cercare, in equilibrio su un precipizio che chiamiamo crisi, precarietà, paura del futuro, in un mondo vuoto di padri e di maestri, con appena qualche fratello di poco maggiore a cui aggrapparsi. Lo fanno con fantasia che a volte può risultare ingenua, con spettacoli dichiarativi, spesso lirici e poco dialogici, nei quali movimento e parola si intrecciano, per rompersi nella dislessia, per finire nel silenzio o nel rumore assordante. Provano a graffiare una realtà che quanto più sembra luccicante, protettiva, tante più insidie nasconde.

Non è un mondo attrezzato per i giovani, si direbbe vedendo gli spettacoli vincitori e segnalati del premio Scenario. Sono stati presentati nella loro veste compiuta al teatro Franco Parenti di Milano. Vi sono arrivati attraverso un lungo cammino, come da statuto di questo concorso voluto da teatri e centri di ricerca per sondare e far conoscere la scena nascente. I concorrenti presentano un progetto su carta e poi, dopo una prima selezione, uno studio scenico di venti minuti, raccontando alla giuria come si vuole procedere. Un ulteriore studio viene mostrato nella tappa finale, che dal 2001 si tiene presso il festival di Santarcangelo. In autunno i frammenti preparatori diventano spettacoli veri e propri e vengono programmati in alcune città sotto la sigla "Generazione Scenario", con incontri di contorno. E questo impegno dell'Associazione Scenario a far conoscere i lavori è importante quanto il premio in danaro alla produzione. Dal concorso sono uscite nuove realtà significative, da Emma Dante a Codice Ivan, passando per Babilonia Teatri, Pathosformel, Teatro Sotterraneo.

Il vincitore di questa edizione è "Infactory" di Matteo Latino, un'aspra metafora del macello, della macelleria sociale, danzata a ritmo di quei tutor video che insegnano vari stili di ballo; parlata, raccontata con immagini di manzi e scritte stampate sulle magliette dei due performer. Giovani che si identificano nei vitelli "a stabulazione fissa", quelli tenuti nelle stalle, nutriti da mammelle elettriche e da mangimi selezionati per essere avviati alle nostre tavole. Ma le vittime non sempre ci stanno: e allora scoppia, tra recinti immaginari segnati con poveri materiali da lavori stradali, qualche germe di rivolta, più o meno impotente. È uno spettacolo forte e pieno di slittamenti, perfino lievemente furbo nel coinvolgimento che scatena.

Smarrito, delicato, surreale, teatralissimo (l'unico incentrato sul dialogo e non su testi sparati frontalmente) è il vincitore del premio Scenario per Ustica, "Due passi sono". Un piccolo uomo e una minuscola donna sono chiusi in un fazzoletto di camera, terrorizzati dal mondo esterno, incapaci, di guardarlo. Si nutrono di pillole, si toccano con guanti di plastica per paura di infettarsi. Giuseppe Carullo e Cristina Minasi travestono in efficaci abiti teatrali la nostra stessa ansiogena realtà, esasperando la rinuncia al sogno. Ma alla fine il bisogno d'aria sarà più forte: in modo smaccato, da classico happy end al quale credere fino a un certo punto, faranno il grande passo. Usciranno, per andare a capire quanto il mare da vicino sia più vivo di movimento e odori che a guardarlo dalla finestra di una stanza.

I due lavori segnalati sono "L'Italia è il paese che amo" di ReSpirale Teatro, un racconto più politico che sentimentale dei nostri anni dalla caduta del Muro al crollo delle Torri Gemelle, e il danzato, colorato, pop "Spic & Span" dei veneti Foscarini-Nardin-Dagostin, una perdita dell'innocenza in un ordine smagliante, dove perfino il fuori tempo e la slogatura sembrano previsti.

Vincitore di questa edizione è "Infactory" di Matteo Latino, metafora della macelleria sociale del nostro presente



LETTERA DA ROMA

PREMIO DANTE CAPPELLETTI, LA CADUTA E L'IRONIA

IL PREMIO ALLE ARTI SCENICHE TUTTOTEATRO.COM HA CHIUSO LA SUA OTTAVA EDIZIONE.

UN BREVE SGUARDO CRITICO RIVOLTO AI SETTE PROGETTI GIUNTI ALLA FASE FINALE, CHE IN POCHI MINUTI HANNO CONDENSATO LE TRACCE DI UNA RICERCA IN EVOLUZIONE

DI ANDREA POCOSGNICH

■ ■ ■ A colpi di venti minuti per ogni studio si è chiusa l'ottava edizione del premio Tuttoteatro.com dedicato a Dante Cappelletti: una maratona del contemporaneo teatrale in sette tappe, tanti i progetti in finale. Prima di ripercorrerli in senso inverso fermiamo lo sguardo sul vincitore: "Giro solo esterni con aneddoti", ideato da Giulio Costa e interpretato da Marco Sgarbi. Ironico gioco sull'immaginazione e i meccanismi della fantasia pronti a generare surreale – o demenziale – comicità. Sgarbi è una guida turistica: il suo tour comincia con immense cattedrali gotiche e finisce pubblicizzando le proprietà benefiche di un enorme insaccato. Appartenente a un più ampio progetto sui mestieri, il lavoro lascia comunque poco margine per sperare in una drammaturgia di ampio respiro. La giuria ci ha creduto, vedremo.

Ha chiuso Rosario Mastrota autore del testo e regista di "Salve Reggina!", progetto che ambisce a legare fatti e riti di 'ndrangheta con i Montecchi e Capuleti di Shakespeare. Famiglie di sangue che si ammazzano in violente faide tradendo la promessa del sottotitolo, "storie di 'ndrangheta smitizzata". È troppo tardi quando nel finale l'anticipazione di un amore omosessuale tra un picciotto e un calciatore della Reggina fa intravedere uno spiraglio tra la seriosità alla "Romanzo Criminale" e la strizzata d'occhio alla Emma Dante di "Cani di Bancata".

Testardo, sincero e rischiosissimo è "Passi" di Tamara Bartolini, progetto che libera le proprie energie da un lungo percorso di ricerca: per l'artista è una "caduta" fisica e intimista. Il suo corpo, quasi sempre costretto su un'altalena, non vuole toccare terra, lo accompagna la musica live di Ilaria Graziano, cantautrice dolce e dolorosa. Nei suoi venti minuti Bartolini cammina su una corda tesissima in bilico tra un'imminente caduta nel patetico e la consapevolezza di chi tradisce i propri ricordi in un'ironica e celata relazione con l'altro da sé, pubblico, regista o psicoterapeuta che sia.

Intimista è anche la ricerca di Adriano Mainolfi. "Labbra blu" è il titolo di un'idea forse ancora troppo acerba per far scatenare la scintilla emotiva che vorrebbe, per catapultare lo spettatore nella storia dolorosa di una donna straniera amante di un tenente italiano. La proiezione di un feto nelle sue prime settimane di vita e gli indizi marcati sul pavimento dischiudono accattivanti risvolti drammaturgici che rimangono però inespresi nella performance.

Fabio Massimo Franceschelli, con la sua compagnia OlivieriRavelli_Teatro, cerca lo spazio per inserire le proprie ironiche elucubrazioni tra le pieghe della mitologia pasoliniana. "XXX Pasolini" promette "Petrolio", "Teorema" – e teoremi sugli anni più bui della Repubblica – e porta in scena frammenti e paradossali incroci come il racconto di uno scrittore che trova il proprio libro un anno prima di finirlo, caduto proprio dalla borsa di un personaggio incredibilmente somigliante al regista di "Accattone".

Ancora troppo acerbo è invece il lavoro di Teatricalchemici: "Affiatati". Performance di padre, figlio, madre assente e cane maltrattato. Convincono il tema di partenza, la famiglia e alcuni riverberi concettuali sulla finzione a teatro.

Come fuori fuoco è parso d'altronde anche lo studio di ErosAntEros "Nympha, mane!". Alla ricerca di un teatro immagine che vorrebbe perturbare lo sguardo e spingere lo spettatore verso i territori filosofici di Giorgio Agamben, rischia invece di auto-etichettarsi come l'ennesimo tentativo di una drammaturgia iconografica alla quale è sempre più difficile essere permeabili.

"Giro solo esterni con aneddoti" di Giulio Costa si aggiudica l'ottava edizione: un gioco sull'immaginazione

UNA SCUOLA SENZA SCUOLA

COSA RESTA OGGI DELL'INTUIZIONE DI NICO GARRONE

TRE ANNI FA SCOMPARIVA IL CRITICO ROMANO, LASCIANDO APERTA UNA RIFLESSIONE SULLE NUOVE DERIVE DEL TEATRO CONTEMPORANEO AGLI ALBORI DEI XXI SECOLO.

RIPRENDERE OGGI LE FILA DI QUEL DISCORSO CI RACCONTA MOLTO DEL NOSTRO PRESENTE

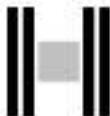
DI GRAZIANO GRAZIANI

H Tre anni fa, nel febbraio del 2009, se ne andava Nico Garrone, critico del quotidiano *La Repubblica* e attento interprete e conoscitore della scena teatrale contemporanea già a partire dagli anni delle cosiddette “cantine”, di cui fu privilegiato testimone anche grazie ai suoi preziosi video-appunti e documentari che meglio di tanti saggi sono stati in grado di raccontare quella stagione. Poco prima di ammalarsi Garrone, a quasi settant'anni di età, era ancora uno dei critici più attenti e curiosi del panorama capitolino e nazionale, ed era facile incontrarlo nelle sale off come quella del Rialto Santambrogio – che all'epoca dirigevo – con la telecamera in mano, inseguendo il progetto di raccontare quella stagione che si stava condensando nel primo decennio degli anni Duemila, o anni Zero, fatta di nuovi luoghi e nuovi artisti. Non ce ne fu il tempo.

Ciò nonostante, dalle pagine del quotidiano *Off* con cui aveva iniziato a collaborare, Garrone tracciò le linee di una compagine di artisti che secondo lui avevano qualcosa in comune, qualcosa che stava creando uno scarto rispetto alla precedente generazione dei Teatri 90 – così battezzati dal nome di una fortunata rassegna milanese – orientati all'ibridazione dei linguaggi artistici e una deriva estetica fortemente visionaria. Quella che lui chiamò la “non-scuola romana”, invece, era caratterizzata da mezzi poveri, scenografie scarsamente estetizzanti, e da un recupero della teatralità in una chiave imprevista. L’“imprevisto” era una recitazione senza solennità, figlia dell'amplob performativo degli anni precedenti, in cui l'attore era stato pensato più come fatto corporeo che come soggetto psicologico; ma anche la disinvoltura con cui questi artisti erano in grado di distorcere gli schemi della drammaturgia che, pur smontata, tornava con loro ad essere il centro della creazione spettacolare. Gli artisti emergenti erano Lucia Calamaro, Andrea Cosentino, Mirko Feliziani, Daniele Timpano e Antonio Tagliarini, ai quali si aggiungevano i “già affermati” Massimiliano Civica e Eleonora Danco. E come nella più antica non-scuola del Teatro delle Albe la negazione sta ad indicare un rovesciamento della pedanteria della pedagogia istituzionale, similmente l'idea di una non-scuola aveva per Garrone una sfumatura un po' anarchica e liberatoria: stava ad indicare l'impossibilità per questi artisti di raggrupparsi sotto un manifesto poetico, di sintetizzare ideologie estetiche, di stilare decaloghi teorici come tante volte è accaduto in passato.

E in questa impossibilità “genetica” risiedeva l'aspetto più nuovo di questa scena che si andava coagulando, di cui comunque Garrone non rinunciò a cercare una sintesi. La individuò nella sigla I.C.C.P. – iconoclasti, comici, concettuali, poetici – che dal suo punto di vista erano i tratti salienti di questa nuova ondata teatrale, che recuperava la ricerca ad una dimensione comica, persino ludica, senza però rinunciare alla poesia. E soprattutto, rigettando qualunque forma di monumentalità. (Oggi, paradossalmente, l'idea di non-monumentalità sta diventando un concetto chiave anche nel dibattito critico attorno alle arti visive, la cui frizione col teatro degli ultimi anni del Novecento aveva invece prodotto sui palcoscenici della ricerca oggetti con un tasso decisamente alto di “solennità”).

L'anti-narrazione di Daniele Timpano, che ripensa e prende in giro un filone già stanco a metà anni Duemila come il teatro civile, sviscerando l'idea di identità nazionale;



quella di Andrea Cosentino, dai finali che non finiscono mai, che smonta i linguaggi della comunicazione visuale con i mezzi poveri del teatro; il racconto onirico e “doppio” di Mirko Feliziani; quello performativo e anti-pop di Antonio Tagliarini; le dramaturgie debordanti e autorali di Lucia Calamaro. Sono questi gli elementi della non-scuola, che trova nella Roma teatrale di quegli anni, senza luoghi ufficiali e senza maestri di riferimento, dove a ogni seria costruzione concettuale fa seguito una risata tra i denti, il terreno più adatto per crescere e trovare un suo pubblico. Un panorama che Garrone, sulle pagine di Off, descriveva così: “attori, autori e registi tutti più o meno passati per il Rialto e legati da affinità artistiche e anagrafiche: età tra i trenta e i quaranta, percorsi zigzaganti e diversi, raramente accademici o regolari, uno spiccato senso dell’umorismo, l’intelligenza non priva di visceralità, la tendenza a scompaginare le tessere del racconto, a praticare un’affabulazione non lineare, ad usare registri di recitazione, dialetti e codici teatrali in maniera originale”. Ma, come il critico di Repubblica si accorge ben presto, questa cifra anti-stilistica non è esclusivo appannaggio della Capitale.

Nel 2008 Garrone propose a Simone Carella – suo “complice” dai tempi del Beat 72 – di organizzare una rassegna della non-scuola al Teatro Colosseo. Con l’idea di ampliarla, inserendo tutte quelle realtà non romane che sembravano in linea con la cifra della non-scuola. Per discuterne chiamò anche me, in quanto animatore del Rialto, e Attilio Scarpellini. La rassegna che ne sarebbe dovuta scaturire, e che Garrone non fece in tempo a creare, abbracciava un panorama variegato ma in grado di affrescare un pezzo importante della scena contemporanea, che è stato uno dei tratti salienti del decennio scorso e che oggi, a distanza di pochi anni, ci appare in taluni casi un fenomeno in via di consolidamento. Un primo sguardo era indirizzato alla Toscana – ai cui comici Nico Garrone aveva dedicato un bel libro – dove si muoveva un attore lunare e allucinato come Gaetano Ventriglia, una giovane compagnia dal taglio concettuale ma anche estremamente comico come Teatro Sotterraneo, e le surreali indagini sul quotidiano condotte da Gli Omini. Dalla Puglia veniva una formazione allora agli esordi come Fibre Parallele e il pierrottesco Roberto Corradino. Dal nord-est, la comicità corrosiva e arrabbiata dei Babilonia Teatri. Dalla Romagna, la vena surreale e a volte onirica dei Menoventi. Mentre a Roma, nel frattempo, il lavoro di Tagliarini si andava trasformando nel sodalizio con Daria Deflorian.

Forse non tutte le parabole artistiche individuate in quell’occasione hanno proseguito nel tracciato che Nico Garrone aveva prefigurato, e in diversi casi gli artisti citati hanno avuto gradi diversi di consolidamento. Ma nonostante ciò, il panorama disegnato da quella in quella rassegna mai realizzata rappresenta indubbiamente una delle ossature del teatro degli anni Zero. Sicuramente con qualche assenza casuale, dettata dalla contingenza e dalla parzialità di un’occasione come quella di una rassegna: ad esempio i toscani I Sacchi di Sabbia, di cui Garrone apprezzava il lavoro, o i romagnoli Quotidiana.com, che non ebbe tempo di conoscere ma che sarebbero stati certamente nelle sue corde. Per altro, ad un conoscitore ed estimatore della visione a teatro come era Nico, non sfuggiva l’importanza dell’altra ossatura della scena contemporanea di quel decennio: quella dei Muta Imago, dei Santasangre, dei Pathosformel, a cui ipotizzava di dedicare una rassegna parallela.

Nell’analisi di Garrone, che si soffermava sugli aspetti decostruzionisti di questa scena, si può rintracciare un’estrema estensione delle teorie postmoderniste, di cui però il critico cercava soprattutto la declinazione non seria, il punto di contatto con una comicità dal sapore antico, artigianale, e le vertigini della poesia (quest’ultima anche nel teatro visivo). Tutti elementi che oggi sono alla base non solo di un ripensamento di quelle teorie, ma sono anche il sale di una stagione teatrale tra le più variegata e plurali della storia del nostro paese.

D’altronde è impossibile trascurare quanto la stagione precedente, che ha cercato di ripensare radicalmente e ferocemente tanto la scena quanto l’attore, sia alla base dei linguaggi emersi nel decennio successivo, nonostante a volte appaiano così distanti e persino in contrapposizione tra loro. Niente di così impreveduto: anzi, è forse questo il tipico andamento delle generazioni senza padri, costrette ogni volta ad inventare i modi per trasmettere un sapere non didattico, necessariamente senza sistema.

Forse non tutte le parabole artistiche individuate da Garrone hanno proseguito nel tracciato da lui prefigurato. Eppure quegli stessi artisti hanno avuto gradi diversi di consolidamento, andando a comporre una delle ossature degli anni Zero

L'ARIA BRITANNICA DELLA PUGLIA FELIX

LA CREATIVITÀ TEATRALE DELL'ITALIA DEL SUD-EST È ORMAI PATRIMONIO CONSOLIDATO DELLA SCENA NAZIONALE. LO DIMOSTRA UNA VOLTA DI PIÙ UNA RASSEGNA DI SPETTACOLI CHE APPRODA A ROMA ALL'INIZIO DELL'ANNO. IL RUOLO DEL TEATRO PUBBLICO PUGLIESE

DI MARIATERESA SURIANELLO

**Puglia in scena
a Roma**

*al Teatro
Piccolo Eliseo
di Roma
dal 10 gennaio
al 5 febbraio 2012*

Da almeno un lustro la Puglia è balzata agli onori della cronaca culturale nazionale per il moltiplicarsi delle iniziative sul suo territorio e per una nuova gestione delle risorse creative ed economiche. Un'inversione di rotta rispetto al recente passato, imposta sul cambio di regole e regolamenti all'indomani dell'insediamento della prima giunta Vendola e rafforzatasi col secondo mandato, che vede sempre Silvia Godelli alla guida dell'Assessorato al Mediterraneo. Di polemiche se ne generano parecchie, ma evitarle corrisponderebbe a togliere l'egida regionale ai molti progetti proprio da essa stessa garantiti. E, allora, cinema, musica, danza, teatro, la Puglia si presenta al mondo sempre più strutturata. Tra le diverse azioni realizzate attraverso i flussi comunitari, ovvero il Programma operativo Fesr, ne riportiamo un paio dedicate al teatro, anch'esse affidate – come quasi tutti i progetti teatrali, compresi i dodici “Teatri abitati” – al Teatro Pubblico Pugliese, che da semplice circuito regionale si è trasformato in centro di promozione e produzione. E si richiama alla sua originaria attività il progetto “Puglia in scena”, avviato lo scorso autunno al Teatro Elfo Puccini di Milano, con la presentazione di quattro nuovi lavori, e che proseguirà in questo inizio d'anno a Roma, dove si vedranno altri quattro spettacoli di altrettante realtà pugliesi, sul palcoscenico del Piccolo Eliseo Patroni Griffi. Ma la strategica differenza risiede nell'espertare fuori regione e, in particolare, sulle due maggiori piazze italiane il lavoro delle compagnie pugliesi. L'occasione è buona per conoscere alcuni esiti della creatività del nostro sud-est. E si percepisce dai titoli proposti la varietà del lavoro. Se a Milano si sono visti gli spettacoli di Fibre Parallele, Cantieri Koreja, Factory e Teatro Scalo, a Roma nei prossimi giorni arriveranno lo shakespeariano “Macbeth Night” del Cerchio di Gesso di Foggia, con la drammaturgia di Simona Gonella (che ne cura anche la regia) e Roberto Romei, e la trasposizione teatrale di alcuni racconti di Gianrico Carofiglio, firmata insieme alla regia da Teresa Ludovico del Teatro Kismet Opera di Bari, “Il paradosso del poliziotto e Tex Willer”. Un testo originale è invece quello di Teatro Minimo, “Sequestro all'italiana” di Michele Santeramo (si veda il suo scritto sul primo numero dei Quaderni), con la regia di Michele Sinisi. Si cambia ancora genere con la commedia musicale “Midsummer” dello scozzese David Greig che il regista Gianpiero Borgia ha affidato alla coppia Manuela Mandracchia-Christian Di Domenico. Da rilevare in entrambe le vetrine, milanese e romana, è quanto si sia privilegiato il genere a discapito forse dei linguaggi. Le riscritture e le traduzioni alle partiture originali, con una certa tendenza a non esagerare. Di Fibre Parallele a Milano è arrivato “Have I None” di Edward Bond – a Roma in primavera, si era visto lo studio a Trend, la rassegna sulle nuove frontiere della scena britannica curata da Rodolfo di Giammarco. Mentre forse si sarebbero potuti trasportare capitone e grotta per quell'interno di famiglia iperbolico e dissacrante creato da “Furie de sanghe”. A proposito di traduzioni dall'inglese, il TPP ha da poco firmato col British Council un accordo per il progetto Short Latitudes - New Drama Writing for Theatre in UK and Italy, dedicato alla diffusione del teatro contemporaneo britannico nel nostro Paese. Short si concretizzerà in questa e nella prossima stagione, attraverso laboratori con drammaturghi britannici, destinati a un gruppo di registi e autori pugliesi. Al di là dell'approccio a scritture anglosassoni, frequentate dal nostro teatro più inquieto, il tratto distintivo del progetto è l'attenzione alla formazione delle nuove generazioni di spettatori. Diversi segmenti coinvolgeranno scuole e università. In Puglia si sperimenta.





UN TONIFICANTE BUCO NELL'ACQUA

A CASTIGLIONCELLO UN GRUPPO DI ARTISTI DELLA SCENA SI RIUNISCE PER PARLARE,
TRA SÉ E SÉ MA DAVANTI A UN PUBBLICO, DELLE RISPETTIVE RICERCHE.
DI POETICHE MA SENZA LA POLITICA E, PER UNA VOLTA, SENZA L'INCUBO DELL'ECONOMIA

DI PIERGIORGIO GIACCHÈ

■ Una domenica di novembre a Castiglioncello c'è stato un appuntamento, "Per un'arte clandestina": un titolo equivocado ma per nulla equivoco se si tratta della preziosa e rischiosa parte nascosta dell'arte. E se per di più l'incontro avviene "fra attori e per attori", in tempi che non li vedono e soprattutto non li vogliono più protagonisti del loro stesso teatro. Invece a Castiglioncello, per iniziativa di Claudio Morganti, c'è stato un incontro d'attori per una volta senza mediazione o intercessione o interposizione di critici, organizzatori, assessori... cioè di tutti quei ruoli che fanno corte farsa e carte false tanto per mettere la propria testa sotto il cappello altrui. Citava spesso Carmelo Bene una frase di Léon Bloy per la quale «il critico è colui che dorme in un letto altrui»; adesso è soprattutto la sala da pranzo e perfino la cucina ad essere invasa da intrusi e da abusi, e gli artisti non hanno più stanze e forse nemmeno tanta voglia di vedersi o di parlarsi, se non quando rovistati o intervistati o convocati da altre figure intellettuali tanto interessate quanto invadenti: sinceramente "interessate" a tradurre l'arte clandestina in cultura pubblicata e insieme oggettivamente "invadenti" quando da interpreti si fanno personaggi (spingendo sempre più gli attori in una zona di clandestinità).

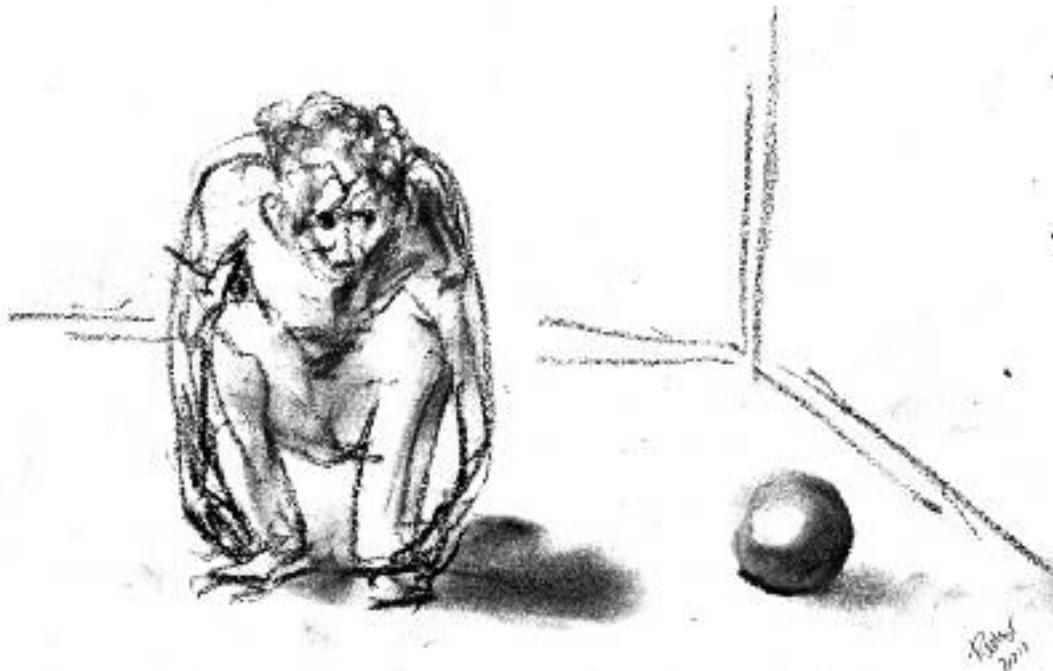
Mea culpa! Ne ho visti e ne ho fatti molti di incontri di questo terzo tipo – lo confesso – e li continuerò a fare in buona malafede come si addice a un disadatto ai lavori e quindi (per esclusione) un addetto agli studi. Ne ho visti e fatti a complemento di festival, a completamento di spettacolo, a consolazione del pubblico e però anche a integrazione della fama e magari anche della paga degli artisti.

Loro colpa! Mi hanno spesso o quasi sempre chiamato degli attori, stimolando la militanza e ringraziando per la beneficenza. Ma quel che è peggio, ci sono attori che pretendono la mediazione anche per nascondersi dietro alle parole altrui, con la scusa di non poter tradire il loro vero linguaggio, di non poter spiegare quello che vive nelle pieghe insondabili del loro atto creativo.

Tutte colpe giuste, sia la mia che la loro, tanto che non avrei mai potuto giudicarle "colpevoli" se non fossi stato a Castiglioncello quella domenica di novembre in cui alcuni attori si sono messi a parlare "tra sé e sé". Lì mi sono accorto che davvero la parola degli attori – messa in pubblica manifestazione e alla ricerca di una aperta spiegazione – non è facile ma forse sta diventando urgente. Non sarà il loro modo né fa parte del loro ruolo, ma parlarsi in pubblico "tra sé e con sé" può essere importante anche per quegli spettatori come me alla ricerca di una ricerca di teatro, mentre comincia a essere indispensabile per quegli attori che nel "teatro di ricerca" non vedono un settore ma tutta la sfera della loro azione e visione. Teatro e Ricerca sono più che sinonimi, sono vicendevolmente pleonastici, almeno per Claudio Morganti e Riccardo Caporossi e Raffaella Giordano e Danio Manfredini e Alfonso Santagata, i convitati presenti, e César Brie assente giustificato, e ancora altri presenti o assenti ma legati da una identica postura nelle diverse avventure in cui il teatro incontra la ricerca e viceversa.

Così, a Castiglioncello c'era molta diversa gente seduta attorno al cerchio o al desco degli attori-relatori. Molti del mestiere e altri del dovere, ma tutti in quella sede non agenti e per una volta non vedenti: tutti a far la parte di un coro di ascolto e non a pren-





der parte a un'assemblea. Al centro, il cerchio dei nominati attori invitati, chiamati ad esporre – e non a proporre – la propria parte di invisibilità dell'arte, dentro lo stallo della ricerca personale e lungo la via della loro condizione professionale di "attori". Una sola regola affissa anche se non scritta: "vietato parlare di politica" e tacere soprattutto di economia. Non per snobbare il nemico che tanto non li ascolta, ma per non farsi attrarre dal contesto e concentrarsi invece sul proprio testo. Per resistere alle forze centrifughe del bisogno e restare nel chiuso e nel buio del proprio desiderio, per non farsi fregare dalle fregature e invece lasciarsi tentare dalle proprie tentazioni: "non buttiamola in politica la poetica", altrimenti una vera politica dell'arte non si fa, e ci si arrende all'arte della politica che sappiamo frequentata da guitti di un altro pessimo teatro. Conviene invece qualche volta – agli attori – parlarsi addosso, ciascuno per sé e davanti agli altri, a rischio di non farsi capire ma con la certezza di essere compresi nello stesso cerchio. Le loro parole sull'arte clandestina (come del resto i fatti della loro arte palese) suonano diverse e talvolta distanti e sempre intrasferibili in un discorso unitario, ma proprio per questo in grado di far apparire quel percorso comune eppure singolare che valorizza il processo creativo più del prodotto spettacolare.

Per conto mio, posso dire di aver preso appunti da non pubblicare anche perché in parte illeggibili perfino per me, e certo difficili da riordinare per "terzi". No, non è stato uno dei soliti incontri del terzo tipo, ma del secondo e ancora di più del primo tipo: un apparente dialogo costruito dalla successione di monologhi, in cui la riflessione rigorosa era per una volta più forte dell'espressione generosa. Ma non si fraintenda: nessuno si è nascosto nel criptico o si è protetto nell'intimo. Ciascuno dei relatori-attori ha saputo e voluto regalare un commento aperto e una confessione chiara, cercando di porre il "punto" della sua ricerca dentro il "movimento" delle residue differenze che qualificano per davvero il teatro.

Per conto di Claudio Morganti (se mi è concesso), vorrei ricordare che la sua speranza – così gli è sfuggito di dire – era quella di fare un buco nell'acqua. Non un fallimento come verrebbe da pensare, ma appena un tuffo dove non si tocca, nella zona più profonda e riservata dell'arte della scena. In quella dove bisogna buttarsi fragili e decisi, sfacciati e prudenti, inutili ed esigenti. C'è chi la chiama "ricerca" ma è solo il titolo di una copertina corta sull'avventura vasta dell'esercizio attoriale. C'è chi lo chiama "teatro" ma sarebbe solo un cadavere se non ci fosse ogni tanto una impellente e impotente confessione di attori che parlano tra sé.

Non so se il tuffatore (metafora cara a Morganti) sia finito soddisfatto o annegato. So però per certo che gli ospiti attori e non attori, tornandosene a casa a mani vuote e mente piena, avranno avuto la sensazione di aver fatto anche loro un buco nell'acqua. Felicamente illusorio e finalmente tonificante.

Léon Bloy diceva che il critico è "colui che dorme in un letto altrui". Ma quello convocato da Claudio Morganti non è stato il solito incontro del terzo tipo, bensì del secondo o del primo...

ELOGIO DEL DISEQUILIBRIO

LA RIVOLUZIONE ATTRAVERSO LA DANZA

DANZATRICE, COREOGRAFA, UNA DELLE FONDATRICI DELLA DANZA CONTEMPORANEA IN ITALIA, RAFFAELLA GIORDANO HA PARTECIPATO ALL'INCONTRO INTITOLATO PER UN'ARTE CLANDESTINA – LE RICERCHE. PUBBLICHIAMO LA SUA RELAZIONE

DI RAFFAELLA GIORDANO

Quore  La forma con cui continuare il lavoro è sospesa in un punto critico e mi sfugge la sua precisa funzione.

di e con
Raffaella Giordano

Maison du Théâtre
Le Stella

Brest (Francia)
dal 2 al 3
marzo 2012

La scena è quello spazio-tempo dove s'incarna un frammento di qualcosa che inizia molto tempo prima e che non si esaurisce con la visione dell'opera. Si aprono le porte, la gente arriva e poi se ne va.

Tu sei solo e sei insieme, rimesso alle profondità della tua coscienza, sei nel cuore di un passaggio, un ponte che permette ai valori per cui combatti di attraversare i corpi, le persone: è un'assemblea che moltiplica l'energia messa in campo. Non si può tradire e non c'è protezione a intercedere con quel dono.

Condividere la presenza di quegli sguardi è un privilegio, uno spavento, una responsabilità, per me – una questione di vita o di morte.

L'urgenza che ha sostenuto il mio percorso si è trasformata, il centro dei bisogni è ora più vicino a moventi che non bruciano più allo stesso modo.

Oggi è come se avessi dimenticato tante cose.

Non so più dire quante declinazioni io abbia vissuto intorno a pochi e cari temi, ciò che rimane fermo nella memoria è quanto sia stato duro agire in uno stato di tensione che non cedeva e non lasciava spazio ad altro. Ho iniziato tuffandomi senza pensiero, come un pesce, nelle turbolenze del corpo, nelle parole dei maestri che hanno guidato il mio bene e di quelli più lontani, di cui potevo, attraverso uno scritto o un'immagine, carpire la rivoluzione.

È la fiducia degli altri che ha permesso di far nascere il mio cammino e gli incontri di tanti hanno contribuito a tenermi ancorata alla vita. Ho girovagato, nel bisogno di incontrare chi stava ai margini, chi non seguiva le logiche di ciò che si deve o non deve fare. Un odore diverso mi dava il senso di una misura possibile aumentando il rifiuto nei confronti di ciò che, ipocrita, dimentica la fragilità delle cose.

Non mi sento una coreografa, piuttosto qualcuno che, a partire da un grande amore per la danza, ha frequentato e trattato in modo meticoloso dinamiche di ordine relazionale, ambiti di ascolto e di ricettività, ambienti e porte di accesso. La mia vita artistica è sempre stata connessa al divenire interiore. Un unico e ineluttabile cammino dove non ho distinto alcun mestiere.

A rischio e in disequilibrio, piena di paura, di coraggio inconsapevole e a volte insospettabile, ho inseguito i movimenti del cuore, e ai miei occhi, la credibilità dello spirito.

Il pudore mi accompagna fedele, con lui, attraverso il groviglio di urgenze e battute d'arresto, spazi vuoti e domande senza risposta. Il supremo slancio verso un orizzonte vasto e inafferrabile accende nella mia anima un profondo senso di appartenenza e, intrecciato alla semplicità di poche cose piene di grazia, genera spesso ciò che più di tutto urta e spaventa la sensibilità di chi guarda: la mancanza di appoggi, di scaffali e cassetti dove poter riparare la propria lettura del mondo.

Il paradosso, figlio della manifestazione molteplice della vita, delle sue forme e dimensioni, ha imbastito il tessuto di sottofondo dove lasciar emergere il movimento: un linguaggio pronto a dissolversi in architetture percettive, in sistemi aperti che accolgono al loro interno perdite, sparizioni, linee di fuga.





La domanda che s'impone è: quale scrittura è in grado di catturare la friabilità degli eventi, il loro dipanarsi organico in un processo continuo di nascita e morte, senza forzare i passaggi fra l'uno e l'altro? Quale scrittura permette di svelare le tracce di ciò che, nascosto, unisce e attraversa sempre la natura delle cose?

Non difendo nessuno stile, nessun metodo, ma sempre la qualità dell'essere che mette in gioco la propria autentica necessità di carpire le pieghe misteriose della nostra condizione umana.

Io non so dove sono oggi, ed è uno spavento ancora più grande che si colora a volte di disaffezione e di distacco, di sgomento e di indifferenza. Sono le ferite del combattimento? La guarigione di un'ossessione? Un modo per nascondersi e abdicare o il bisogno di stare fuori dalla rappresentazione, senza torcere l'anima per sentire l'intensità della vita, non so. Ma quando incontro un altro corpo che lotta, nella sincerità della sua differenza, implicato in faccende più grandi di lui, o quando nel silenzio della condivisione nello spazio di studio percepisco la meraviglia del piccolo e dell'infinitesimo – tutto ricomincia.

Rimango nei territori dove brucia un fuoco che ancora non si conosce bene, nel bisogno di sostare nei bordi, nelle linee di confine, di sostenere lo spazio fra le cose, il tempo dove inizia e finisce un gesto, lì riconosco la resa, la transitorietà del visibile e mi tocca ciò che non vedo. Come il canto delle sirene percepisco spazi di risonanza e di contatto, l'identità come fatto non finito del vivente.

A volte mi pare che noi siamo ciò che accade fra me e te, e che non siamo nulla altrimenti.

La sensibilità corporea chiede cura e tempo, umiltà e fermezza d'intento, è una forza rivoluzionaria, e lascia presagire continuamente la pienezza di una umanità ancora da venire – in questo credo fermamente. La qualità di presenza che restituisce è una dolce forma di lotta, vive di gratuità, sta nel presente, non si vanta delle sue idee, non preconstituisce, si connette e sorride. Il punto, il nodo drammatico che sottende il mio tentativo di costruire è la poca dimestichezza e la disillusione assoluta nei confronti del sistema in cui viviamo, dove nulla mi sembra collocato nel posto giusto.

Ho fiducia nel bene costruttivo che guarda al conflitto e ai limiti come a risorse evolutive, che riconosce il potere costitutivo dello spirito nell'uomo.

**Rimango nei territori dove brucia un fuoco che ancora non si conosce bene; lì riconosco la resa, la transitorietà del visibile.
A volte mi pare che noi siamo ciò che accade tra me e te, e che non siamo nulla, altrimenti**

IL TEATRO BALTICO TRA IDENTITÀ E POESIA

LETTONIA, ESTONIA, LITUANIA. DA QUESTE TRE REPUBBLICHE UN TEMPO SCONOSCIUTE ARRIVAVANO GLI SPETTACOLI PRESENTATI AL BALTIC THEATRE FESTIVAL A RIGA. ALLA RICERCA DI UN'IMMAGINE NAZIONALE, LA SOSTANZA VINCE CONTRO LA FORMA

DI SERGIO LO GATTO

I RIGA – Come gli atomi, che le leggi della fisica trascinano in una costante tensione all'abbraccio reciproco, così, rispettando movenze cicliche, il teatro di un paese va a interrogare se stesso in cerca di elementi in grado di definire di sé una peculiarità, un volto, un'identità.

Da queste urgenze prendeva le mosse il Baltic Drama Festival. Uno showcase messa in piedi con il preciso compito di offrire un riflesso del fare teatro nelle tre regioni baltiche: Lettonia, Estonia e Lituania e che finisce ora per offrirsi come prezioso materiale a chi voglia interrogarsi sui limiti dell'esportabilità di certe estetiche e sulla loro valenza, cosciente o no, di passaporto culturale.

Un festival con dichiarate pretese internazionali ha accolto il pubblico d'oltreconfine preferendo ai più convenzionali sopratitoli, un sistema di traduzione simultanea che si è dimostrato piuttosto fallimentare. E non tanto per negligenza dei traduttori, quanto per un evidente abuso della parola detta. È il caso dello spettacolo lettone "Aija pec Jaunsudrabina", adattamento del romanzo storico di Janis Jaunsudrabin (una sorta di Manzoni locale), che a una recitazione ultra-naturalista mischiava elementi onirici. Lo stravolgimento di un classico della letteratura locale ha senso quasi soltanto per chi quella letteratura la conosce a menadito, per chi ha modo di coglierne sfumature e sbavature satiriche.

Nel lituano "La ragazza temuta da Dio" di Gintaras Grajauskas, un'impenetrabile barricata di monologhi veniva alzata nel grande spazio del Teatro Nazionale, tra i costosissimi monoliti di una scenografia piena di allusioni al teatro di Robert Wilson e popolata da attori dal diaframma facile intenti a sputare fuori tutta la rabbia urlante di un teatro ormai vecchio di decenni. Durante l'intervallo che spezzava le tre ore di performance, in una boccata d'aria necessaria per fuggire un'eccessiva verbosità, addirittura certi spettatori madrelingua confessavano di seguire a stento la storia, che in ogni caso non erano in grado di riassumere.

C'è stata poi la fantascienza goffa e glamour di "The End" (Von Krala teatris), ambizioso spettacolo estone in tre tempi che coltivava la pretesa di una frivola passeggiata nel concetto di uomo come specie in via di autodistruzione: un abbrivio massonico-rituale sui versi del mito di Zarathustra mutava poi (tramite un macchinoso ruotare delle gradinate) in una scena iperrealista in cui la compagnia stessa si mostrava riunita in una "ultima cena" con verdure preparate dal vivo in una vera cucina Ikea; per poi finire tutto in un'apocalisse Maya immaginata come il carnevale di Rio e un improbabile sbarco alieno all'assordante musica da videogame anni Ottanta. Estone era anche la compagnia del regista Ivar Pollu, in campo con "IRD, K.": oltre tre ore e mezza di ritratto di Kaarel Ird, controversa figura del comunismo estone, alla guida dei teatri nazionali di Tartu e Vademuine dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, che avrebbe avuto di che raccontare un'identità nazionale, non fosse stato per il livello generale della messinscena, insieme pretenzioso e amatoriale – un connubio letale.

Quasi come una coincidenza fatale, ad ospitare il festival è stata Riga, capitale della "doppia indipendenza". Il 18 novembre, alla vigilia dell'apertura del festival, per le strade della splendida città lettone si celebrava infatti la prima liberazione, quella dal giogo della Russia zarista, dichiarata nel 1918. Il governo del presidente Karlis



Ulmanis si trasforma in dittatura nel 1934; nel 1939 il patto Molotov-Ribbentrop pone la Lettonia sotto l'influenza dell'Unione Sovietica, che l'anno dopo la annette tra le Repubbliche. Nel 1941 la Germania invade l'Urss, che riprenderà il controllo della Lettonia solo dopo la fine della guerra, mantenendolo fino al 1991, quando, dopo il crollo del Muro, la capitale Riga ospita i festeggiamenti per una seconda indipendenza. Questo per citare almeno un esempio su tre che dia un'idea del quadro geo-politico di una "regione". Un'area geografica, un territorio di influenza sul fondo del quale stagliare un paesaggio culturale fotografato ad arte.

Di contro alla superficialità dei tentativi già citati, a dar conto di questa anomala cartina con una riflessione profonda, è stato lo spettacolo di Alvis Hermanis "Ziedonis e l'universo".

Poeta e intellettuale simbolo della Lettonia del Ventesimo secolo, in bilico tra il rispetto delle origini, la regola sovietica, progressismo e una restaurata intelligenza, Imants Ziedonis è una vera e propria icona. E in questa parola, icona, si concentra la possibilità stessa di rappresentare l'identità. Identità non solo nazionale, ma come concetto, identità che è sinonimo di caratteristica, un insieme organico di vissuto e immaginario che disegna il profilo di un pensiero comune.

Su queste semplici e tutto sommato astratte intuizioni Hermanis modula la propria concreta genialità. La sua è una di quelle arti della regia che hanno la capacità di mostrare, usando pochi e insostituibili segni, l'affinarsi di un pensiero politico direttamente in scena. Il testo mescola i versi di Ziedonis con stralci di interviste e testimonianze; la struttura è quella di un protagonista che dialoga con il proprio subconscio (un coro di sette attori perfettamente affiatati e, per una volta, divertiti dal loro stesso mestiere); una parrucca basta a indicare questo o quel carattere e i personaggi compaiono e scompaiono al ritmo di una vita che passa, ripercorrendo la coscienza di un'intera comunità.

In un basilare (e acrobatico) slancio brechtiano, Hermanis usa pochi oggetti del tutto realistici, scelti solo per la loro specifica funzione. Nessuna velleità d'arredamento, solo l'urgenza urlante di una necessità. Ed è in quella necessità che la materia scenica può ambire ad avere un senso del tutto doppio, aperto al divaricarsi della potenzialità semiotica. Allora – un esempio su tutti – se sulla scena pende una motocicletta, qualcuno (il lettone educato) coglierà il riferimento alla raccolta di poesie dal titolo "Motocicletta" (1965), responsabile della definitiva affermazione di Ziedonis come l'intellettuale "eroe dei due mondi"; ma qualcun altro ne apprezzerà la presenza scenica come elemento che incombe, come rappresentazione di mezzo di trasporto (e dunque di movimento) del quale viene negato l'uso, dunque richiamo alla castrazione. Ed ecco che in poche ed agili mosse Hermanis comprende, acquisisce e riutilizza il principio stesso della poesia, quello di tradurre in immagini delle pulsioni dell'animo.

Con la necessaria presenza del pubblico (anche quello straniero, estraneo a quella cultura) riesce a crearsi una sinergia tale da rendere superflua ogni spiegazione ausiliaria e capace addirittura di sottintendere allusioni fondamentali.

È allora perfettamente soddisfatta quell'urgenza di autorappresentazione di cui sembrava vivere questo festival. La ricerca di una identità nazionale ha tramutato quella che doveva essere una vetrina di eccellenze artistiche in una sorta di fumosa parata politica. Nessuna giuria o direzione artistica è stata infatti chiamata a selezionare i lavori: ciascuno dei tre piccoli stati ha presentato due spettacoli del proprio "repertorio nazionale" e un piccolo comitato è stato inviato dal festival a vagliarne l'effettiva qualità. Senza tuttavia poter avere, avrebbe poi confessato uno dei membri, una reale libertà di contestare le scelte.

Forse la risposta a quella domanda sui limiti dell'esportabilità di certe estetiche si risolve in un'attestazione di genialità, rivendicata qui da Hermanis. Un teatro dell'essenzialità che non si prende mai troppo sul serio e vive di simboli come di simboli vive la poesia. Che è forse l'unico mezzo per raccontare l'identità. Quello che Hermanis ha dedicato a Ziedonis non è semplicemente l'omaggio dovuto a un intellettuale (tuttora in vita) simbolo di una società, ma una sottile domanda, se una società possa invece, al contempo, farsi simbolo di un pensiero.

I TRE RISORGIMENTI DI ASCANIO CELESTINI

Ascanio Celestini

PRO-PATRIA di Ascanio Celestini

Auditorium Parco della Musica

DI SIMONE NEBBIA

«Eh Mazzini? È vero Mazzini?». La storia di Ascanio Celestini è sempre stata un tramite di accessibilità tra l'evento umano e la continuità temporale, in un'immagine si potrebbe definire come quell'androne di certi palazzi riornali, quelli con i cortili interni. Il suo rapporto con la storia ha a che fare con quella conformazione a ferro di cavallo che tiene assieme le finestre di ogni casa, accentrando gli occhi in un territorio comune e accessibile (non a caso, una sorta di piazza), da cui si accede allo spazio esterno, ma non senza aver calpestato i lastroni in precedenza osservati; come dire che la storia senza gli uomini non accade, di essi è composta e sempre su di essi incide, loro poi la rimuovono e ne ricostruiscono – postumi – i fatti e le occasioni. In questa struttura prende vita il nuovo spettacolo dell'autore romano, desideroso di tracciare un solco per segmenti lungo l'intera storia italiana che, dal periodo prerisorgimentale ai giorni attuali – animati da moti tanto centrifughi negli spunti di rivolta quanto centripeti nell'applicazione pratica –, individui i punti di snodo in cui questa continuità s'è misurata proprio con l'intervento umano.

Lo spettacolo – che ha debuttato in ottobre all'Auditorium Parco della Musica e che, in vista di lunga tournée italiana, ritorna a Roma dal 31 gennaio al 12 febbraio 2012 al Teatro Palladium – ha un nome programmatico: “pro patria – senza prigionie, senza processi” ed è un richiamo all'orazione civile che, dalla minuscola voluta del titolo, riavvolga il senso dell'evoluzione storica proprio attorno alle scelte degli uomini, al loro coraggio, alla loro strenua resistenza. Celestini si rivolge al corpo che attraversa i celebratissimi 150 anni dell'Italia unita, quel Giuseppe Mazzini pluricondannato da molti tribunali che nel suo stesso carcere è rinchiuso; con quel corpo si confronta (al pari di Daniele Timpano nel recente “Risorgimento Pop”) su cos'è stato – minuscola – a far nascere questo Stato – maiuscola –.

Sullo sfondo c'è un progetto di più grande respiro che chiude – dopo la fabbrica, i manicomi e i call center – la sua ricerca sull'istituzione: la prigione, simbolo immutabile che ha attraversato il nostro paese per intere generazioni, da prima che fosse una nazione fino ad oggi che una nazione non è più. Evento di partenza e nucleo dello spettacolo è una delle più belle esperienze rivoluzionarie dell'Ottocento vivo e rivoltoso: la Repubblica Romana del 1849, pochi giorni e un flusso di idee in rinnovamento, a lasciare un segno tanto forte che un oratore di oggi proprio di quell'esperienza si avvale, per disfare quel grumo di fili dispersi ch'è la patria nostra in questi tempi.

Immaginando di preparare un discorso, Celestini imposta dunque un monologo in abiti di dialogo: referente è quel Mazzini che non vuole vedere il suo nome avvicinato a questa Italia per cui non sente di aver combattuto; targhe nelle piazze, nelle scuole, organi di divulgazione di un'Unità non in suo nome. Così, attraversando la storia italiana unitaria, Celestini afferma tre Risorgimenti, là dove se ne conosce uno: il primo è quello noto dell'Unità, il secondo è la Resistenza del secondo dopoguerra, il terzo è quello nostro, adesso, in una guerra che ci pare ignota. In questa guerra Celestini rintraccia una linea, quella del terrorismo e del carcere che lo riduce, suggerendo, con toni graffianti che non sopprimono però i suoi accenti poetici, la provocazione che fra gli eroi cui si dedicano strade e i terroristi dei nostri tempi, fra qualche anno, forse non si farà alcuna differenza.



UN'ELEGIA DEL DISAMORE

Veronica Cruciani

IL RITORNO di Sergio Pierattini

Teatro Piccolo Eliseo Patroni Griffi

✚ C'è un'immagine, fra tante, nello spettacolo "Il Ritorno" – diretto da Veronica Cruciani, su testo di Sergio Pierattini finalista agli Ubu 2008 con "La Maria Zanella" –, che della provincia bergamasca cui fa riferimento – in cui la stessa Cruciani per molto tempo ha raccolto storie di magnetica bellezza, storie di uomini che si fanno racconto di una terra e delle sue asperità – è uno specchio duale e magnificamente preciso. Due donne, madre e figlia, l'una ha cresciuto l'altra, l'altra ha tradito apparentemente la buona condotta familiare, l'una ha il trucco appesantito e carico, pronunciato ed eccessivo per un interno casalingo, l'altra struccata e livida, ha lasciato la casa d'origine per emendare la violenza che lì ha imparato, a tal punto mal digerita da perpetuarla, uguale e molteplice.

Il ritorno è quello di lei, figlia, dopo anni di carcere per l'omicidio dell'uomo – extracomunitario operaio della ditta paterna – che aveva scelto per sé, trovato in casa per eccesso di apertura familiare, escluso dal mondo quando lui ha rigettato la bontà che lo premiava, scegliendo di tornare in patria.

Quattro attori, una famiglia. Renato Sarti è un ex operaio che si è messo in proprio per affermarsi; la moglie Milvia Marigliano misura nelle sue scelte ogni gradino della scala sociale che la riscatti; Alex Cendron è un figlio che è rimasto nel cantiere paterno, ha creato una famiglia sua che cerca di tenere lontana, crescerla diversamente dalla propria; Arianna Scommegna è la figlia, lei che ritorna e che ha tradito la fortuna familiare, l'ascesa sociale arrestata dal delitto compiuto e che ha condannato tutti.

Quattro attori in un quadro familiare che del quadrato conserva soltanto i quattro lati, ma sono strigliati a diventare un rombo: è questo allora un quadro familiare distorto, al cui servizio è soprattutto la regia, che sceglie di non proporre una recitazione naturalistica, ma di conservare un carattere sarcastico in grado di esprimere quel dolore intimo lungo l'intero spettacolo, serbandolo nella sua evoluzione di gradualità lancinante quel germe salvifico che impedisce a certo dolore represso e indigerito di annientare ogni cosa.

Quattro attori inferociti che sembra di spiare da una finestra, vittime del proprio sfinimento e sfioriti nel tentativo di insabbiare i sentimenti di quel misfatto lontano nel tempo e ancora vivo, tesi in una durezza asfittica con cui è ancora l'uso di una regia asciutta e affilata – senza per questo essere inelegante – a comporre uno spettacolo di grande rilievo, costruito svelando e uccidendo con una lama affilata che entra a poco a poco nella ferita, scardinando ogni luce di salvezza ma proprio nella mostra di possibili spiragli luminosi.

Poche ore, per questo ritorno, nelle quali il destino di una famiglia che ha ridotto in cenere le proprie relazioni cerca sommessamente, dietro ogni ferocia, di riattizzare un fuoco sotterraneo negli occhi dei quattro che ne hanno un bisogno spassionato eppure contenuto, soppresso, senza mai toccarsi né guardarsi negli occhi per l'intero spettacolo e mai tutti nello stesso spazio (le sedie in scena sono tre), quel bisogno che si sente anche in platea, disanimati dall'assenza d'amore al punto da soffrire la mancanza di una carezza, di un tocco sul corpo, che la madre abbracci sua figlia.

Una vicenda cruda e inconsolata, dunque, passa per un testo vigile e ostinato, per la forza scenica di quattro attori ben diretti da una regista esigente e caparbia. Ma il dolore, disperato e vivo, è di ogni spettatore. [S.N.]

PINA BAUSCH RIVIVE IN 3D

ESCE IN ITALIA IL FILM CHE WENDERS HA DEDICATO ALL'ICONA DEL TEATRO DANZA.

UN'OPERA DI CINEMA ESTREMO IN CUI IL REGISTA DE IL CIELO SOPRA BERLINO USA

TUTTE LE RISORSE DEL LINGUAGGIO FILMICO PER ESPORARE I SEGRETI DEL MOVIMENTO

DI MARIATERESA SURIANELLO

Pina
di Wim Wenders
Germania, 2011

Nulla ha aggiunto la morte improvvisa, nell'estate del 2009, alla sua fulgida esistenza, in vita era già un mito. Icona della danza mondiale, Pina Bausch stava progettando con Wim Wenders un film a lei dedicato da almeno vent'anni, ma il cancro non le ha dato il tempo di vedere compiuta l'opera dell'amico cineasta.

Presentato lo scorso febbraio alla Berlinale, "Pina" è stato il miglior documentario agli European Film Awards. Un'opera antididascalica che usa la soggettiva per catapultare lo spettatore all'interno di quegli *stück*, i pezzi, scelti dalla stessa coreografa. Evidente anche nella versione 2D, il tipo di ripresa è ovviamente amplificata dal 3D, tecnologia che Wenders esplora per la prima volta. Così l'occhio macchina dell'autore penetra nel silenzioso backstage di preparazione del palcoscenico del Tanztheater di Wuppertal e segue lo spargimento di quintali di terra che faranno da tappeto al vortice dionisiaco dei corpi danzanti nei lunghi stralci de "Le sacre du printemps", per poi imporsi in maniera vigorosa tra la potenza della musica di Stravinskij e quella dei gruppi che si fronteggiano e infine posarsi sulla spalla dell'uomo per accogliere l'allungarsi del braccio della donna.

Con gesto implorante, a turno le danzatrici si staccano dal proprio gruppo e si avvicinano tremendamente a sfiorare il volto dello spettatore. Immaginiamo il gioco accattivante pur avendo già visto "Pina" senza i fastidiosi occhietti del 3D, nella tradizionale forma piatta che non annulla affatto la forza creativa di Bausch, trasmessa a quei corpi in movimento. Corpi ritratti in tensione estrema mentre scalano rocce, corpi sguazzanti nell'acqua di "Vollmond", corpi offerti senza risparmio per arrivare al nocciolo del sentire umano.

Antididascalico si diceva, ma fortemente pedagogico nella misura in cui questo documentario riesce a costruire, con una sua autonoma sintassi, l'humus interiore che sulla scena è la sequenza di segni inconfondibili della maestra di Wuppertal.

Quei paesaggi dell'animo ribollenti nella continua ricerca di sé che approdano a installazioni autonome in cui l'elemento coreografico è coniugato con l'ambiente che lo ospita. Potremmo parlare di videoarte in 3D. Scomodando Benjamin non si tratta qui di perdita dell'aura o di riproducibilità dell'opera bauschiana, quello di Wenders è un approccio libero da ogni retorica ossequiante che al contrario utilizza materiali umani preziosi per comporre la sua opera filmica.

Non è casuale che le immagini di repertorio siano tanto scarse, certo Pina compare tra le decine di sedie di "Cafè Müller" - il pezzo che nel 1978 ne decretò il definitivo successo - in un montaggio che alterna la sua eterea figura a quella della sue epigone con un rinnovato vigore di abbracci, abbandoni, cadute in parossistica ripetizione.

Ma le scene più riuscite del film sono quelle in cui la danza è ricollocata in spazi extra teatrali, siano essi interni, fabbriche abbandonate, squadrate architetture di cemento, scatole trasparenti immerse nella vegetazione o vagoni di una metro che scorre appesa sulla città. Come pure le location esterne, con gli ironici assolo e i pas de deux che aprono grandangolari squarci metropolitani. Poche parole, brevi ricordi affidati alla memoria dei singoli. E quei gruppi di "Kontakthof" che si sciolgono in lunghe file vibranti. Lontane, scorrono sul crinale di una collina, mentre in coda si legge: "Danziamo, danziamo, altrimenti siamo perduti".



IL GOLGOTA DELLA CULTURA

REAZIONARIO, NOSTALGICO, S-CONTEMPORANEO, IL PAMPHLET DI JEAN CLAIR SI È GUADAGNATO OGNI SORTA DI DEFINIZIONI. MA DIETRO LA SUA INVETTIVA SI NASCONDE UNA DOLENTE RIFLESSIONE SULLA NATURA DELL'IMMAGINE

DI ATTILIO SCARPELLINI

Parigi, 2009. Nel corso di una cena piena di galleristi, giornalisti ed esponenti di un'imprecisata mondanità, la padrona di casa, parlando della dispersione della famosa collezione di Yves Saint Laurent, si infervora e con voce appassionata annuncia ai suoi commensali: «Ci sarà tutto il Golgota della finanza e dei mercanti d'arte...». È talmente spontanea, commenta Jean Clair nel suo "L'inverno della cultura", la confusione tra il cranio di Adamo e l'Almanacco dei potenti che finisce col tradire una verità: «è lo spettacolo del sangue, dell'agonia, della sofferenza e dell'escrementizio a costituire ormai la principale attrattiva per il Gotha dei nostri ultimi salotti. Nondimeno, stavolta, di salvezza per il genere umano non se ne parla...». Il *Golgota* della finanza e della mondanità, in effetti, adora essere malmenato e inzaccherato. È un'estrema forma di lusinga cortigiana di cui a suo tempo André Malraux enunciò la regola: nell'arte contemporanea non esiste un immaginario borghese, ma solo un'immaginazione contro la borghesia. Ma l'idea di evocare «una Passione dell'arte in cui il cranio del luogo del supplizio sia anche la pietra di fondazione del mercato dell'arte contemporanea» non aveva sfiorato finora neanche le menti più ardite. Contratta in un lapsus provvidenziale – tanto da autorizzare il sospetto che sia la signora che la sua cena siano inventate – potrebbe sprigionare allusioni a non finire. C'è un cranio scheletrico, ad esempio, tra le icone più in voga di quella produzione artistica contro cui il pamphlet di Clair si scaglia: è il teschio, tempestato di gemme (vero *Gol-gotha: For the love of God...*), di Damien Hirst. L'autore dell'"Inverno", però, lo lascia dove è e chiude in dissolvenza il capitolo intitolato "Il tempo del disgusto": il passaggio dal gusto al disgusto, dalla bellezza all'abiezione, non è che una delle stazioni della sua via crucis attraverso l'inesorabile perdita di trascendenza dell'arte. Il vero problema, per lui, sta tutto in quella frase che sembra gettata lì distrattamente: «Nondimeno stavolta, di salvezza per il genere umano non se ne parla...». C'è un valore salvifico delle immagini che il decano della critica francese si porta appresso fin dall'inizio di un'invettiva che non a caso comincia parlando di poesia e di passione – della "grande unica primitiva passione" che spingeva Charles Baudelaire a votare un culto alle immagini moderne non troppo diverso da quello che l'ortodosso rivolge all'icona come tramite dell'invisibile. Come Marc Fumaroli nel suo monumentale "Parigi-New York e ritorno", ma anche come Georges Didi-Huberman in "Immagini malgrado tutto", questa critica alla *deriva culturale dell'arte* che i giornali hanno subito brandito come il manifesto di una nuova scuola apocalittica e reazionaria – gli "s-contemporanei" li ha battezzati Vincenzo Trione sul Corriere – è anzitutto una riflessione dolente sul doppio statuto dell'immagine. Dove un'immagine ferita, aperta su «un infinito non circoscrivibile a un'immagine» è accuratamente distinta da un'immagine-cosa, fruita nel riferimento a un sistema che ormai non si differenzia più dal mondo. Strappata a un culto e diluita in un relativismo culturale dove tutte le immagini si equivalgono e si cancellano l'una con l'altra, senza più senso, senza più dramma. L'immagine contemporanea è diventata veramente, come diceva Debord, «la forma finale della reificazione». Nella fantasmagorica declinazione delle sue maledizioni – che non risparmiano nulla, neanche i musei – Jean Clair non fa che ripeterlo. E se vi sembra, leggendolo, di averlo sempre saputo, fate attenzione: il *Golgota* della cultura, preoccupato, vi sta osservando...

Jean Clair
**L'inverno
della cultura**
Skyra, 2011

Marc Fumaroli
**Parigi-New York
e ritorno.
Viaggio nelle
arti e nelle
immagini**
Adelphi, 2011



Rappresentazione

(riscrittura, tradizione, tradimento)

C'era una volta, in un paese d'Oriente, un anziano e felice re appassionato di miniatura che viveva felicemente con la sua nuova sposa cinese. Nel tempo, il cuore dell'avvenente figlio di primo letto del re e della giovane moglie si avvicinarono. Il figlio, terrorizzato dall'idea di tradire il padre, vergognandosi del suo amore proibito, si chiuse nel laboratorio e si dedicò alla pittura. Dato che disegnava con tristezza e con la forza dell'amore, i suoi disegni erano così belli che guardandoli non si riusciva a distinguerli da quelli degli antichi maestri e suo padre il re ne era molto orgoglioso. La giovane moglie cinese guardava i disegni e diceva: «Sì, è molto bello! Ma passeranno gli anni, e se non mette la sua firma nessuno saprà che l'autore di questa meraviglia è lui!» E il re diceva: «Se mio figlio firma, non si appropria ingiustamente di un disegno fatto imitando gli antichi maestri? E poi firmare non sarebbe come affermare che il disegno porta il suo difetto?». La moglie cinese, resasi conto di non poter convincere l'anziano marito, riuscì a persuadere dei suoi ragionamenti sulla firma il figlio chiuso nel laboratorio. Ferito nell'orgoglio per aver dovuto seppellire il suo amore, il figlio volle credere all'idea della sua giovane e bella matrigna e, con lo zampino di Satana, appose la sua firma in un angolo del disegno, un angolo che pensava non si vedesse assolutamente, tra l'erba e il muro. Il primo disegno che firmò era una scena tratta dal "Cosroe e Irin". Si sa, dopo il matrimonio con Irin, Iruye, figlio di primo letto di Cosroe, si innamora di lei e una notte entra dalla finestra e conficca il pugnale nel cuore del padre che le dorme accanto. Ecco, mentre l'anziano re guardò la scena disegnata dal figlio, all'improvviso intuì un difetto, aveva visto la firma, ma come capita a molti di noi, non si rese conto di averla proprio vista, ebbe solo la sensazione di aver visto "un disegno difettoso". Dato che non era nello stile degli antichi maestri, l'anziano re si agitò. Questo significava che il volume che si leggeva non raccontava una storia, una leggenda, ma qualcosa di meno adatto a un libro, una verità. Quando il vecchio lo intuì, ebbe paura. E in quello stesso istante, come nel disegno, il figlio miniaturista entrò dalla finestra e senza guardare gli occhi del padre sbarrati per la paura, conficcò il pugnale, grande come quello del disegno, nel petto del padre.

da

Orhan Pamuk

Il mio nome

è rosso

traduzione italiana

Marta Bertolini e

Semsa Gezgin

EINAUDI,

TORINO, 2005