

**L**a frase che abbiamo scelto come stemma di questa terza serie dei Quaderni viene da un libro di Peter Brook e dice: posso prendere qualunque spazio vuoto e chiamarlo teatro. Contrariamente alle apparenze, non è una sentenza sulla natura anonima o casuale dello spazio teatrale, solo il prima è “qualunque”, il dopo appartiene all’ordine della nominazione e della fondazione. I teatri si aprono e nel contempo si fondano, proprio come le città. Il teatro è il primo spazio pubblico aperto nella storia dell’umanità occidentale: all’origine è il luogo di una festa, di una celebrazione religiosa (e nell’architettura dello spazio scenico resta qualcosa di questa origine che affonda le radici nel sacrificio) ma ben presto diviene il tribunale di un dibattito collettivo sulle passioni della città democratica. Questa idea politica (e assembleare) della scena è mutata nel tempo, ma non è mai del tutto decaduta, essa è ancora oggi la sola che sia in grado di ricondurre a un unico luogo di espressione due forze che già nel dramma otto e novecentesco avevano cominciato a combattersi e a respingersi senza tregua: la polis civile e comunitaria e la poiesis artistica ed individuale. È una faglia sulla quale tutti i modernismi teatrali hanno finito per incagliarsi, a cominciare da Antonin Artaud che negli scritti del “Teatro e il suo doppio” individuava nella scena uno «stato di pericolo», un’epidemia metafisica che la cultura non era del tutto in grado di arginare. Oggi che lo spettacolo è diventato il paradigma di una vita sociale

**DI ATTILIO SCARPELLINI**

interamente costituita da auto-rappresentazioni, il teatro prende l’aspetto di un luogo e di una forma desueti, dove, come si sente spesso dire, «non accade nulla», come se la sua importanza simbolica fosse inversamente proporzionale alla sua capacità di rappresentare il presente. Al centro della metropoli globale non c’è più un teatro. Ma il vero problema è che in questo centro non c’è nient’altro, nessuno spazio pubblico, nessuna rappresentazione condivisa. Gli attuali deprecatori dell’arcaismo della scena (che spesso sono gli stessi nemici dell’arcaismo della rappresentanza politica) faticano un bel po’ a dimostrare che l’evanescenza dei tweet rimpiazzati e vanifichi l’ingombro dei corpi tipico delle grandi cerimonie democratiche e rivoluzionarie. Questa idea di tenere gli uomini costantemente a distanza, rinchiusi nei loro *avatare* informatici, intenti a ricostruirsi un corpo e un’identità virtuali, presenti senza mai esserci, rende terribilmente noioso il dibattito contemporaneo e quasi sempre blande, come bombe già disinnescate, le sue parole d’ordine precedute da un hashtag. Una crisi di passioni porta sempre con sé una crisi di racconti. Ma di piangerci addosso usando come fazzoletto il sudario della post-democrazia italiana non abbiamo alcuna voglia. L’esistenza di una nuova drammaturgia, sulla quale questa rivista insiste sin dal primo numero e su cui oggi, in occasione della trasferta di alcuni autori italiani sui palcoscenici parigini, torna a riflettere Lorenzo Pavolini, ribalta completamente la questione: è l’urgenza della scrittura a riaprire e a tenere in vita lo spazio di un ascolto pubblico, dimostrando che il teatro non ha mai smesso di raccontare e di interporsi al presente. È l’ostinazione degli artisti che tiene aperti i teatri, come direbbe Didi-Huberman «malgrado tutto». Solo riorganizzando queste forze si riporterà il teatro dentro la città e la città a teatro. Mentre stavamo mandando in stampa questo quaderno, ci è arrivata, come lo scarabeo che batteva alla finestra dello studio di C.G. Jung mentre una sua paziente non riusciva a dire una parola cruciale, la notizia che Antonio Calbi è il nuovo direttore artistico del Teatro di Roma. Il dialogo tra Roma e il suo Teatro riparte da lui.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA  
**MAGGIO**

Quaderno n.20 · maggio 2014

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

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

Direttore editoriale Sandro Piccioni – Direttore Attilio Scarpellini

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

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

# IN FRANCIA LE

SGUARDO D'OLTRALPE SULLA DRAMMATURGIA ITALIANA

GRAZIE AL PROGETTO FACE À FACE, IL THÉÂTRE DE LA VILLE DI PARIGI HA DA 5 ANNI UNO SGUARDO ATTENTO ALLA DRAMMATURGIA ITALIANA. UNA SINTESI CHE DISEGNA IL PANORAMA DI UNA NUOVA TRADIZIONE, CHE IN PATRIA, INVECE, FREQUENTA PIAZZE E PUBBLICI MOLTO DIVERSI

DI LORENZO PAVOLINI

Un cartellone ideale della drammaturgia italiana esiste, ma va in scena altrove. Dietro questa programmazione ci sono persone dotate dell'esperienza adatta per crearlo

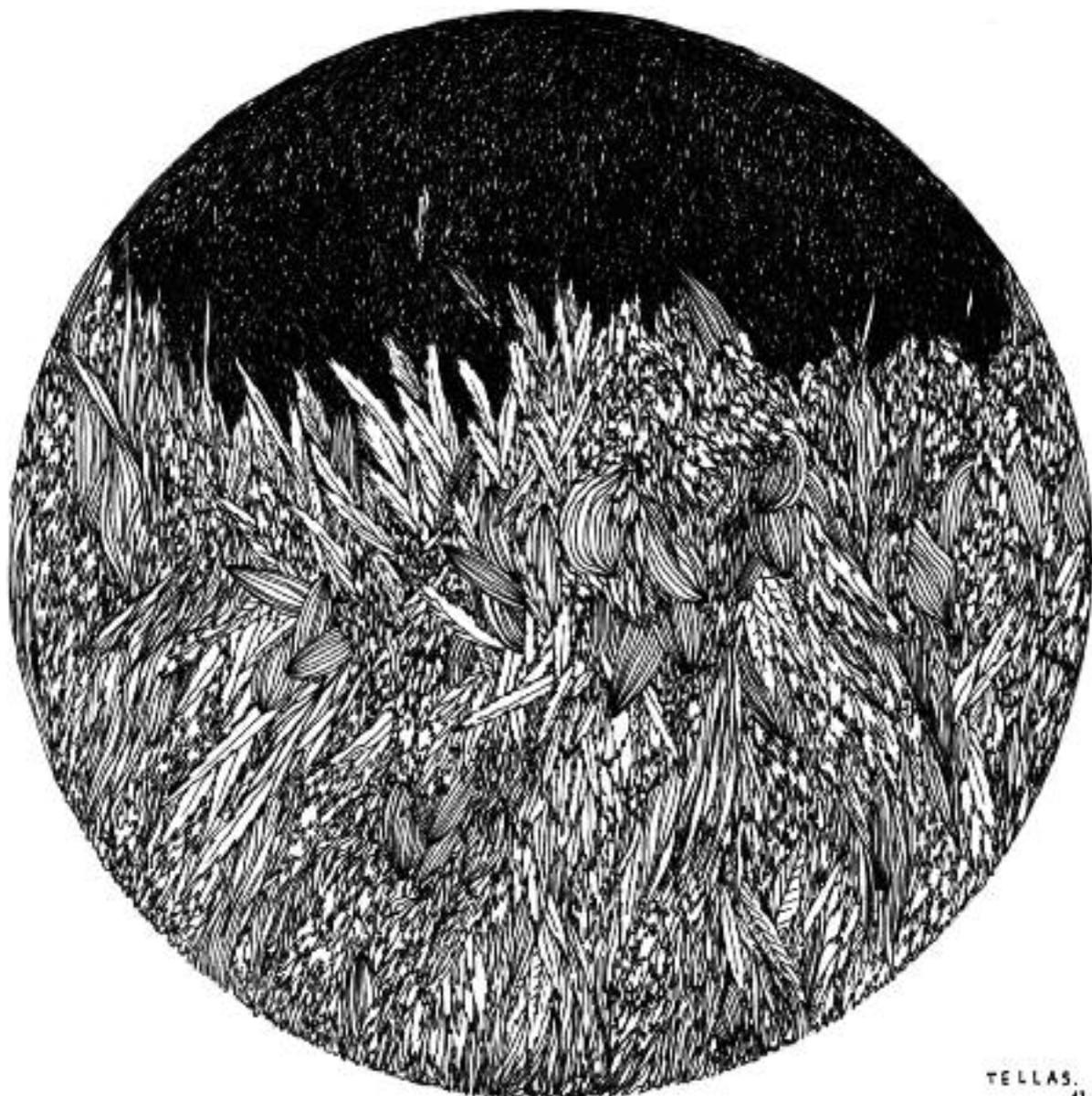
□ Lucia Calamaro, Emma Dante, Antonio Tarantino, Daniele Timpano, Fibre Parallele, Spiro Scimone, Fausto Paravidino, Mimmo Borrelli, Enzo Moscato, Ascanio Celestini, Stefano Massini, Roberto Cavosi, Vitaliano Trevisan, Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, Letizia Russo, Davide Carnevali, Teatro Sotterraneo, Marco Paolini, Ricci / Forte, Davide Enia, Marco Baliani, Edoardo Erba, Motus, Sara Sole, Fabrizio Arcuri, Marco Martinelli, Saverio La Ruina, Flavia Mastrella e Antonio Rezza, Babilonia Teatri, Muta Imago, Magdalena Barile, Michele Santeramo, Lisa Ferlazzo Natoli... Un cartellone ideale della drammaturgia italiana esiste ma va in scena altrove, più precisamente in questi ultimi cinque anni in Francia grazie al progetto “Face à Face. Paroles d'Italie pour les scènes de France”, con la virtuosa estensione europea di “Fabulamundi”.

Avrei scritto perché, non ma, se mi accingessi a intonare lamentazioni metafisiche, fondate quanto vane, sulla disattenzione (diffidenza? sfiducia? ignoranza? ipocrisia?) riservata dalle nostre istituzioni alla scrittura teatrale. Cioè sarei partito dal paradosso secondo il quale il cartellone ideale esiste perché va in scena altrove, e solo così può esistere. Ma a che serve dirlo? In definitiva anche “Face à Face” è un progetto voluto e sostenuto da alcune istituzioni e organizzato da persone esistenti, dotate quindi della prospettiva, della competenza, della esperienza adatta a dar vita a questo che ho chiamato «cartellone ideale della nuova drammaturgia italiana» (perdonatemi se non le nomino, queste persone; chi ne avesse bisogno per allestire questo «cartellone ideale» le trova facilmente in rete e poi nella vita reale, sono un gruppo di propulsione produttiva, PAV, con i direttori artistici che sa coinvolgere, i partner e i sostenitori, che vanno dagli istituti culturali ai festival, ai teatri, ai ministeri).

□ “Face à Face” è nato per far conoscere in Italia la drammaturgia francese, quindi da principio parole di Francia per le scene d'Italia e come tale ha funzionato benissimo per anni, traducendo i testi dei migliori drammaturghi transalpini dell'ultimo decennio (da Mouawad a Pommerat, da Melquiot alla Ndiaye, da Koltes alla Reza) e portandoli sulle scene delle città italiane (in maniera capillare da Milano a Noto passando per Torino, Udine, Roma, Firenze, Forlì, Napoli, Bari, Catania...), nelle forme più semplici delle letture e delle mise en espace (adeguatamente curate dai nostri migliori registi e attori), o anche sostenendo la programmazione di spettacoli sovratitolati, eventi, performance, incontri e conferenze. Insomma facendo da subito i conti con cosa significa oggi «scrittura teatrale» in Europa (quindi anche da noi), dove è sotto gli occhi di tutti il superamento delle artificiose distinzioni che hanno retto fino al recente passato, in un salutare progressivo affrancarsi dal potere della critica dogmatica. Perché il problema di tradurre – se lo si intende nella prospettiva di un teatro che vuole parlare a una società – fa saltare lo statuto del testo, comunque la si voglia mettere, è il Teatro a farsi traducibile di continuo, perché vuole mettersi in gioco frase dopo frase, e ritrovare il rapporto con la scena e gli attori,



# PAROLE D'ITALIA



TELLAS.  
13.

quasi una matrice scritta al servizio dell'esperienza che lo ha generato. Allora tradurre testi teatrali può voler dire, in alcuni casi, una buona base che può riprodurre in vitro tale esperienza attraverso una lettura o un semplice adattamento scenico, che ad esempio può essere persino virtuoso (mettiamo nel caso francese Mouawad o da noi Paolini, *La Ruina*, *Trevisan* o *Massini*) ma più spesso deve essere conosciuta anche nell'intera vicenda di quei corpi nello spazio come organizzati originariamente, secondo discipline possibili da riprodurre quasi solo a quei corpi (ad esempio il francese Pommerat come da noi *Fibre Parallele*, *Emma Dante* o *Mimmo Borrelli*).

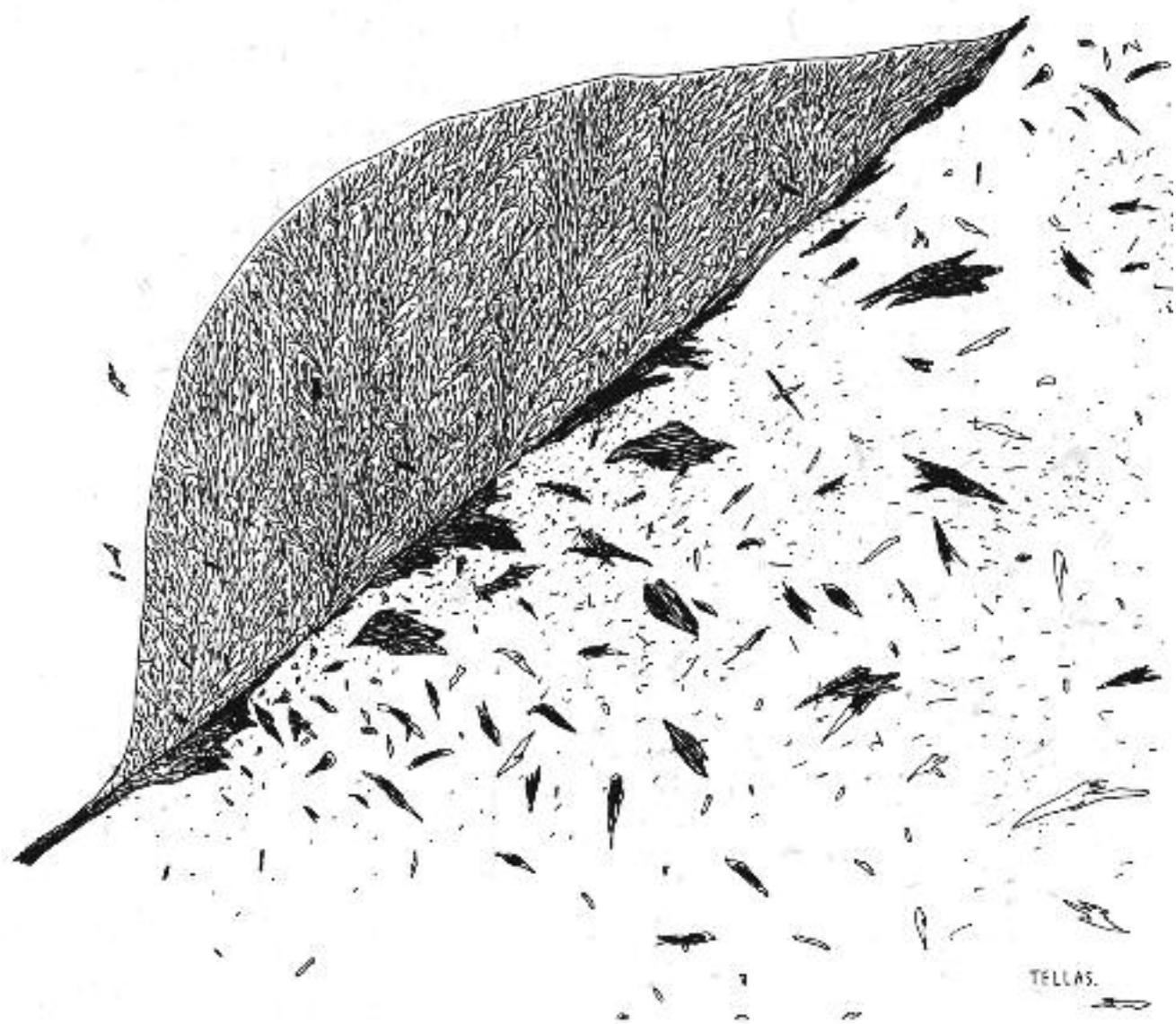
□ Ma torniamo a *Face à Face* perché a partire dal 2009 la clessidra si è rovesciata e ha cominciato a fluire anche nell'altro verso, cioè rendendo possibile che la drammaturgia italiana venga conosciuta, con crescente interesse e successo di pubblico, sui maggiori palcoscenici francesi: i parigini Théâtre de la Ville, Odéon, Colline, Rond-Point, il Festival ActOral di Marsiglia, Les Ateliers di Lione, La Manufacture di Nancy, Le Panta-théâtre di Caen, La Comédie di Saint-Étienne... Anche in questo caso si tratta di letture, mise en espace e spettacoli. Dal 2012 un nuovo progetto, "Fabulamundi", lo ha affiancato nella costruzione di un'area comu-

ne di drammaturgia europea, estendendo le attività oltre a Francia e Italia, anche a Germania, Spagna e Romania. Un progetto che ha quindi la portata e la continuità minima da poter cominciare a ragionarci sopra, o almeno da poter essere cartina di tornasole dello stato di salute della nostra scrittura teatrale, e non solo. Intanto si scorge chiaramente un territorio creativo tanto ampio quanto sapiente, che investe ancora e sempre l'espressione teatrale di un ruolo centrale, in continua tensione con quel bisogno che lo lega e lo scioglie alla comunità che vi partecipa e lo esprime. Un bisogno che come succede in ogni passione autentica ha da essere almeno a tratti reciproco o complementare. E per questo anela a uno spazio esteso quanto l'Europa (per lo meno), mentre cresce con le generazioni nascoste del suo pubblico, e che dimostra di saper andare all'origine della cronaca e del presente partendo dall'umano come nessun altro linguaggio è capace di fare, convocando alla sua mensa la riflessione e l'ispirazione delle arti più distanti, dall'ascolto delle tradizioni orali all'inchiesta giornalistica, dalla pedagogia all'analisi psicanalitica, dalle architetture sonore alla coreografia, dall'artigianato muscolare alle più sofisticate tecnologie illusionistiche. Una scrittura teatrale da riempire stagioni e stagioni. Spettacoli "per ogni palato" (per stare al marketing con i cartellini da mettere sulle pietanze). Penso alla insuperabile trilogia sui «grandi cadaveri d'Italia» - Mazzini, Mussolini, Moro - di Daniele Timpano. Alla saga sulla storia della Lehman Brothers di Stefano Massini. Penso ai congegni drammaturgici "anglosassoni" di Fausto Paravidino. Al neotribalismo di Fibre Parallele, Mimmo Borrelli e Babilonia Teatri. Alla più sudamericana delle nostre drammaturghe Lucia Calamaro. Al pinteriano Scimone. Al respiro europeo e domestico di Deflorian e Tagliarini. Alla giocosità di Teatro Sotterraneo. Al cunto di Enia. All'intimità rispettosa di La Ruina. All'indefinibile Trevisan. All'indefinibile Tarantino. All'indefinibile...

 Se infatti proviamo a guardare il teatro italiano «da fuori», o almeno dalla prospettiva francese che ricaviamo scorrendo i «cartelloni» di Face à Face, non constatiamo soltanto la varietà e validità dei tanti percorsi che hanno saputo crescere ed affermarsi in Italia con tenacia e contro ogni luogo comune, ma soprattutto vediamo la forza della nostra nuova drammaturgia raccolta in un'area comune, che nessuna programmazione nazionale dimostra di riconoscere come tale. E infatti in nessun cartellone questi artisti sono messi uno accanto all'altro, non c'è un'occasione per sviluppare con loro un dialogo nel tempo, una continuità di accoglienza, una sponda che vada al di là delle casuali appartenenze o dei successi di ritorno (cioè dovuti a notorietà guadagnata altrove, in genere in televisione). Succede forse (è successo) in alcuni festival, ma anche qui parzialmente e con scarsa continuità, e non per cattiva volontà di questi festival, ma spesso per la precarietà produttiva che spinge "chi ce l'ha fatta", cioè chi è approdato a produzioni stabili e nazionali, a rinunciare volentieri allo sbattito cui fino a quel momento magari si era visto costretto, frazionando il suo lavoro in una diaspora di microepisodi, micro pagati, per accontentare tutti e nessuno, disertando a quel punto "i festivalini" a favore - come dargli torto - di una finalmente raggiunta stabilità di contesto produttivo. Perché la crisi della critica, se certamente fa venir meno uno specchio in cui misurarsi, è anche per questo ragione di inconsapevole libertà creativa. In certi passaggi a vuoto della storia, dove l'intera società, non solo culturale, non sa rinnovare i suoi tradizionali punti di forza - scuole, riviste, case editrici, giornali, produttori-emittenti-distributori cineradiotelevisivi - quando insomma i percorsi artistici più seri e pazienti sono ridotti ai margini dei margini, il terreno si inaridisce in superficie e forma una crosta. Tutti dicono è il deserto. Che sete!

Qualcuno si era messo in cammino già da tempo, al riparo dalle accademie, guadagnando via via distanza dai manifesti della parola sì, la parola no, la regia, il corpo è tutto, lo spazio, il postdrammaturgico, il testo ben fatto, la narrazione, la rava e la fava. Quando l'orizzonte delle generazioni in corso ha smesso di essere quello lungo il quale si sono accapigliati i padri, ecco che la scrittura teatrale italiana è tornata a fluire formando un'oasi comune dove ristorarsi.





# IL TEMPO INTERNO

LA NUOVA PRODUZIONE DI LUCIA CALAMARO

DOPO IL SUCCESSO DE «L'ORIGINE DEL MONDO», SPETTACOLO VINCITORE DI TRE PREMI UBU, PRENDE IL VIA IL NUOVO CICLO DI LUCIA CALAMARO, VOCE TRA LE PIÙ INTERESSANTI DELLA SCENA ODIERNA. «DIARIO DEL TEMPO» RACCONTA LA FRAGILITÀ DELLA VITA PRECARIA

DI GRAZIANO GRAZIANI

≡ L'ambizione di Lucia Calamaro, è ormai chiaro, è quella di scrivere un romanzo teatrale. Ovvero un oggetto scenico che riesca a contenere dentro di sé il debordare dei flussi narrativi e dello scandaglio interiore che solo la lingua del romanzo ha il respiro sufficiente per contenere e assecondare. Mentre il teatro, che deve fare i conti con il tempo – quello che i teatranti chiedono agli spettatori assieme alla loro attenzione –, e dunque con il ritmo come elemento di fascinazione, solitamente non ha il respiro necessario. Almeno è ciò che generalmente si pensa. Lucia Calamaro è riuscita a incrinare questa convinzione con il suo precedente spettacolo, “L'origine del mondo”, vincitore di tre premi Ubu, che è al contempo uno spettacolo colto e popolare, letterario e intimamente teatrale. Ci riprova con la sua nuova produzione, “Diario del tempo”, che ha mosso i suoi primi passi in una mini-tournée umbra tra Spoleto, Gubbio, Amelia, Città di Castello (essendo sostenuto dal Teatro stabile regionale). E stavolta, alla sua prima uscita, il tentativo sembra ancora più radicale.

≡ Faccio una premessa: questa non è propriamente una recensione. Quello di Lucia Calamaro è un lavoro che cambia forma diverse volte prima di abitarne una definitiva, e al momento è alla sua prima uscita – che conta già oltre due ore di spettacolo in due atti più un'altra ora di materiale al momento “scartato”, perché ne sarebbe uscito fuori qualcosa di troppo debordante per questo mini-tour di provincia. Si tratta piuttosto di un racconto, o meglio di una riflessione a margine di uno spettacolo che si va componendo e di una scrittura che invece – nonostante il work in progress – è già definita e si presenta oggi come una delle più interessanti dell'intero panorama drammaturgico italiano.

“Diario del tempo” mette in parallelo due appartamenti e quattro figure che li abitano. Quattro storie differenti eppure attraversate da una medesima ossessione: Federica Santoro è una donna inoccupata che non sa nemmeno compilare un formulario o un bando di lavoro senza dare in escandescenze; Roberto Rustioni è un uomo che si è visto ridurre il lavoro da full a part-time e lavora da casa; Davide Grillo è a sua volta senza occupazione fissa e per questo divide la stanza addirittura con la zia, Daniela Piperno, anch'essa evidentemente senza sostanze. Il loro è un precariato esistenziale che li spinge a rapporti paradossali: vivere con la zia in una medesima stanza in affitto, intrecciare una relazione amicale (tra Federica e Roberto) che espelle le responsabilità di quelle sentimentali ma ne ricalca alla fin fine le nevrosi. L'unico possibile antidoto, incarnato dai vari oggetti che abitano una scena altrimenti spoglia, è l'attività fisica: lo sport, visto come una panacea ma inseguito senza una reale convinzione. Ecco allora alternarsi il tapis roulant, le scarpe per corsa e persino un materasso gonfiabile che dovrebbe ricordare il nuoto ma finisce per essere l'approdo per un corpo inerme. Perché lo scatto di reni che dovrebbe far uscire in modo rapido i quattro personaggi dalla loro logorrea e dalle continue ossessioni è un'utopia che è solo in grado di spostare un po' più in là l'orizzonte del problema.

≡ A guardare bene, questo di Lucia Calamaro è uno spettacolo sull'immobilità. È un corpo a corpo ravvicinato con una condizione esistenziale apparentemente senza via d'uscita, che l'autrice e regista dipana senza mediazioni. Non c'è uno sviluppo drammatico di tipo classico e nemmeno quegli addentellati immediatamente



comici che scandivano il ritmo di “Origine”. Qui il tentativo è quello di immergere lo spettatore in quella stessa condizione vischiosa in cui si trovano i personaggi. I flussi di parole sono fiumi in piena che disegnano una stasi e chiamano a raccolta la memoria interiore di chi guarda. Perché il “tempo” cui fa riferimento il titolo è un tempo interno, che non coincide necessariamente con ciò che avviene al di fuori – la vita, lo sport, la noia, il dibattito intellettuale – che scorre secondo logiche proprie.

■ Se ci fermassimo a questo aspetto, tuttavia, il lettore che non ha avuto ancora modo di vedere lo spettacolo potrebbe pensare che stiamo parlando di un’opera che tenta il virtuosismo, inseguendo in scena la materializzazione di un’immagine mentale, di per sé statica. Niente di più lontano da questo “Diario del tempo”. Perché la scrittura di Lucia Calamaro, in grado di scandagliare così visceralmente il quotidiano da giungere, attraverso la minuzia, all’universale, rende le due scene intrecciate cariche di una verità profonda, in cui chi ascolta ritrova con facilità traccia della propria personale inquietudine. Ecco allora che lo sviluppo drammatico, il climax e il resto degli artifici drammaturgici così poco accennati nell’intreccio fanno di colpo la loro comparsa proprio nei flussi di pensiero dei personaggi, nelle loro nevrosi inesplose talmente cariche di particolari iperrealistici da trasformarsi di colpo per lo spettatore in uno specchio in cui guardarsi.

L’abilità di Lucia Calamaro è proprio in questa sua capacità di dare forma ai pensieri profondi e inespressi, sta cioè in quella abilità nel pronunciare – per di più con voce fortemente sua, profondamente autorale – quello che molti avvertono senza saperlo realmente pronunciare. In questo diario tutto interiore la frattura «impronunciabile» sta nella difficoltà profonda dell’occuparsi di sé, nel dare forma alla propria giornata (alla propria esistenza?) dentro la condizione di *galleggiamento* a cui ci relega la vita precarizzata. Unico riscatto possibile, lo sport, lo sforzo fisico, l’attività per eccellenza senza un fine che sia il puro esercizio, il mantra fisico che neutralizza – o promette di neutralizzare – le impasse psicologiche.

Lucia Calamaro cerca così di maneggiare un magma incandescente che solo in parte riusciamo ad afferrare, che nella sua drammaturgia non smette di essere magmatico ma viene tuttavia, nella sua disorganicità, finalmente *pronunciato*.

■ “Diario del tempo”, infine, potrebbe facilmente essere letto come uno spettacolo *politico*, al di là delle intenzioni dell’autrice (e probabilmente lo sarà). Ma non tanto perché i suoi protagonisti sono precari nella vita lavorativa e negli affetti, condannati per di più a una precarietà abitativa. Lucia Calamaro, nell’affrescare questa sua «epopea quotidiana», non ha affatto cercato una lettura sociologica o una chiave politica. Tutt’altro: il suo sguardo è ancora più radicalmente rivolto verso l’interno. E tuttavia proprio per questo coglie un nesso importantissimo dei nostri tempi, non teorizzandolo ma facendolo emergere da questo scandagliare insistente. Si tratta della metamorfosi intima che subiscono le relazioni umane una volta che saltano i punti di riferimento, una volta cioè che per trovare la propria forma non possono disporre di altro che della propria coscienza. Una metamorfosi che si colloca oltre le anomalie sociali perché racconta la tensione intima che scorre sotterranea alle nostre esistenze – anche, chiaramente, in virtù di come riescono o non riescono ad affermarsi nel mondo. E la cosa più interessante sta nel fatto che nei (molto divertenti) scoppi d’ira e nelle iperboli del testo non c’è l’apice del dramma: le quattro esistenze si snocciolano sul palco attraversate da disagio costante, meglio, da una “scomodità esistenziale”, ma anche dalla placida accettazione del quotidiano. È un urlo senza volontà di potenza.

A sostenere la scrittura geniale e debordante di Lucia Calamaro, e dunque a rendere possibile l’alchimia di “Diario del Tempo”, c’è la recitazione di grande livello e di grande tenuta dei quattro attori – di cui per la prima volta due uomini, da quando il lavoro della drammaturga romana è esploso a livello nazionale – tra cui spicca l’energia magnetica e trascinate di Federica Santoro, nuova attrice-feticcio che dopo il ciclo di “Origine” segna in modo già indelebile questo ciclo (tali sono gli spettacoli fiume di Lucia Calamaro) appena cominciato.

**A guardare bene, questo di Lucia Calamaro è uno spettacolo sull’immobilità. È un corpo a corpo ravvicinato con una condizione esistenziale apparentemente senza via d’uscita, che l’autrice e regista dipana senza mediazioni**

# L'EUROPA A FIRENZE

## TRENT'ANNI DI FABBRICA EUROPA

UNO DEI FESTIVAL INTERNAZIONALI PIÙ LONGEVI E RILEVANTI SUL TERRITORIO ITALIANO CELEBRA IN QUESTA EDIZIONE LA TERZA DECADE DI STORIA, TRA INCONTRI, SPETTACOLI E PIATTAFORME INNOVATIVE PER LA CIRCUITAZIONE E LA COPRODUZIONE TRANSNAZIONALE

DI MARIATERESA SURIANELLO

L'attenzione per la danza di Fabbrica Europa si concretizza con il NID (New Italian Dance), quattro giorni di spettacoli e discussioni: una piattaforma giunta alla sua seconda edizione

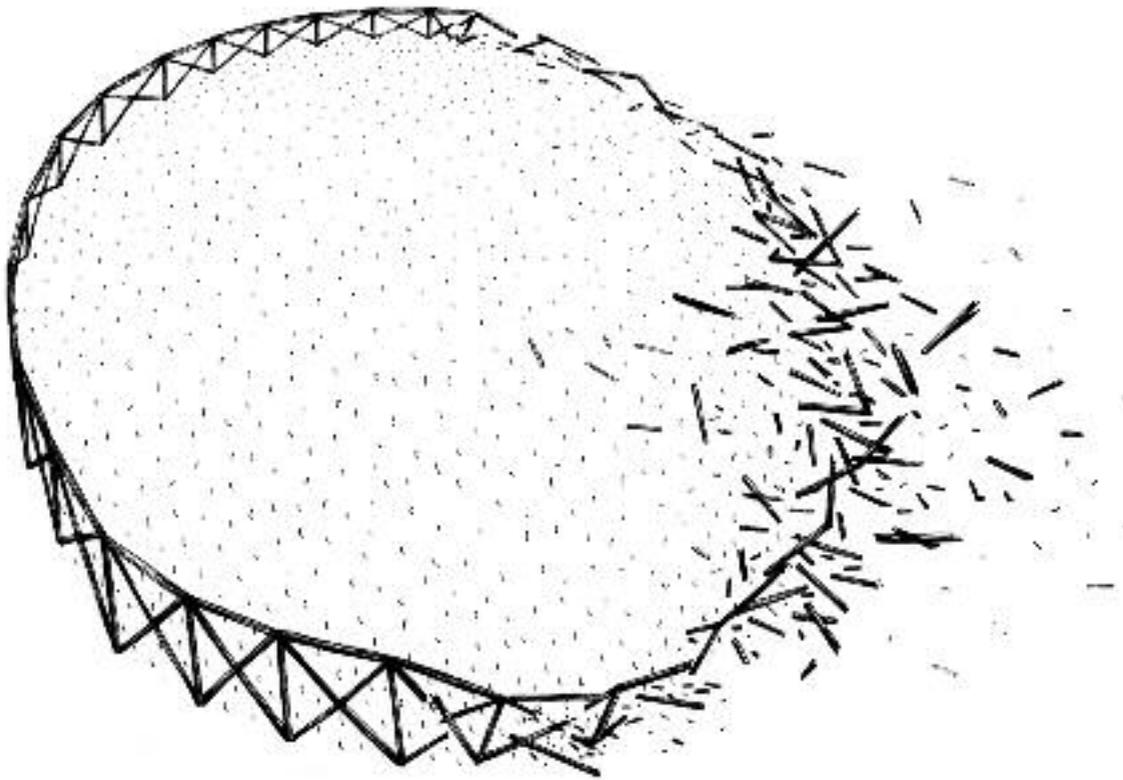
Si apre quest'anno il terzo decennio di esistenza per "Fabbrica Europa", il festival che ha il suo fulcro a Firenze e, in particolare, nella recuperata Stazione Leopolda divenutane il suo simbolo. Anche se negli anni questo cantiere dedito allo scandaglio della scena contemporanea si è dilatato a includere diversi spazi della città medicea e poi a sfondarne i suoi confini per approdare in altre province toscane. Soprattutto dopo il suo mutamento da associazione in fondazione – presieduta da Luca Dini – e l'ingresso in società di Pontedera Teatro. Come per questa ventunesima edizione che si snoda fino a fine giugno. Un lungo carnet di appuntamenti, articolato tra spettacoli, esposizioni e incontri, per sollecitare interrogativi intorno alla «condizione umana» e alla «memoria contemporanea», nel quale si ritrovano connessioni con le esplorazioni passate e, talvolta, se ne riprendono le fila, affinando gli strumenti di indagine, specialmente nella messa a punto di collaborazioni internazionali che insistono nel dare visibilità alla danza d'autore.

Impostato fin dalla sua nascita sul dialogo tra le arti, evitando la cieca divisione tra discipline diverse, "Fabbrica Europa" riserva anche quest'anno una grossa fetta del suo programma alla danza e alle arti performative, con la cura di Maurizia Settembri, ideatrice del festival, insieme ad Andrés Morte Terés, nel 1994. E proprio con l'esperienza coreografica di Francesca Foscarini in coppia con l'israeliana Yasmeen Godder, "Gut Gift", nella versione site specific per la Sala Vetrata delle Murate, parte (il 9 maggio) il calendario degli spettacoli. Ma il festival 2014 si inaugura il giorno prima nell'enorme struttura di archeologia industriale della Stazione Leopolda. Qui, nella navata centrale, con "Atto-ritratto. Opera scenica" sono raccolte, per la prima volta, nove gigantesche mongolfiere di Marco Bagnoli, create in trenta anni di attività. A cura di Sergio Risaliti, l'installazione mette a fuoco la visione dell'artista che gioca la sua ricerca tra arte e scienza, nel tentativo di stabilire un collegamento tra bellezza e verità.

La riflessione sull'umana condizione e sulla memoria passa attraverso concetti espressi con termini quali identità, comunità e alterità, parole familiari, anzi strumentalizzate e abusate nel nostro linguaggio quotidiano, specialmente massmediatico, capaci solo di sollevare conflitti. La loro comunicazione viene privata del valore della conoscenza e trasformata in mera trasmissione di uno scontro continuo tra elementi inconciliabili. In questa prospettiva è di elevata portata la verticale sul teatro balcanico, che fa approdare a Firenze alcune delle esperienze teatrali più apprezzate e discusse d'Oltre Adriatico, realtà resistenti alla frammentazione della Jugoslavia e agli orrori vissuti dalla sua popolazione. È il caso del Kamerni Teatar '55 di Sarajevo che dal 1992 al 1995 andava in scena, in una città assediata, anche a lume di candela, sotto le bombe e il tiro dei cecchini. Il suo regista Dino Mustafić porta in scena "La notte di Helver" con la drammaturgia di Ljubica Oostojic e l'interpretazione di Mirjana Karanović – memorabile volto nelle pellicole di Emir Kusturica – e il giovane Emir Bravo, apparso con lei ne "Il segreto di Esma" di Jamila Žbanić, Orso D'Oro a Berlino nel 2006. Una rara occasione per apprezzarne il lavoro dal vivo.

La direzione di Roberto Bacci, per la parte teatrale, si sposta sul Teatro Nazionale Serbo di Novi Sad e il suo imponente allestimento de "Il gabbiano" di Cechov, oltre sei ore di spettacolo diretto da Tomi Janežič che, impegnando trenta attori, ne fa uno psi-





codramma con i loro soggettivi vissuti. E poi sullo Slovensko Mladinsko Gledališče di Lubiana, ospite del festival con “Maledetto sia il traditore della sua patria!”, una forte provocazione del regista Oliver Frlić intorno alla morte e alla sua rappresentabilità scenica.

▀▀▀ L’attenzione per la danza di Fabbrica Europa si concretizza, oltre che col bando “Fate presto” per dieci residenze coreografiche nei giorni del festival, con l’inserimento nel suo cartellone della seconda edizione del N.I.D. (New Italian Dance) platform, una quattro-giorni di spettacoli e tavoli tematici, in programma a Pisa, con qualche salto a Pontedera, dal 22 al 25 maggio. Lo scopo è quello di aumentare la circuitazione delle produzioni coreografiche, organizzando una sorta di mostra-mercato delle diverse esperienze italiane, selezionate da un apposito comitato artistico, a uso di operatori – principalmente – internazionali. La formula non è originale, ma l’innovazione per questa Nuova piattaforma sembra essere il Raggruppamento temporaneo di operatori (R.T.O.), del quale è capofila per il 2014, ed ente realizzatore, la Fondazione Toscana Spettacolo. Sostenuto anche dal Mibact, questo R.T.O. raccoglie una lunga lista di organismi di promozione e distribuzione della danza, legati a Federdanza Agis, ciascuno dei quali dovrebbe rendersi disponibile a inserire nelle proprie programmazioni le opere presentate nella piattaforma pisana. In altre parole, se gli operatori stranieri invitati non comprano, almeno gli artisti selezionati avrebbero assicurata una tournée attraverso gli spazi in cui agiscono gli operatori raggruppati. Questo già accade in altri consorzi. Seppure tale possibilità del progetto non sia chiara, la quattro-giorni pisana si presenta occasione ideale per conoscere una selezione delle produzioni di danza italiane, eterogenee per linguaggi, poetiche, modalità creative e, non ultime, economie. In piattaforma si vedono, tra le altre, le coreografie di Claudia Catarsi, Enzo Cosimi, Cristina Rizzo, Roberto Zappalà e Alessandro Sciarroni, accanto a quelle di Mauro Astolfi, con il suo Spellbound Contemporary Ballet, e del Balletto di Roma. E come special guest, extra platform, gli immancabili Virgilio Sieni e Aterballetto.

A giugno, sul versante Pontedera, al Teatro Era, prenderà forma “Era delle cadute”, un progetto di creazione collettiva con il coinvolgimento di nove compagnie, che ricorda l’esperienza di Perdutamente al Teatro India di Roma. E, in chiusura, a Firenze, nel Nuovo Teatro dell’Opera, arriverà la City Contemporary Dance Company di Hong

Per il programma completo del festival consultate

**fabbricaeuropa.net**

\*

Per approfondire la piattaforma di danza consultate

**midplatform.it**

# IL TEATRO DELLE RELAZIONI

## APRILFESTIVAL, UN MODELLO DANESE

IL TEATRO RAGAZZI IN ITALIA RAPPRESENTA UNA REALTÀ MARGINALE, SECONDARIO  
UN LIVELLO INFERIORE DELLA SCENA SIA PER IL PUBBLICO CHE PER LA CRITICA.

IN DANIMARCA, INVECE, L'EDUCAZIONE ALLA VISIONE HA UN POSTO PRECISO E PRIMARIO

DI SERGIO LO GATTO

L'Aprifestival è un evento che viaggia ogni anno di città in città, offrendo a pubblici diversi un programma di centinaia di spettacoli a ingresso gratuito

**L** Nel numero di Novembre 2013 dei Quaderni, avevamo parlato di teatro ragazzi dando spazio a una riflessione di Fabrizio Pallara – regista e direttore della compagnia romana Teatro delle Apparizioni – che aveva offerto di questo settore un panorama piuttosto malandato e individuato certe possibili soluzioni innanzitutto nella lotta alla endemica frammentazione delle energie, nel recupero di una dimensione comunitaria del pubblico (quello dei bambini, certo, ma ancor di più quello delle famiglie), nella spinta a favore di un'uscita dal buco, forse sarebbe meglio dire dal ghetto. Sì, perché l'impressione che emerge più di ogni altra è che il teatro per i giovanissimi in Italia sia qualcosa di relegato a una dimensione "inferiore", messo a parte dall'attenzione generale, che invece ancora se ne sta salda sul teatro più stabile (almeno come rispondenza a un immaginario comune) o, quasi di contro, sulla più acrobatica ricerca di forme nuove, di forme indipendenti, di forme culturalmente e politicamente rilevanti. Come se tutte queste caratteristiche non potessero o non dovessero trovarsi nel teatro ragazzi.

Come spesso accade, ragionamenti sistemici come questi possono trovare una parziale risposta nel contatto con una realtà altra, lontana da logiche malate. Una realtà internazionale sorprendentemente florida come quella della Danimarca, dove per il 44° anno consecutivo si è svolto l'"Aprifestival", una gigantesca rassegna nazionale di teatro per il giovane pubblico.

**L** Di contro, per conoscere e comprendere questo esempio è forse utile ripartire dall'Italia. All'interno del festival "Teatro tra le Generazioni", annualmente e pregevolmente organizzato a Castelfiorentino (FI) dalla compagnia Giallomare Minimal Teatro diretta da Renzo Boldrini, sono stati ospitati due incontri dal titolo "Il teatro ragazzi esiste?". Moderando una tavola rotonda, Gerardo Guccini ha sollevato un'interessante questione per definire il sistema interno al teatro ragazzi: secondo il docente emiliano in esso coesistono due modelli paralleli, quello «comunicativo» e quello «relazionale». Nel primo, complice la distanza generazionale tra artisti e pubblico, «il destinatario può non sapere niente del messaggio dell'emittente, che passa da *chi sa* e informa *chi non sa*». Nella dinamica relazionale l'interazione vera e propria tra emittente destinatario è in grado di «influenzare il messaggio: da docente mi preparo ciò che comunico e so che se qualcuno parla il tutto cambia, cambia l'oggetto della comunicazione». La dinamica relazionale è in effetti determinante nel fatto teatrale. «L'espressione è ciò che si manifesta dentro un rapporto relazionale, dove non si può avere il controllo totale». Soprattutto, aggiungeremmo, con un pubblico di bambini, con i quali si tenta di conciliare «i vari passi e le situazioni di dinamica affidati invece a passaggi empatici». Sembra che il tutto faccia il paio, secondo Guccini, con quanto dice lo psicologo russo Lev Vygotskij: «Il prodursi del linguaggio nel bambino è patrimonio continuo della sua stessa crescita, l'attraversamento di un linguaggio asemantico, patrimonio costante dell'individuo», più che con quanto afferma lo svizzero Jean Piaget: «L'individuo è il risultato di uno sviluppo». Se tutto questo è vero, se il teatro ragazzi conferma il persistere di un «materiale prelinguistico» con cui fanno i conti sia l'emittente che il destinatario, eccola lì la cruciale importanza di questa arte: il preservarsi di una dimensione di espressione/ricezione in cui adulto e bambino si amalgamano in un codice comune.

A quel principio di conservazione direttamente connesso al concetto di bene culturale l'esempio danese dell'"Aprifestival" risponde con una solida e longeva istituzio-



ne, stabilita addirittura, mi spiega il direttore del Teatretcentrum Henrik Køhler, dalla Costituzione del piccolo stato nordeuropeo. Dal 1971 il “Festival d’Aprile” è un evento annuale che viaggia di città in città, intercettando quindi pubblici sempre diversi con un programma di centinaia di spettacoli, distribuito quest’anno in ogni parte del piccolo paese di Holstebro. Quello che in festival come l’OFF di Avignone o il Fringe di Edimburgo funziona grazie a un generoso impegno economico delle compagnie – che si pagano uno spazio e un posto nel materiale pubblicitario tentando poi di trascinare più pubblico pagante possibile per rientrare dei costi – qui si realizza grazie a una solida sinergia tra Stato e amministrazioni locali. Køhler spiega che «la municipalità che sostiene il teatro per i giovani ospitando un’edizione del festival ha diritto a un rimborso di metà delle spese direttamente dallo Stato». Quella che per il territorio è una forte promozione, in grado di muovere centinaia di visitatori, si traduce in un’offerta gratuita per il pubblico. Tutti gli spettacoli – che vanno avanti in decine di spazi per dodici ore a partire dalle 9 di mattina – sono infatti a ingresso libero. Non esiste una vera e propria direzione artistica, «hanno diritto a partecipare tutte le compagnie che vengono accettate da un apposito comitato». Si tratta di un gruppo di cinque professionisti del settore in carica per quattro anni su selezione mista: parte a carico dell’Arts Council (una sorta di ente pubblico costola delle istituzioni), parte di competenza diretta del Ministero della Cultura e parte su scelta delle associazioni di categoria connesse alle arti performative. «Tutte le compagnie presentano una candidatura che viene valutata dal comitato su base di qualità, professionalità e pertinenza con la forbice di pubblico in questione. In un certo senso il criterio di “bello” o “brutto” passa in secondo piano». La valutazione – che da noi molto spesso avviene in maniera arbitraria o su base di video – qui non ha filtri: il comitato viene invitato a due grandi showcase annuali (in due diverse aree del paese) ed è chiamato a vagliare insieme le candidature solo dopo aver visionato i lavori.

Il risultato è un catalogo annuale contenente, verosimilmente, «una mappatura completa dei gruppi di teatro ragazzi, che hanno così automaticamente accesso all’Aprilfestival». Le compagnie non ricevono un cachet ma una reale chance di visibilità, cui si aggiunge il valore di poter, da regolamento, «vendere i propri spettacoli alla metà del prezzo». In altre parole, da un lato l’amministrazione che ospita il festival gode di un 50% sulle spese vive di rimborso diretto da parte dello Stato; dall’altro le compagnie possono vendere – per l’intera stagione successiva – i propri spettacoli ottenendo metà del pagamento dai committenti e metà dallo Stato stesso. Il tutto senza che gli spettatori tirino fuori mezza corona.

Della qualità media degli spettacoli, molto alta, diventa quasi superfluo parlare, dal momento che un sistema come questo svolge a pieno il complesso e multiforme compito culturale che il teatro per i più piccoli dovrebbe avere in ogni società: grazie a una concreta attenzione delle istituzioni e delle comunità locali, creare un rapporto diretto (e gratuito) con i suoi fruitori (bambini e famiglie), formare una solida rete di scambio artistico e logistico tra le compagnie – anche grazie all’ospitalità offerta a compagnie e operatori internazionali – che alimenta dall’interno il livello di sperimentazione trasformandosi così in una macchina dinamica in grado di far crescere artisti e giovane pubblico insieme, verso una completa e coordinata alfabetizzazione sul campo. Eccoli, il modello relazionale rivendicato da Guccini.

# PROVE D'INFELICITÀ

ALLA RICERCA DI ANNA KARENINA

UN LIBRO RACCOGLIE IL PERCORSO DI DUE AUTORI, EMANUELE TREVI E SONIA BERGAMASCO, TRA LA SCRITTURA E LA SCENA. UN LUNGO SENTIERO CHE A RITROSO RITROVA IL GERME PROFONDO DEL CAPOLAVORO DI TOLSTOJ. E LO TRADUCE IN UN ESTREMO ATTO TEATRALE

DI SIMONE NEBBIA

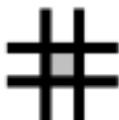
A partire dai diari di Tolstoj e da testi di Šklovskij, si immagina una scena in cui l'ideale stesura possa separarsi dal corpo documentario e narrativo lasciando che Sonia Bergamasco la incarni

# Tra gli incipit della storia letteraria forse quello – frequentissimo nelle epigrafi o in citazione – di “Anna Karenina” è non solo stilisticamente compiuto come aforisma, ma incarna con particolare precisione il corpo unitario di un’opera che attraversa la storia della società russa di metà Ottocento e conta più di mille pagine di stesura. Annota Lev Tolstoj all’inizio del romanzo scritto tra il 1875 e il 1877, non senza quell’intenzione propriamente esplicativa, proverbiale, che «tutte le famiglie felici si somigliano; ogni famiglia infelice è infelice a modo suo». Se da un lato tale affermazione dichiara una presa d’atto del concetto di famiglia che andrà ad affrontare in tutte le sue magnifiche vicende di passioni, affettazioni, ipocrisie, la segretezza delle scelte e la disperata vitalità nei sotterranei dell’esistenza, dall’altro lato fornisce un tracciato già definito di ciò che toccherà in sorte al personaggio cardinale, come da titolo, quella Anna Karenina che, moglie dell’aristocratico Karenin e amante del giovane ufficiale dell’esercito Vronskij, a dispetto delle disposizioni correnti in società, sulla propria pelle dovrà verificare l’impossibile per lei equazione tra un’idea categorica di famiglia, dunque, e proprio la felicità.

Tanto basterebbe a introdurre un libro importante che Sonia Bergamasco ed Emanuele Trevi hanno deciso di dedicare non tanto all’opera che Dostoevskij prima e Nabokov poi decretarono essere il capolavoro assoluto del XIX secolo, bensì al personaggio che, caso rarissimo nella storia della narrativa, pur principale vi appare soltanto dopo molte e molte pagine. Per quanto inusuale, questo accadimento interno al romanzo è di per sé determinante alla sua realizzazione: l’ingresso dell’eroina è dirompente e sconvolge l’ordine che in esso si andava assestando, come un frammento di mondo nuovo Anna si fa carica detonante e si immerge nella contraddizione, la abita, la sublima nel proprio martirio.

# “Karenina”, su una copertina nera di Editori Internazionali Riuniti, è il nome che in carattere rosso appare come un graffio sanguinante, un’impressione a fuoco che si faccia indelebile effrazione delle regole romanzesche e delle convenzioni mondane. Ma sotto il titolo, un altro più piccolo, in bianco, dichiara con esattezza le intenzioni degli autori: “Prove aperte di infelicità”, così disponendo dapprima il carattere incompiuto, non definito, delle “prove”, poi registrando che siano “aperte”, ossia prive di presunta scientificità, passionali, per così dire, in ultimo questa definizione svela ancora come si tratti tale personaggio in relazione alla felicità, molte volte citata anche nel libro originario e per lei metro di indagine della propria condizione, vero rovello individuale in una collettività mossa da ben altri e posticci legami. Il lavoro su Karenina pertanto, compiuto dall’attrice e dallo scrittore in totale autonomia di stimoli, si prefigge il compito di rintracciare il personaggio in embrione nell’esperienza esistenziale di Tolstoj, ancor meglio nella sua idea, nella complessità delle suggestioni che volta per volta hanno suggerito, modificato, attenuato e di nuovo riacceso la necessità di “Anna Karenina”. Non appare allora casuale che lo slancio sia giunto per un pungolo derivato dall’atto primario, la lettura, compiuto in un momento esistenziale che da questa scelta sarà fermamente segnato; ciò accade, dunque, quando la lettura è scavo affondato non solo nell’opera ma nella percezione che da essa deriva, torna cioè all’esistenza perché sappia diventare nuovo atto di creazione.

Ed è così che è nato questo libro. Che in principio fu, tuttavia, uno spettacolo teatrale. Come illustra Trevi nella densa introduzione, il primo nucleo di indagine fu ispirato da Marino Sinibaldi, direttore di Radio 3 e oggi anche presidente del Teatro di



Roma, che lanciò a entrambi l'idea di fare qualcosa per il centenario della nascita dell'autore russo. Da quel punto, continua Trevi, è iniziato una sorta di percorso a tappe, fatto di incontri e scontri più o meno ordinati ma di certo determinanti perché si presentasse come inconfutabile l'idea delle idee: Anna Karenina, perché cioè dal personaggio noto, eternato da molte opere dopo quella prima, si tornasse via via indietro fino a raggiungere l'ossatura del pensiero, ciò che divenne per Tolstoj a tal punto ineludibile da imporsi tra le sue pagine. Il racconto di questo percorso a ritroso dentro un romanzo e il suo personaggio appare dalle parole di Trevi con un tono ironico che ha qualcosa della conoscenza di stampo picaresco, un'educazione per apparizioni del quotidiano che intervengono sul carattere spirituale della ricerca; due libri, prima di ogni cosa: se "Per Anna Karenina", un'antologia di frammenti a partire dal marzo 1873 in cui si affaccia il personaggio, curata da Rita Giuliani, è stato il libro mastro cui attingere, "L'energia dell'errore" di Viktor Šklovskij è stato davvero il punto di svolta, il tassello mancante perché si potesse chiudere il cerchio, giro finalmente netto di una filettatura prima smarrita. Da quel momento la composizione dello spettacolo prende corpo e, anzi, si corrobora di materiale in eccesso; sarà un altro grande incontro a fornire la chiave successiva, per l'ennesima porta da scardinare: Giuseppe Bertolucci, da poco scomparso e nel libro ritratto con particolare affezione, che è stato regista anomalo, mai sovrastante, capace di mantenere la fluidità dell'idea primaria dirigendone la gittata, non imponendo la propria. Se pertanto Bertolucci ha dato vita all'intervento risolutivo su un testo che aveva bisogno di essere modellato per la scena, l'ultimo degli incontri con Cesare Accetta, di professione fotografo e light designer, ha permesso di immaginare che una scena ci fosse, in cui l'ideale stesura potesse separarsi dal corpo documentario e narrativo lasciando che Sonia Bergamasco, tra una sedia e un pianoforte soli al suo fianco, potesse incarnarla con la maestria mimetica che è solo dell'attore.

## Proprio questo particolare percorso compositivo che va maggiormente avanti tanto più riesce ad andare indietro, capace di restituire una sorta di forma onirica a propagarsi nel realismo del contesto epocale, ha reso manifesta la necessità di non pubblicare il testo finale, ossia la parte confluita nello spettacolo, ma la prima stesura di conversazione tra i due autori, quella fase cioè che assomiglia in tutto al periodo di turbamento in cui Tolstoj, sentendo la pressione di essere chiamato alla grande epica russa che tutti attendono da lui dopo "Guerra e pace", si lascia attrarre ora dall'immagine di un «nudo gomito femminile di un elegante braccio aristocratico», ora da frammenti incompiuti di Puškin poi ritrovati nella camera dei figli, infine da un fatto di cronaca, il suicidio della sua vicina di casa, di nome Anna, finita sotto un treno per disperazione, a osservare il cui cadavere Tolstoj è rimasto per giorni. Ognuno di questi elementi è parte del romanzo, l'ignaro autore ne fu guidato. Ma cosa li coinvolse assieme? Ecco, tornare, l'infelicità. Tolstoj compie le prove di un sentimento, una condizione esistenziale che l'autore rintraccia, avverte e cerca di concretizzare in una figura, prima che si faccia personaggio. Ha bisogno di prove – nel pensiero, nella scrittura – perché in lui si imponessero l'esigenza e il percorso per realizzarla. Tuona forte, in Tolstoj, il senso della morte, in Anna Karenina risuona la sua figurazione sensibile e simbolica, la creazione che lo incarna, proprio come fosse attrice – corpo, anima, voce – del suo teatro.

In libreria

**Anna Karenina**  
**Prove aperte**  
**d'infelicità**

di Sonia  
Bergamasco  
e Emanuele Trevi

EDITORI  
INTERNAZIONALI  
RIUNITI,  
2014

# UN ALTRO SURREALISMO

## UN'ANTOLOGICA DEDICATA A FRIDA KAHLO

FINO AD AGOSTO LE SCUDERIE DEL QUIRINALE OSPITANO UNA GRANDE MOSTRA DEDICATA A FRIDA KAHLO. VERA E PROPRIA ICONA DELLA PITTURA DEL NOVECENTO, L'ARTISTA MESSICANA CONTINUA A SORPRENDERE PER UNA POTENZA STORICA SENZA EGUALI

DI ATTILIO SCARPELLINI

**L**C'è un quadro di Frida Kahlo, una delle prime opere che si incontrano alla mostra antologica dedicata alla pittrice messicana alle Scuderie del Quirinale di Roma. Si intitola "Autoritratto con vestito di velluto" e, in realtà, è una lettera sul desiderio indirizzata al suo primo fidanzato, Alejandro Gomez Arias, coinvolto con lei nel disastroso incidente che divise, quasi fisicamente, in due la sua vita. È un quadro modiglianesco, una Frida dal collo lungo, con indosso una vestaglia scollata a nascondere i seni che premono da sotto la stoffa. Piegato all'altezza del gomito, il braccio destro è steso verso sinistra e si appoggia all'altro braccio. È un quadro che mostra e nasconde, invitando a vedere quello che non si vede, ma si intravede sotto la morbidezza del velluto. Tra i suoi modelli ci dovrebbe essere la Venus pudica di Botticelli che i seni e il sesso copre con le mani, e che tuttavia, con quel gesto, indica. Passione erotica, dunque. Ma, secondo l'iconografia, quando il braccio è disteso verso sinistra, la mano sorregge un bambino. L'oggetto che manca è la maternità: una delle grandi ossessioni future della vita e dell'arte di Frida. A partire da questa mancanza si scopriranno decine di maternità evidenti, mancate, dissimulate. Si scopriranno bambini nelle scimmiette che attorniano la Frida più proverbiale, quella perennemente mascherata negli abiti Tehuani - sanguinante e impassibile nello sconvolgente "Autoritratto con collana di spine e colibrì", dove il gioiello più sfarzosso è un rovetto e il suo pendente un uccellino dall'aria atrocemente viva -; un feto rannicchiato e avvolto nel cordone ombelicale proprio al centro del corsetto di gesso dipinto nel 1950, sotto la falce martello e la stella rossa all'altezza del cuore; uno, rovesciato in una mandorla luminosa, appare sotto un sole dai raggi che si ramificano in dita eusignanti, nella poderosa allegoria del 1945 che raccoglie attorno a Mosè e al suo "nucleo solare" tre millenni di miti e di storia. E sarà sempre come a un bambino, corrucciato, voluttuoso, gordo, che guarderemo Diego Rivera ripetuto nei ritratti della moglie: una gravidanza a tal punto trattenuta, custodita in un grembo impossibile che in un olio del 1943, "Autoritratto come Tehuana", Diego si è trasformato in pensiero dominante tatuato al centro della fronte, pronto a una partenogenesi. Qui il corpo di Frida è ormai scomparso, seppellito in una guaina di trine luttuose e solare da cui spunta, incorniciato, il volto, fissato nel tempo della sua icona definitiva: gli occhi scuri, le labbra rosse, la leggera peluria che ombreggia il labbro superiore, le folte sopracciglia che si uniscono sul naso, nella cui conca sorge il Diego del 1937, realistico quanto può esserlo il personaggio di un murale o di un retablo religioso. Il corpo di Frida è sempre imprigionato, nei busti, nelle gabbie, nei letti di ospedale, nei vestiti - persino le mani incrociate sul grembo sembrano trattenere o proteggere una ferita. E la ferita, d'altronde, è ovunque: nelle angurie spaccate delle nature morte, nelle efflorescenze lussureggianti della natura messicana, tra taglienti strelitzie e foglie che sembrano rostri. Non c'è mai soltanto un'immagine, ce ne sono il più delle volte due insieme, magari unite, come le "Dos Fridas", dai fili di una circolazione extracorporea o accostate in un confronto che è un inquietante scambio di nature, come Frida e la bambola sedute sul letto, allegorizzate nelle ricorrenti ierogamie tra il sole e la luna, stagliate su un confine che separa e unisce due immaginari, uno arcaico e petroso, l'altro ferreo e moderno, nell'"Autoritratto al confine tra il Messico e gli Stati Uniti" (1932) dove Kahlo, vestita di rosa, è nel mezzo esatto, rialzata su un piedistallo: nuova Malinche, traduttrice di mondi. Una faglia invisibile ma sensibile corre lungo lo stesso viso, partendo dalla scriminatura dei capelli raccolti e

In mostra

**Frida Kahlo**

a cura di Helga Prignitz-Poda

Roma, Scuderie del Quirinale

fino al 31 agosto 2014

\*\*\*

In libreria

**Frida Kahlo - Diego Rivera, Doppio ritratto,**

con un testo di Patrizia Cavalli,

Nottetempo, Roma 2008

\*

Jean Marie Gustave Le Clézio,

**Diego e Frida**

Il saggiatore, Milano 1997

\*\*\*

A teatro

**Frida Kahlo, ritratto di una donna**

di Prete, Maltagliati e Setaccioli

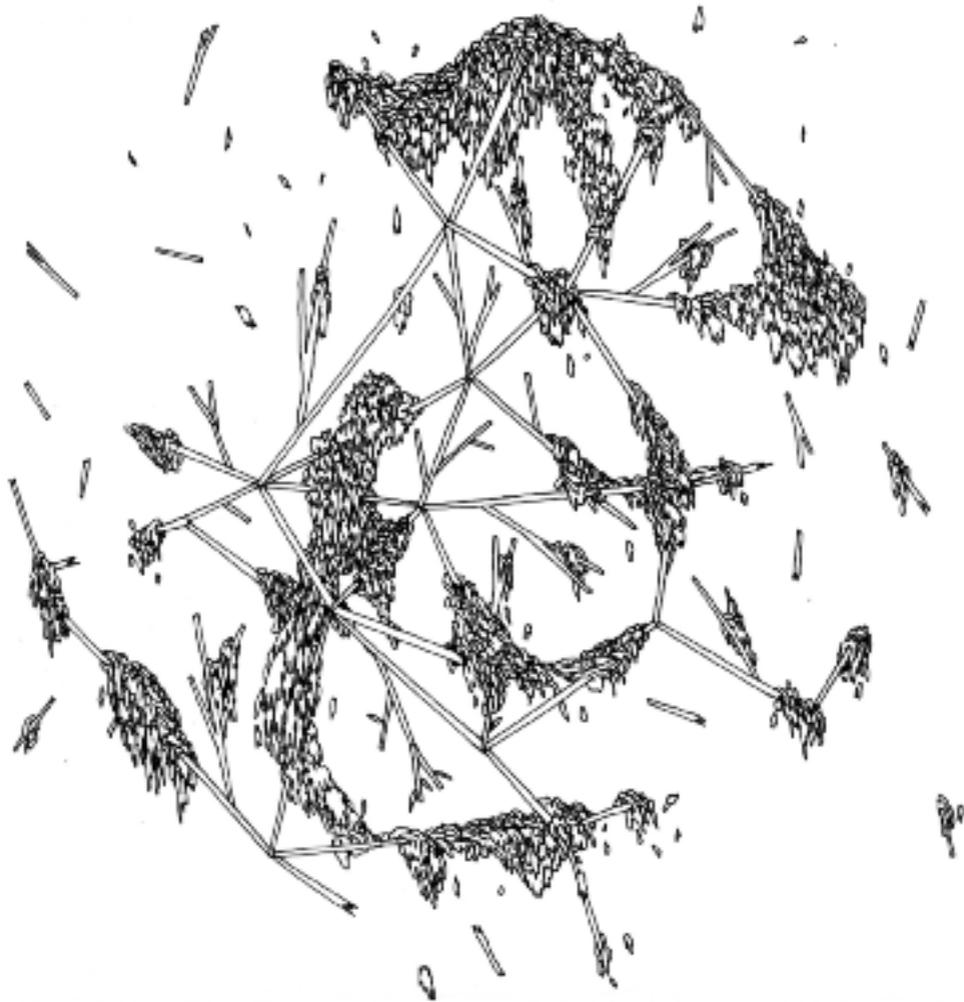
andato in scena al teatro Eliseo di Roma ad aprile

\*

**Viva la vida!**

di Lunaria Teatro





tirati, attraversa la figura, la sdoppia, proprio come di continuo si sdoppia lo sguardo dello spettatore: tra autobiografia e pittura, tra romanzo ed epos, tra esistenza e leggenda, tra Frida e Diego. Io, l'altro: difficile resistere alla tentazione del "biografema", quando si tratta di Frida Kahlo. Frida non è solo un'artista, è anche e soprattutto un personaggio, e per di più uno dei primi che si affacciano all'orizzonte in cui i futuri "artistar" inflazioneranno il mercato con le trasfigurazioni del proprio egocentrismo, questa materia estrema che sembra restare l'unica disponibile all'arte. I suoi disegni sono diari psichici, le fotografie che la ritraggono (di Nickolas Muray, di Leo Matiz, di Lucienne Bloch), divengono parte integrante della sua opera nella bella mostra curata da Helga Prignitz-Poda. Frida, allora, prima del pop, prima di Cindy Sherman o magari di Sophie Calle e di tutta quell'arte narrativa e identitaria che trasforma definitivamente l'arcadia in ego? Non più accanto a Tamara de Lempicka e a Georgia O' Keefe, confusa tra le matrone del novecentismo femminista in una dimenticabile installazione di Francesco Vezzoli: l'antologica delle Scuderie, fortunatamente, rimette la leggenda sotto il segno della pittura, mostrando tutta l'ambivalenza del suo modernismo, assai meno naif ed esotico di quanto ai suoi ammiratori piacesse credere, e però del tutto incomprensibile senza la cultura iconografica messicana che non ha aspettato le rivoluzioni parigine per essere surrealista. Come lo stesso Breton riconosceva, forzando appena un po' la magia delle corrispondenze, nel descrivere la sorpresa con le quali, sbarcato a Città del Messico, aveva scoperto che l'opera dell'autrice di "Ciò che l'acqua mi ha dato" «concepita nella totale ignoranza delle ragioni che hanno potuto spingere me e i miei amici, sbocciava nelle ultime tele in pieno surrealismo». L'exasperata naturalezza della visionarietà di Frida non ha equivalenti in nessun sogno o incubo dipinto dai suoi contemporanei europei. Non nel translucido Magritte, ma neanche nei più sensuali Ernst e Masson. Gli altri possono sognare Frida attorniata dalle sue scimmiette bambine, sullo sfondo di una gigantesca strelizia, è a casa sua e in quella natura che spontaneamente si volge in segno, in quella metafisica tatuata e vivente che, più o meno negli stessi anni, affascinò (e perse) i due grandi cantori dell'Ade messicano: Malcom Lowry in "Sotto il vulcano" e Antonin Artaud in "Al paese dei Tarahumara".

# IN SILENZIO MA IN CORO

CONVERSAZIONE CON ROBERTO LATINI

REDUCE DA UNA LUNGA TOURNÉE COME ARLECCHINO NE «IL SERVITORE DI DUE PADRONI» DI ANTONIO LATELLA E DAL SUCCESSIO D'OLTREOCEANO A BOGOTÀ CON IL SUO «UBU ROI», INCONTRIAMO UNA DELLE PRESENZE ATTORIALI PIÙ POTENTI DELLA SCENA DEL PRESENTE

DI KATIA IPPASO

Una volta Attilio Scarpellini lo definì «l'ultimo dei romantici». E aveva ragione. Ma proprio in quanto romantico Roberto Latini è profondamente ancorato all'opera, al farsi e al disfarsi delle forme in palcoscenico. È il rumore dell'anima quello che ascoltiamo, nel suono e nello strazio del corpo. Per l'artista romano il teatro è, semplicemente, grandiosamente, creazione operosa. «Lavoro» è la parola bella a cui ancorare «il sogno di una cosa», che non si può fare se si è soli. Con la sua compagnia Fortebraccio Teatro (nata a Roma, trapiantata a Bologna), il performer/autore/regista cerca da anni di perimetrare con furiosa ostinazione la sua ricerca del bello, là dove si tocca il limite e si sperimenta la caduta. Non una ma mille volte si sperimenta. E da quella posizione tenta l'assalto del cielo. Con partiture sempre diverse. E una sola dissoluta fede: nelle capacità dell'uomo di diventare altro e produrre l'incanto della metamorfosi.

☐ *Che accoglienza ha avuto il vostro "Ubu Roi" a Bogotà? Più in generale, che cosa significa per voi uscire dai perimetri dell'Italia?*

La sensazione è di una città in continuo movimento. Anche le persone non sembrano accomodate nei propri ruoli. Ho un piacere grandissimo nel dire che la tournée a Bogotà è stata esaltante. Più di mille spettatori a sera e applausi che ci fanno tornare in Italia con più leggerezza. Dalla produzione alla distribuzione, "Ubu Roi" è uno spettacolo che ha avuto difficoltà davvero di ogni genere. Quanto è successo nel tempo è stato vergognoso, rispetto alla considerazione di uno spettacolo che, anche a migliaia di chilometri e con i sopratitoli, riesce ad avere un'indubbia evidente capacità. Non si tratta solo di uscire dall'Italia, ma di qualcosa di più: significa uscire dai meccanismi mortificanti del nostro sistema.

☐ *Considerando che le ultime opere di Fortebraccio Teatro sono invenzioni poetiche/apocalittiche sulle strutture antropologiche profonde di questo Paese, cosa ha significato produrre le speciali temperature delle "Noosfere"? Il "Museum" che vedremo a fine maggio all'Argot è l'ultimo atto?*

Le produzioni del programma "Noosfera" sono il nostro confine. Sono concatenazioni senza strategia intorno alla percezione di un limite che definiamo "artisticità". Lavoriamo cercando di spostare la frontiera, conservando il pionierismo della curiosità. Dopo i movimenti intitolati "Lucignolo" e "Titanic", abbiamo presentato nel luglio scorso "Museum" e più di ogni altra volta ci siamo trovati nella percezione di questo nostro andare. Sono davvero contento della possibilità che ci stiamo concedendo. Siamo nell'idea liberatoria di contrastare le strutture immaginarie alle quali col tempo fatalmente si finisce per riferirsi, intendo anche quelle del proprio percorso, nello sforzo di non fare del proprio modo una gabbia. Ho già spiegato altre volte la conquista rispetto alla parola "progetto", la rinuncia a ogni architettura o pre-visione. Le "Noosfere" si susseguiranno nel tempo e non so davvero quali e quante.

☐ *Sei reduce da una lunga tournée con Antonio Latella ("Il servitore di due padroni" da Goldoni). Prima avevi lavorato anche con Federico Tiezzi. Che cosa comporta per te metterti al servizio di una scrittura d'attore?*

Trovo sempre stimolante confrontarmi con altri percorsi, lo trovo didattico anche e prezioso. Ogni volta – e vorrei dirlo sempre molto precisamente – scopro cose che suo-



nano la mia immaginazione in altro modo e ad altri ritmi. Impensabili senza la disponibilità all'incontro. Questo non sapere è quanto mi porta ad accettare proposte, quando posso. Arlecchino per Latella e "Woyzeck" per Tiezzi sono stati due bellissime distanze. E torneranno in altre forme, anche rispetto al mio percorso.

■■■■ Con "Nnord" e "Bikini Bum Bum", passavi da una versione cameristica (si fa per dire: parliamo sempre di Latini e della sua voce-orchestra) del tuo teatro a una sinfonica, poi sei tornato ad un impianto cameristico con le "Noosfere", hai respirato di nuovo coralmente con "Ubu Roi" e ora siete tutti ai piedi della montagna dei "Giganti" pirandelliani cercando di capire come scalarla. Con quali forze e quali idee di regia?

Se potessi lavorare sempre con altri, lo farei. Credo moltissimo nel lavoro di gruppo, credo nella possibilità di costruire oltre il proprio, e nella dose di disponibilità all'incontro che diventa dote comune. Condividere percorsi e artisticità credo sia proprio il senso di questo nostro lavoro. Dico "lavoro", perché è necessario avere la capacità economica di tenersi nella dignità del lavoro. Senza quella siamo costretti a fare da soli. "Nnord" e "Bikini Bum Bum" sono arrivati in un momento decisivo da un punto di vista artistico e dentro la necessità di cercare quanto ci somiglia oltre quello che ci sembra. Abbiamo poi avviato il programma "Noosfera" e con "Ubu Roi" abbiamo avuto la possibilità di alternare voci alle nostre. Senza sapere mai quali potessero essere i risultati o gli scenari possibili, voglio dire senza attesa. "I Giganti della montagna" che ci aspettano hanno la potenza attrattiva di questa rinuncia. Voglio entrare nelle parole di Pirandello senza i personaggi, i caratteri o la trama. Voglio uscirne e lì fare la conta di quanti siamo.

■■■■ Quando seguivo la compagnia come cronista/reporter, ero colpita dal fatto che fuori dalla scena spesso non dicevate una parola. Quale è il peso metodologico che attribuisce al silenzio?

Il teatro è dove possiamo essere in silenzio in coro. È sempre stato così per me, ancora prima che capissi meglio come dirlo. Il silenzio è un concetto fondamentale per me, perché sento che viene dalla qualità delle parole e delle azioni, dal corpo in scena, dalle sue proiezioni o emanazioni.

■■■■ Deleuze sostiene che l'arte e la comunicazione sono refrattarie l'una all'altra, anzi che l'arte non contiene in sé nessun elemento di informazione, essendo puro atto di resistenza. Da un po' di tempo dichiaro di volere far proprio gesti di resistenza. Il tuo "Seppur voleste colpire" nasceva dal desiderio di azzerare la scena a favore del puro resistere, uno accanto all'altro, con voce, suono, parola, abito, luccicanza, di fronte a un immaginario plotone d'esecuzione, alla realtà di un paese in dismissione culturale...

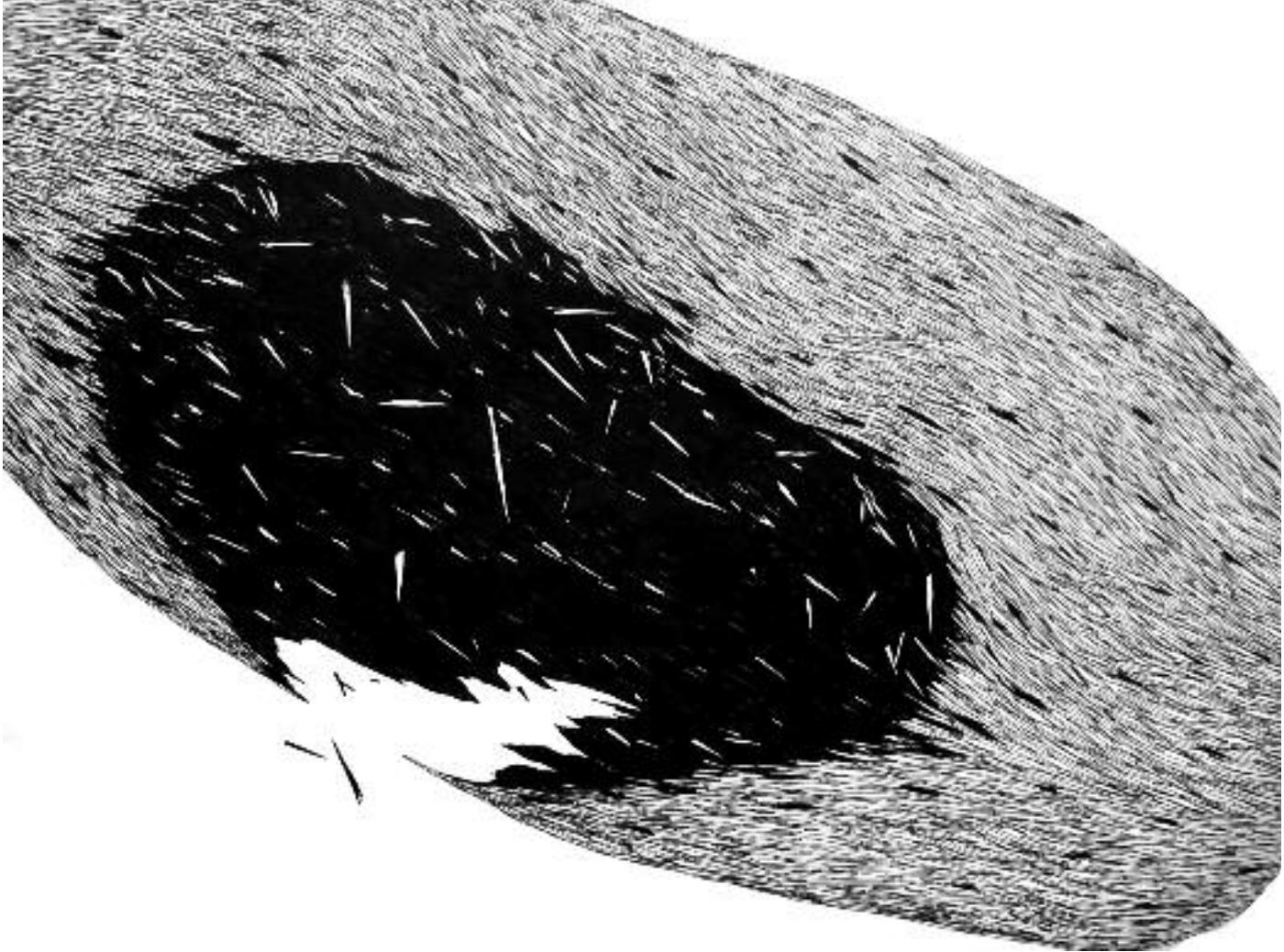
Resistenza e Ri-esistenza. Sono dentro la declinazione congiunta di queste due prosimità. Credo ci sia un ponte possibile dentro la forza della poesia come condizione. Dentro le altezze di quanto è politico - e tutto è politico. Qui sembra sempre che siamo nella condizione di quelli che stanno traslocando. La cultura è la capacità di concedersi dentro un pensiero culturale. Concedersi di stare, non di passare per andarsene. Questo paese dovrebbe forse riconvocarsi e ricominciare da alcune certezze, invece che dalle presunzioni di quanto presumiamo.

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

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

■■■■ La cosa che vorresti essere e non sei, o forse sei solo a tratti.

Vorrei essere stato meno arrabbiato, meno incazzato. Vorrei essere stato meno deluso dalle piccolezze del sistema e vorrei aver lottato di meno per tenermi l'incanto. Vorrei vivere più dignitosamente il mio lavoro e sprecare meno energie per tenerlo nella dignità. Vorrei condividere di più e lavorare insieme ad altri. Vorrei andare oltre le insidie della precarietà e vorrei avere sempre la possibilità di cambiare idea.



# ANATOMIA DI UNA PERVERSIONE

**Luca Ronconi**

PORNOGRAFIA da Witold Gombrowicz

*Teatro Argentina, Roma*

DI ROSSELLA PORCHEDDU

## «Il vero problema dell'uomo è invecchiare, questa forma di morte che sperimentiamo ogni giorno. E non tanto l'invecchiare in sé, quanto il fatto di essere così completamente, così terribilmente tagliati fuori dalla bellezza», scriveva all'età di 49 anni Witold Gombrowicz. È questo amaro allontanarsi dal fascino della vita, consegnato alle pagine del "Diario" redatto tra il '53 e il '69, che sottende al romanzo scritto nel 1960. Ed è l'attrazione per la freschezza ad attraversare la messa in scena di "Pornografia" firmata da Luca Ronconi. Un lavoro germinato nella quiete della campagna umbra, presentato in anteprima a Spoleto56, programmato per tre settimane al Piccolo di Milano, che coproduce insieme al Centro Teatrale Santacristina e in collaborazione con il Festival dei 2Mondi, e replicato per nove serate (dal 9 al 17 aprile) al Teatro Argentina.

Uno spettacolo che, a dispetto del titolo, non esibisce carnalità, piuttosto mostra il tormento per una mancata tensione erotica. Ciò che spinge Ronconi a teatralizzare, ancora una volta, la parola romanzata è l'acre, irriverente intelligenza dell'autore polacco, per la cui scrittura nutre fascinazione e rispetto. Non riscrive ma taglia, sciogliendo in due atti, e in quasi tre ore, la vicenda, ambientata durante l'occupazione nazista della Polonia. Non mette in forma di dialogo, ma fa rimbalzare il racconto – in un'alternanza di prima e terza persona – di bocca in bocca, disperdendo l'onniscienza di Gombrowicz tra le voci in scena (cui si aggiunge una voce off), che annunciano o accompagnano l'azione.

Scorrono sul palco, i personaggi, al pari delle scarne scenografie, che tratteggiano con pochi elementi i luoghi: poltrone e valigie per un vagone senza pareti, ruote per una carrozza senza cavalli, bicchieri per una cena senza tavolo, e un paesaggio incorniciato in un trittico naturalista.

Si muovono in coppia Witold e Federico, amici di mezza età intrigati dall'(im)possibilità di un contatto tra Carlo e Enrichetta, adolescenti sessualmente disinteressanti l'uno all'altra. Se i corpi dei maturi si stringono, rilasciando anche pulsioni omosessuali, sono sempre lontane le fisicità degli immaturi. Un distacco che alimenta la curiosità morbosa dei protagonisti, attenti a ogni più piccolo particolare, dal movimento dei piedi alla postura delle spalle, e capaci di rintracciare desiderio anche «nell'appassionata opposizione delle nuche».

È dinamico, mordente, non privo di ironia il primo atto; sovraccarico, più lento il secondo, che ammantata di atmosfera greve il passaggio dall'ossessione dello sguardo al desiderio di promiscuità alla macchinazione di un delitto, sempre in nome di un'unione indissolubile.

Penetra Ronconi nella complessa struttura testuale, corrode il tessuto umano, scava nei desideri, restituendo, con il consueto rigore, e grazie a un'armonica compagine attoriale, morbosità e voyeurismo, erotismo e invidia. Una fitta composizione scenica, che esige dagli spettatori uno sforzo costante per insinuarsi nelle pieghe della vicenda. E se il pubblico più adulto (e maschile) può riconoscersi in Witold e Federico, quello più giovane perché non dovrebbe simpatizzare, e tramare, con loro? Tanto più stimolanti, e stimolati, loro rispetto a Enrichetta e Carlo, che sembrano incarnare, nelle pose blande e nella ripetitività di inutili atti sessuali (di nuovo solo narrati), quella noia che è ascritta ai primi. Tanto più interessanti diventano sul finale, sporcati dalla perversione di chi alla parabola discendente della vita non trova ancora la voglia di arrendersi.



---

**Davide Iodice**

**MANGIARE E BERE. LETAME E MORTE**

*Teatro Valle Occupato, Roma*

---

 Sincera e sinceramente coraggiosa è l'operazione portata da Davide Iodice in anteprima romana al Valle Occupato. Nel corpo della performer Alessandra Fabbri, che con grande potenza abita il palco dell'antico teatro su cui è convocato anche il pubblico, si incarna un sottile ragionamento sul mezzo teatrale e sul vedere, sullo scambio eternamente problematico che avviene tra due sensibilità, quella del corpo in scena e quella dello spettatore. A partire da una storiella strappalacrime sulla morte di un pappagallino, Fabbri si denuda presto degli abiti sformati per mostrarci il corpo ingrassato di una fine danzatrice classica. Gioca crudelmente con i pochi elementi in scena, dalla creta alle piume, invadendo lo spazio con una danza iniziatica che è insieme rito di purificazione e di distruzione. Questo insolito ritorno al dionisiaco mostra il movimento puro (con forti riferimenti a Martha Graham e a Isadora Duncan) intrecciato a una voce off che argomenta con dovizia analitica tutte le caratteristiche dell'"animale da palcoscenico". La sua invincibile spinta a mostrarsi a sacrificarsi per lo sguardo, resa con grande pulizia e forza, potrebbe anche fare a meno di qualche momento ammiccante concesso dalla musica e dal coinvolgimento diretto di uno spettatore. Ma il risultato è una tenace esperienza visiva ed emotiva.

[S.L.G.]

---

**Elisa Porciatti**

**UMMONTE**

*Teatro Bi.Pop "Zaccaria Verucci", Roma*

---

 Un monte sovrasta la stessa città per millenni e generazioni, dovesse un giorno franare, sapremmo il momento esatto in cui ha smesso di esserci, rintracciando così tutto il tempo in cui silente componeva lo spazio. Se poi la città è Siena e il "monte" è una banca, il crollo è più grave e le conseguenze più estese. "Ummonte" è quella banca, per Elisa Porciatti che ha portato coraggiosamente in scena una materia freschissima come lo scandalo che ha coinvolto l'istituto bancario senese, svelando come la vena documentaria del teatro sia al vertice delle possibilità di racconto. La ex dipendente Zoe narra dal suo punto di vista ascesa e caduta di una città con

dentro una banca, come a dire l'esatto contrario. Già perché Siena nella sua banca è annessa. Nel racconto – la cui semplicità pur valorosa svela meccanismi drammaturgici non ancora evoluti e forse la mancanza, nella recitazione, di caratteri più marcati e vari – i personaggi che crescono attorno a Zoe hanno dall'infanzia all'età adulta il mito del denaro, comprano e vendono, animano il presente in virtù di un futuro in cui saranno assunti, inglobati nella macchina dei soldi. Ma c'è un limite in cui la disumanità della crescita scontra la sua nemesi, l'ascesa si incrina e il declino – economico, culturale – sarà inarrestabile. Siena, circondata dalle sue mura, finisce sotto la frana del "monte". L'Italia, circondata dai mari, di "monti" ne ha per ogni altitudine. Dagli Appennini alle Alpi.

[S.N.]

---

**Renata Palminiello, Valentina Sperli**

**MALEDETTO NEI SECOLI L'AMORE**

*Piccolo Teatro Mauro Bolognini, Pistoia*

---

In un momento storico in cui tanto la prosa che la ricerca, con esiti e motivazioni diverse, sembrano navigare a vista, la nuova produzione dell'Associazione Teatrale Pistoiese è un segnale interessante e forte nella direzione del dialogo tra mondi anche non teatrali. Basato sull'omonimo racconto di Carlo D'Amicis – scrittore e conduttore di Fahrenheit a Radio3 – "Maledetto nei secoli l'amore" vede interagire la prova d'attrice di Valentina Sperli (si tratta infatti di un monologo) e la regia attenta e curata di Renata Palminiello, all'interno scene eleganti, allo stesso tempo minimali e oniriche, di Tobia Ercolino. La storia raccontata da D'Amicis è in grado di attraversare più piani, da quello psicologico e letterario fino a lambire temi d'attualità. Lady Mora, una spregiudicata cartomante, si ritrova a dover decidere della vita di un cugino entrato in coma, in qualità di unica parente; e se pure da quel passato si era volutamente allontanata ora si trova, di fronte a questa situazione impreveduta, nell'impossibilità di andare via. Come da un limbo scaturisce il flusso di considerazioni e ricordi con cui Lady Mora deve confrontarsi, dal cui intreccio si avverte la forza di una lingua letteraria come quella di D'Amicis. A far risaltare la quale giova la scelta di una regia asciutta ma intensa e una recitazione di spessore e senza sbavature, in grado di esaltare anche alcune piccole impennate comiche del testo.

[G.G.]



---

**Marco Calvani**

STOCCOLMA di Bryony Lavery

*Teatro Belli, Roma*

---

/// Stoccolma. Altrove. Una coppia felice fa di tutto per non esserlo e ritrova agio e intimità di relazione, in una parola reciprocità, attraverso la proiezione in un viaggio, nell'assenza dalla vita di ora. Eppure, la vita, è ora. Nel tempo cioè in cui non sanno trovare un equilibrio o, meglio, non sanno mantenere ciò che fin troppo semplicemente hanno conquistato. C'è una riflessione sui rapporti che prende le mosse da una particolare relazione, quella tra Todd e Kali, all'interno di "Stoccolma", testo di Bryony Lavery che Marco Calvani ha adattato e portato in scena al Teatro Belli. Il giorno del compleanno di lui, quando tutto sembra pronto per una bella festa privata, prima la lettera imprevista della madre, che egli non vuole aprire, poi l'assurda gelosia di lei accende una miccia esplosiva e la tranquillità a portata di mano diventa un'utopia, ma insieme il rimorso è attraente e la rabbia stimola una nuova salvifica catarsi. Nel gioco sensuale, che Calvani (su tutte la scena della prima notte d'amore) rende con garbo e leggerezza, Ketty Di Porto e Luigi Iacunzio raccontano in prima e in terza persona, e sanno nei personaggi far valere diverse sfumature arricchendo così la pièce, immaginata invece in uno spazio scarso. La loro rotta lontana non è il rapporto di domani ma una città a poche ore d'aereo, lontana ma raggiungibile, la città in cui sognano di andare e che fanno di tutto per evitare, annientando il viaggio ma, contemporaneamente, il proprio futuro e sé stessi. [S.N.]

---

**Teatro Forsennato**

PORNOMONDO

*Teatro dell'Orologio, Roma*

---

/// Il Teatro Forsennato di Dario Aggioli porta avanti dal 2001 un ostinato lavoro basato sull'improvvisazione su canovaccio. Presentato come un documentario, "Pornomondo" – meno riuscito di altri lavori – porta in scena tre attori mascherati nella forma talk-show: i materiali raccolti da una ricerca sul campo rivivono nella «finzione». Strizzando l'occhio alla poetica del «fake» propria del porno, "Pornomondo" potrebbe affondare in maniera critica tra materiali documentari e trattamento teatrale, nella polverizzazione della realtà che restituirebbe esattamente quel panorama pornografico

ormai proprio di tutta la società mediatizzata. Ma questo non accade. A prendere il sopravvento è l'ammiccamento di un'operazione che si crede provocatoria ("più" di, citate, quelle di Ricci/Forte): un ritmo non rigoroso unito a un argomento che tenta in tutti i modi di essere tabù quando invece è oggi il massimo della routine quotidiana, fanno sì che le energie si neutralizzino in un assemblaggio di scene disordinate e poco divertenti, alle quali – pur se si pensa che l'effetto possa variare di replica in replica – il pubblico risponde freddamente, con il sorriso imbarazzato di chi cerca un modo per accontentare richieste che non hanno urgenza. Un battage mediatico altisonante è scelta encomiabile per contornare un progetto che comunque fa salva una grande spinta di coraggio, ma rischia di creare un senso d'aspettativa tradito poi da un'operazione così innocua. [S.L.G.]

---

**Krypton**

ENEIDE

*Teatro Studio, Scandicci (Fi)*

---

/// Tre coni d'amplificazione che adornano lo scafo di un Trireme, l'antica nave da guerra greca, sparano sonorità verso il pubblico dal fondo della sala. Dal cono centrale parte un fascio di laser che, fendendo la nebbia, ricrea l'effetto delle onde del mare: onde tecnologiche e colorate, che suggeriscono un panorama digitale. Nella nebbia si aggira un guerriero (Giancarlo Cauteruccio) che, con armatura e lancia – anch'essa di luce – declama le avventure di Enea e dei suoi compagni, scampati alla disfatta di Troia. Alla sua voce si alterna il canto di una voce femminile, registrata: quella di Ginevra Di Marco. Così come i musicisti guerrieri non potevano che essere Gianni Marocco, Antonio Aiazzi e Francesco Magnelli – autori delle musiche originali dell'Eneide del 1983 (lo spettacolo che lanciò Krypton nel panorama nazionale e internazionale), all'epoca firmate come Litfiba e oggi come Litfiba-Beau Geste (la nuova band che li raccoglie). È un'Eneide 2.0, questa proposta da Cauteruccio, dove laser e paesaggi visivi si avvalgono dell'odierna tecnologica per ricreare quel gesto cyberpunk che, trent'anni fa, aprì la strada in Italia alle architetture di luce. Lontano dal gusto di oggi, ma non per questo meno affascinante, l'Eneide del 2014 ci parla e con forza dell'utopia estetica di una stagione che ripensò profondamente l'idea di scena. [G.G.]

# MORTE E RESURREZIONE DI ARLECCHINO

**Antonio Latella**

IL SERVITORE DI DUE PADRONI da Carlo Goldoni

*Arena del Sole, Bologna*

DI MASSIMO MARINO

## Estrarre l'oro dal metallo appannato della tradizione. Nel "Servitore di due padroni" Antonio Latella sembra dire: «Dimentichiamo Goldoni: per ritrovarlo smagliante. Rinnoviamo il nostro sguardo acquietato dall'abitudine». Lo spettacolo, variamente contestato, porta Arlecchino vicino alle nostre identità mutanti, al nostro rapporto con il denaro, con il sesso, con i morti.

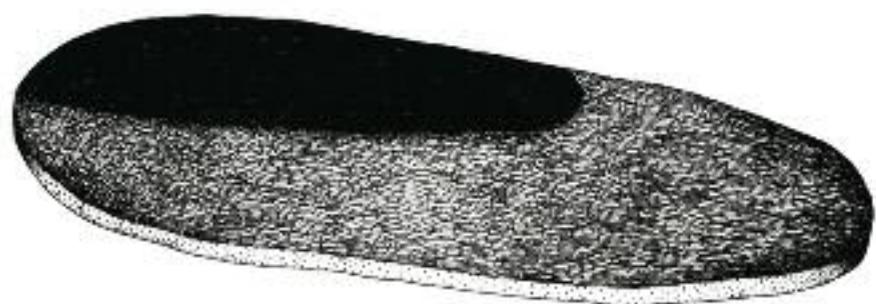
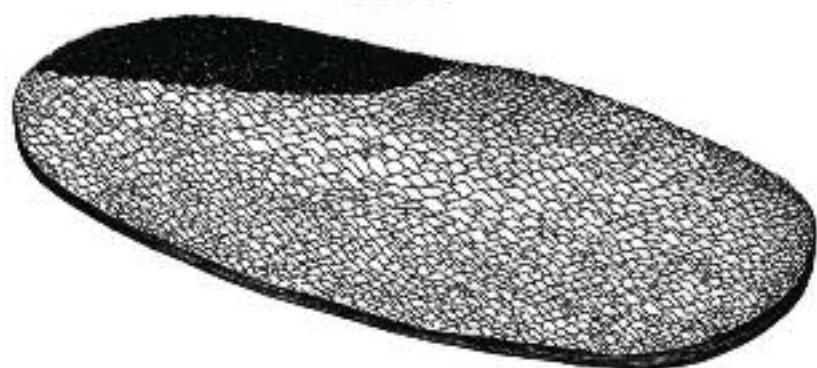
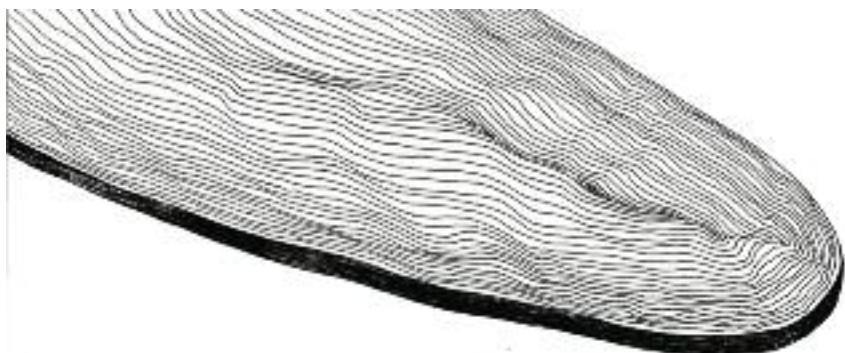
La bella drammaturgia di Ken Ponzio scava il testo con furore psicanalitico e antropologico. Sviluppa il tema dei due fratelli, Federigo e Beatrice, che si amano, si sono sempre amati, in modo perfino strano, perché lei si travestiva da uomo. Florindo, innamorato di lei, pare abbia ammazzato Federigo per gelosia. Beatrice fugge travestita da uomo (complicità o altro oscuro intreccio?). E Latella sviluppa il travestitismo fino a una bellissima scena d'amore con Clarice, figlia di Pantalone, che la crede uomo e scopre di fronte a sé, con piacere sessuale inaspettato, una persona del suo stesso sesso.

Lo spettacolo, come un affannato vaudeville, si svolge nel corridoio di un albergo dove irrompe Beatrice facendosi credere Federigo, sconvolgendo personaggi azzimati in giacca e cravatta o parrucca settecentesca, sotto un televisore sempre acceso. Tra loro Pantalone, padre che considera la figlia Clarice come una proprietà da angariare, da costringere a un buon matrimonio che porti denari. La necessità di cambiare rapporti incancreniti freme nelle parole della serva mulatta Smeraldina che, portando Goldoni verso Heiner Müller, racconta un sogno di rivoluzione e chiede agli spettatori di intonare una canzone nuova, per diventare protagonisti di una storia sempre subita.

Arlecchino non ha più il suo costume di pezzette colorate. Nella prima battuta, Roberto Latini, l'interprete, dichiara: «Arlecchi-No». È un morto o un moribondo, vestito di bianco, dal corpo molle, quasi senza scheletro, strisciante, forse per avere per troppo tempo servito. È l'elemento mancante, il fratello creduto morto, il rimosso che ritorna... Dietro i corridoi dell'albergo del libero scambio, diretto da un Brighella in redingote, esplose la verità dei corpi, dei sensi, dei sentimenti. Arlecchino è un fantasma. Dietro Strehler, dietro Goldoni stanno la Commedia dell'Arte, i carnevali, i riti di angoscia per la penuria e di propiziazione, di trasformazione: altre verità celate, imborghesite, rese inoffensive... Alla fine, in un accelerando emozionante, la scena viene smontata su una musica distillata e incalzante di Arvo Pärt, mentre Beatrice cerca di opporsi a questo smascheramento che manda all'aria ogni falso equilibrio. Il "Servitore", come già "A.H.", "Le benevole", e il prossimo "Peer Gynt", è per Latella un lavoro sulla menzogna, cioè sull'essenza del teatro e su una delle regole fondamentali che regge - precariamente, dolorosamente, efficacemente - i rapporti sociali.

La scena rimane nuda, con grandi fari che scrutano lo spettatore. Arlecchino ripete il famoso lazzo della mosca varie e varie volte, rallentando, accelerando, aggiungendo, togliendo. Quasi a creare un vuoto, quello della storia. Per ritrovare la verità del corpo, dell'incontro, dell'ascolto. Fino al buio, illuminato solo da una candela, dove tutto può ricominciare da capo, anche il testo di Goldoni. Come dopo una guerra, dopo un'esplosione. Come nella nostra postmodernità. Per una resurrezione. Gli attori, bravissimi (da ricordare ancora almeno Federica Fracassi, Massimiliano Speziani, Elisabetta Valgoi, Giovanni Franzoni), trasformano il passato in carne viva, nutrimento del presente, interrogazione al futuro.





# Il Nofuturismo

DI FREDRICK TURNER

Siamo in grado di fare precise profezie [...]; la profezia è la stessa cosa dell'azione. Anzi, più semplicemente, dipende dalle nostre azioni quale delle alternative si avvererà. Il futuro non esiste ancora e la consapevolezza di ciò ci rende uomini pubblici e ci impone una sorta di impegno sociale.

Perché se le cose vanno male, siamo noi i colpevoli. Il pretesto dell'impotenza non regge, il potere che hanno gli altri è creato dall'immagine che noi abbiamo di esso e nient'altro. Possiamo cambiare questa immagine, sostituendovene un'altra più attraente. Se saremo distrutti da una catastrofe nucleare o ecologica, la causa non sarà imputabile deterministicamente alla tecnologia, a un istinto innato o a una cospirazione delle potenze economiche militari della storia. Sarà perché l'abbiamo scelto, collettivamente, e l'abbiamo scelto perché ci sembrava il futuro più bello, più bello perché lo abbiamo immaginato così. L'arte ha la funzione di esaltare e di salvare il mondo, di immaginare altri futuri che non prevedano il götter-dammerung [mito germanico in cui si descrive la distruzione del mondo, ndr.] del suicidio di massa. E non faccio appello a leziosi principi morali o non violenti.

Questi non fanno altro che accrescere il desiderio del proibito. Nella fantasia, la maggior parte degli ecologisti freak sono degli assassini di massa. Amerebbero ripulire dalla faccia della terra lo sporco, complicato, sconvolgente, pretenzioso, amabile cancro dell'umanità. L'olocausto nucleare attrae perché sconvolge la storia. Senza grandi sforzi di immaginazione, rende di colpo la nostra generazione più importante di quella di Omero, di Cristo o di Shakespeare. È l'ultima distruzione edipica, l'ultimo concerto punk.

Vuoi sapere cosa penso che accadrà se noi, gli artisti e i creatori di tutti i campi, non facciamo niente? Penso che saremo distrutti perché ce lo siamo proprio voluto.

È una cosa così a buon mercato! [...] Meglio questo che dover inventare, pensare, amare, lavorare, rischiare. L'olocausto nucleare è sicuro come la morte. Sai esattamente a che punto sei. È un futuro senza variabili: l'ideale marxista/capitalista.

*lettera tratta da*

**La rottura del  
contesto  
performativo**

saggio di

Richard  
Schechner

tratto dal volume

**La teoria della  
performance.  
1970-1983**

BULZONI,  
ROMA, 1984