DI ATTILIO SCARPELLINI

Arriva sempre un momento nella storia o più semplicemente nella vita nel quale diventa impossibile, per chi scrive, non dire la verità. Non per merito e forse neanche per volontà dello scrittore o dello scrivente, ma soltanto perché la pressione della verità è diventata talmente forte che le forme del linguaggio, istituite tanto per esprimerla che per contenerla (e sottilmente controllarla) non riescono più ad arginarla: qualunque cosa si dica, qualunque causa si sia scelto di servire, qualunque figura retorica si usi per temperarne l'impatto, divengono vere, non in sé, ma fuori da sé, trascinante a testimoniare sulla scena della verità. È quanto accade con il dibattito sulla cultura, i beni artistici, il patrimonio museale, il teatro e i teatri che si è scatenato in Italia da alcuni anni a questa parte. Esso è il più confuso che si possa immaginare perché la spinta degli interessi contrapposti lo rende opaco: è presentato, ad esempio, come un dibattito economico, che avrebbe per oggetto lo sfruttamento di un patrimonio artistico notoriamente ricco, ma d'altra parte si rifà a un'idea di bene pubblico (o comune) che l'utilitarismo economico non riesce a circoscrivere. Nell'arte e nella cultura è in agguato una certa perdita, un'idea di spreco, di festa, di tempo liberato, non più scandito dall'imperativo della produttività. A che mai può servire, in effetti, guardare un quadro di Cézanne? (a sentire la fame, sosteneva il vecchio Hemingway, che a stomaco vuoto contemplava golosamente le radiose mele dipinte dall'artista provenzale nell'allora museo del Luxembourg). Un paio di stivali, come recitava il populismo d'antan (quello di oggi arriva difficilmente a tanta poesia), val bene Shakespeare. La verità però è sotto gli occhi di tutti: ogni documento di cultura, diceva Walter Benjamin, è in quanto tale anche un documento di barbarie. Sul rovescio della medaglia culturalista ci sono gli smottamenti dei siti archeologici, i teatri che chiudono i battenti, i continui tagli che umiliano le istituzioni culturali, un panorama di impoverimento e di minorità. Ma non è tanto qui, in questa scena desolata che si annida la barbarie. È nel recondito pensiero, sempre meno recondito − proprio perché trascinato a forza su una scena veritiera − che solo una retorica della valorizzazione economica di tutti questi beni inutili li salverà dall'estinzione: per salvare le attività culturali bisogna dimostrare che esse sono un'industria. Esse, per carità, lo sono davvero, nel vasto settore della produzione immateriale e dell'intrattenimento, ci sono lavori e lavoratori che vanno remunerati, come suggerisce la Bibbia, con la giusta mercede. Ma nessuno dice, o pochi si azzardano a dire, che c'è qualcosa in quello che fanno gli artisti che non potrà mai essere remunerato in misura adeguata, qualcosa che non è fungibile o scambiabile, che vale troppo o non vale nulla, un dono. E che questo dono è il pensiero vivo di un paese, di una città umana. La cultura senza il pensiero è per l'appunto barbarie. È intrattenimento, gratificazione estetica, consenso, cattiva politica − e dunque, di nuovo, barbarie. Il teatro è la modalità più flagrante e incarnata del pensiero che attraversa l'arte. Marina Cvetaeva (sono stati appena pubblicati da Voland i suoi taccuini) si stupiva che nel 1919, un anno-lupo, senza luce, senza riscaldamento e con la guerra civile fuori dalla porta, i moscoviti si recassero ancora in massa a teatro ad applaudire Shakespeare (concreto, come un buon paio di stivali). Il nostro teatro può anche essere debole come il nostro governo, per citare Edward Bond, ma l'urgenza umana alla quale continua a rispondere è ancora abbastanza forte per ribaltare le debolezze politiche − e instancabilmente *riprendere*. Dove tutto sembra perduto, tutto ridiventa possibile. Per questo affidiamo la ripresa primaverile dei Quaderni alle parole di un nostro contemporaneo che annuncia l'apertura di un nuovo teatro, in pieno centro di Parigi. Si chiama Jacques Copeau e dice: «Abbiamo dalla nostra parte questa chimera...».

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA
APRILE

Quaderno n.19 · aprile 2014
Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma
www.teatrodiroma.net/quaderni – quaderniteatrodiroma@gmail.com

Direttore editoriale Sandro Piccioni – **Direttore** Attilio Scarpellini
Redazione Graziano Graziani (responsabile), Katia Ippaso, Sergio Lo Gatto (segreteria), Simone Nebbia, Mariateresa Surianello
Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di aprile 2014 da Edizioni Ponte Sisto - Roma

THÉÂTRE DU VI

PER UN RINNOVAMENTO DRAMMATICO

In aprile i Quaderni del Teatro di Roma riprendono le pubblicazioni.
La redazione ha scelto di affidarsi alle parole di un maestro:
il racconto delle speranze nate all'apertura di uno spazio teatrale.
Cento anni dopo, con la crisi, quelle speranze sono ancora le nostre

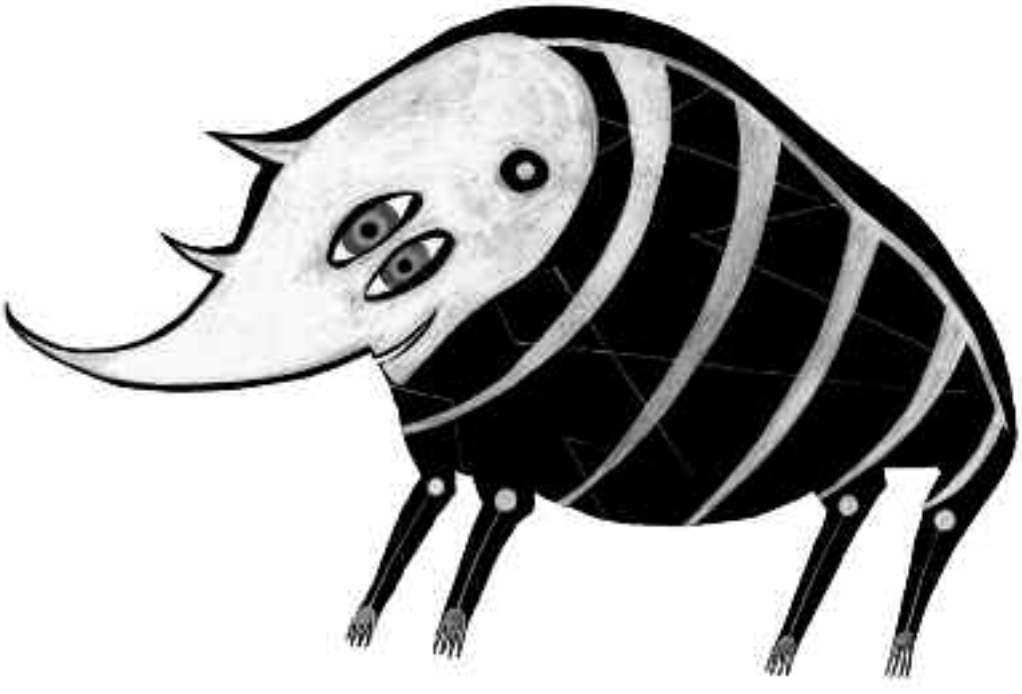
DI JACQUES COPEAU

Questo intervento è apparso su "La Nouvelle Revue Française" il 1° settembre 1913

Nel prossimo ottobre si aprirà a Parigi, al 21 di rue du Vieuw-Colombier, un nuovo teatro. Prenderà il nome di Théâtre du Vieux-Colombier. Il suo programma sarà composto da capolavori classici europei, da alcune opere moderne già consacrate e da altre della nuova generazione.
Concepito da un piccolo gruppo di artisti, che grazie a un'intesa intellettuale e a un gusto comune per l'azione sono divenuti compagni di lotta, questo progetto a lungo meditato ha conosciuto molti alti e bassi e ha dovuto superare numerosi ostacoli. Se infine si realizza, mai troppa sarebbe la riconoscenza che qui dovremmo mostrare a coloro che l'hanno reso possibile con la loro devozione.
Ogni vera impresa si inizia, certo, contro la volontà di tutti. E da qualche anno ci siamo dovuti abituare al mormorio di voci scoraggianti. Abbiamo sentito gli avvertimenti ironici della gente del mestiere, a cui la vita non ha lasciato altro che sterile esperienza, le previsioni pessimistiche dei timidi e degli scettici, i consigli dei soddisfatti inclini a vantare l'eccellenza dei divertimenti che li appagano, le rimostranze degli amici sinceramente commossi di vederci esporre la nostra pace a ingrate tribolazioni, e azzardare tutte le nostre forze nell'inseguimento di una chimera.
Ma le parole non hanno affatto presa su colui che si è volontariamente sacrificato a un'idea e pretende di servirla. Per nostra fortuna siamo arrivati a un'età matura senza disperare di nulla.

A realtà detestate opponiamo un desiderio, un'aspirazione, una volontà. Abbiamo dalla nostra parte questa chimera, portiamo in noi questa illusione che dà il coraggio e la gioia di fare. E se si vuole che nominiamo più chiaramente il sentimento che ci anima, la passione che ci spinge, ci costringe, ci obbliga, alla quale dobbiamo credere, questa è l'indignazione.
Una industrializzazione sfrenata che, ogni giorno più cinicamente, degrada la nostra scena francese e allontana da essa il pubblico colto; l'accaparramento della maggioranza dei teatri da parte di un manipolo di intrattenitori al soldo di mercanti svergognati; dappertutto, e anche laddove le grandi tradizioni dovrebbero salvaguardare un qualche pudore, lo stesso spirito di cabotinage (mestiere d'attore ridotto a formula e ad artificio, ndt) e di speculazione, la stessa bassezza; dappertutto il bluff, ogni sorta di gioco al rialzo ed esibizionismo di ogni natura, parassiti di un'arte morente e di cui nemmeno più si parla; dappertutto fiacchezza, disordine, indisciplina, ignoranza e stupidità, disprezzo per i creatori e odio per la bellezza: una produzione sempre più sciocca e vana, una critica sempre più consenziente, un gusto pubblico sempre più disorientato: ecco cosa provoca la nostra indignazione e la nostra ribellione.

EUX-COLOMBIER



Anche altri la provano, questa indignazione: altri, prima di noi, l'hanno espressa. Ma, anche tra i più generosi, quanti hanno lentamente smesso la loro collera! O l'intimidazione ferma loro la bocca, o il cameratismo li perverte o la stanchezza fa cader loro la penna dalle mani. Nuove denunce si faranno sentire, giovanili proteste si leveranno ancora... Ma è sufficiente protestare? Basta forse combattere per una causa persa, acuire invano gli strali della propria critica, o ritirarsi in un egoistico disprezzo? Non sappiamo che farne di uno scontento che non agisce affatto. Mentre i migliori si ritengono soddisfatti di affermare preferenze e repulsioni, di mantenere il proprio gusto personale al di sopra della generale corruzione, il male si diffonde intorno a noi, e noi non avremo ben presto, in questo settore della nostra arte, in questa regione che ci appartiene, più un posto dove porre il piede. Pensiamo che non sia nemmeno più sufficiente, oggi, creare opere forti: in quale luogo troverebbero accoglienza e incontrerebbero a un tempo pubblico e interpreti in un'atmosfera favorevole al loro espandersi? Proprio per questo, fatalmente, come una perenne esigenza ci si impone questo grande problema: elevare su fondamenta assolutamente intatte un nuovo teatro, che sia il punto di incontro di tutti quelli, autori, attori, spettatori, tormentati dal bisogno di restituire allo spettacolo scenico la sua bellezza. Un giorno forse questo prodigio si realizzerà. Allora l'avvenire si aprirà dinanzi a noi.

Poiché dal presente nulla ci dobbiamo attendere. Non dobbiamo affatto considerare ciò che esiste. Se vogliamo ritrovare la salute e la vita, conviene che respingiamo il contatto di ciò che è viziato nella forma e nel contenuto, nello spirito dei costumi. Noi ammettiamo che doni di ogni sorta, e talvolta preziosi, emergano nella produzione drammatica contemporanea, ma essi vi sono prodigati febbrilmente, dispersi e sprecati. Per mancanza di orientamento, di disciplina, per mancanza di serietà e soprattutto di onestà, non li si vede mai arrivare alla concentrazione e al compimento di un'opera d'arte. Abbiamo visto [artisti], difesi dalla fermezza del carattere e dal rispetto dell'arte, disertare un teatro che li avrebbe accolti solo per corromperli: la loro vivacità si è smorzata, la loro ispirazione è andata in pezzi. A tutti si è imposta l'alternativa di tacere o di rinunciare. Che la scena moderna metta

in scacco la potenza dell'artista: ecco la sua condanna senza appello. E questa avversione, questo disgusto che l'artista a sua volta le testimonia: ecco la definitiva rovina del teatro presente, ciò che ne fa «la più screditata delle arti». Noi vogliamo lavorare e renderle il suo lustro e la sua grandezza. In questa impresa, in mancanza di genio, investiremo un ardore risoluto, una forza concertata, il disinteresse, la pazienza, il metodo, l'intelligenza e la cultura, l'amore e il bisogno di ciò che è ben fatto. E da chi altri si attenderebbe un simile sforzo se non da coloro che vi mettono in gioco la loro stessa vita? Non trafficanti, né dilettanti, né esteti pieni d'orgoglio, ma operai del mestiere, rotti alla bisogna, che tutto s'ingegnano a far uscire dalle loro mani e dal loro cervello, che preparano i materiali e concepiscono il piano secondo cui questi saranno montati, dalle fondamenta sino al tetto. Poiché ancora siamo giovani, poiché abbiamo coscienza del fine e dei mezzi pratici per raggiungerlo, non esitiamo. Che niente più ci distragga. Lasciamo da parte le attività secondarie. Mettiamoci, in un solo istante, di fronte all'intero nostro compito. Bisogna attaccarlo alla base. Esso è vasto e sarà faticoso. Non ci illudiamo quasi di portarlo a termine. Altri che noi, forse, completeranno la costruzione. Cerchiamo almeno di formare questo piccolo nucleo da cui irraggerà la vita, attorno al quale cresceranno i grandi apporti dell'avvenire. Non ho temuto di lasciar apparire, in tutta la loro ampiezza, le nostre speranze e le nostre ambizioni. Le prime realizzazioni nelle quali ci cimenteremo non reggeranno il paragone con quelle. E anche di questo siamo consapevoli. Dovendo ora dire ciò che sarà il Théâtre du Vieux-Colombier, spero di guadagnare il lettore al sentimento della nostra modestia e di invitarlo a riconoscere che il nostro piano d'azione, lungi dal sottrarsi alle contingenze, le vede e le affronta. [...]

da

"Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux-Colombier"

di

Jacques Copeau

originale tratto da La Nouvelle Revue Française V anno, n°57 (01-09-1913)

traduzione di

Marco Fini

e Mario Fusco

in

"La Nouvelle Revue Française" (antologia)

a cura di Marco Fini e Mario Fusco

Lerici, Milano, 1965

Vecchi o nuovi, [i trucchi] li rifiutiamo tutti. Buono o cattivo, rudimentale o perfezionato, artificiale o realista che sia, neghiamo a ogni macchinario qualsiasi importanza. Si potrà giudicare sospetta questa categorica dichiarazione, osservare che la limitatezza della scena del Théâtre du Vieux-Colombier ci obbliga a rinunciare ai vantaggi di una vasta scenografia. Possiamo rispondere che con gioia accettiamo di adattarci a tale mancanza di mezzi. Offerti, li rifiuteremmo. Siamo infatti fermamente convinti che sia deleterio per l'arte drammatica legarla a così gran numero di complicità esterne che la indeboliscono, che allentano la sua forza, favorendo la facilità e il pittoresco, e trasformando il dramma in féerie. Non crediamo, come diceva Henri Bataille nella "Preface" a "La Masque", che per «rappresentare l'uomo tutto intero nella sua vita» vi sia bisogno di un teatro «ove le scene possano spuntare dal basso e i mutamenti essere istantanei», ché, infine, l'avvenire della nostra arte dipenda e sia in rapporto con una «questione di macchine». Cerchiamo di non cedere in niente. Non bisogna confondere le convenzioni sceniche con le convenzioni drammatiche. Sopprimere le une non vale a liberarsi delle altre. Al contrario! Gli obblighi della scena e il suo grossolano artifizio agiranno su di noi come una disciplina, costringendoci ad accentrare ogni verità sui sentimenti e sulle azioni dei personaggi. Che gli altri prestigi svaniscano e che, per l'opera nuova, ci lascino un palcoscenico nudo! Quanto sopra detto, per imperfetto che sia, puntualizza le grandi linee della nostra azione futura. Solo un concorso unanime di buone volontà potrà renderla duratura e feconda. Ho detto che ci rivolgiamo a un pubblico ristretto, scelto: ma almeno questo deve rispondere all'appello. Non sarà sufficiente approvare il disegno, incoraggiarlo con bei discorsi. A tutti coloro che si dichiareranno dei nostri, noi chiediamo una prova tangibile, una testimonianza attiva della loro simpatia. Tutti i contributi a una tale opera, anche i più modesti, avranno il loro peso reale. Non soltanto gli scrittori, i critici, i giornalisti e tutti coloro che sono interessati professionalmente al teatro possono diffondere e dare largo appoggio alla nostra iniziativa. Ma i sostenitori isolati, i proseliti sparsi tra la folla possono prendere parte all'impresa e portarla al successo adoperando la propria influenza sulla cerchia anche ristretta delle persone che frequentano. [...] Saremo [così] in diritto di riporre in questo primo pubblico le più ardite speranze.

LO SPAZIO TRA PAGINA E SCENA

CONVERSAZIONE CON FABRIZIO GIFUNI

Un'accurata analisi dei testi, scelti tra materiale non direttamente teatrale, avvicina da dieci anni Fabrizio Gifuni ai grandi della letteratura italiana e non. Un lavoro di studio accurato che diventa teatro passando per il corpo e la voce

DI GRAZIANO GRAZIANI

Gadda, Pasolini, Camus, Dante, Pavese. Nel corso di un decennio Fabrizio Gifuni ha dato vita a una feconda opera di dialogo tra letteratura e scena, senza però tralasciare un forte accento autorale che ha conferito al suo teatro un tratto identitario molto forte, in grado di parlare al presente senza però distorcere le parole del passato. Lo abbiamo incontrato, dopo il recente successo del film di Paolo Virzì, "Il capitale umano", che lo vede tra i protagonisti, per farci raccontare questo suo personale intreccio tra teatro e letteratura.

In libreria

Gadda e Pasolini: antibiografia di una nazione

di Fabrizio Gifuni e Giuseppe Bertolucci

(libro con 2 dvd)

Minimum Fax, Roma, 2012

Dieci anni fa iniziavi con Pasolini. Cosa stavi cercando?

Lo spettacolo su Pasolini è stato uno spartiacque che ha segnato l'inizio di questo mio modo attuale di lavorare in teatro. Sentivo l'esigenza di una maggiore assunzione di responsabilità, perché il teatro mi sembrava un luogo troppo importante per continuare a lavorare da interprete puro (cosa che, invece, mi diverte moltissimo al cinema). La prima spinta è stata pensare – in quegli anni – a cosa volevo raccontare, cosa volevo portare in teatro. Così è nato il progetto "Gadda e Pasolini: antibiografia di una nazione" di cui "'Na specie de cadavere lunghissimo" è la prima parte.
In prima battuta ho cercato dei testi teatrali, ma non ho trovato nulla che potesse uguagliare per precisione, capacità di analisi e lucidità opere come gli "Scritti corsari" e le "Lettere luterane". Ho cominciato a lavorare a una drammaturgia a partire da quei libri, con l'idea di vedere se questi testi potevano produrre una reazione interessante messi a contrasto con il poemetto di Giorgio Somalvico sulla morte di Pasolini.
Per un paio d'anni ho lavorato in solitudine. Ne è uscito fuori un testo voluminoso, che ho fatto leggere a Giuseppe Bertolucci per un parere. Di fronte al suo entusiasmo gli ho chiesto di proseguire il lavoro con me. Così è nata quella collaborazione che per me è stata decisiva da molti punti di vista.
L'idea di partenza non era portare la letteratura in teatro. Volevo mettere in campo quello che mi interessava.

Parli di "precisione" e "lucidità". Era ciò che ti premeva portare in scena?

Sì. La precisione del pensiero, una lingua cristallina e comprensibile a chiunque. Nel caso di Pasolini, dove i testi di partenza non sono nemmeno letteratura in senso stretto, ma articoli di giornale, c'era la sfida di capire come avrebbero funzionato in scena. Tuttavia non mi sarebbe mai venuto in mente di usarli se non avessi potuto metterli a confronto con il testo di Somalvico. È un testo nato per la scena, doveva anzi essere un melologo.
La cosa che avevo chiara è che non volevo che fosse qualcosa di simile al teatro di narrazione. Non ho nulla contro la narrazione a teatro, che anzi ha prodotto cose importantissime. Ma c'è qualcosa in quella forma che non riguarda me. Sento il rischio di un sottile ricatto, perché non si può non essere d'accordo. Il teatro per me è invece la messa in discussione di qualunque principio e ordine attraverso una forma rituale.

Qual è stato invece il lavoro su Gadda?

Sono partito dal "Giornale di guerra e di prigionia". Credo che lì si annidi gran parte del segreto della scrittura di Gadda. Quella è la ferita originaria per reagire alla quale Gadda scatena questa lingua fantasmagorica che è come una corazza con cui è in grado di proteggersi dal consorzio sociale e di restare al mondo.

Feci un primo studio sui diari di guerra e su poche pagine di "Eros e Priapo" al Museo della Fanteria di Roma. Lì venne Pietro Citati, che non conoscevo, e si entusiasmò pregandomi di lavorare su "La cognizione del dolore". Ci ho lavorato per parecchio tempo senza trovare una soluzione, mentre al contempo mi accorgevo che i diari erano per me irrinunciabili e che "Eros e Priapo" stava innescando un cortocircuito con il presente pazzesco (proprio per questo da dosare sapientemente). Ho capito allora che non dovevo portare in scena "La cognizione", ma piuttosto trasformarlo nel testo fantasma sottostante lo spettacolo. Anche perché leggendo e rileggendo il romanzo la pista che avevo fiutato era la reinvenzione del paradigma di Amleto, che a me sembrava evidente ma che non ritrovavo in nessuno dei grandi studi critici su Gadda. Ne ebbi conferma proprio grazie a Citati, che mi fornì un'edizione de "La cognizione" che non si trova più, corredata degli appunti preparatori. Solo in quelle note si può scoprire quanto Gadda pensasse continuamente ad Amleto, sul tema della nevrosi e di una comune follia.
Questo progetto sulla letteratura non è stato mosso da considerazioni "ideologiche". È nato come esigenza di vita, perché non volevo più fare l'interprete. Pur non essendo stata una cosa premeditata, il lavoro fatto negli anni mi ha fatto scoprire che il lavoro di drammaturgia è quello che mi dà il piacere più grande. Contiene il settanta per cento del lavoro interpretativo. Ho avuto bisogno di pochissimo tempo in sala prove, perché quando hai passato due e più anni a scegliere una a una le parole di cui ti vuoi fare carico, hai innescato già un processo interpretativo fortissimo che in prova devi solo liberare.

Da come lo descrivi, il tuo sembra un lavoro di stampo critico.
Per forza di cose, quando lavori tanto a dei testi diventi anche tu uno studioso. Ma quel profilo scientifico ha senso poi solo quando si trasforma in corpo. Altrimenti farei un altro mestiere. L'altra cosa essenziale è che tutti questi temi hanno a che fare profondamente con me, con la mia vita. C'è sempre un investimento personale molto grosso. Lavorando su Pasolini, ad esempio, mi sono ritrovato a lavorare sul tema del "doppio", delle dualità padre-figlio, vittima-carnefice, Jekyll-Hyde, che in quel momento bussava alle porte della mia coscienza.
Non c'è solo piacere letterario. Se il tema non mi riguardasse profondamente non troverei lo stimolo. Se non riuscissi a portare in scena, oltre al lavoro più visibile, anche dei "formidabili esorcismi" personali, dopo un po' mi annoierei.

Per la tua lettura radiofonica de "Lo straniero" di Camus hai parlato della necessità di «trovare una voce» in grado di dare corpo a quelle parole.
Quella performance andrebbe etichettata come reading, così come i lavori su Pasolini e Gadda sarebbero a rigor di logica del monologhi. Ecco, io tuttavia non sento mai di star recitando un monologo, mi sembra anzi di attraversare una polifonia. Non sento mai la natura dell'io monologante. E lo stesso vale per Camus. C'è un farsi carico di quelle parole che richiede una fatica fisica notevolissima. Quel "farsi carico" è uno dei punti nodali. Avverto un rapporto di intima fratellanza con chi fa il mestiere dello scrittore e del poeta, pur lavorando in direzione contraria: gli scrittori partono dal proprio corpo e depositano sulla pagina il frutto del loro lavoro, io invece compio il percorso contrario, riportando le parole a una dimensione verticale, mettendomele addosso. Non bisogna mai scordare che, ad esempio, i "Diari" di Gadda sono stati scritti in quella lingua perché il suo corpo è stato fisicamente in trincea.
Poi c'è la voce, che è a sua volta corpo. La voce mi ha sempre incuriosito, prima ancora di decidere di fare l'attore. Mi domandavo perché una persona parli in un certo modo. Le storture dell'articolazione, i difetti di pronuncia, tutto contribuisce a disegnare quello che è uno dei tratti identitari dell'essere umano: la voce. Seguire quel percorso che contribuisce a disegnare la voce mi mette in contatto molto più facilmente con il pensiero di un personaggio o di uno scrittore. Anche per Gadda, al di là della voce che ho ascoltato nei filmati, ho compiuto un percorso per immaginare che voce avesse avuto da giovane, da quali elementi vocali fuoriusciva la sua personale nevrosi. Lo stesso vale per Camus: la prima domanda che mi sono fatto è: «Che voce ha Meursault?».
La voce che ricerco non deve avere necessariamente a che fare con un carattere naturalistico. Dev'essere qualcosa che si segnala come "voce possibile" di quel pensiero.

In "Giornale di guerra e di prigionia" Gadda scatena una lingua fantasmagorica che è come una corazza con cui è in grado di proteggersi dal consorzio sociale e di restare al mondo

FOCUS SU ROMEO CASTELLUCCI

RACCONTO DELLA RASSEGNA SUL REGISTA CESENATE

Con la Socìetas Raffaello Sanzio ha rivoluzionato i linguaggi della scena. Bologna rende omaggio a uno dei più geniali creatori teatrali del nostro tempo con una rassegna che raccoglie il presente e il passato del suo lavoro

DI MASSIMO MARINO

E la volpe disse al corvo

Corso di Linguistica Generale

a cura di Piersandra Di Matteo

dal 14 gennaio al 28 maggio 2014

Bologna (luoghi vari)

Perso nella folla, una moltitudine, non una comunità, in un movimento continuo e indecifrabile, senza direzione. È il "Parsifal" di Romeo Castellucci, eroe tragico senza qualità, come lo abbiamo visto sul palcoscenico del Teatro Comunale di Bologna, che ha ripreso l'allestimento dell'opera di Wagner prodotta con il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles nel 2011. Il Graal diventa irrappresentabile, la redenzione impossibile. La coscienza emerge in quel vagare dopo aver attraversato il bosco dei cavalieri, regno dell'indistinzione e della colpa, e il non-luogo slavato, malato, infettato dalle seduzioni algide e dagli incanti traditori del mago Klingsor. Oggi la favola non promette più nessuna redenzione, come (forse) la Socìetas Raffaello Sanzio credeva potesse ancora fare agli inizi del proprio percorso, tanti anni fa, più di trenta. Siamo soli in pubblico, senza linguaggi, se non ingannevoli, sotto un cielo nero.

Un tempo credeva l'artista, l'artefice Castellucci, con i suoi compagni, addensati appunto in una "società", piccola, coesa, di poter sfidare la tradizione della rappresentazione, di poter gridare il proprio odio per la sua inessenziale finzione. Cercavano, quei ragazzi di provincia anni Ottanta, di ritrovare qualcosa affondando prima del linguaggio narrativo, prima della tragedia, nel mito, nei miti di fondazione, nei misteri, dove il simbolo contiene tutto intero già il discorso, la presenza e la possibilità dell'essere. E vedevano nell'animale, con il suo bios, l'antidoto vivente alla finzione. Cercavano nella visione misterica, nell'epopteia: «Si ripropone, ora, questo termine splendido, per descrivere la coincidenza dell'attore con la sua precedenza», scriveva Castellucci nelle note a "Gilgamesh" (1990).

Il cammino straordinario della Socìetas Raffaello Sanzio e di Romeo Castellucci è stato un viaggio contro il teatro come lo conosciamo, contro la società della comunicazione, alla ricerca di qualcosa d'altro (di una "socìetas", di miti) e alla scoperta della possibilità solo di assumere l'ambiguità del linguaggio, della visione, lo starci contro e dentro, inesorabilmente, perché la scissione è avvenuta una volta per tutte. Dai "miti" si passa ad Amleto, il simbolo del teatro e dell'individuazione infelice, scollato dalla realtà. "Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco" nel 1992 segna una svolta, dentro, contro il linguaggio, che porterà, attraverso un decennio di viaggi dentro grandi testi e miti, da "Lucifero" a "Orestea" a "Genesi", verso la concezione della "Tragedia Endogonidia", dell'eroe tragico privato dello specchio sociale del coro, gettato nel deserto labirintico della contemporaneità, tra l'immagine pervasiva e cogente, la necessità di fuggirla, di smontarla, e la realtà del perdervisi.

La figura dell'attore, doppia, inesatta, continuamente assente a sé e in cerca di sé, segna il cammino che dagli anni Novanta approderà agli ultimi desolati paesaggi della coscienza. Accompagnata dalla figura della retorica del linguaggio come campo di battaglia a perdere l'oggetto e ritrovarlo nella sua astrazione, a svilire e potenziare l'esperienza in comunicazione.

Molto centrato allora appare il titolo della rassegna, a cura di Piersandra Di Matteo, che Bologna dedica a Castellucci. L'artista si è formato nella città emiliana, all'Accademia di Belle Arti; là si è affacciato alla scena attraverso le ormai mitiche "Settimane della performance" animate dai rimpianti critici Francesca Alinovi e

Roberto Daolio. “E la volpe disse al corvo. Corso di linguistica generale” entra subito nell’oggetto del moltiplicarsi delle lingue e della maledizione del linguaggio, citando una favola, una di quelle narrazioni ancestrali alle quali la Socìetas sembrava affidare una qualche possibilità di ricomposizione. Il corvo perde il suo pezzo di formaggio lusingato dalla volpe che lo invita a cantare. L’oggetto si allontana (e si perde) facendo sentire la voce. Precipitati nel linguaggio il significante si scolla dal significato, moltiplicando gli ambigui confini dei sensi. L’immagine (come la lingua) ci rappresenta e ci inganna, ci perde, continuamente. Come il teatro: nato per testimoniare una presenza, un’immediatezza, diventa messa in scena della distanza, della finzione. Allora un “Corso di linguistica generale” non può che essere sistema della crisi, questione degli scollamenti, dell’impossibilità a essere e della necessità di rappresentare, ri-presentare, perdendoci (e forse ritrovandoci) in quel “ri”.

La rassegna bolognese in questo accidentato percorso introduce in vari modi, allestendo spettacoli, performance, concerti, convegni, incontri, ripescando e restaurando tracce filmate di lavori lontani che diventano testimonianze preziose della sfida continua portata dalla compagnia allo spettatore a indossare l’abito della crisi, l’alienazione, e a liberare, attraverso la visione personale, linguaggio e immagini. «Lo spettacolo non sono le immagini create dal regista, ma l’incendio che fanno divampare nella mente dello spettatore», ripete Castellucci da tempo.
Dopo la grande opera, “Parsifal”, al Comunale, dopo l’installazione di un volto-maschera di Papposileno urlante il panico e il riso tellurico per Arte Fiera, dopo una rassegna di proiezioni in Cineteca che ripercorrono tutto il cammino della Socìetas e gli amori filmici di Castellucci, si continua fino a maggio riprendendo pezzi, frammenti, estratti di spettacoli, in collaborazione con varie realtà teatrali cittadine. Sempre con attenzione alle derive del linguaggio, si ripercorre la costruzione della “Lingua Generalissima”, forgiata da Claudia Castellucci in “Kaputt necropolis” del 1984. Da “Giulio Cesare” (1997) emerge la ferita della voce, con due brani: quello in cui si indaga con un endoscopio la produzione fisiologica della parola e quello in cui si affida la retorica del compianto funebre di Marco Antonio a un laringectomizzato. Si conclude “incendiando” il salone del Podestà con “Attore, il tuo nome non è esatto”, mentre prima, in una palestra, con “Giudizio Possibilità Essere” rivive il taglio delle lingue e lo scollamento tra poesia e azione di “The Four Seasons Restaurant”.

Tali lavori entrano nella città, anche in luoghi non teatrali (un vecchio rifugio antiaereo, l’Accademia di Belle Arti, un antico ospizio per bambini abbandonati, una palestra di periferia), con la luce del mezzogiorno, del tramonto, del mattino, della sera. Un altro tentativo di mostrare di cosa la lingua del teatro sia impastata, di come possa testimoniare gli scollamenti della realtà, con terrore, dolore, ansia di protezione e di reinvenzione. Bologna prepara anche un convegno internazionale sulle linee della linguistica disegnata da Castellucci e pone varie domande, in forma di concerto, sulla relazione tra parola, visione, suono. La tragedia del linguaggio per gli antichi poneva la questione della catarsi. Castellucci ci precipita nel labirinto diffuso nel quale siamo persi, chiedendo a ognuno di trovare da solo la strada per uscire.
“E la volpe disse al corvo” (tutti gli appuntamenti sono consultabili sul sito www.elavolpedissealcorvo.it) è stato voluto dall’assessore alla Cultura di Bologna Alberto Ronchi. Entra in un disegno che mette in relazione le energie creative della città con protagonisti delle arti (progetti analoghi sono stati dedicati a John Cage e a Gianni Celati). Propone un modello «che non si confonda con le strategie di marketing e di turismo e che distingua la storia della cultura dall’atto di creazione di una cultura contemporanea, ponendo l’attenzione sui linguaggi di autori di portata internazionale». Dentro le crisi della rappresentazione, in quella domanda aperta che chiamiamo contemporaneità.

WILLIAM GENIUS LOCI
PRIMAVERA SHAKESPEARIANA ALL'ARGENTINA

A quattrocentocinquant'anni dalla nascita del grande drammaturgo inglese quattro registi si misurano con le opere più celebri e complesse, in un viaggio alla scoperta di estetiche differenti e punti di vista plurali sull'essere umano

DI KATIA IPPASO

Una volta, viaggiando in treno da Milano a Roma, mi capitò di fare una curiosa conversazione con una giovane donna, una sindacalista. Parlammo a lungo di quello che accade in Italia, i diritti ritirati, la violazione sistematica dell'identità, l'attentato costante alla vita che diventa sempre più stretta, sempre più sotto assedio, che quasi ti senti in colpa di essere ancora vivo e bisognoso di un lavoro per campare e di un sogno per esistere. Avevamo entrambe tirato fuori dalle borse un libro da leggere, ma quella conversazione stava diventando un pezzo di un libro da scrivere. Valeva la pena continuarla. La giovane donna non andava spesso a teatro (diciamo che non aveva fatto incontri fortunati con la scena) e non aveva letto nulla di teatro. Nulla. Tranne Shakespeare. Non un'opera particolare di Shakespeare, no, tutto Shakespeare. Sembrava che li conoscesse tutti personalmente, che ci avesse passato un sacco di tempo insieme, con Amleto, Riccardo III, Macbeth, Romeo e Giulietta, Mercuzio, Prospero... La questione esulava dalla storia del teatro. Era come se questi personaggi fossero serviti alla giovane donna per capire il mondo capovolto con cui aveva tutti i giorni a che fare e che in una qualche misura era chiamata a mettere in sesto. Rimasi particolarmente colpita quando, poco prima di salutarci, ci confessammo il titolo della nostra opera preferita. Entrambe eravamo affette da una passione inspiegabile per "Re Lear". Non le chiesi del suo rapporto col padre, e lei si guardò bene dall'interrogarmi a proposito. Restammo con questo enigma. E oggi che ascolto le parole di Lisa Natoli sul perché "Re Lear" e perché il "Lear" di Edward Bond, mi confermo nell'idea che il mondo di Shakespeare non sia altro che la nostra stessa anima al lavoro, che si può suonarla in tante vibrazioni diverse, a tutte le latitudini, stretti in qualunque condizione umana o disumana, e che il repertorio shakespeariano appare all'evidenza come una cosmogonia perfetta fatta di una materia resistente e cristallina che non ha bisogno di competenza per aderirvi, poiché è in grado di allargarsi senza confini per stringersi poi a pennello addosso a ogni singola vita.

In questa seconda parte di stagione, all'Argentina – tra passato e futuro imminente – colpiscono la nostra attenzione ben quattro Shakespeare: riletti, riscritti, riscolpiti, spolpati, gettati a lunghezze siderali e terrigne, aderenti a misure diverse dell'immaginazione e dell'esperienza teatrale di ciascun artista.
Il debito nei confronti di Federico Fellini e di Giorgio De Chirico era dichiarato già in partenza dal regista russo Andrej Končalovskij, che ha ambientato "La bisbetica domata" nell'Italia degli anni Venti, serrando l'opera in un ritmo forsennato, ironico: «Ho scelto 'La bisbetica' perché, per la mia prima regia italiana, volevo un'opera italiana. Questa commedia rappresenta il vostro paese molto più che 'Romeo e Giulietta'. È ambientata a Padova, i personaggi sono tutti italiani, e c'è anche la commedia dell'arte... Non nascondo che mi piacerebbe fare tutto Shakespeare perché Shakespeare è la vita stessa, una combinazione fantastica di terra e cielo, volgarità e poesia».
Dalla commedia alla tragedia, e tra le più fosche: Riccardo III ha il volto di Alessandro Gassman che prima d'ora non si era mai avvicinato al grande drammaturgo inglese: «Ho sempre avuto nei riguardi del Bardo, forse per l'incombenza di gigantesche ombre familiari, un certo distacco, un approccio timoroso». Ed è solo attraverso un'operazione di riscrittura commissionata a Vitaliano Trevisan (lo aveva colpito il lavoro che lo scrittore veneto aveva fatto su un testo minore di Goldoni) che Gassman ha potuto indossare la propria stessa visione, l'idea di una dismisura, di un gigantismo tronfio e violento, forse più tronfio che violento, che trova la propria colonna sonora nelle

I classici shakespeariani vengono riletti, riscritti, riscolpiti, spolpati, gettati a lunghezze siderali e terrigne, aderenti a misure diverse dell'immaginazione e dell'esperienza teatrale di ciascun artista

musiche dei Dire Straits e di Ray Charles. Vitaliano Trevisan ha ingaggiato (è lui stesso a raccontarlo) un corpo a corpo con la materia shakespeariana, al servizio di quest'immagine di orco con le scarpe grandi e il cuore maciullato da una violenza che neanche comprende. Ed è così emerso "R III, Riccardo Terzo": «Il potere, e la responsabilità, di tagliare, di contrarre, di modellare, di riscrivere Shakespeare! Alessandro voleva una lingua asciutta, secca, che arrivasse dritta, rendendo la trama chiara e coinvolgente. E un Riccardo gigantesco, fuori scala rispetto agli altri attori e alla scena, costretto a chinarsi per potersi specchiare, per passare da una porta, o per guardare qualcuno negli occhi».

La bisbetica domata
regia
Andrej Končalovskij

dall'11 febbraio al 2 marzo 2014

* * *

R III – Riccardo Terzo
regia
Alessandro Gassmann

dal 25 marzo al 6 aprile 2013

* * *

"Lear"
di Edward Bond

regia
Lisa Ferlazzo Natoli

dal 15 al 18 maggio 2014

* * *

Amleto
regia
Andrea Baracco

previsto per giugno, posticipato all'autunno 2014

* * *

Roma,
Teatro Argentina

Che volto ha invece Amleto? Quale corpo abita? Andrea Baracco ci aveva abituato a pensare che un eroe shakespeariano può anche essere assente, che può togliersi di scena, per fare spazio alla macchina crudele del complotto, al nero dell'ambizione che tradisce (era accaduto col suo "Giulio Cesare"). Misurandosi invece con il principe di Danimarca, il regista romano cresciuto alla scuola di Nekrosius sceglie un'immagine inedita, che consegna alla giovane Francesca Macrì (Biancofango) qui in veste di dramaturg (felice innesto tra due compagnie nato dal progetto "Perdutamente"): «Amleto non è un eroe romantico superbo e altezzoso, non è un fine intellettuale che dubita, che sa tutto perché su tutto pare aver già riflettuto – ci anticipa Baracco – ma è un corpo grasso e malconcio, con la testa quasi calva, non ha un aspetto gradevole, non è baciato dalla grazia. Si porta addosso i segni di una deriva, la propria e quella di una intera collettività. Amleto è l'uomo di oggi fragile e compromesso, che si trova costantemente a ruzzolare a terra inciampando nelle trappole che qualcuno, prima che lui passasse, ha con cura depositato a terra».

Sul palcoscenico dell'Argentina a maggio sarebbe dovuto passare l'ombra di Re Lear. Quel vecchio padre stolto e tragico che ha tenuto legate, anche solo per la durata di un viaggio, chi scrive e la giovane donna del treno. Incollate in chissà quale quadro della memoria. Impegnate a non dirsi la cosa che vai a capire come si può dire, perché questa esoterica vicenda, ne è convinta Lisa Natoli, attiene al mistero del linguaggio: «Orson Welles parla di un uomo vecchio, prima di tutto, un amabile egocentrico tiranno, che si avvicina alla morte, unica parola oscena, sopravvissuta nel nostro vocabolario pronto a tutto; e parla della perdita del potere che quella vecchiaia comporta e dell'amore che quella stessa vecchiaia va cercando... È una lettura molta bella di Re Lear. Ma c'è dell'altro. Per me Re Lear è la tragedia del collasso di un mondo e del linguaggio che questo sostanzia e sostiene, è la tragedia dello smembramento e della dispersione. È il canto della perdita e dell'erranza. Quando i padri non riescono a lasciare un'altra eredità e i figli non sanno quasi più immaginarne una nuova. Nel testo di Bond (del 1971), tutto questo viene esasperato e Lear è un autocrate paranoico che si appresta a costruire un muro per tenere fuori i nemici. Le figlie Bodice e Fontanelle gli si ribellano causando una guerra sanguinosa e una lunga catena di abusi "di Stato". Divenuto loro prigioniero e poi accecato, il vecchio padre è ossessionato dal fantasma del figlio di un becchino. Segue altra violenza. Ma alla fine si arriva a un percorso di consapevolezza. Lear si lascerà uccidere provando a smantellare il muro da lui stesso edificato».

Mentre ascolto le parole chiare e affebbrate di Lisa Natoli, mi chiedo se questo "Lear" di Bond sarebbe piaciuto alla giovane donna del treno, se ci avrebbe fatto dire parole diverse da quelle che allora non fu necessario dirsi.

TRA LIBERTÀ E ADESIONE
UNA RIFLESSIONE SUL TEATRO ACRITICO

A partire da un dibattito iniziato sulle pagine dei quotidiani, proviamo qui ad aggiungere un ragionamento sull'esistenza di un «teatro alla moda», frutto di una possibile deriva tanto delle estetiche quanto della critica

DI SERGIO LO GATTO

Se il potenziale critico di un'opera viene neutralizzato da un'estetica che aderisce in tutto e per tutto al modello criticato, si scopre il fianco a una pericolosa questione di gusto

Su "Il Sole 24 Ore" del 19 gennaio scorso Antonio Audino raccoglieva una serie di riflessioni attorno a una tendenza di fatto evidente nel nostro teatro contemporaneo.
Citando i nomi di Pippo Delbono, Antonio Latella con il suo "Francamente me ne infischio", Armando Punzo e Ricci/Forte come esempi di un «teatro alla moda», viene messo in luce un equivoco di fondo, in effetti connaturato in maniera sempre più intima al contemporaneo: la distanza tra critica ai costumi e adesione incontrollata ai modelli cui la critica è rivolta si va assottigliando, ponendo l'artista (e di conseguenza il pubblico) di fronte al rischio di annullare da sé gli effetti di un qualsiasi atteggiamento di polemica sincera, costruttiva e culturalmente rilevante.
Il 6 febbraio, su "Gli Altri", Katia Ippaso pubblicava una sorta di risposta alle riflessioni di Audino, soprattutto riguardo all'auspicio di quest'ultimo «a raccogliersi intorno a idee nitide e basilari, proprio perché quella che continuiamo a definire "sinistra" sventola certe bandiere ma non ne difende i valori». Secondo Ippaso «come l'artista può alla fine non essere d'accordo con se stesso, anche lo spettatore critico ha il diritto di andare fino in fondo alla materia spuria e impura che è, con onestà, e farsi in quattro per trovare una propria chiave segreta d'accesso all'opera».

Audino individua nel lavoro degli artisti citati un corpo di ricorrenze più o meno volontarie che finisce per essere in grado di tracciare, delle scelte estetiche di questa deriva, un profilo comune. Uso di determinati oggetti, «di voci rotte, di passi di danza non danzata, di brutture fisiche e nudità onnipresenti», tutti strumenti che sarebbero efficaci più in una reciproca somiglianza che nel reale raggiungimento di uno scopo. Abbiamo a che fare con l'eterna dicotomia tra un teatro che esprime e un teatro che suscita.
Ippaso sostiene che compito del critico sia di cercare «di capire ogni volta [...] cosa sta accadendo, e non solo cosa ci sta dicendo l'autore: se sta passando qualcosa dal palcoscenico alla platea e dalla platea al palcoscenico» e per accordare purezza a tale tentativo gli viene richiesto «il coraggio di dimenticare [...] ciò che non si può non aver imparato». Come a dire che dovrebbe tornare a essere uno spettatore vergine, conservando però le precauzioni della visione allenata. Prima ancora di arrivare alla responsabilità degli spettatori (critici o meno), concetto assolutamente centrale, si attraversa la responsabilità dell'artista, il quale deve essere il primo a salvare il proprio stesso pensiero da ogni «idea semplificata o generica», per dirla con Audino, e puntare a una complessità della materia. Se parliamo della trasmissione delle idee, stiamo parlando di politica: la funzione politica del teatro sta nel farsi luogo di incontro in cui una comunità possa posizionare dei ragionamenti, e però innanzitutto per condividere e decodificare insieme il transito di un presente. Insieme agli altri spettatori e all'artista stesso, che con la propria responsabilità arriva a proporre l'urgenza, a condensarla in un preciso linguaggio in grado – in modo pur inaspettato, controverso, esploso – di indirizzare un'istanza che sia, ancor prima che nitida o basilare, precisa, finanche nell'espressione di un dubbio profondo.
Se di epoca in epoca lo strumento teatro è andato perdendo e riacquisendo il proprio potere di azione, è il suo potenziale politico ad aver sempre chiesto di rimanere intatto e i radicali cambi di rotta operati da alcune figure chiave – forse proprio

quelli che Audino chiama «numi tutelari» – sono stati i passi fondamentali per scongiurare non tanto il fossilizzarsi di certe estetiche, quanto la pericolosa sclerotizzazione delle istanze che dovevano comunicare.

Forse questo è il rischio additato da Audino, ingigantito dalla sostanziale dispersione di un senso unitario della cultura (fondamentale alternativa a una cultura unitaria che nessuno si augurerebbe), la nascita di un teatro che si accontenta di esprimere al meglio qualcosa per sé, senza realmente preoccuparsi di consegnarsi al pubblico come materia critica. E questo è forse l'unico modo per porre critico e "semplice" spettatore su uno stesso piano di necessità nei confronti dell'opera e della sua istanza, senza più bisogno di chiamare in causa (ed è tendenza della critica tanto quanto degli artisti) modelli di destra o di sinistra. Le presunte invettive di Ricci/Forte verso un mondo globalizzato vengono poi neutralizzate dall'uso di un'estetica e di una "chimica scenica" che aderiscono in tutto e per tutto al modello criticato, scoprendo il fianco a una pericolosa questione di gusto. Sensibilizzare il pubblico sulla perdita dell'identità mettendolo nelle condizioni di condividere forzatamente la stessa lista di sentimenti, di disperazioni suggerite, non rappresenta di fatto un mezzo reale per rendere tangibile il problema, somiglia più a un esorcismo di massa in cui vengono bruciati gli idoli per far spazio a una nuova religione, altrettanto autoritaria. E dunque acritica.

Mostrare immagini o declamare versi non equivale di per sé a con-dividere un ragionamento, ma a mettere al corrente. E infatti negli spettacoli di Punzo a essere deflagrante non è tanto la poesia (né il fatto che un carcerato sta finalmente avendo accesso a quello strumento), quanto la reazione a catena che si sprigiona sull'insieme di un uditorio pensante. E così la storia personale di Delbono che esplode all'interno di una carica creativa che non ha controllo non è niente in confronto al complesso della riposta ragionata che il pubblico può offrire in cambio. E il teatro "ritrovato" da Emma Dante ne "Le sorelle Macaluso" punta all'impiego totale dei corpi, lasciando alla loro disposizione nello spazio e nel tempo il compito di portare, con la dinamica di un rito misterioso, il pubblico a gettare spade e scudi di fronte all'evidenza di una realtà che ha più di uno strato. Il fatto politico, la determinazione culturale si verifica nel momento in cui l'intuizione artistica si realizza dentro la partecipe comprensione o il partecipe smarrimento del pubblico, nella mediazione tra una sfera interna di proprietà dell'artista e la capacità empatica del pubblico che si è scelto di convocare.
Qualsiasi operazione, anche servendosi di reverendi numi tutelari e pur dando voce a massimi sistemi di oggi e di ieri, dovrebbe conservare come prima caratteristica quella sua forza dirompente, senza che niente, neppure il più efficace (o furbo) dei trattamenti estetici o narrativi intervenga in maniera autoritaria a direzionarla. Un artista che chiude le proprie stesse intuizioni dentro una forma definita e che si veste e veste il pubblico di riconoscibilità immediata – e le ricorrenze denunciate da Audino sono uno strumento affilato per tale operazione – nega di fatto allo spettatore la libertà che il suo ruolo reclama. Peggio, rischia di tenerlo all'oscuro di quella stessa libertà, che invece possiede e che è necessario che impari a esercitare se si vuole compiere il giro completo di un ragionamento.

Se di fronte alla problematizzazione di un concetto di interesse comune (quindi, con buona approssimazione, tutti) l'intenzione più o meno manifesta dell'artista finisce per essere quella di creare un humus di adesione globale, la dimensione collettiva e sociale (e dunque politica) del teatro viene sconfitta dal lato oscuro di quel senso di appartenenza, che di fatto rischia di uniformare un ragionamento. Processo e risultato molto simili – troppo – al suo annullamento.

Di epoca in epoca lo strumento teatro è andato perdendo e riacquisendo più volte il proprio potere di azione, ma il suo potenziale politico ha sempre chiesto di rimanere intatto

VIAGGIO NELLA TERRA SONORA

ALLA SCOPERTA DEI MONDI DI PETER HANDKE

Un percorso intorno alla scrittura drammaturgica di Peter Handke coinvolge tante energie provenienti dal fecondo panorama romano. Un progetto artistico e dunque formativo, formativo e dunque artistico

SIMONE NEBBIA

C'è una foto a tutta pagina, in bianco e nero, sulla copertina del progetto "La terra sonora – Il teatro di Peter Handke". Ritrae lo scrittore austriaco seduto su una piccola sedia di legno, al centro di una stanza scarsamente arredata. La luminosità sembra raggiungerlo sul viso rivolto verso il soffitto o, si immagina, più lontano oltre lo spazio confinato, pur lasciando il resto del suo corpo nell'accenno ombroso di una staticità rilasciata. Ma c'è qualcosa di strano, si fa chiaro scorgendo che la luce dalle finestre, affacciate entrambe su un giardino frondoso, penetra la parte superiore mentre quella inferiore è coperta da uno strato di tendaggio. L'ombra del corpo, non riguarda il corpo stesso. È attorno e lo coinvolge in una nebulosa informe, dispersa, ma non è il corpo a produrla. Non c'è allora costrizione, ma una sensazione di serena condiscendenza ad affondarvi. Come se l'altezza cui tende lo sguardo non fosse possibile se non avallando l'inabissamento del corpo che la luce, colpendo in una carezza creatrice il viso, fa riemergere e proietta oltre lo spazio della stanza stessa. Nel valore semantico dell'immagine risiede allora, per suggestione, uno degli elementi più forti ed esplicativi del suo teatro, un carattere di immediatezza tuttavia impossibile se non invischiata nell'estensione caliginosa della complessità, l'uomo calato nell'ombra che lo circonda e grazie alla luce, ossia alla facoltà immaginifica, si eleva oltre i limiti della sua finitezza.

"La terra sonora" è un progetto di lungo corso che suppone studio e creazione, due urgenti pratiche culturali a cui le amministrazioni cominciano a prestare attenzione

"La terra sonora" è un progetto lungo che suppone studio e creazione, che quindi lega insieme due urgenti pratiche culturali cui oggi le amministrazioni stanno sorprendentemente dedicando attenzioni separate. Invece in questo caso si può parlare di un progetto formativo o, meglio, formativo perché artistico. L'ha ideato – assieme a Francesco Fiorentino – Valentina Valentini, amante della scrittura romanzesca e drammaturgica di Peter Handke, intercettando prima una necessità tutta personale – resa così collettiva – di conoscere parte di quella produzione non tradotta in italiano, in secondo luogo la domanda contemporanea attorno alla sperimentazione linguistica e concettuale del suo teatro. Per realizzarlo, convogliando economie frammentate dall'Istituto Italiano di Studi Germanici (4.000 euro), dal Goethe Institut (1.000 euro), dal Forum Austriaco di Cultura di Roma (2.000 euro) e soprattutto dal Centro Teatro Ateneo di Sapienza Università di Roma che dirige (5.000 euro), ha poi cercato la partnership artistica con una compagine come Scuolaroma, rete di artisti nata dall'esigenza di sistematizzare alcune esperienze didattiche non disgiuntamente da quelle performative che si sono alimentate nel territorio indipendente della città, al fine di convogliare i concetti ideativi in una fase scenica che ne rispetti i contenuti e li espliciti in una rinnovata sperimentazione. Ma prima di tutto è la fase di studio che la stessa Valentini dispone come prioritaria, atta a comprendere quel passaggio di svolta epocale rappresentato, tra l'inizio e la metà degli anni Ottanta, dalla «crisi del descrittivismo, della reificazione, crisi che ha prodotto il tentativo di rinnovare il personaggio, ritracciare le linee di una storia sperimentando con il dialogo e con la presenza scenica». Proprio in questo punto, nella frattura storica, la scrittura di Handke ha inteso affrontare il cambiamento indagando la lacerazione, mettendo in scena la crisi stessa e affidando così all'attore, che egli stesso definisce come «l'unica cosa che resta di tutti i pensieri attorno alla scena», l'analisi dell'uomo attraverso se stesso, attraverso il difetto di essere, contemporaneamente, in scena e nella vita.

Handke Camp
progetti degli universitari
a cura di
Fabrizio Arcuri,
Fiora Blasi,
Daria Deflorian
e Caterina Inesi

17-18 maggio 2014
Teatro Quarticciolo
Roma

* * *

Kaspar
di Peter Handke

un progetto di
Werner Waas
e Tony Clifton
Circus

16 maggio 2014

RedReading#7
omaggio
a Peter Handke

di Tamara
Bartolini e
Michele Baronio

Forum austriaco
di cultura
(luoghi in via di
definizione)

* * *

Insulti al pubblico

di Peter Handke

regia Accademia
degli Artefatti

29-30 maggio 2014
Angelo Mai, Roma

* * *

Presentazione dei laboratori
di Veronica
Cruciani, MK,
Muta Imago

1 giugno 2014
Teatro Quarticciolo
Roma

Parallela e, anzi, essenziale alla fase di laboratorio scenico, è la parte del progetto dedicata alla traduzione dei testi inediti in Italia: il seminario di traduzione è stato affidato a un'équipe di studenti di studi germanici tra La Sapienza e l'Università Roma Tre (finanziatrice di altri 1.500 euro), coordinati da Francesco Fiorentino e Camilla Miglio, che potranno così preparare il campo all'appropriazione della parola di Handke da parte degli artisti coinvolti; già, perché gli artisti di Scuolaroma che hanno risposto con interesse al progetto provengono da estetiche e pratiche molto diverse, ognuno di loro ha però trovato, o sta cercando, nell'autore austriaco una propria ragion d'essere, traducendo doppiamente in un progetto ulteriore quanto giunge loro dalla lettura testuale. Sarà così allora che Veronica Cruciani, insieme a MK e Muta Imago, potrà coinvolgere su "L'ora in cui non sapevamo niente uno dell'altro" il quartiere romano del Quarticciolo, letteralmente trasformando uno dei suoi lotti in uno spettacolo; ma ci saranno anche Werner Waas (già esperto traduttore e realizzatore di spettacoli di Handke come il recente splendido "Autodiffamazione" visto a Short Theatre, parte del progetto) che insieme a Tony Clifton Circus ha lavorato su "Kaspar"; poi Fabrizio Arcuri, Fiora Blasi, Caterina Inesi e Daria Deflorian che cureranno la lettura e l'analisi dell'opera insieme agli studenti per trarne forme spettacolari; tutti i risultati, insieme al "RedReading#7" in omaggio all'autore di Bartolini/Baronio, saranno presentati tra maggio e giugno al Teatro Quarticciolo e all'Angelo Mai Occupato. Ma il progetto didattico non è tale se non torna nelle aule universitarie, dove si svolgerà una giornata di studi con la presenza dell'autore e, separatamente, un convegno dedicato in autunno, periodo in cui i testi saranno pubblicati da Quodlibet ed entreranno nel mese del teatro di Radio 3, partner e ospite anche di un radiodramma in via di definizione diretto da Lisa Ferlazzo Natoli.

Parlando dell'esperienza, Daria Deflorian di Scuolaroma (in scena anche con "Insulti al pubblico" a fine maggio all'Angelo Mai Occupato) definisce il teatro di Handke come «una scrittura aperta, che può interessare per la scrittura, per il movimento, per chi lavora sulla presenza dell'attore in scena, perché è un autore fuori dalle mode». La moda. Non è la religione del nostro tempo? E allora parla Handke a questo tempo? Egli intercetta della contemporaneità il concetto di materia visibile nell'essenza dell'azione e non nell'azione svolta, in un attore di Handke è racchiusa e sviluppata non l'azione in sé, quotidiana, ma ancor di più la possibilità dell'azione stessa, ossia la scelta se compierla o meno, il discrimine attraverso cui disporre ed esplicitare la propria, e universale, esistenza. Fuori dalle mode, certo. E sempre immerso nel tempo presente.

LA LINGUA MADRE DEL TEATRO
CONVERSAZIONE CON EMMA DANTE

All'indomani del debutto della sua ultima creazione, «Le sorelle Macaluso», abbiamo conversato con l'autrice e regista palermitana, tra le più apprezzate della scena odierna. Quindici anni di teatro per raccontare le miserie umane

DI MARIATERESA SURIANELLO

Nasci come attrice dall'Accademia Silvio D'Amico, poi, dopo una decina d'anni, fondi SudCostaOccidentale e assumi il ruolo di autrice, drammaturga e regista. Che cosa ha determinato questo passaggio e chi consideri maestro di riferimento nel tuo percorso?
Ho lavorato con Valeria Moriconi e ho conosciuto Gabriele Vacis che è stato in qualche modo il mio mentore, colui che mi ha fatto scoprire un laboratorio di ricerca con il suo Teatro Settimo. Mi ha aperto alla concretezza, a un nuovo modo di praticare il teatro. Io facevo la scritturata. Con Moriconi − attrice straordinaria, molto sensibile e con un talento incredibile − ho imparato sulla scena. Recitavo e la osservavo tutto il tempo. Mi è servito tanto essere attrice in quegli anni. Tutto quello che ho fatto con la mia compagnia è partito da quello che sapevo fare sul palcoscenico.

Da "mPalermu" a "Le sorelle Macaluso" la compagine attorale è in continua mutazione, a parte alcuni ritorni (penso a Gaetano Bruno e a Manuela Lo Sicco), come avviene il processo di aggregazione intorno ai tuoi progetti? Non fai audizioni?
Sono passati quindici anni, dal 1999, e alcune persone del primo periodo hanno intrapreso percorsi individuali, ma io ho continuato a elaborare il mio metodo. Gli attori con cui lavoro non sono scritturati per uno spettacolo, sono persone della mia compagnia. Con gli attori de "Le sorelle Macaluso" lavoriamo insieme da sei o sette anni: Carmine Maringola, Sandro Maria Campagna, Italia Carroccio, Davide Celona ormai sono storici, come lo sono stati quelli del primo periodo.

La vicaria è il vostro luogo di lavoro a Palermo. È lì che accogli anche attori esterni?
Lì facciamo un laboratorio permanente. Sì, è aperto anche ad altri, ma le persone che ho citato sono anziane nel lavoro con me.

La famiglia è sempre fonte di ispirazione e oggetto di analisi feroce nelle tue creazioni, microcosmo osmotico che alimenta la cultura meridionale e, allo stesso tempo, se ne nutre, anche per la scelta di scrivere in palermitano. Ma è sempre un nucleo con gravi disagi sociali, preda di affetti incestuosi, soggiogato da una ritualità devastante. Se volessimo etichettarlo, il tuo è un teatro di denuncia e di impegno civile?
Penso di sì. Solleva il lenzuolo e scopre un letto in cui c'è dentro di tutto. Noi nasciamo, amiamo, ci ammaliamo e moriamo dentro al letto, lì c'è la nostra vita. Per questo dico il lenzuolo, che copre corpi vissuti, consumati, mangiati. Impegno civile nel senso che sollevare quel lenzuolo è fastidioso, non si vorrebbe vedere quello che c'è dentro, nel segreto. Poi, altri spettatori possono essere portati verso un'atmosfera poetica, ognuno lo prende come vuole questo tipo di teatro che non è di intrattenimento. Questo è il teatro, ognuno lo prende nel modo che gli può più servire.

La scrittura testuale è un atto che compi in solitudine? E quanto muta − se muta − nella trasposizione scenica?
Faccio teatro proprio perché non voglio stare da sola. Chi scrive romanzi credo si debba confrontare molto con la sua solitudine. Io faccio un lavoro di compagnia, mi sento sola quando non provo. Per questo faccio il laboratorio permanente, perché mi fa venire addosso tutte le domande, mi fa pensare alla condizione umana. Mi fa sentire meno sola, il teatro, che è forse l'unica forma d'arte di aggregazione. È vero anche che è l'unica forma d'arte che muore nel momento in cui viene espressa. Se da un lato

c'è la bellezza dell'incontro dei corpi, della comunione di intenti, della solidarietà, dall'altro c'è la bruttezza, la consapevolezza della morte: l'atto che compi è destinato a morire e questo è molto doloroso.

Nel passaggio al corpo dell'attore la tua parola si coniuga a una partitura fisica stra-ordinaria, come lavori a questa drammaturgia? Che nel prologo de "Le sorelle Macaluso" è proprio una coreografia-parodia del balletto classico.
Lei è una danzatrice, ma tutte le sere improvvisa, è lasciata libera. Le ho aperto delle stanze in cui lei con la sua danza può fare quello che vuole. Però le ho tolto la musica e le ho detto: «La devi comporre e sentire tu». È molto più coreografico quello che fanno gli altri attori, in questo spettacolo.

Quindi, non imponi una partitura, attingi dagli attori nel corso della scrittura scenica?
Sì, è uno scambio continuo. Attingo dal loro repertorio di vita, non impongo mai delle cose. Il gesto che nasce dall'improvvisazione è un gesto che ha un'origine precisa, un'appartenenza. Solo quell'attore lì lo sa fare in quel modo, per cui diventa straordinario. Non è un gesto ordinario che potrebbe fare chiunque. È quel gesto lì, fatto da quel corpo, da quella mente, dal carattere di quell'attore. Questo credo sia abbastanza singolare nel mio teatro, gli attori che lo fanno sono insostituibili. Se arriva un altro attore e prende il posto del primo si inventa un altro personaggio. Non fa mai l'imitazione del primo personaggio che se lo porta via l'attore che se ne va.

Questa è la forza del tuo teatro. È un'immagine di grande libertà espressiva.
Sì, l'attore diventa autore sul palcoscenico. Non è un pupo diretto dai fili di un puparo che lo manovra dall'alto. L'attore diventa responsabile di quello che fa.

La donna (del Sud), figlia, madre, sorella è l'epicentro del tuo teatro, anche se poi hai indagato universi dell'omosessualità, penso a "Mishelle di Sant'Oliva". Crei paesaggi in cui gli uomini spesso sono violenti, perdenti, incatenati ai propri ruoli insieme a donne che sono lontane dalla consapevolezza e dalla ribellione contro la propria condizione. Il popolo di cui racconti − la Palermo proletaria − riesce a vedere il tuo teatro?
Questo lo scopriremo ora, per la prima volta siamo nello Stabile della mia città. Spero venga anche la gente della strada, che può cogliere sfumature che a Roma o a Milano sfuggono. Il linguaggio della strada di Palermo − molto diverso da quello di Catania o Messina − dà una collocazione geografica precisa. Il mio teatro non è in dialetto ma in lingua madre, perché ha una radice profonda che attraverso la metamorfosi scenica diventa lingua teatrale. Si sente l'appartenenza, quindi penso che il "proletariato" possa essere attratto dal mio teatro. Nel mondo che racconto uomini e donne, il carnefice come la vittima, sono esseri miseri. Ma non è una miseria dell'anima, è concreta, a questi personaggi mancano le cose primarie, sono poveri, ma sono puri. Diventano oracoli, posso interrogarli e so che la verità che mi dicono è priva di qualsiasi pregiudizio. Non mi daranno risposte per un loro tornaconto.

La madre delle sorelle Macaluso è l'unica a parlare in italiano − in più con un'inflessione straniera − è il segno di una speranza che arriva da fuori?
No, non l'ho mai pensata questa cosa. La madre parla poco e in una lingua compresa da tutti. È più pura degli altri. Dice due-tre frasi molto precise ed è una figura poetica da emulare. Porta la grazia e questa grazia ho pensato dovesse essere detta in una lingua pura come l'italiano e non bastarda come il dialetto.

Porta la grazia e la bellezza, quella di cui ci sarebbe bisogno per sanare le ferite di tanta miseria. Senti, a parte per "Le pulle", nelle tue opere sei sempre fuori scena, compari però nel tuo primo film, "Via Castellana Bandiera". Perché?
Non avevo trovato l'attrice e dovevamo girare, così ho deciso di farlo io, che significava non dover spiegare le intenzioni del personaggio. Mi sono messa in macchina e ho diretto questa storia da dentro. È stato naturale, non ho interpretato un personaggio, ho fatto me stessa che dirigeva questa storia paradossale da un punto di vista interno.

Il mio lavoro è uno scambio continuo. Attingo dal repertorio di vita, non impongo mai delle cose. Il gesto che nasce dall'improvvisazione è un gesto che ha un'origine precisa

THE ACT OF KILLING
RIFLESSIONI TEATRALI ATTORNO A UN FILM

Così come il teatro più fecondo, anche il cinema di oggi si interroga attorno alla frattura tra realtà e finzione nell'epoca della comunicazione globale. L'esempio più fulgido è un documentario sulle purghe anticomuniste in Indonesia

DI GRAZIANO GRAZIANI

In dvd e streaming

The Act of Killing

di Joshua Oppenheimer

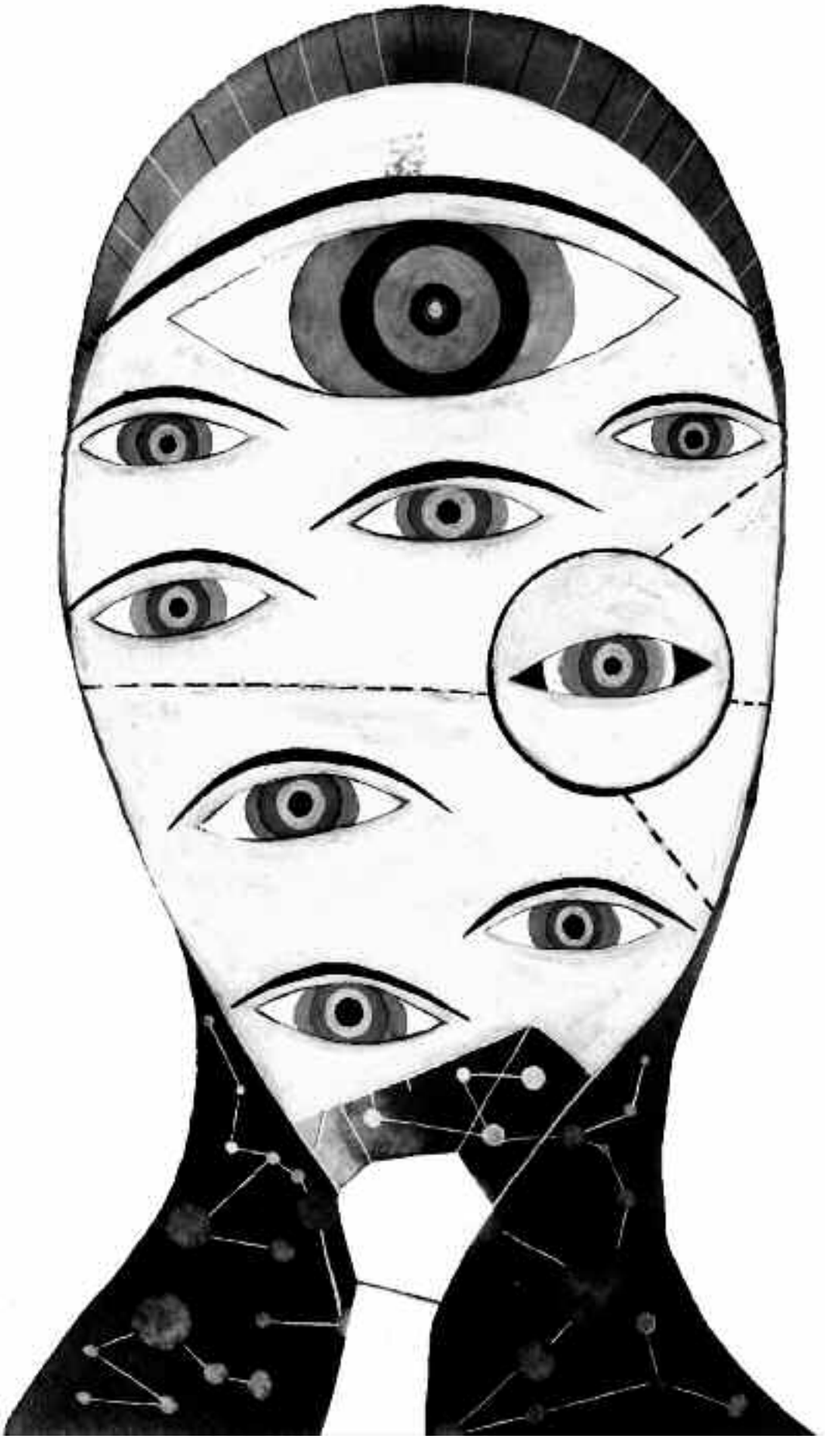
Norvegia, Danimarca, U.K. 2012

"The Act of Killing" è un film del 2012 ed è uno dei più bei film degli ultimi anni. In Italia è passato solo l'anno successivo e per un brevissimo periodo; praticamente, come se non fosse passato affatto. Il lungometraggio del regista statunitense Joshua Oppenheimer racconta la purga anticomunista avvenuta in Indonesia tra il 1965 e il 1966, durante il colpo di stato che ha portato Suharto alla guida del paese asiatico, ricoprendo la carica di presidente per oltre trent'anni. A spiegare nel dettaglio come sono andate le cose, dalle intimidazioni all'eliminazione fisica di migliaia di persone (la stima si aggira oltre il mezzo milione di morti) sono due degli esecutori materiali, Anwar Congo e Adi Zulkadry, che spiegano alla troupe le tecniche utilizzate per sopprimere le persone, il rito delle estorsioni che salvava la vita a chi aveva abbastanza denaro per pagare, e ogni tanto si lasciano andare ai ricordi cantando e accennando passi di danza, come se ci trovassimo di fronte a una normalissima riunione di vecchi amici. Ne esce un macabro amarcord che spiazza lo spettatore per più di una ragione. Perché ci si trova di fronte a un documentario dove lo sguardo, il punto di vista, è insolito e spiazzante. È quello del carnefice, ma non il carnefice pentito o dietro le sbarre, come siamo abituati a vedere nelle tv: sono i ricordi di chi si considera dalla parte del giusto, di chi è celebrato come un veterano dalla propria società.

Ma c'è di più, ed è contenuto nel gioco di parole del titolo, "The Act of Killing", l'atto di uccidere. L'azione, ma anche la recitazione (in inglese "act" significa anche "finzione"). Perché Congo e i suoi sodali recitano davanti alla telecamera quello che accadeva. Spiegano «Facevamo così, vedi?», e chiedono alle persone per la strada di fare le comparse della loro macabra ricostruzione: la moglie del comunista ucciso, che deve disperarsi, i commercianti cinesi, che devono piegarsi alle angherie e al pizzo, i giovani uomini che devono fingere di morire. Come se ci trovassimo in teatro o su un set, con un regista che spiega all'attore cosa deve fare. «Vedi? È proprio così che succedeva».

Il cortocircuito creato da Oppenheimer è grande. Sono i veri carnefici che ascoltiamo e vere sono le storie che raccontano delle loro vite da "gangster" – così si fanno chiamare i paramilitari indonesiani, spiegando un'etimologia tutta loro per la parola "gangster", che significherebbe "uomo libero" (un po' come i camorristi-imprenditori di "Gomorra"). Finto è invece quello che vediamo, le uccisioni, le grida, i soprusi. Finti ma tutt'altro che falsi. Perché quella messa inscena improvvisata, che ha tutto il sapore del posticcio teatrale, riesce a parlare delle vere uccisioni più di quanto non si sarebbe riusciti a farlo mettendole in scena in un film. La fiction risulta di colpo un'arma spuntata di fronte alla costruzione di Oppenheimer, e non perché il cinema documentario valga di più di quello di finzione solo perché è fatto dai veri protagonisti della storia. Il valore aggiunto sta nel fatto che tra il posticcio nella messa in scena e la voce dei veri carnefici salta di colpo fuori l'orrore. Si materializza con una potenza che il linguaggio della fiction, per quanto crudo, non riuscirebbe a sfiorare. Né, forse, ci riuscirebbe un documentario tradizionale. L'orrore si materializza nella leggerezza del racconto, nel cameratismo e nel passo di danza, insomma in quel quotidiano che è il vero luogo in cui alberga la banalità del male.

Per questo abbiamo scelto di parlare di "The Act of Killing" anche a due anni dalla sua uscita. Non solo per stimolare la curiosità nei tanti che non l'hanno ancora visto (si trova facilmente su internet). Ma perché questa pellicola si insinua proprio in quella frattura tra il reale e la sua rappresentazione, che è il nodo più fecondo su cui un certo cinema documentario e un certo teatro – non quelli mainstream, ma quelli che cercano ancora di scavare un senso nelle cose che raccontano – provano costantemente a sondare. Oppenheimer è riuscito, come pochissimi altri, ad afferrare questa materia incandescente.



GALLEGGIARE NELLA TEMPESTA

Valerio Malorni, Simone Amendola
L'UOMO NEL DILUVIO
Carrozzerie n.o.t., Roma

DI GRAZIANO GRAZIANI

L'uomo nel diluvio

con
Valerio Malorni

drammaturgia e regia di Simone Amendola e Valerio Malorni

L'uomo nel diluvio è Valerio Malorni, padre di una bambina piccola e geniale attore romano, che vive per vocazione – ma anche per destino generazionale – la condizione di precario. Un precariato estremo, quasi un'arte di arrangiarsi due-punto-zero, una situazione di liquidità e incertezza che si propaga senza alcun ostacolo o barriera dal lavoro alla vita privata. Se poi scendiamo dal gruppo generazionale (i venti-trenta-quarantenni) a quello più ristretto degli artisti, dei lavoratori della conoscenza, di chi è impiegato nel settore della cultura, quella precarietà diventa quasi endemica. Come a dire: l'uomo nel diluvio siamo noi, tutti noi. Tutti noi che ci arrabattiamo per pochi euro al mese che arrivano sempre in ritardo, sempre con fatica e non bastano mai. Tutti noi che ci lamentiamo di questa condizione negli immancabili aperitivi più o meno glamour, dove si può dar sfogo alle nostre frustrazioni ma al contempo mettere su qualche altro progetto mal finanziato. Tutti noi che prima o poi pronunciamo le fatidiche parole: «Me ne voglio andare da questo Paese di merda!» Dove "merda" sta per Paese che non ci vuole, Paese che non sa sfruttare i suoi talenti, Paese che con il patrimonio culturale che possiede la cultura potrebbe essere una miniera d'oro se solo si investisse... E chi più ne ha più ne metta. È chiaro che quel "Paese di merda", come in tutte le relazioni d'amore finite male, è più uno sfogo che una vera considerazione. Un insulto che condisce un rifiuto. Perché in Italia ci si sta bene se solo ci si potesse lavorare seriamente. E magari invece in Nord Europa dove tutto funziona ci si annoia e fa pure un freddo cane...
Una generazione come un novello Noé, che cerca di scapare al diluvio imbarcando ciò che ha di più caro, alla ricerca di un po' di terra ferma. Un uomo che incarna quella generazione e che sotto il minuscolo diluvio del suo bagno, con una vasca come arca, medita la fuga leggendo uno strampalato (ma realissimo) "manuale per italiani in fuga". Sono questi gli elementi con cui Valerio Malorni costruisce una spettacolo intenso e stralunato, com'è la sua cifra d'attore, sempre in bilico tra il luogo comune e il lampo estremo di lucidità, quasi a scavare a forza il vero che c'è sotto lo stereotipo che, in mancanza di meglio, si è costretti a indossare come una giacca troppo stretta, magari presa in offerta in un grande magazzino. Perché a Berlino ci vanno tutti – o quasi, che poi è lo stesso – come tutti o quasi prima o poi, negli ultimi cinque anni, ha detto di volerlo fare. Un gigantesco luogo comune, un'utopia moderna piccina piccina che, proprio per questa sua dimensione ordinaria (non fare la rivoluzione, ma trovare lavoro e dignità) racconta meglio di qualunque invenzione letteraria quella ferita che sta sotto il galleggiare di chi non si vede riconosciuto un posto fermo nel mondo. Il tutto, con la complicità della recitazione di Malorni, straordinaria per intensità, capace di passare con naturalezza dai toni più tenui e quasi infantili dell'uomo del diluvio che si confronta con la propria fragilità – che si scalda il cuore con una maglia sintetica a 8,90 euro – a quelli più energici e trascinanti, e di condire entrambi i registri con lampi di ironia e comicità.
Tutti siamo l'uomo del diluvio, tutti noi gioiamo con lui del suo tentativo di riscatto berlinese, ricavato – guarda caso – grazie a un amico "dell'Angelo Mai" (il centro sociale di Roma, a Caracalla) fuggito in Germania pure lui. Tutti ci emozioniamo con lui per il suo racconto di uno spettacolo – che poi è questo spettacolo – al centro italiano di cultura e per la bella recensione che ottiene. E poco importa se Malorni (con la complicità di Simone Amendola) gioca con disinvoltura con i piani di realtà, con la finzione e il racconto biografico, con il teatrale e il metateatrale; così come importa poco che quel riscatto sia, in fondo, più simbolico che reale. Perché la metafora ha fatto il suo corso, l'eco del diluvio è dilagata in noi con il suo fragore incontenibile di ansia per il futuro e il suo carico ineludibile di inadeguatezza.

MK

ROBINSON

Teatro Argentina, Roma

Il debutto di "Robinson" ha felicemente spiazzato il pubblico dell'Argentina, composto una volta tanto in modo indistinto da amanti della danza, abbonati e affezionati della scena contemporanea. Il «naugrafio nell'attraversamento del mondo» pensato dal coreografo Michele Di Stefano parla di "angosce" e "dell'incontro con l'altro" − come dichiarato nel programma − non solo come predicato poetico, ma anche come pratica artistica. MK propone quindi una composizione di raro rigore, tutta tesa a far abitare il vasto spazio dell'Argentina da una fisicità a un tempo elegante e nervosa, dai codici non melodici della danza contemporanea, asciugando quei tratti ironici e più facilmente comunicativi che pure appartengono al repertorio della formazione romana degli ultimi anni. Lo spettacolo si articola in tre momenti: l'incipit, squarciato dall'immagine lunare di un materassino gonfiabile argentato che, sospeso ricurvo in aria e inondato di luce, si staglia sopra i danzatori come un'apparizione; un lungo momento centrale di gesto e danza, dove incontri e non incontri dei corpi tracciano le traiettorie dell'inquietudine evocata da Di Stefano, riferimento al turista come archetipo definitivo dell'Occidente colonizzatore; un finale invaso da una pioggia di fiori in una macchineria scenica che è forse quanto di più classico il teatro possa offrire eppure si sposa alla perfezione coi codici più astratti della danza, scigliendo definitivamente l'emozione montata nel corso dello spettacolo. Magnetica la performance di Laura Scarpini, di grande fascino i movimenti di Biagio Caravano e insostituibile la presenza di un Philippe Barbut quasi immobile e col corpo interamente dipinto di nero e giallo, presenza allo stesso tempo selvaggia e totemica. **[G.G.]**

Rafael Spegelburd / Manuela Cherubini

FURIA AVICOLA di R. Spregelburd

Teatro San Giorgio, Udine

La crisi ha ormai piena cittadinanza nella drammaturgia contemporanea e non fa eccezione l'argentino Rafael Spregelburd. La prima assoluta di "Furia Avicola", codiretto da Manuela Cherubini, mette in scena un dittico sull'agonia intellettuale e sulla deriva apocalittico-burocratica della società contemporanea, separato da un intermezzo paradossale. A partire dal fatto di cronaca di una anziana parrocchiana che decide di "restaurare", deturpandolo, un Ecce Homo, "La fine dell'arte" prende di mira l'Accademia e la critica dell'arte ponendo questioni sull'integrità del concetto stesso di avanguardia e sull'avvento di un nuovo movimento iconoclasta (nel senso più lato del termine). "Burocrazia", più complesso e strutturato, dichiara come domande di partenza: «Perché tutto nello stato diventa burocrazia? Perché tutta l'arte diventa commercio e ogni religione superstizione?». Nella sua consueta scrittura fluviale Spregelburd mette in campo i vizi contemporanei ingabbiandoli in un dispositivo drammaturgico sicuramente ingegnoso, anche se a volte vittima di una certa mancata indulgenza. L'ottimo lavoro degli attori, che ben si destreggiano nei ritmi indiavolati e verbosi, e una mano di regia efficace soprattutto quando procede per sottrazione non bastano a evitare che tutto si impigli sulla linea del boccascena, lasciando solo lo spettatore. **[S.L.G.]**

Carullo-Minasi

DUE PASSI SONO

Teatro Franco Parenti, Milano

Se con questo spettacolo il duo siciliano composto da Cristiana Minasi e Giuseppe Carullo si sono imposti all'attenzione delle scene un motivo c'è. Sta in parte nella scrittura, capace di reinventare la lezione beckettiana per condirla di leggerezza, giocando il dialogo di una coppia incapace di uscire dalla stanza in cui sono autoreclusi come se si trattasse di un quotidiano rarefatto, a metà tra la fiaba e il fumetto. E di fumetto si può parlare a ragion veduta per questo spettacolo: non solo per la scenografia essenziale condita da un buffo fiore il cui gambo si snoda fino a un metro d'altezza; e nemmeno soltanto per l'andamento veloce e caustico delle scene, che ogni tanto si disperdono in considerazioni di carattere para-filosofico, procedendo come altrettante "strip" fumettistiche. A completare il quadro c'è la fisicità minuta dei due performer, in grado di incarnare senza sforzo l'ossimoro di un testo che presenta al contempo levità e profondità. Come è appunto, guarda caso, nelle fiabe. Un riferimento non tanto all'atmosfera − di "fiabesco" non c'è nulla − ma al finale romantico e all'allegoria tutta particolare delle fiabe, che la fisicità al contempo antica e infantile di Carullo-Minasi sa materializzare mirabilmente sulle assi del palcoscenico. **[G.G.]**

Valerio Aprea, Valerio Mastandrea

QUI E ORA di Mattia Torre

Teatro Ambra Jovinelli, Roma

In una periferia urbana, lo scontro di due motorini, due alla guida così diversi e costretti al medesimo accaduto. Sono in terra, agonizzanti. Quando squilla un cellulare iniziamo a conoscere la loro relazione. «In Qui e ora», spettacolo di Mattia Torre in scena all'Ambra Jovinelli con due ottimi attori come Valerio Mastandrea e Valerio Aprea, tale relazione è subito chiara: il più scaltro si farà arrogante aguzzino della debolezza altrui, si prodigherà nella ricerca di un contatto esterno, chiamerà i vani soccorsi in uno sfortunato 2 giugno in cui tutti i mezzi sono impegnati altrove, cercherà tramite il telefono di continuare il suo lavoro di famoso conduttore radio del programma omonimo dello spettacolo, Qui e ora, che si occupa di cucina creativa, e così strenuamente di mantenere inalterata la sua inarrestabile vita di successo. L'altro, apparentemente messo peggio e colpevolizzato dal primo, lamenta dolori e sembra in stato confusionale. Pur nelle buone premesse di una situazione subito intrigante, accogliente, poggiando anche su una buona interpretazione, tuttavia, il ricorso eccessivo alla battuta divertente impedisce una dote compositiva efficace e tiene questo spettacolo ancorato a terra, lasciando al solo rivolgimento di ruoli, piuttosto prevedibile, il compito di farne arco morale, paradigma, drammaturgia.

[S.N.]

Fanny & Alexander

QUARTETT di H. Müller

Piccolo Eliseo Patroni Griffi, Roma

Nel 1982 Heiner Müller traeva dal romanzo epistolare francese "Le relazioni pericolose" − scritto 200 anni prima da Choderlos de Laclos − un adattamento dal titolo "Quartett", duetto sul potere e sull'annientamento. Mettendosi in scena accanto a un'interprete imponente come Laura Marinoni, Valter Malosti chiude il dialogo dietro un velatino che sfoca i contorni, lasciando sul palco pareti bianco latte e uno specchio diafano sul fondale. Unico oggetto, un letto d'ospedale, simulacro emaciato che distorce l'espressione della lussuria verso l'immagine della malattia. Merteuil e Valmont sono due corpi non più giovani, si sfidano in un ring dove il letto, che si muove su ruote automatiche, fa da perno alle loro ossessioni. Le parrucche argentate sono l'unico ricordo di quel Settecento che era il paradigma dell'intelletto e di quell'apparenza sociale che schiacciavano le pulsioni sessuali, il resto sono i costumi dark-fetish di Malosti, un bastone simbolo fallico e scettro che permette ai due di scambiarsi i ruoli in un gioco meta-teatrale sulla rappresentazione dei sessi e la seduzione di corpi visti come carne in rapida e inesorabile decomposizione. L'estetica da b-movie anni Ottanta riesce a non stancare e i *coup de théâtre* quasi grandguignoleschi reggono grazie alla brevità e all'aderenza a un testo che vola sempre alto. Nella cupa riflessione sulla morte, il sesso torna a essere mezzo per innalzarsi sopra se stessi, per ridere della brevità delle passioni e prepararsi alla permanenza sottoterra: «Questo corpo, tra poco, continueranno a masturbarlo i vermi».

[S.L.G.]

Roberto Rustioni

TRE ATTI UNICI DA ANTON CECHOV

Teatro Vascello, Roma

I tre atti unici riletti da Roberto Rustioni sono di certo una delle migliori produzioni degli ultimi anni. Agili e sostenuti da una recitazione di altissimo livello − Rustioni, oltre ad essere un regista dallo sguardo particolarmente acuto, è attualmente uno dei migliori attori della scena − questo trittico è un esempio perfetto di "teatro povero" in grado di riempire pienamente ogni spazio con la propria carica espressiva. Dei tre *vaudeville* originali − "L'orso", "La domanda di matrimonio", "L'anniversario" −, ovvero commedie leggere scritte come forma di intrattenimento colto, Rustioni conserva più che altro lo schema dei rapporti umani, riproposti in un contesto più odierno, una città odierna (Milano?) carica di isterismi e idiosincrasie che gli attori in scena incarnano. L'operazione dichiarata (e perfettamente centrata) da Rustioni era quella di scardinare la scrittura checoviana dal proprio contesto e soprattutto dal genere "farsesco" in cui si inseriva, per attualizzarne la parte universale. Ne esce fuori uno spettacolo dinamico e coinvolgente, dove spicca con forza la bravura di Valenti Picello (meritatamente candida al Premio Ubu come miglior attrice non protagonista, così come Antonio Gargiulo nella categoria "under 30", ai quali si affiancava la verve di Roberta Rovelli).

[G.G.]

Compagnia Ragli

PANENOSTRO

Teatro Tordinona, Roma

Panenostro che sei nei cieli. No, non è il cielo ma la terra toccata dai piedi degli uomini. Cielo, non esiste senza terra. Il pane è l'elemento primo dell'alimentazione e quindi della sopravvivenza, dell'evoluzione dei popoli. Nel nostro Sud, quasi istituito a modello esistenziale. C'è questo luogo dell'anima, il profumo del Panenostro, nel forno della Compagnia Ragli che l'ha presentato con omonimo titolo al Teatro Tordinona, per la scrittura e la regia di Rosario Mastrota e l'interpretazione di Ernesto Orrico. Tiene gli occhi chiusi Orrico, lo fa perché la "sua" Calabria delle farine è terra lontana di cui ha una nostalgia simile a saudade, le tradizioni in cui è cresciuto hanno germinato in un territorio ostile, nell'indifferenza settentrionale. La grande città, ma con le stesse dinamiche di potere. Ed ecco la 'ndrangheta fare il suo lavoro, chiedere il pizzo, portarlo all'estremo delle forze psichiche e arrendersi al raptus che lo condannerà. Tra le buste di plastica e un tavolino su cui impastare, pur nelle imperfezioni di un assemblaggio drammaturgico da rivedere, Mastrota conferma un tratto distintivo che lo avvicina alla voce di Scena Verticale, quel suono sottile che unisce concretezza ed evocazione. **[S.N.]**

Alessandra Cristiani

IO È UN ALTRO

Gianluca Bottoni, Cinzia Villari

EVELINA

Teatro Argot Studio, Roma

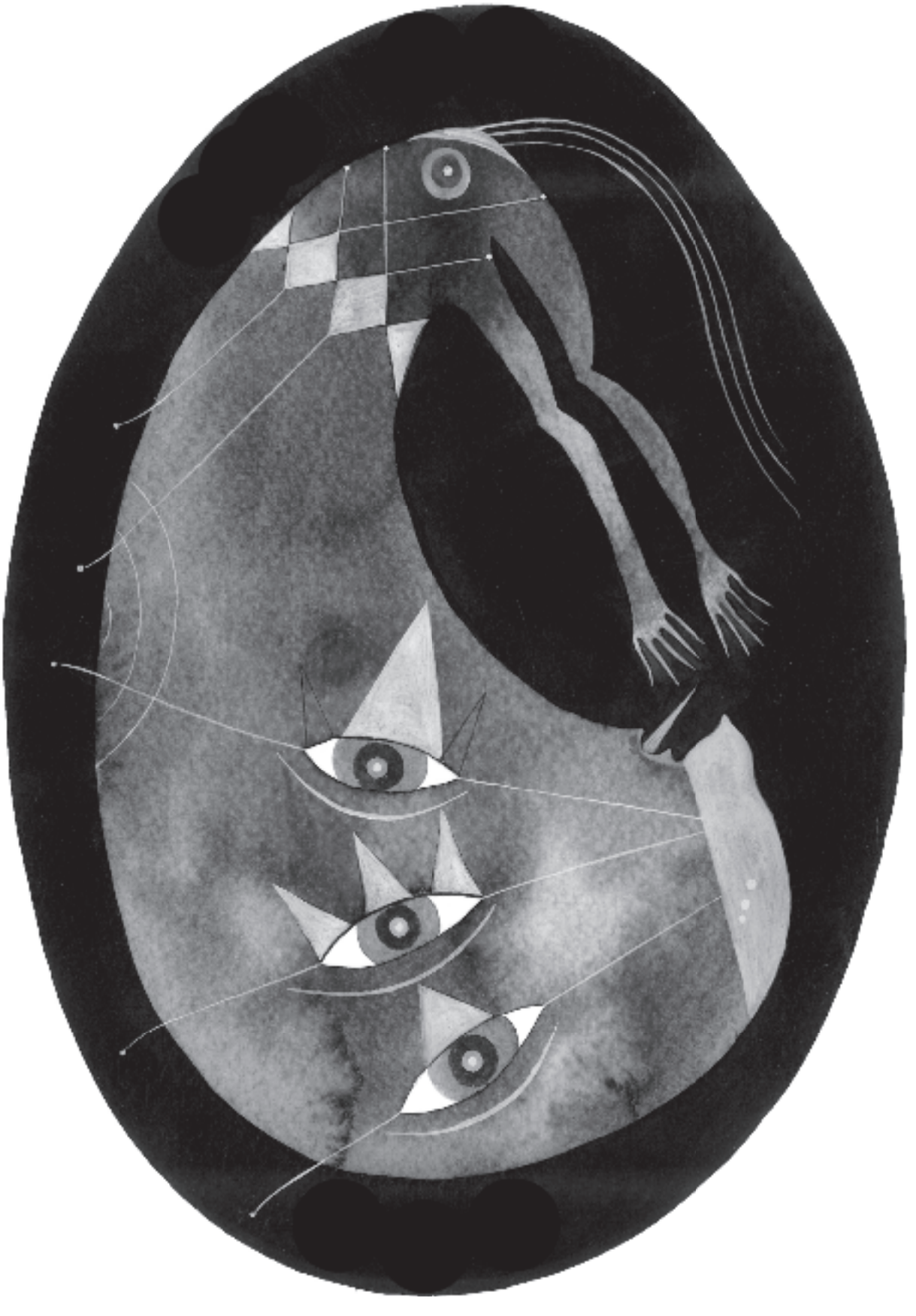
Quando tutto sembra impossibile, si apre una finestra, il corpo si mette "a vento" e arriva la potenza di un primo sguardo, di una voce arcaica, di una parola che partorisce ad occhi chiusi. L'esperimento sensoriale che ha aperto con inventiva resistenza la ventesima barcollante edizione della "Scena sensibile", suona come un manifesto di tessuto fragile stampato su carne: la carne esile e tagliente che danza il proprio isolamento, la ferita originaria, corpo della letteratura allo stato puro, bello e doloroso ("Io è un altro" di Alessandra Cristiani, un lavoro ispirato alle immagini dell'artista americana Francesca Stern Woodman), e la carne della phonè, la "narrasensazione" di Cinzia Villari e Gianluca Bottoni che disegna, al buio, una storia antica di violenza esercitata contro Evelina, una ragazza sorda, ai tempi dell'occupazione nazista. Rumori e suoni transitano come materia inconscia cucendo i segreti di una fisica dell'anima. Una stanza intima e porosa accoglie artisti e spettatori, avvolti in un abbraccio sensoriale. Insieme stiamo fermi e ascoltiamo, ogni minuscola cellula volta a respirare e trovare la sua forma. È una protesta gridata sommessamente. Con grazia, e intelligenza. E va ascoltata. **[K.I.]**

Familie Flöz

INFINITA

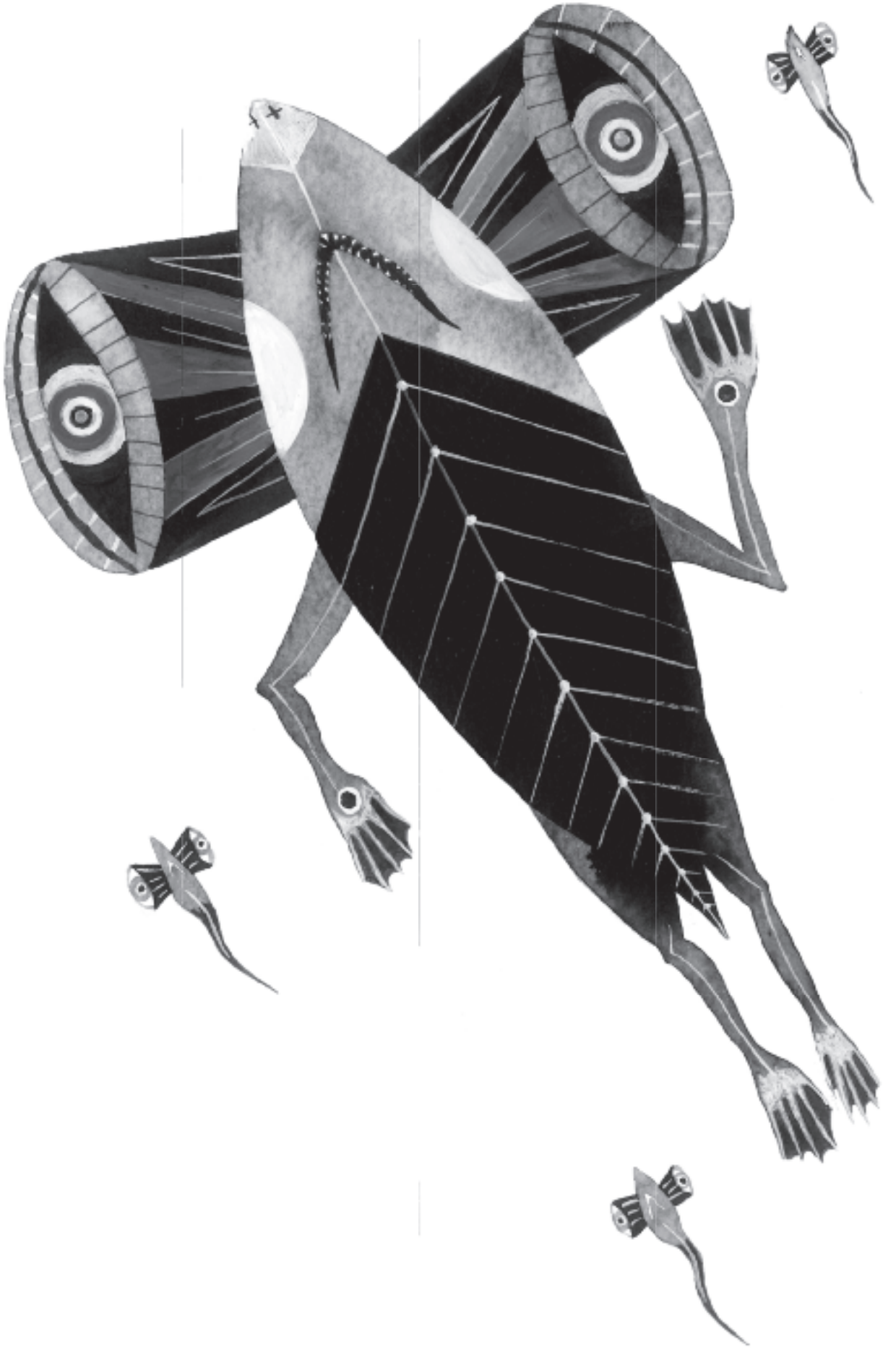
Teatro Valle Occupato, Roma

Estrema leggerezza ed estremo rigore. Con queste parole si potrebbe riassumere le qualità di "Infinita" la pièce che la compagnia berlinese Familie Flöz ha portato al teatro Valle Occupato, passando a Roma per la seconda volta nella sua storia cominciata vent'anni fa, nel 1994. "Infinita" è uno spettacolo sulla nascita e sulla morte, con una doppia regia – di Michael Vogel e Hajo Schüler – perché i linguaggi utilizzati sono molteplici: da quello del corpo a quello dei visual che accompagnano lo scorrere dei quadri scenici, in un gioco di ombre dove spesso le sagome dei performer e quelle dei video si fondono in un unico piano di realtà. In scena quattro performer dalla preparazione fisica eccezionale fanno proprie tutte le arti del mimo e dell'azione fisica per dare vita alle maschere che coprono i loro volti: di volta in volta maschere di bambini o maschere di vecchi. Un lavoro che risulta al contempo comico e poetico, dove le maschere – rigorosamente immobili – si caricano di un'incredibile potenza espressiva, ogni volta diversa, grazie ai gesti: lo spostamento di una spalla, l'inarcarsi del collo, il tendersi o il rimpicciolirsi della schiena. Le facce, scolpite, si illuminano così della profondità dei sentimenti umani. "Infinita" è, in definitiva, uno spettacolo sulla fragilità. La fragilità dei corpi, quelli infantili, che devono ancora trovare la forza di muoversi sicuri per il mondo, e quelli vecchi, che quella forza l'hanno inesorabilmente perduta. La fragilità è ciò che c'è prima e dopo la vita adulta, è ciò che ci introduce e ci accompagna fuori dalla vita, e i Familie Flöz la mettono in scena con grande leggerezza e poesia. Due le scene capitali: gli anziani che cercano di sintonizzare una stazione radio trasformandosi involontariamente in antenne; e il grande gioco a palla dei bimbi, che coinvolge l'intero pubblico in un rimpallo travolgente. **[G.G.]**



LA FRATTURA INSANABILE DEL QUOTIDIANO

Giampiero Rappa
A SLOW AIR di David Harrower
Teatro Argot Studio, Roma

DI MARIATERESA SURIANELLO

Morna e Athol, sorella e fratello, sono bloccati all'interno di due piccoli riquadri di nastro adesivo bianco disegnati sul palcoscenico, a significare due mondi separati, già nell'istante in cui si accende la prima luce e parte il primo monologo. È tutta giocata sull'alternanza delle due voci monologanti la costruzione drammaturgica di questo "A slow air", pièce dello scozzese David Harrower che Giampiero Rappa porta in scena con Raffaella Tagliabue e Nicola Pannelli. Una coproduzione che unisce due realtà tra le più fertili della nostra scena, Gloriababbi Teatro, di cui Rappa è tra i fondatori nel 2000, e Narramondo Teatro, nato a Genova nel luglio del 2001 in risposta agli strazianti fatti del G8, per volontà, appunto, di Pannelli. E proprio la vocazione a coltivare l'arte attorale, declinata sulla necessità di raccontare il presente, lega le due compagnie che avevano presentato "A slow air" in forma di mise en espace, nella rassegna romana di Rodolfo di Giammarco, "Trend − nuove frontiere della scena britannica", l'anno successivo all'allestimento che ne fece, nel 2011, lo stesso Harrower a Glasgow, prima di approdare con grande successo al Fringe di Edimburgo quella stessa estate.
Lentamente, davanti allo spettatore si dipanano i vissuti di Morna, che passa le giornate pulendo le case dei ricchi di Edimburgo, e Athol, che invece consuma la sua vita di piccolo imprenditore di maioliche a Glasgow. Ma non sono quelle quaranta miglia a separarli, se i due non si vedono né parlano da quattordici anni è per la diversa sensibilità che li connota. Via via che il filo della narrazione rimbalza da uno all'altra si capisce quanto sia differente la percezione che i due congiunti hanno di tutto ciò che li circonda. Hanno gusti, emozioni, sentimenti ed etiche discordanti nei rapporti con i genitori, con i figli e con i propri compagni. Pacato e timorato, negli anni della giovinezza Athol ascoltava i Simple Minds, mentre, ribelle e coraggiosa, Morna amava gli U2. Insomma, un mite piccolo borghese, il fratello, e una incorreggibile disubbidiente, la sorella, la quale, quando giovanissima si ritrova incinta di un fidanzato non proprio ufficiale, decide di tenersi il figlio, scontrandosi con la volontà della famiglia che le suggeriva di liberarsene. E sarà proprio il ventenne Joshua a organizzare l'incontro tra gli ormai maturi fratello e sorella.
Nella scena vuota, Rappa affida l'elegante e ironico testo di Harrower, nella bella traduzione di Gianmaria Cervo e Francesco Salerno, ai due attori che lo restituiscono attraverso una gestualità incisiva e misurata e, comunque, sempre coniugata alla vocalità dei passaggi narrativi. Qui non compaiono rovinosi colpi di scena o richiami a tragedie passate, al contrario del precedente "Blackbird", dove il drammaturgo scozzese componeva un'inquietante relazione pedofila. Quello che in "A Slow Air" emerge è invece l'ordinario andamento dei rapporti familiari, l'impossibilità di trovare un accordo finanche nelle piccole cose quotidiane, nonostante l'amore sia il sentimento dominante e, forse, proprio a causa di questo amore non si trova la via della riconciliazione.
Una regia rigorosa orchestra il delicato e morbido incastro dei monologhi, in un crescendo di informazioni che, in ottanta minuti, ricreano il menage coniugale di Athol nella sua villetta nei pressi dell'aeroporto, alterato, ma non troppo, dalla visita a sorpresa del nipote Joshua. E i tentativi di Morna di mettere ordine nella propria vita. Mentre si scivola in un finale completamente aperto.