

# N

DI ATTILIO SCARPELLINI

Non è certo il presente che manca al teatro italiano, anzi a volte si ha quasi l'impressione che ce ne sia anche troppo. Lo si è visto di recente alla rassegna Teatri di Vetro, la vetrina della scena indipendente che si svolge ogni anno al Teatro Palladium di Roma: nel giro di neanche due serate, tre diversi spettacoli sembravano avere il potere di ricapitolare quelle che sono le poetiche ormai più consolidate della nostra scena. Di ricapitarle senza esaurirle, ovviamente, ma soprattutto senza semplificarle. C'è un ritorno drammaturgico, ad esempio, ma, come ha dimostrato l'ultimo lavoro della compagnia Biancofango, "Porco mondo", esso è indisgiungibile da una ricerca sull'espressività attoriale: se la parola torna, insomma, lo fa passando sotto le assi del palcoscenico, e non sopra. Che era quanto il successo de "L'origine del mondo" di Lucia Calamaro aveva già ampiamente prefigurato. Fine del teatro visivo, dunque? Al contrario, inizio di una sua rigenerazione drammatica di cui l'intensa figurazione di "Sonno" di Vincenzo Schino ha dato una prova quasi smagliante, se smagliante fosse un aggettivo adatto per uno spettacolo che vuole far incontrare Goya e Shakespeare. Da una temperie apertamente post-drammatica sgorga invece l'esilarante dispositivo di decostruzione messo in atto dalla compagnia Menoventi in

"Perdere la faccia" dove il riso convulsivo dello spettatore si spinge fino ai confini estremi del comico, quelli oltre i quali, come è noto, non c'è più niente da ridere. Tre spettacoli, tre compagnie, tre diversi modi di fare e di pensare il teatro che meriterebbero senz'altro di entrare in un futuro, se solo attorno a loro qualcuno lo stesse costruendo. E così proprio ciò che è più tonificante, l'incredibile ostinazione dell'arte, si ribalta repentinamente nel suo contrario: lo sconcertante spettacolo offerto da quell'entità da sempre eufemistica chiamata politica culturale. Certo, il teatro soffriva già da tempo e da tempo aveva smesso di "fare sistema" (se non nel senso più deterioro del termine), più o meno da quando una trasversale società dello spettacolo aveva scoperto di non sapere cosa farsene del suo artigianato ad alta intensità di finzione ma a bassa densità di simulazione. Oggi si capisce meglio a quale deriva territoriale, nel senso meno nobile del termine, sia stato condannato il teatro italiano con l'eliminazione dell'ETI. Se prima bisognava difendersi dall'incompetenza di un ministro, o dall'eccesso di zelo dei politici che si volevano anche direttori artistici, ora basta la scaltra indolenza di un burocrate barricato dietro l'alibi della crisi a mettere in discussione la continuità anche delle più riuscite imprese artistiche. C'è poco da stupirsi del resto: in un paese in cui la classe dirigente, sia essa tecnica o politica, non riesce a dichiararsi responsabile neanche del disagio umano delle persone che dovrebbe rappresentare, chiedere uno sforzo di visione nei confronti di un bene così poco primario come la cultura – per non dire dell'arte – rasenta la follia. Questo numero dei Quaderni parla di festival, di bilanci, di visioni. Di teatro, ovviamente. Di politica necessariamente. Ma sullo sfondo si delinea un fantasma a cui persino il teatro, che di fantasmi se ne intende, non era preparato: il vuoto di potere.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

# ESTATE

Quaderno n.7 · giugno-settembre 2012

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, Ugo Riccarelli, Mariateresa Surianello

Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di giugno 2012 da L. G. Roma

# TRA INCENDIO

## AL VIA LA STAGIONE DEI FESTIVAL TEATRALI

IL PUBBLICO DELLE STAGIONI INVERNALI NON È LO STESSO CHE AFFOLLA LE NUMEROSE MANIFESTAZIONI CHE COLORANO LE ESTATI ITALIANE.

TRA ETERNI RISCHI CHIUSURA E PROGRAMMAZIONI PIÙ O MENO ORIGINALI I FESTIVAL SONO BELLI E CONTRADDITTORI COME IL SISTEMA CHE LI ATTIVA

DI MASSIMO MARINO

 Scaldano i motori per la partenza, sontuosi o tribali, di ricerca o di resistenza. I festival. Se pure uno deraglia subito al via, finisce fuori strada ammaccato e non si sa se potrà rimettersi in pista (Primavera dei Teatri), gli altri preparano la loro proposta, mirabolante per quanto precaria, a vasto raggio anche se sempre provvisoria.

I festival sono uno dei migliori esempi del genio italico, specchio mutante della nostra società quanto poche altre manifestazioni. Capaci di fare le nozze coi fichi secchi, piccole e medie imprese (anche nel senso di “intraprese” da antichi cavalieri) che collegano cultura e intrattenimento, attenzione alle esigenze di marketing turistico e di ricerca d’anima dei nostri smarriti territori, sperimentazione e consenso, di massa o perlomeno di campanile, con tutti i problemi che l’italica nozione di “locale” e di manifestazione “radicata” possono suscitare.

I festival sono sempre stati considerati un miracolo anche perché, progressivamente più insostenibili, sono diventate le normali stagioni teatrali. I festival erano (e sono) l’esplorazione di un teatro diverso, avventuroso, del corpo, del profondo, “straniero”, non solo perché ogni tanto (non poi tanto spesso) si è avuta la fortuna di incontrare spettacoli di maestri della scena internazionale, ma perché nei loro spazi-tempo concentrati e accelerati ribaltavano usanze, modalità estetiche, visioni, invadendo le città, facendole reagire totalmente con il teatro. Dove nelle normali stagioni domina la rappresentazione, la riproduzione di un repertorio uguale a se stesso, immutabile e un po’ sfasciato nonostante i lifting, la riproposizione della forma dramma come “predica” o acculturazione dal palcoscenico alla platea, nei festival si rivelavano (si rivelavano?) il post-drammatico, l’indisciplina, la rottura delle barriere, l’esperienza, la scossa elettrica, l’esplorazione di relazioni e di formati imprevisi.

 E però questa festività presto si è trasformata in eterno ritorno, in formula, in tentativo di far dialogare oltre il dovuto il rigore dell’arte con le necessità di svago di pubblici estivi, per tesoriizzare numeri di gradimento (piccoli, per carità), per intrattenere, seppure con intelligenza. Il *site specific* è diventato show turistico, son et lumière; le rassegne hanno vissuto una schizofrenia a volte insanabile tra “piccolo è bello” e necessità di accontentare assessori e operatori con ansie di visibilità. L’eccezione è diventata la norma di un tempo che è libero oggetto di consumo, regolamentato e dipendente come e più del tempo lavorativo, in epoca di precariato diffuso; tempo schiavo, subalterno, valore di puro scambio, merce. Spettacolo generalizzato, nel senso indicato da Guy Debord. L’accettazione di bilanci indecorosi per tenere viva la fiammella ha fatto il resto (la cultura non è un bene essenziale, continuano a ripetere politici e amministratori con i fatti).

In modo ancor più grave, la vitalità dei festival ha sanzionato definitivamente una scissione, una rottura, una vecchia crepa del sistema teatrale (datata perlomeno ai

### **Colline Torinesi**

Torino

dal 5 al 26 giugno

### **Inequilibrio**

Castiglione (LI)

dal 28 giugno

all’8 luglio

### **Santarcangelo**

S.Arcangelo (RN)

dal 13 al 22 luglio

### **Drodesera**

Dro (TN)

dal 20 al 28 luglio

### **Kilowatt**

Sansepolcro (AR)

dal 20 al 28 luglio

### **Teatro Civile**

Monte S.Angelo (FG)

dal 20 al 29 luglio

### **Volterrateatro**

Volterra (PI)

dal 23 al 29 luglio

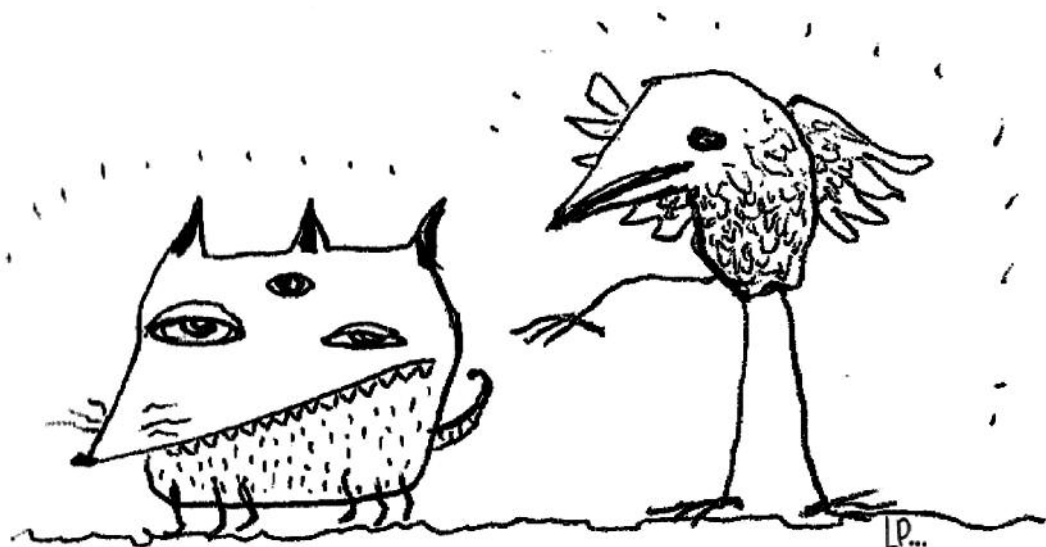
### **Short Theatre**

Roma

dal 4 al 15  
settembre



# E MARKETING



tempi dell'avanguardia anni Sessanta): da una parte il teatro importante, quello che fa le stagioni, che ha i denari e li spende – spesso senza senso – per propagandare un'idea di cultura anestetizzata, omologata; dall'altra la mappa di situazioni “alternative” come quelle che stiamo considerando, una costellazione pulviscolare di luoghi più o meno interessanti, intelligenti, ma decisamente subalterni, un circuito della sopravvivenza che potrebbe, per paradosso, disegnare una nuova configurazione del teatro – il teatro che vorremmo, quello dell'ascolto, dell'esperimento, della creazione inquieta.

 Eppure ora è il momento di stappare la bottiglia di spumante per l'inizio della stagione dei festival, sempre più lunga, con pause sempre più corte, primavera-estate-autunno, fino all'inverno, a testimoniare la sua caratteristica di alternativa minore (perché meno finanziata), sicuramente più entusiasmante di quelle delle kantoriane classi morte che vediamo susseguirsi sui grandi palcoscenici invernali – i teatri differenti, “in stagione”, stanno chiudendo o si stanno ridimensionando a uno a uno, un po' lungo tutto lo Stivale. Primavera dei Teatri, si diceva, inciampa alla partenza, incappando in una lentezza burocratica che fa partire il bando di finanziamento regionale forse in giugno, facendo saltare l'appuntamento di Castrovillari all'inizio dello stesso mese, col programma praticamente fatto, spostandolo forse a settembre, se tutto va bene; ma tanto la programmazione non è importante, i festival sono opere di magia e di ingegno, non di lavoro accurato e paziente per far crescere frutti anche in territori altrimenti abbandonati. Sono pronte però a decollare tante altre rassegne piccole e grandi, in una frammentazione che potremmo chiamare molteplicità, peculiarità, ma che rivela anche l'incapacità di dialogare col festival vicino, perché il proprio finanziamento viene dall'Ente locale, che conta su quei venti coperti in più per ristoranti e sugli introiti per i commercianti, che sono oggi i veri riferimenti, gli “azionisti” per così dire dell'attività degli enti pubblici.

Tante sono le proposte. Nello scritto introduttivo del suo direttore Sergio Ariotti il Festival delle Colline Torinesi (5-26 giugno) punta il dito contro l'idea dominante che lo spettacolo debba autofinanziarsi e corroborare il turismo: la funzione etico-culturale del teatro, il suo valore etico e politico sono trascurati. Rivendica Ariotti la capacità avuta in un percorso ormai lungo di far fruttare i contributi pubblici nel rigore della programmazione artistica, in una dialettica stretta con realtà europee di spicco, nel lavoro sul territorio. Propone novità di artisti come Spiro Scimone, Claudia Castellucci, Cuocolo-Bosetti, Hubert Colas, Guillaume Vincent, Rabih Mroué e Lina Saneh. E tanti nomi giovani.

Linee simili le ritroviamo in altri ormai storici appuntamenti, come Inequilibrio di Castiglioncello (28 giugno-8 luglio), Santarcangelo (13-22 luglio), Drodesea (20-28 luglio), Volterrateatro (23-29 luglio).

Tra i migliori esempi del genio italico, specchio mutante della nostra società quanto poche altre manifestazioni i festival sono piccole e medie imprese che collegano intrattenimento e ricerca d'anima dei nostri smarriti territori

Andrea Nanni a Castiglioncello punta sulla «capacità di aprirsi alla realtà, di distillarla per generare bellezza»; propone di abbandonare il virtuosismo per parlare a bambini, anziani, adolescenti in disagio, «giardinieri che sanno parlare con le fate». Mostra lavori di teatro e danza, creati in residenza durante l'anno (ecco altri due marchi dei festival, oggi: il lavoro in residenza e la ricerca di una presenza continua nei luoghi), con nomi come Virgilio Sieni, con un progetto che interroga le ombre delle fate, Claudio Morganti, Leonardo Capuano, Deflorian-Tagliarini, Sacchi di sabbia, Egumteatro e Nerval, che continua a interrogare le differenze. A Santarcangelo ancora Virgilio Sieni – maestro acclamato, ricercatore totale – in un lavoro, “Sogni”, con i cittadini. La nuova direzione di Silvia Bottiroli (con Cristina Ventrucchi e Rodolfo Sacchettini) punta sul concetto di «aria pubblica», sulla piazza come «bene di città fatto interiore», e lancia l'idea di osservare la vita comune nella lente dell'arte. Ospita il ritorno di Richard Maxwell, vari nomi stranieri tutti da scoprire e progetti di una bella parte del nuovo teatro italiano. Dredesera si interroga sul concetto di folk e di tribù, sulle nuove forme di comunità (ma il tema circola anche a Santarcangelo, a Castiglioncello, a Volterra), di auto-protezione. Con giochi di strada, performance per poche persone, nuove produzioni della Factory che segue per tutto l'anno, a lungo, vari giovani gruppi.

Volterra, con la vicina Pomarance, si metterà in scena in dialogo con l'esperienza forte degli attori detenuti della Compagnia della Fortezza sotto la guida di Armando Punzo, in una sfida nel nome di Romeo e Giulietta e del poeta che parla di nulla, Mercuzio, a rompere le barriere del possibile, verso i sogni che possono trasformare realtà insostenibili. “Mercuzio non vuole morire” diventerà uno spettacolo di massa, in carcere e fuori, con detenuti, persone comuni, ragazzi, uomini e donne con valigie di lacrime, in fuga verso mondi più vivibili. Una sfida entusiasmante, che sta crescendo da mesi con laboratori, incontri, discussioni, performance, nel nome della «bella Verona» divisa, ostile, per ritrovare aria intorno all'esperienza unica del teatro in carcere.



Ma ci sono appuntamenti piccoli e peculiari, come Teatro Civile Festival di Monte Sant'Angelo, come Kilowatt di Sansepolcro con la sua “giuria” diffusa di cittadini “visionari”, come Radicondoli. Ci sono poi quelli che esplorano radicalmente il contemporaneo e il futuro, formati inediti come Uovo a Milano, il nuovo Live Arts Week a Bologna, Es.terni a Terni. E molti altri, per tutti i gusti.

La Puglia ha già aperto le danze mettendo in scena, dopo l'inaugurazione col grande nome di Nekrosius e con la sua “Divina Commedia”, il lavoro diffuso di un triennio di residenze. Vie Scena Contemporanea Festival, a Modena, ha anticipato le sue giornate di sguardo al teatro contemporaneo tra Europa, Italia ed Emilia Romagna a maggio-giugno, mentre il Napoli Teatro Festival scende in piazza con un programma son tuoso, in buona parte dedicato alla nuova scena argentina. E qui il mega-equivoco è trasparente: qualcuno si è inventato l'idea di fare un festival nazionale senza considerare la rete, fittissima, già esistente. Si è creata una manifestazione autonoma, in contrapposizione con l'altro festival che già lo Stato considerava nazionale, la Biennale Teatro di Venezia. Insomma, un'altra occasione per non fare insieme, per non ripensare il sistema del teatro, per affidarsi al gioco delle clientele, locali e centrali, delle esautorazioni politiche, dei particolarismi.

Eppure i festival rimangono meravigliose avventure, con tutte le critiche che possono attirare, pure se spesso si sottomettono all'odiosa idea di marketing e di successo turistico – la cultura non è marketing, non è immediata ricaduta economica, è formazione, in tempi lunghi; è provocazione, anomalia, rischio. Sono (o potrebbero essere) laboratori, luoghi di ascolto, di incontro libero, di esperienza, di festa. In questi limiti, contraddittori quanto si vuole, vivono oggi, sfidando anche le idee correnti di comunità cittadina, teatrale, utopica. Provano a disegnare nuove modalità di lavoro scenico, di dialogo, di creazione, di provocazione culturale, di sperimentazione, di scoperta di ciò che non è ancora previsto. Esplorano volti, corpi, poesie, durezze, sognando nella nebbia di domani. Fanno scoccare scintille o incendi tra ambiente, artisti, immaginario.



LITTLE POINTS...

# UNA GEOGRAFIA ALLO SFASCIO

## IL TEATRO CAMBIA MA DIMENTICA IL CONTEMPORANEO

I FESTIVAL SONO ORMAI L'ULTIMA, PRECARIA POSSIBILITÀ DI PORTARE AVANTI UNA RICERCA PER LE REALTÀ DEL CONTEMPORANEO. IL SISTEMA DELLA PROGRAMMAZIONE VA DI PARI PASSO CON LA PRESENZA, SEMPRE PIÙ MINACCIATA, DEGLI SPAZI NECESSARI ALLA CREATIVITÀ

DI GRAZIANO GRAZIANI

■ «Benedetta la città che fonda un teatro», recita il sottotitolo di questa rivista riprendendo una frase del drammaturgo inglese Edward Bond. E quella che lo chiude? La domanda se l'è posta Azzurra d'Agostino, poetessa che da anni compie volentieri incursioni nel mondo del teatro e vi lavora come operatrice, all'indomani della chiusura del Teatro San Martino di Bologna, uno dei pochi spazi del capoluogo emiliano dedicati alla scena contemporanea con entusiasmo e raziocinio, seguendo il filo di un progetto preciso. Persino in una delle regioni storicamente più attente alle sorti della scena, dunque, si arranca sotto il segno di una crisi che una volta di più si delinea come culturale, prima ancora che economica. I luoghi non sono neutri, soprattutto quando si parla di arte. Essi vivono quando li abita una comunità, e prosperano quando questa comunità produce qualcosa di sensato. Non qualcosa di tangibile, mercificabile come un oggetto; e neppure semplicemente quando aggrega un gran numero di persone pronto subito dopo a disperdersi, secondo la logica dei grandi eventi tanto cara alle nostre amministrazioni. Quel "senso" a cui si fa riferimento è il modo di vivere e far vivere quei luoghi, l'atto di "abitarli" e trasformare attraverso questa pura azione la faccia della città. Perché un luogo vivo dà sostanza a una città, ne delinea l'identità. Il Teatro San Martino è stato diretto da un artista del calibro di Roberto Latini e dalla sua compagnia Libero Fortebraccio Teatro, che lo ha abitato con la potenza del suo gesto artistico e della sua visione del teatro. Per i bolognesi l'assenza di questo progetto cambierà radicalmente il volto della loro città.

Ma Bologna è solo uno dei nodi di una geografia teatrale che si sta sfaldando in questi ultimi anni. È ormai certo che il festival di Castrovillari, che in un decennio ha trasformato una delle periferie d'Italia in un'importante centralità artistica, quest'anno non si farà, almeno non nella sua collocazione abituale. Il bando per l'assegnazione dei fondi deve essere varato, e nel caso andasse bene Primavera dei Teatri – questo il nome della manifestazione – andrà a slittare all'autunno o all'inverno. Tutto ciò in parte avviene per il terremoto che la crisi ha rappresentato per i bilanci pubblici, ma anche per la tradizionale e manifesta incapacità delle amministrazioni di dare solidità persino ai progetti più strutturati: il festival di Castrovillari ha un curriculum lungo, validissimo, fa capo a un artista come Saverio La Ruina. Risalendo la penisola, tuttavia, la situazione non cambia. Nella Torino delle sei belle sale amministrate dal Teatro Stabile guidato da Mario Martone, un taglio considerevole nei bilanci ha compromesso uno dei progetti più interessanti degli ultimi anni. È ormai notizia certa che Prospettiva, il festival d'autunno lungo un mese diretto da Fabrizio Arcuri e dallo stesso Martone non si farà. Vincitore di un Premio Ubu, in tre sole edizioni la manifestazione aveva portato un gran numero di opere del contemporaneo nel capoluogo piemontese.

Ci sono un po' ovunque segnali di cedimento di quel sistema che ha nel tempo permesso l'esistenza e lo sviluppo del teatro delle ultime generazioni – storicamente più povero di quello delle generazioni precedenti, sviluppatosi in un momento storico più attento all'arte teatrale. Basta guardare alle minori disponibilità economiche di festival storici come Santarcangelo (direttrice Silvia Bottirolì) e Castiglioncello (direttore Andrea Nanni), che si traducono in un'inevitabile difficoltà di progettazione e gestio-



ne dell'ordinario, pesante ipoteca per quelle manifestazioni che da anni sono per l'Italia teatrale i luoghi di maggior respiro visionario, di sguardo al futuro della scena. E anche da Milano arrivano segnali inquietanti, con il CRT che azzoppa la stagione in corso, chiudendola ad aprile senza completarla, lanciando ombre pesantissime sul futuro del centro diretto da Silvio Castiglioni.

Quando in Italia si decide di tagliare, a farne puntualmente le spese sono i settori più fragili, sperimentali, meno visibili. Ma, subito dopo, a pagare è lo sguardo verso l'esterno, verso il mondo, perché quando si addensano le nubi l'attitudine italica è quella di chiudersi nel *particolare*, aspettando che passi la tempesta e non ci colga. Così anche un festival ricco come Villa Adriana, progetto dell'Auditorium Parco della Musica di Roma, che ha portato i grandi nomi della scena internazionale in una cornice suggestiva, quest'anno non si farà. Ma la Capitale, a ben guardare, di problemi ne ha diversi. Perché una città che conta 400 sale teatrali (se contiamo associazioni e club) e, fino a qualche anno fa, ben cinque stabilità tra pubblica, d'innovazione e privata di interesse pubblico, un vero circuito del contemporaneo non è mai esistito. O meglio, è esistito nel sommerso. Come negli anni Settanta un movimento vivissimo e sotterraneo ha abitato le cosiddette "cantine romane", trasformando la Capitale in un polo centrale per il nuovo teatro, così negli anni Zero del Duemila un movimento altrettanto vivo e sotterraneo si è riversato nei centri sociali, che cambiavano pelle e si aprivano a esperienze che non erano politiche in senso letterale, ma lo erano in senso sostanziale. Tuttavia anche quel circuito ha subito una sostanziale battuta d'arresto. Il Rialto Santambrogio, centro culturale nell'ex-ghetto ebraico, è stato chiuso nel 2009; l'Angelo Mai ha subito un lungo stop per essere trasferito da Monti a Caracalla, e di recente ha ricevuto un'ingiunzione di cessazione delle attività da parte delle autorità comunali; destino che ha interessato anche il Kollatino Underground, che opera in periferia. È vero che l'offerta teatrale nella Capitale continua a essere cospicua, ma siamo così certi che la quantità e la qualità coincidano? Nell'humus di quel circuito ora in crisi sono nate o hanno pescato esperienze come Ubu Settete, Short Theatre, Teatri di Vetro (festival di cui si ignora il destino nei prossimi anni), e sempre in quel movimento artistico si era mosso l'Eti negli ultimi anni del suo mandato, per sostenere e sviluppare le nuove creatività. Se oggi il Teatro Valle è occupato, bisogna ricordarselo, è anche perché l'Ente Teatrale è stato dismesso, lasciando un vuoto di competenze: chi supporta le nuove generazioni in modo autorevole? Chi dialoga da pari a pari con i circuiti internazionali, nel campo del contemporaneo, rappresentando l'Italia? È difficile che a questa domanda rispondano i circuiti ufficiali, tutti più o meno in crisi di approvvigionamento di risorse. Non possono riuscirci gli stabili privati d'interesse pubblico, che seguono logiche più commerciali e solo in qualche caso (ad esempio il Piccolo Eliseo) riescono a dedicare ritagli di programmazione al contemporaneo. Non ci sono riusciti, salvo rare eccezioni, gli stabili d'innovazione, che spesso si sono trasformati in residenze più o meno aperte di compagnie, trasformandosi paradossalmente in un "fenomeno generazionale". Non possono riuscirci appieno nemmeno gli Stabili pubblici, che per come sono strutturati si rivolgono a produzioni di diversa gittata (le cosiddette "produzioni da stabile") e possono certamente intervenire su singoli progetti, ma non sono in grado di strutturare la propria stagione orientandola al contemporaneo, poiché non è la loro missione esclusiva.

Per un certo periodo si è pensato che questo onere potesse spettare ai festival, nel compimento di un percorso di mutazione genetica che ha trasformato negli anni queste manifestazioni da vetrine per gli spettacoli futuri a ultimo approdo, piazza sostitutiva della creatività contemporanea che ha scarsa permeabilità nel circuito ufficiale. Ma nella stagione delle vacche magre sono proprio le "strutture leggere", non istituzionali, a saltare per prime. Un po' perché si permane nell'equivoco del festival come "sagra", manifestazione ludica di cui si può fare a meno in tempo di austerità. Ma un po' anche perché, coerentemente con quanto accade in Italia in ogni settore e non solo nel teatro, le nuove creatività come le nuove generazioni sono destinate senza appello alla precarietà più estrema.

**Da quando l'ETI è stato dismesso, nel 2010, chi supporta le nuove generazioni in modo autorevole? Chi dialoga da pari a pari con i circuiti internazionali, nel campo del contemporaneo, rappresentando l'Italia?**

# IL BANDO E LA MATASSA

## COME I SOLDI INCIDONO SUI LINGUAGGI

LA CRISI HA COMPRESSO LE RISORSE, MA PROLIFICANO PSEUDO-OPPORTUNITÀ DI PRODUZIONE, I BANDI ESPANDONO IL MECCANISMO DEI PREMI E DEI FESTIVAL, MA SENZA FARE SISTEMA. ALLE LEVE DEL NUOVO TEATRO RESTA L'AUTOSFRUTTAMENTO DEL "MERCATO NERO"

DI ANDREA PORCHEDDU

■ A vederla da lontano, come mi capita, l'Italia teatrale sembra il paese delle opportunità, delle iperofferte, delle chance da cogliere al volo. Ogni giorno, rimbalzando da un sito a un blog a un social network, si moltiplicano i bandi, i premi, gli stage, i concorsi, i provini. Wow!, viene da esclamare, giubilanti per il tanto fervore. Ma a ben vedere, la pletora di proposte sembra essere sempre più il frutto bacato di un sistema produttivo totalmente allo sbando.

C'è la crisi, si sa. E va sempre peggio. Certo, basterebbe una settimana di stipendio di Tronchetti Provera per ripianare molte casse: fatto sta che neppure i "tecnici" sembrano accorgersi di un comparto vivace e potenzialmente fruttifero. Così, a forza di tagliare gambi, i fiori, per quanto forti, perdono petali.

Non sono il solo né il primo a dire che la scena italiana è tra le più vivaci d'Europa: tendenziosa, confusa, modaiola, ma vivacissima. Autori, registi, attori moltiplicano le loro proposte. Benissimo: la crisi stimola la creatività. E mica tanto. Perché i due elementi citati – il "bandismo" esasperato e la moltiplicazione delle proposte – sono escrescenze malaticce di quel sistema di cui si dirà, grossolanamente, in queste righe. La prevalenza del bando: possiamo chiamarla così la malattia di stagione. Affligge giovani, meno giovani, diplomati o auto-formati, gruppi minimali e teatri strutturati. Per capire l'epifenomeno occorre fare il classico passo indietro. Il mondo teatrale italiano è stato sempre, più o meno, pacatamente diviso in due: là gli stabili, qua la ricerca. L'entrismo reciproco non è mancato: la ricerca s'è fatta "stabile", radicandosi in luoghi-case, e alcuni ex ricercatori sono diventati direttori o registi della Stabilità pubblica. L'attore di "scuola", preso il diploma, aspettava la "telefonata" del Maestro, e iniziava così la carriera di scritturato. L'attore di ricerca si auto-formava attraversando cicli personali/artistici diversi, e poteva entrare in una "famiglia" (è la dimensione maggioritaria della ricerca: dal nucleo di coppia al collettivo) oppure imporsi come singolo, avviando a propria volta un nucleo produttivo.

Schematizzo e semplifico, non me ne voglia chi legge, ma provo a registrare delle tendenze. Da un lato, gli Stabili hanno sempre inseguito il sogno della Compagnia Stabile (si fece un convegno a Prato, lo scorso anno, curato da Mimma Gallina), ossia il nucleo d'attori permanenti e scritturati per qualche stagione. Progetto invocato da tutti, realizzato da pochi. Dall'altro lato, la ricerca ha sempre più evocato il "segreto" del lavoro dell'attore su se stesso, spingendo la preparazione verso l'infinito. Poi si sono mescolate le carte. Poi è arrivata la crisi.

Gli Stabili hanno ridotto la quantità (a volte la qualità) delle produzioni, hanno ripiegato su repertori consunti, tra scelte eclatanti o faraoniche e politiche di galleggiamento: chiudendosi, insomma, sul filone medioborghese. Gli stabili di innovazione (salvo qualche vitalissima eccezione) hanno sovente innestato la retromarcia, tentando di sopravvivere. Le storiche compagnie di giro, sparite da tempo, sono state di fatto sostituite dalle compagnie di ricerca. Ma qui il mistero si infittisce.

Il sistema economico ha profondamente connotato il linguaggio, i tempi, e i modi della creazione. Ossia, per dirla quasi marxianamente, il capitale (scarso) ha ancora una volta determinato la struttura dell'arte.

Partiamo dalla base. Le università e le scuole italiane sfornano ogni anno aspiranti





qualcosa: registi, attori, scenografi, costumisti... Insomma, artisti confusi ma laureati, uniti in raggruppamenti produttivi: la dinamica del gruppo a volte (non sempre) sopravvive alla laurea. Di fatto ogni anno, in Italia, si registra una smodata crescita di nuove formazioni: fenomeno esploso negli anni Novanta, ormai consolidato. Questo nuovo teatro (anche vivacissimo e di qualità, tanto da meritare attenzione e tournée internazionali), ha assunto come metodo di autofinanziamento quello che definirei, senza mezzi termini, il “mercato nero”. Se gli Stabili pubblici e quelli di innovazione si blindano e prestano poca o nulla attenzione al fenomeno, veri interlocutori del “nuovo” teatro sono festival e premi. A partire dal meritevole Premio Scenario, che nella sua ormai lunga storia ha determinato un “modo” di creare teatro. Per molti, se non per tutti, Scenario è diventato l’unica possibilità di farsi vedere e di vivere. I tempi, lo stile, i codici di tanto teatro sono quelli: la tappa di 20 minuti, l’allargamento a 40, l’esito finale a 50. Un moltiplicarsi di “studi” e la nuova compagnia è pronta al mondo.

Sono arrivati poi altri Premi: dalla loro, la possibilità di una “produzione” (con sostegni ridicoli) e il miraggio di una distribuzione. Il sistema si è velocemente espanso, e sono arrivati i Bandi, metastasi del Premio. Anziché scegliere, sostenere, produrre effettivamente un artista – anche per la mancanza di fondi – si preferisce moltiplicare la pseudo-possibilità, mettendo a bando somme ridicole o qualche piazza. In questo modo, a volte l’ente banditore si garantisce ad esempio un cartellone, o addirittura una stagione; si garantisce debutti e/o borderò, e si autofinanzia, dal momento che chi vuole partecipare al bando si accolla anche numerose spese.

Casi eclatanti non mancano. Per non parlare dei tanti laboratori-colletta: gli attori partecipano, a pagamento, nella speranza non tanto di essere scelti, ma almeno di essere “visti” dal regista-maestro di turno. Così, indirettamente, i volenterosi laboratoristi contribuiscono alla produzione di uno spettacolo del quale, quasi certamente, non faranno parte. Ecco: il sistema-laboratorio è diventato davvero il “mercato nero” italiano. La pratica laboratoriale è mutata troppo spesso in una forma di autosostentamento che – partendo da istanze civili, sociali, artistiche – rasenta l’opportunismo. Il laboratorio è diventato un immenso parcheggio sociale, soprattutto di giovani che, non potendo mai veramente entrare nel mondo del lavoro teatrale, continua a spendere per formarsi e a sua volta forma (magari senza competenze adeguate) per sostenersi. E l’unico sbocco, l’unica gratificazione, è lo spettacolino, di fronte al pubblicino, che fa il giretto dei festivalini. Dal mercato al mercatino, insomma, per quanto lo si possa strombazzare su Facebook o su Twitter: “teatri a perdere” che non lasceranno traccia.

Restano i territori di libertà. Gli occupanti e gli occupati. Da i centri sociali al Valle, al Garibaldi, a Macao: segni di civiltà, di lotta, di intelligenza. Luoghi di contestazione o future fondazioni? Comunque, luoghi dove si va a far teatro gratis.

In questo sistema laboratorio, l’unico sbocco, l’unica gratificazione, è lo spettacolino di fronte al pubblicino che fa il giretto dei festivalini, per quanto lo si possa strombazzare su Facebook o Twitter

# L'ABITO NUOVO DELLA DANZA

TRE SPETTACOLI, CON TRE LINGUAGGI DIFFERENTI, DISEGNANO LE DERIVE FECONDE DEL TEATRO DI MOVIMENTO, ETERNA CENERENTOLA DEL SISTEMA TEATRALE ITALIANO. EPPURE QUESTA DISCIPLINA DI FRONTIERA CI AVVICINA ALLE SCENE DEL RESTO D'EUROPA

DI MARIATERESA SURIANELLO

**#** Assente dalle scene da buoni due anni, Silvia Rampelli è riapprodata al Palladium con il suo nuovo lavoro, “OR-Sulla frase nominale”, un altro tassello urticante nella ricerca sul tempo che la coreografa romana persegue da almeno un lustro, usando il corpo scenico di Alessandra Cristiani e Andreana Notaro, danzatrici con le quali condivide il percorso formativo con il maestro butoh Masaki Iwana. Entrambe infatti partecipavano dieci anni fa, nel 2002, alla fondazione in Italia di Habillé d'eau, la compagnia il cui nome Rampelli mutua proprio dall'omonima esperienza francese di Iwana e del cui nucleo originario facevano parte anche Francesca Proia ed Elisabetta Di Terlizzi. Formazione osmotica dalla cangiante morfologia, soggetta a continui travasi, incontri, coniugazioni, perdite, quasi un microcosmo che pone sempre il corpo e i suoi linguaggi al centro dell'atto performativo, sperimentato ad libitum, e la cui unica risorsa inesauribile è la propria indipendenza da costrutti di facile condivisione. Una completa libertà creativa che difficilmente incontra l'attenzione di mecenati, siano esse pubbliche o private istituzioni. Per questo nel paesaggio romano appare come retaggio di un recente passato, un po' più attento alle istanze della cultura, la quattro-giorni di Ztl\_Pro – quel singolare esperimento di Zone Teatrali Libere che divengono produzioni col sostegno della Provincia di Roma. E proprio per la sua singolarità, per quel suo procedere includendo linguaggi e forme spurie, la presenza di Habillé d'eau eleva al massimo la criticità della scatola teatrale con il suo obbligo di impianto frontale che blocca gli spettatori nelle colorate poltroncine del Palladium, attutendone la fruizione attiva dell'evento. E sembra che Silvia Rampelli abbia inteso postulare l'assurdità di un'architettura e la necessità di utilizzare, per tali esposizioni del corpo, spazi di condivisione extra teatrali, o più semplicemente sganciati dall'idea di teatro all'italiana con tutte le sue varianti, e immaginare per l'arte performativa strutture modulabili e abitabili da artisti e spettatori con diverse modalità. È questo un atavico problema della città di Roma, non disporre di luoghi multiformi per il teatro, almeno quanto si presenta multiforme l'arte scenica. In questo senso, più degli allestimenti all'Opificio Telecom di Romaeuropa insegna il raro ma efficace utilizzo del complesso del Macro all'ex Mattatoio di Testaccio, dove gli enormi spazi di archeologia industriale che, quando concessi all'arte performativa, ne divengono la sua location più congeniale.

Un'ipotesi suffragata dall'altra nuova produzione di Ztl, Moby Dick di Rockwell Kent, il bel lavoro del Teatro delle Apparizioni sulle immagini dell'illustratore americano, risolto dal regista Fabrizio Pallara con la suggestiva invasione del palcoscenico di un gruppo ristretto di spettatori, chiamati a creare una circolarità di visione e anch'essi imbarcati per mare a caccia della maestosa balena bianca (vedi recensione). In funzione della condivisione di uno spazio innanzitutto mentale, la visione di “OR” sembra invece richiedere una certa distanza, che stabilisca un rapporto di fruizione personalizzata di quel dispiegarsi ripetitivo delle sequenze coreografiche, sempre improvvise nel loro accadere. Anche «Cristiani!», il richiamo di una voce maschile registrata, perde forza di comando, quando la Alessandra Cristiani in carne e ossa non si manifesta, disattendendo le aspettative del pubblico, ma poi a sorpresa torna a ripetere quella codifica minuziosa di movimenti talvolta impercettibili. Il dito mignolo della mano sinistra, la lingua che preme contro la guancia, un sopracciglio inarcato per chissà quale perplessità e di nuovo quell'asciugamano appeso al muro che serve a





detergere un sudore inesistente, spiegato e ripiegato innumerevoli volte. Mentre la sua compagna prova lo slogamento articolare e lo stretching e la terza giace supina (solo le gambe le luci plasmanti di Gianni Staropoli fanno emergere dal buio), in uno stare a parte, quasi sempre ferma immobile. Un lavoro estremo, come è il rigore della traccia filosofica inseguita da Rampelli, che del butoh ha fatto un mezzo di indagine del proprio sentire e del proprio essere, in un tentativo di riconciliazione di mente e corpo in un unicum. Pacificata nella dimensione frontale del Palladium risulta, al contrario, Ambra Senatore, con la sua ultima creazione, “A posto”. In scena con altre due danzatrici (Caterina Basso e Claudia Catarzi), la coreografa torinese si interroga sulla frammentazione di blocchi coreografici che inoculano al loro interno altri frammenti di gesti minimi e premonitori. È un mosaico drammaturgico surreale, che si compone disordinatamente, come un pensiero che vaghi a ritroso dopo l'accadimento per ristabilirne forse il senso e per perdersi al suo interno, dentro interrogativi quotidiani e irrisolvibili. Che è poi come se l'accadimento in questione fosse proprio l'esistenza corporea, deperibile fino al disfacimento totale della carne. La cifra ironica che segna il lavoro di Senatore subisce un dislocamento, una sorta di ricalibratura dell'espressione all'interno di sequenze precise che rimandano e si sciolgono tutte nel finale grottesco. In un movimento reinventato ma che resta legato al tradizionale utilizzo giocoso del corpo, con i suoi limiti e nel rispetto delle linee di equilibrio.

In disequilibrio permanente avanza invece il gioco del Collettivo Cinetico che dell'ironia fa un punto di partenza per approdare subito allo sberleffo di se stesso e allo sfregio della visione riconciliata col mondo esterno alla scena. Il gruppo ferrarese, uno degli esempi più recenti di mescolanza di linguaggi che comunque usa il corpo atletico come elemento principale del suo lavoro, porta alle estreme conseguenze certi tic e abitudini che fanno da corollario al nostro vivere quotidiano, facendosi beffa di bei pensieri e benpensanti. Gli sketch ideati e coreografati da Francesca Pennini sono uno smacco continuo al prestabilito e sembrano fondati su una provocazione perpetrata col disincanto di un senior sempre pronto al guizzo di un divertissement adolescenziale. È come se il Collettivo raccogliesse cumuli di detriti ordinari e li mostrasse in un fare operoso e sincronico di tutti i suoi componenti. Da “Liberati del tuo pollice” in poi, passando per “XD - Scritture retiniche sull'oscenità dei denti”, uno dei molti studi di “C/o”, Pennini inventa contesti e sperimenta segni di immaginari collettivi in una cultura globalizzata al ribasso, per spingere fino al limite la presenza performativa.

La danza contemporanea e l'arte performativa, quelle irriducibili a un formalismo tecnico fine a se stesso, hanno bisogno di luoghi adeguati per proporsi. A tale proposito il pensiero va al progetto di ristrutturazione di India, per il quale il Teatro di Roma prevede la creazione di una sala per la danza. L'auspicio a questo punto è duplice, da un lato che si proceda velocemente e nei tempi stabiliti si riapra quella che a Roma è la cattedrale della contemporaneità e, dall'altro, che architetti e ingegneri chiamati per questo compito abbiano la capacità di immaginare ambienti aperti all'accoglienza delle nuove esperienze autoriali.

**La danza contemporanea e l'arte performativa, quelle irriducibili a un formalismo tecnico fine a se stesso, hanno bisogno di luoghi adeguati per proporsi e dei tempi necessari alla creazione che agisce fuori dalle logiche di mercato**

# IL PIACERE E LO STRAZIO

## IL DIRE TEATRALE DI JEAN-LUC LAGARCE

SCOMPARSO A SOLI TRENTOTTO ANNI, IL DRAMMATURGO FRANCESE HA FATTO IN TEMPO A SCRIVERE ROMANZI, LIBRETTI D'OPERA, UNA SCENEGGIATURA E BEN VENTICINQUE TESTI. LASCIANDOCI IN EREDITÀ UNA LINGUA SINOPATA, UNA PAROLA EVOCATIVA E FATALE

DI GIOIA COSTA

Un autore che scrive agli artisti, per gli artisti e spesso di artisti. Che esplora l'ombra pur avendo un senso del tempo fatale.

 Jean-Luc Lagarce sa raccontare il silenzio. Crea situazioni nelle quali la cosa da dire è protagonista della pièce e, sempre, la cosa resta non detta. Così omissioni, ellissi, non risposte, diventano segni visibili di una pagina di parole taciute.

Morto a trentotto anni di Aids, nel 1995, questo giovane uomo appassionato è stato un vorace, generoso lettore. Generoso perché ben prima del grande successo – è oggi l'autore più rappresentato in Francia dopo Molière – ha scritto romanzi, un libretto d'opera, una sceneggiatura e venticinque testi teatrali. Molti li ha messi in scena. Ma la sua passione appare, chiara, dalla lettura del diario, che scriveva ogni giorno. Pagine febbrili, che accompagnano le letture, i film, gli incontri, le tournée pagate poco. Emerge, vivo, quanto il suo tempo fosse ricco di arte e parole. Questo lo ha portato a inventare una lingua: attraverso ricorrenze stilistiche come la ripetizione ossessiva, la frammentazione del discorso e della frase, l'uso di anafore che si alternano ai silenzi, Lagarce ha fondato un linguaggio. La tessitura della sua pagina si è imposta come stile: possiede una maestria nell'ingigantire le inezie che scenicamente producono tensione fra i personaggi, e sa condurre l'esitazione a vertici esilaranti, tenendo sul filo del rasoio una compagine di figure. In scena non succede nulla, ma da una pièce all'altra tornano frasi che rivelano la dolcezza dei suoi eroi, la loro solitudine, e l'impossibilità fatale di cambiare. Lagarce non ha una scrittura mimetica, composta per piacere: sa invece declinare con impressionante lucidità la tastiera emotiva e cromatica della pagina. Forse è questa nuova impossibilità del dire che ha colpito Luca Ronconi, mago della frammentazione. Nell'ampia rosa di autori scelti dalla rassegna Face à face – Parole di Francia per Scene d'Italia in questi anni, Lagarce compare in due sue produzioni al Piccolo di Milano, "I pretendenti" e "Giusto la fine del mondo". Leggendo insieme la traduzione del primo, Ronconi sottolineava la differenza fra il pubblico francese e quello italiano: «I francesi ascoltano, gli italiani guardano».

Ecco il segreto di tanta distanza: divise dalle Alpi, la Francia e l'Italia dialogano cercando le loro radici comuni e si ritrovano nelle loro differenze. Il loro è un antico discorso d'amore ininterrotto. Sempre nell'ambito di Face à face, Valentino Villa ha scelto ancora Lagarce per due regie: "Noi, gli eroi", con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, e "Music-Hall", in coproduzione con Radio3, con Daria Deflorian, Marco Angelilli e Diego Ribon. Grazie a loro Lagarce sembra avere trovato oggi il suo pubblico anche in Italia. Quindici anni fa "Nous, les héros" era già stato ospite del festival d'autunno, con la regia di Olivier Py, amico di Lagarce, autore, attore e ora direttore del Festival di Avignone. Lagarce era morto da poco, e quella è stata l'occasione per scoprirlo, in Italia.

Un autore che scrive agli artisti per gli artisti e spesso di artisti. Che esplora l'ombra e non ha fretta, pur avendo un senso del tempo fatale. La morte è presente come sfondo, punto di partenza più che di arrivo, scenario all'interno del quale si svolge l'azione. Se Lagarce non ha mai fatto mistero della sua malattia, non la ha messa al centro della scrittura. Però c'era, c'è: "Music-Hall" racconta il tristissimo declino di una compagnia amatoriale, ridotta a far finta di avere pubblico in un'ultima sala deserta.





# UN POSTO TRANQUILLO, L'AVVENTURA DELLA CASA DELLO SPETTATORE

SENTENDOLA VIAGGIARE SULLA BOCCA DI TUTTI, LA CRISI SEMBRA L'UNICA RESPONSABILE DELLA CRISI DEL TEATRO. OCCORRE INVECE PRESERVARE UNO SGUARDO CRITICO E DINAMICO PER COLTIVARE L'UNICO ELEMENTO IMPRESCINDIBILE AFFINCHÉ IL TEATRO CI SIA: IL PUBBLICO

DI SERGIO LO GATTO

|| A Roma, ma anche nel resto d'Italia, a teatro si vedono sempre le stesse facce. Sia sul palco che giù in platea. Ormai ci si da del tu, ci si cede il passo entrando, ci si ritrova a occupare gli stessi posti negli stessi luoghi per gli stessi giorni della settimana. Al punto che quando, per puro caso, ci si incontra in un luogo non teatrale (una festa, un tram, un ufficio postale) si finisce per provare un nonsoché di straniente. Perché quella che si è creata è una piccola comunità. Piccola, appunto. Attori, registi, critici, studenti e studiosi di teatro, pedagoghi, tecnici, produttori, uffici stampa e operatori. Come se allo stadio, la domenica, gli spalti fossero occupati solo da calciatori, impresari, giornalisti sportivi, allenatori, arbitri, commissari tecnici, titolari di società e massaggiatori. Dove è finito il tifo teatrale? Il tifo autentico, quello dettato dalla pura passione e fomentato dal semplice piacere della fruizione, da quella fame di testimonianza che porta poi ad avere gli strumenti per intavolare un discorso, per essere vivi in una verticale sull'argomento. Dove sono finiti i veri spettatori? Che il teatro non abbia pubblico non è dunque che una mezza verità: raramente le platee degli stabili sono vuote, anche dando un calcio allo zoccolo duro degli abbonati, a fronte di una buona promozione si riescono ancora a riempire le sale. Il punto è capire che idea quel pubblico abbia dell'andare a teatro in quanto pratica e se vi sia o meno la possibilità di comprendere e interpretare questa stessa pratica come un caposaldo culturale. E se è tanto difficile – o comunque meno immediato – portare il pubblico a teatro e soffermarsi sulle estetiche affermando l'esistenza di innumerevoli peculiarità all'interno di questa stessa materia, è di certo anche perché manca un corretto ed equilibrato accompagnamento. Una educazione della visione.

Si tratta né più né meno di ricominciare dalla fase primaria in cui, per lavorare sul territorio, si va a incidere innanzitutto sulle mentalità. Nelle "Vite dei filosofi" Diogene Laerzio scrive: «Interrogato da un tale in che cosa suo figlio, una volta educato, sarebbe diventato migliore, Aristippo di Cirene disse: "Almeno in questo, che a teatro non siederà pietra su pietra"». La citazione è il motto della Casa dello Spettatore e ne contiene il senso profondo.

Ai tempi dell'Eti esisteva il Centro Teatro Educazione (Cte), dal 1987 attivo sotto la guida dello psicologo e mediatore culturale Giorgio Testa nella formazione dello spettatore e nell'educazione alla visione, con decine di progetti sviluppati appositamente per le più diverse condizioni e cuciti sulle peculiarità dei vari territori. Con la chiusura dell'Ente nel 2010 si chiudeva un intero archivio di ricerca e sperimentazione, la cui urgenza ora torna a pulsare, sotto il nome di Casa dello Spettatore. Se ancora non esistono mura fisiche a contenerla, la Casa è già più che abitabile: attivi al suo interno sono mediatori, insegnanti, formatori, educatori, critici, studiosi di teatro e autori di laboratori di teatro ragazzi. E tutti i corrispondenti al femminile. E molti sono stati, da gennaio a questa parte, i visitatori. Tutto consiste nel creare un punto di riferimento per chi ha voglia e bisogno di riscoprire il teatro in quanto evento vivo, che crea comunità e di quella comunità può ancora divenire centro, scoprendo di essa le motivazioni e i cambiamenti e scavando a mani nude gli spazi per un ragionamento. Riprendendo in mano la progettualità raggiunta grazie al sostegno dell'Eti e che aveva



portato il Cte a trapiantare cellule attive in diversi luoghi d'Italia, la Casa guidata da Giorgio Testa (coadiuvato nell'organizzazione da Ivana Conte, Ada Cristodaro e Flaminia Salvemini e da una serie di "custodi" che collaborano a curare e a condurre gli incontri) ha come scopo quello di raccogliere il pubblico di non addetti ai lavori in gruppi coesi e fedeli, offrendo momenti di avvicinamento agli spettacoli e di discussione a posteriori, al fine di riscoprire da un lato il piacere di frequentare il teatro insieme e dall'altro di esplorare la possibilità di una conoscenza accorta della materia di questo medium. Risvegliare la pietra, appunto.

Il metodo di raccolta, di organizzazione e soprattutto di discussione dei materiali sta avendo ora, con la Casa dello Spettatore, una struttura meglio definita, che differisce dal Cte per un assetto più modulare, più aperto anche ai contributi più orizzontali. Le diverse collaborazioni e convenzioni già attive – ad esempio con l'Università di Tor Vergata, con diverse scuole superiori della capitale, con il Centro di produzione di Cascina, con i festival Teatri del Sacro e Kilowatt e con la rassegna Argot Off e con lo stesso Teatro di Roma – stanno dando alla Casa la possibilità di arredare i propri ambienti di ragionamento con sempre maggiore perizia e gusto dedicato. Tutto parte infatti proprio dal concetto che non esista un unico modo di andare a teatro, non un'unica via, ma che il ritorno di uno spettatore vivo e critico sia di per sé un percorso di ricerca. Allora gli agenti e i reagenti di questa ricerca determinano il metodo stesso: avvicinare una classe di liceali alla visione di "Ubu Roi" di Jarry/Latini richiede un lavoro ben diverso dal portare un gruppo di insegnanti alle repliche di "Alcesti Mon Amour". E tutta la scala di grigi che unisce questo bianco e quel nero, con qualche punto comune, come la redazione di un semplice "foglio di visione" lasciato in eredità, con qualche spunto di riflessione da cui partire (o tornare) a riflettere. Come se abbattere innanzitutto le barriere architettoniche che ostacolano l'accesso dello spettatore a teatro fosse già una buona parte del percorso.

Cultura bene comune, si dice fin troppo spesso. Ma niente maiuscole né virgolette, stavolta, nessuna definizione d'avanguardia o modaiola per un concetto che è e dovrebbe restare fondamentale. L'importanza di uno spazio teatrale è equivalente a quella di un ospedale o di una università? Si potrebbe, in tutta una vita, non aver mai bisogno di un'operazione né di una laurea. Eppure lo Stato, tramite i suoi stessi cittadini, provvede per entrambi. Qualcosa che crediamo essere fondamentale per l'identità culturale di un popolo non può essere interesse di un bacino così stretto di utilizzatori. Chi lamenta la crisi e la scarsa attenzione del comparto pubblico nei confronti del teatro deve innanzitutto chiedersi se esistano, ad oggi, motivazioni valide per affermare che il teatro è un bene necessario per la società. Comunità, attenzione condivisa, risposta consapevole agli stimoli che il teatro dovrebbe trasmettere in quanto specchio della realtà, termometro di una temperatura sociale e politica che ci riguarda tutti. Eccolo lì Aristippo di Cirene, secondo cui uno spettatore attivo è un cittadino migliore.

Allora raccogliere gruppi di potenziale pubblico scavalcando le barricate di quartieri toponomasticamente e culturalmente intesi, costruire per loro un "corridoio della mobilità" che ne agevoli il passaggio, anche solo evitando loro la fila al botteghino significa creare ad hoc un ambiente, ancora una volta e per l'ultima, di comunità. Questo è il passo fondamentale per gettare in un terreno protetto il seme di una conoscenza specifica. Non necessariamente uno sguardo critico, di là dall'erudizione, senza alcuna ambizione meramente nozionistica. Solo la consapevolezza di essere a contatto con un'esperienza di gruppo che basa la propria forza su uno scambio continuamente vivo tra palco e platea e tra poltrona e poltrona.

Quasi che la speranza sia di sostituire il ruolo del mediatore culturale con quello dello "spacciatore culturale".

# LIBERO MERCUZIO DA SHAKESPEARE

## CONVERSAZIONE CON ARMANDO PUNZO

FUORI E DENTRO. LIBERTÀ E PRIGIONIA. MA IL TEATRO DELLA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA CI HA INSEGNATO CHE SI CHIAMA PRIGIONIA ANCHE LA COSTRIZIONE DELLE IDEE.

IL NUOVO SPETTACOLO USCIRÀ DAI CANCELLI DEL CARCERE PER COINVOLGERE LA CITTÀ.

DI KATIA IPPASO

**Mercuzio  
non deve morire**

Compagnia  
della Fortezza

Volterrateatro  
dal 23 al 29  
luglio 2012

Cosa si vede se ci si mette a spiare i segreti del mestiere di chi da quasi 25 anni fa un lavoro di immaginazione nello spazio di “dentro”, con l’aspirazione di portare “fuori”? Ogni discorso sul metodo non può prescindere dai precipitati di realtà, e ogni accenno alla realtà non può che scoraggiarci. In un momento in cui siamo drammaticamente soli, vulnerabili, estenuati. Sarebbe facile precipitare in un discorso sul genere “teatro e carcere”. Ma con Armando Punzo – direttore artistico della Compagnia della Fortezza a Volterra e artista di visioni grandi e di delicatezza estrema – non vogliamo né possiamo farlo. La parola si rallenta e si sgretola di fronte alla tirannia del reale. È per questo che, in accordo con quando ha da dirci quest’estate a Volterra il suo “Mercuzio non vuole morire”, amplificato e moltiplicato nei corpi di chi spontaneamente si raduna fuori per premere sulle pareti spesse del carcere, intrecciamo in questa conversazione i discorsi dell’estetica e dell’etica.

■ *Nel corso di tutti questi anni come è cambiato, se è cambiato, il suo “sentimento” del dentro e del fuori?*

Mi convinco sempre di più che il movimento è da dentro verso fuori. Legandomi al lavoro su Mercuzio, ora si sta configurando come un rapporto tra un dentro/chiuso (dell’Uomo) e un fuori/aperto (tensione verso). Non so se è cambiato il mio sentimento. Ma come in genere mi succede, il pensiero si radica nella prassi del lavoro artistico e in questo caso ho capito che non potevo fare come ho sempre fatto con la Compagnia della Fortezza, cioè restare dentro il carcere. Già l’anno scorso avevo cominciato a coinvolgere la città. Nei vari passaggi di avvicinamento a questa seconda tappa, ho capito che bisognava trovare tanti compagni. Ma dove? Il percorso non poteva non partire da Volterra, ma poi ci si è allargati a Pomarance, ai territori qui intorno... Prendeva corpo pian piano l’idea di un teatro di massa.

■ *Come si abita quindi ora lo spazio del “dentro”?*

Dentro avviene una specie di azione magica: il carcere diventa un crogiolo dove si rifà il mondo. È il “dentro” dell’uomo, ma anche il suo palcoscenico. Da dentro si ha quindi un bozzetto dello spettacolo. Dall’alto si manovra, cercando di sistemare il destino di questi poveri uomini. Le azioni da dentro si riverberano in una serie di azioni fuori. Nella relazione tra una città reale, che sembra data per sempre, e una città ideale, che sembra data per persa e dimenticata. L’immagine a quel punto era chiara: se non trova compagni di strada, Mercuzio va inesorabilmente incontro al suo destino.

■ *L’ultima volta che ci eravamo parlati, avevamo fatto un discorso decisamente dolente sul pericolo e la vulnerabilità. Rispetto a questo stato di cose, non solo si rilancia ma si fa una prova di resistenza. Prova di respiro ampio e di corpo plurale.*

L’idea di Mercuzio che non vuole morire nasce dalla convinzione che sia importante trovare testi, poeti, artisti, ma anche uomini e donne, bambini, corpi e parole che facciano resistenza alla tentazione della morte, all’accettazione dell’esistente. Non era sufficiente comporre una drammaturgia per lo spazio dentro, bisognava trovare tanti Mercuzio che non sono né con i Montecchi né con i Capuleti. Se Mercuzio è il poeta,



la nostra capacità di immaginare e di sognare, questa parte quanto spazio ha dentro di noi? Questa era la domanda fondamentale.

■ ■ ■ ■ ■ *Un poeta (o un istinto poetico) che non sia colluso, rassegnato, spacciato, venduto... Venduto, soprattutto... Ma non siamo tutti uguali. Per me vedere migliaia di persone urlare in piazza «Mercuzio non vuole morire!» è un fatto. È una parte dell'uomo, del paese che non vuole morire. Stiamo parlando al mondo. Incontrando, ragionando, cercando di costruire insieme. In questo vedo una possibilità. Le piazze sono affollate di uomini e donne che gridano in vario modo i loro bisogni. Mi sembra straordinario che così tante persone arrivino per Mercuzio.*

■ ■ ■ ■ ■ *Il suo Mercuzio non vuole morire. Nel film dei fratelli Taviani, invece "Cesare deve morire". Forse una differenza di poetica e di sguardo rispetto al carcere, al dentro.* Il film ha un piano estetico molto bello, però si tratta di estetismi, quello che discuto è il discorso che viene fuori sul teatro in carcere. Se lo Stato mette la gente in galera e butta le chiavi, non ci può essere accanimento nel mostrare quanto poi questo stesso Stato che mette in galera e butta le chiavi sia anche bravo a far recitare ai condannati la parte dei detenuti. In questo non c'è speranza per l'uomo e ciascuno è messo al suo posto a ripetere coattivamente un unico ruolo. Tutto ciò è rassicurante, lo capisco. Non è la prima volta che vedo operazioni simili a teatro, ma il cinema è un mezzo diverso, e quindi può creare più danni culturali. Nel migliore dei casi è un film esotico che assume un punto di vista banalmente maggioritario.

■ ■ ■ ■ ■ *Il progetto della compagnia stabile dentro il carcere di Volterra a che punto è?* Bloccato. Congelato. Inascoltato. E non è che uno dei sintomi del blocco culturale e psicologico di cui stiamo parlando adesso. Ormai è assolutamente predominante una semplificazione del pensiero che è difficile combattere.

■ ■ ■ ■ ■ *Di cosa dovremmo disfarci per essere un po' più liberi? E cosa dovremmo invece a tutti i costi trattenere?*

L'essere "fuori dal fuori" (come lo chiama Foucault) è un problema dell'essere umano di cui dovrebbe farsi carico anche la forma, cioè l'arte. Abbiamo il compito di leggere con attenzione la realtà in cui siamo calati e di impedire che avanzi la storia così com'è. Cambiare la storia, impedire a Mercuzio di morire, significa proprio questo: tentare di inceppare quel meccanismo. Non si può andare ad assistere a un "Romeo e Giulietta". Nel senso che non si può ridurre tutto quello che c'è dentro ad una storiella. Ce l'ho anche con Shakespeare. Conosce talmente bene l'essere umano che ti viene il sospetto che sia stato anche lui a creare quell'essere umano fatto in questo modo.

■ ■ ■ ■ ■ *Vorrebbe salvare Mercuzio da Shakespeare?*

■ ■ ■ ■ ■ Certamente. Ho voluto salvare Mercuzio da questa visione senza futuro dove muoiono tutti i giovani... La vita reale così com'è non è interessante. Se lo fosse, la forma di racconto più legittima sarebbe la soap-opera. Non posso che tentare, come artista, di allontanarmi da tutto ciò, e portare Mercuzio con noi, verso la vita. Mercuzio dice a Shakespeare: «Se avessi dato a me le parole di Romeo, si sarebbe trattato di tutt'altro amore». Quello di Romeo è un amore quotidiano.

■ ■ ■ ■ ■ *È azzardato desiderare che un pensiero minoritario diventi dominante?*

■ ■ ■ ■ ■ Non credo. È inevitabile avere questa tensione, ma non per diventare maggioranza e organizzare un nuovo sistema di potere. In questo senso, mi interessa il pensiero di Foucault: «Si è irrimediabilmente fuori dal fuori». Bisogna spostare la nostra attenzione su altri punti di vista, che ci restituiscano la complessità, le potenzialità e la ricchezza dell'uomo. La cosa importante è il lavoro che si fa insieme per comprenderli, senza saltare i passaggi complessi che li sottintendono e senza i quali il messaggio non è più lo stesso.

Ho voluto salvare Mercuzio da questa visione senza futuro dove tutti i giovani muoiono...  
La vita reale così com'è non è interessante. Se lo fosse, la forma di racconto più legittima sarebbe la soap-opera

# L'IMPAZIENZA DEL TEATRO

## IL MAGGIO PARIGINO È DEDICATO ALLA NUOVA SCENA

A PARIGI UN TRIANGOLO CHE UNISCE UN TEATRO CLASSICO, UN CENTRO MULTIDISCIPLINARE E UN PALCOSCENICO MODERNO HA OSPITATO IL FESTIVAL CHE OLIVIER PY HA DISEGNATO PER SONDARE LA CREATIVITÀ E L'URGENZA DELLA SCENA TEATRALE PIÙ RECENTE

DI SIMONA POLVANI

 Esistono titoli suggestivi e Impatience (Impazienza), coniato da Olivier Py per il suo festival parigino dedicato alle compagnie giovani, riesce sicuramente a cogliere quella urgenza giovanile di essere che è alla base di ogni atto creativo.

La quarta edizione, organizzata dall'Odéon-Théâtre de l'Europe, dal Centquatre e da Téléràma, in collaborazione con France Inter è andata in scena dal 9 al 14 maggio in tre spazi teatrali situati in altrettanti quartieri di Parigi, a disegnare un triangolo ideale che ha unito il molto classico teatro all'italiana dell'Odéon-Théâtre de l'Europe nel Quartier Latin, col moderno Atelier Berthier, periferia nord-ovest della città e col Centquatre, periferia nord-est, affascinante e smisurato centro culturale multidisciplinare. Un triangolo ideale con un obiettivo programmatico molto concreto: riuscire a coinvolgere pubblici tra loro lontani, geograficamente e socialmente.

Il programma articolato in sei spettacoli, tutte creazioni compiute e non primi o secondi studi, ha offerto un'istantanea sulla creazione contemporanea di compagnie emergenti made in Francia, Belgio e Germania. Dalla visione d'insieme è emersa da una parte la varietà delle attrazioni verso temi e nuove forme di messa in scena, dall'altra la presenza di alcuni elementi ricorrenti, tra i quali la costruzione drammaturgica per frammenti; il tentativo di inglobare sempre più il pubblico nello spettacolo, interpellandolo in modo frontale con la modalità del racconto o del dialogo, vero o fittizio che sia, la polifonia dei linguaggi, una diffusa performatività attoriale.

A differenza di molti festival teatrali, Impatience è anche un concorso: in palio l'assegnazione del Premio Odéon-Téléràma-Centquatre per il migliore spettacolo, conferito da una giuria di personalità del mondo teatrale, e il Premio del Pubblico, assegnato dagli spettatori che abbiano potuto assistere a tutti gli spettacoli.

Entrando nel merito dei singoli spettacoli, iniziamo proprio con il vincitore del festival. Critica e pubblico si sono trovati unanimi nell'assegnare entrambi i premi a "Le signal du Promeneur", del belga Raoul Collectif, andato in scena all'Atelier Berthier. Promeneur: è attraverso l'azione del camminare in solitudine che si raggiunge, secondo Rousseau, quel pensiero liberato che permette di cercare se stessi. Cinque sono i talentuosi performer del Raoul Collectif che danno vita ad altrettanti promeneurs realmente esistiti: il mitomane e familicida Jean-Claude Romand, Fritz Zorn autore del romanzo "Marte", Christopher Mc Candless, la cui storia è nota ai più grazie al film "Into the Wild", uno scienziato, con cui il Collectif è in contatto, che da ben trentadue anni sta cercando nelle foreste del Messico un esemplare vivo di pterodattilo e Mike Horn, avventuriero dei nostri tempi, con i suoi 40.000 km percorsi dall'Equatore verso l'Oceano Pacifico. Le loro biografie distillate diventano la materia organica intorno a cui si sviluppa la drammaturgia, in una narrazione non lineare in cui si passa senza soluzione di continuità e attraverso gli espedienti più improbabili e surreali, ma sempre nell'economia di uno spazio ampiamente svuotato, nell'uso di elementi scenici come allusioni e citazioni, da un personaggio all'altro, da un paesaggio all'altro, immersi nella natura profonda, chiusi in una cameretta angusta, come nell'ufficialità pomposa di un'aula di tribunale. La parola sempre politica e in qualche modo eversiva, disarmante, allarmante, ecologica è sostenuta e dissacrata dal canto,

**Impatience**

*Odéon, Centquatre,  
Atelier Berthier  
Parigi*

*9-14 maggio 2012*



spesso a cappella e dall'uso di strumenti musicali, integrati in un meccanismo ritmato di azioni sceniche rocambolesche, dal gesto umoristicamente enfatico, che mettono in rilievo i talenti del collettivo.

Sempre nel parallelepipedo nudo e nero dell'Atelier Berthier è andato in scena "Invasion", dell'autore svedese Jonas Hossen Khemiri, regia di Antù Romero Nunes per il Thalia Theater di Amburgo. La ficcante pièce di Khemiri è un congegno drammaturgico audace, polifonico, parossistico. Attraverso l'inseguimento della parola Abulkasem, che passando di bocca in bocca muta, alimenta fantasie fino ad incarnarsi in un leggendario e potente terrorista arabo, la pièce mette in luce parodisticamente il meccanismo di generazione dei luoghi comuni e del pregiudizio. Nonostante alcuni snodi rischino un'eccessiva casualità, la fluidità della recitazione di scuola tedesca, il dispositivo narrativo, l'uso originale di alcuni oggetti, da una macchina del vento alle maschere, intermezzi musicali-danzati su una colonna sonora che va dagli Abba a creazioni elettroniche, conferiscono allo spettacolo una vivacità e freschezza originali.

Il Collectif De Quark ci offre la soddisfazione di vedere in scena al Teatro 6 del Centquatre "La festa" di Spiro Scimone ("La fête" in francese), che allude all'anniversario per i trent'anni di matrimonio di una coppia che vive con il figlio adulto. De Quark propone una scelta stilistica di fondo insolita: il ruolo della madre manipolatrice recitato, quelli maschili, dei manipolati, letti libro alla mano, trasmettendo senso del controllo, instabilità e autenticità. Da un'atmosfera quasi da mise en espace la scena si trasforma prima in un set televisivo, riducendo e aprendo l'immaginario attraverso la duplicazione dell'immagine dei volti-maschera degli attori su due televisori in proscenio, in sala da, infine in un paesaggio da spaghetti western: in una vita scandita dal ritmo degli spot, per annunciare la morte del figlio non ci sono più parole ma fumetti.

L'Italia è di nuovo presente nel titolo e all'interno dello spettacolo, sotto forma di due celebri brani di Luigi Tenco eseguiti dal vivo, nella riscrittura della Medea dell'autore Tom Lanoye, "Mamma Medea", regia di Christophe Sermet, all'Odéon. Uno spettacolo appassionato, che contrappone da subito il nerbo viscerale di una robusta Medea e della sua famiglia di barbari (a tratti dolci e sensibili) alla leggerezza dandy del civilizzato, bello e sottile Giasone, le ragioni dei quali siamo chiamati di volta in volta ad abbracciare, quasi arbitri involontari di una coppia di vicini troppo litigiosa. Mentre nel primo atto l'ironia e l'energia tengono alto il ritmo dello spettacolo, il secondo scade in una prolissità e in un patetismo eccessivi. Il finale è comunque drammaticamente inedito: in questa storia di incomprensioni e nevrosi contemporanee, infantici-di sono entrambi i genitori.

All'amore tradito è dedicato anche "Partage de midi" di Paul Claudel, regia di Jean-Christophe Blondel, secondo spettacolo in scena all'Odéon. L'attenzione tutta estetica alla scena, con un chiaro astrattismo simbolico, è interessante. La regia tuttavia non sembra aprire alcuna nuova e attuale chiave di lettura di questo testo, forse datato, di Claudel, che concepisce l'amore come un triangolo tra uomo, donna e Dio, lacerato, e nel suo potere salvifico infine distruttivo. Dello spettacolo rimane però una delle immagini più belle del festival: Nicolas Vial onda sinuosa languidamente strisciante sul palco nella scena della nuotata, oltre alla rarità della musica suggestiva di Wu Na eseguita sul palco.

A chiudere questa panoramica su Impatience è il sorprendente "Embrassez-les tous" di Barbara M. Chastanier, regia di Ketí Irubetagoyena. Il testo mette in scena le sedute psicanalitiche ricercatrice che studia i bulbi olfattivi dei polli, un ragazzo che lavora nell'azienda che i polli li alleva, la di lui madre alle prese con una gravidanza senza padre, un giovane a guardia di un muro che divide un di qua e un di là. Lo scenario sotteso è quello del conflitto israelo-palestinese, di cui non abbiamo memoria, ma sentiamo il vuoto, avvertiamo le barriere erette tra geografie fisiche, sociali, psichiche.

Avendo attraversato i luoghi del festival, non si può dire se l'auspicio di coinvolgere vari pubblici sia stato esaudito. Si può tuttavia condividere la gioia di aver visto sale esaurite (strapiene).

# GINA PANE, ATTRICE E MARTIRE

## L'ARTISTA ITALO-FRANCESE AL MART DI ROVERETO

UNA MOSTRA ANTOLOGICA DEDICATA ALL'ARTISTA SCOMPARSA OLTRE VENT'ANNI FA  
RACCONTA LA CARRIERA DELL'ESPONENTE DELLA BODY ART, PERFORMER DEL RISCHIO FISICO  
I CUI GESTI ESTREMI SI AVVICINANO ALLO "STATO DI PERICOLO" PRECONIZZATO DA ARTAUD

DI ATTILIO SCARPELLINI

**Gina Pane  
(1939-1990)  
"È per amore  
vostro: l'altro"**

a cura di  
Sophie Dupleix

*Mart  
Rovereto  
fino all'8 luglio*

Catalogo edito da  
Actes Sud e Mart

È il tardo pomeriggio del 27 gennaio 1974, in una delle gallerie d'arte più d'avanguardia di Parigi, la Galerie Stadler in rue de Seine, un folto gruppo di appassionati si è riunito per un evento di cui è protagonista un'artista italo-francese che all'epoca ha 34 anni. Si chiama Gina Pane e viene dalla pittura, ma alle pareti della sala non ci sono esposti quadri, "Action Psyché (essai)" è quella che si definisce una performance, un evento o un'azione e quella ragazza bionda con lo sguardo intenso e i capelli corti – un po' alla Jean Seberg – è insieme il soggetto e l'oggetto della propria opera. Vestita di bianco, appoggiata a una struttura metallica simile al telaio di una finestra, Gina Pane compie una strana cerimonia: si guarda in uno specchio spalancando la bocca e con le matite da trucco traccia sul riflesso del proprio viso i contorni delle labbra, gli occhi, la linea del naso, poi si pratica un'incisione sotto l'arcata sopraccigliare e lascia stillare qualche lacrima di sangue sullo specchio, si copre il viso con una benda, gioca con delle palle colorate da acrobata, quindi riprende l'azione, si alza la camicia e sul proprio ventre, attorno all'ombelico, traccia con una lametta da barba quattro linee a forma di croce. Quattro tagli sottili e crudeli, la "cruciale incisione" che dal centro del corpo si propaga nelle quattro direzioni del tempo e dello spazio: la rivelazione dell'io fisico come centro del cosmo.

Paul Valéry diceva che l'artista porta nel mondo soprattutto il proprio corpo, la Body Art prende l'affermazione alla lettera, talmente alla lettera che l'anima, la *psyché*, a cui fa riferimento il titolo dell'azione di Gina Pane, si ritrova tatuata come una ferita sul corpo dell'artista, una vera ferita, auto-inflitta, proprio come quella che Van Gogh, il pittore più amato in giovinezza, si procurò a un orecchio. Le performance non sono concepite per rimanere, ma per transitare attraverso il presente come una folata di vento che scompiglia i capelli di uno spettatore "ipocrita e mio simile". Cercano lo choc, il contatto, la comunicazione, molto di più di quanto non aspirino a fissare una forma, e tanto meno una forma stabilita una volta e per sempre. Ma Gina Pane era comunque un'artista: non improvvisava, curava le sue azioni nei più minimi dettagli, mantenendosi il più possibile nel solco tracciato nei suoi script. Fu anche una delle prime a capire che l'unica memoria visiva, l'unica possibile "constatazione" che quelle sanguinose cerimonie dal vivo erano esistite sarebbe stata la fotografia. Così alla mostra antologica che si sta svolgendo al Mart di Rovereto, tra i suoi rari quadri degli esordi e le ultime opere prima della sua morte, spiccano le sequenze di fotogrammi delle sue azioni, cioè, a conti fatti, delle narrazioni. Da cui si capisce che la differenza fondamentale tra il suo lavoro e quello di altri body artisti – alcuni dei quali come la belga Orlan assurti alle vette di una cupa celebrità mediatica – è malgrado tutto di ordine estetico. Se il corpo è un linguaggio che va recuperato, come "strumento di conoscenza e mezzo di azione sociale" – per citare la prosa di una Catherine Millet che già in quegli anni si distingueva per inefabile banalità – non basterà la retorica del pericolo e del sacrificio. Non basterà la comunicazione: bisognerà anche dimostrare che un corpo espressivo è possibile, e



in modo diverso da come lo è nella danza o nel teatro. Certo, Gina Pane appartiene comunque all'epoca in cui le avanguardie artistiche, dopo aver rifiutato la mimesis e l'oggetto, essere passate per tutte le stazioni di quella sindrome autoreferenziale nota come "arte per l'arte", finiscono per rifiutare anche la tecnica e la materia e per gettarsi in una euforica confusione tra l'arte e la vita. Ma in questo apocalittico rimescolamento in cui ben presto il segno e la realtà deporranno ogni distinzione (e con essa ogni dialettica), gli aghi, i vetri, i graffi e le ferite impresse sul suo corpo, come del resto le sue impronte lasciate sul fango, la sua sagoma schiacciata sul dorso di una montagna, le sue pietre spostate dall'ombra al sole, sono ancora, disperatamente, delle forme. Ed è come tali che le vediamo oggi, come un alfabeto incompleto, il geroglifico di una breve eroica stagione che nei suoi nuovi inizi si porta appresso lo struggente crepuscolo della differenza del segno. C'è un sentiero nel bosco e Gina Pane lo prolunga aggiungendo una dopo l'altra delle assi di legno: il risultato, quel che resta, è una vecchia foto presa dall'alto dove si vede una lunga esse scura snodarsi in una distesa bianca. Lei, l'artista, non è che una figurina ormai sperduta nella neve, segno tra i segni.

Può spiacere tutto della body-art e più di ogni cosa quella sua idea di un corpo regressivo che, per rispondere alla mercificazione di cui è fatto oggetto nella società di massa, arretra nello spazio arcaico del sacrificio, senza immaginare che da lì a poco tutta quell'enfasi per un corpo post-organico e trasformato sarà materia di spettacolo, di moda, di chirurgia plastica. Che la lesione e la ferita, piuttosto che stigmatizzare una nuova esperienza del sacro, diventeranno gli emblemi di un'estetica tribale: non un linguaggio – come voleva Gina Pane – ma poco meno di un gergo. Ma a questi performer del rischio fisico, affascinati dall'idea di portare l'arte sulla soglia di quello che Antonin Artaud aveva definito, parlando del teatro, uno "stato di pericolo", va di certo riconosciuta una sincerità morale del tutto ignota ai loro omologhi dell'arte contemporanea attuale. Gina Pane credeva veramente che il sangue versato sulla scena delle sue performance – dai titoli per altro sempre molto evocativi e sentimentali, "Action sentimental", "Autoportrait", "Psyché" – aprissero un nuovo accesso di comunicazione con l'altro, con quanto in lui c'era di più nudo e fondamentale, la pelle. Era sinceramente convinta che dal suo gesto autolesionistico si sprigionasse una sorta di forza eucaristica (un po' come l'americana Nan Goldin ha realmente creduto che attraverso la fotografia si potesse abbattere la barriera tra il pubblico e il privato).

E forse è per questo che negli ultimi lavori, quelli degli anni Ottanta da cui ha tolto la propria presenza fisica, la Pane ha rielaborato alcuni temi (letteralmente) cruciali della santità cristiana. Sono le cosiddette "partizioni", composizioni in cui alcuni dei materiali a cui l'artista è più legata, ad esempio il vetro, invece di ferire il corpo cominciano a significarlo, in un equilibrio di forme simboliche che in alcuni casi ricorda il suprematismo, in altri una certa arte povera. Non è una conversione, è un ritorno dialettico dal corpo alla materia. "Francesco d'Assisi tre volte ferito e stigmatizzato": una lastra di ferro arrugginito (in altre due versioni, in ferro elettrozincato e in vetro smerigliato) sbalzata e deposta in una teca come una sindone; "San Giorgio e il drago da una posa di un dipinto di Paolo Uccello – Partizione per un combattimento": una composizione estremamente armonica di figure geometriche, triangoli rossi di alluminio levigato, romboidi di vetro, dischi di piombo, traversata da due linee; in un frammento di vetro sono ben visibili tre linee di sangue, la traccia della ferita è diventata ideogramma; più distaccato, un quadrato nero è evidente omaggio all'icona modernista di Malevic, l'altro maestro "radicale" amato in gioventù. Commovente, stupenda, persino solenne nella sua semplicità, Gina Pane è riuscita a dar corpo all'anima ritrovando l'arte e la materia.

**Ferdinando Bruni, Elio De Capitani**

THE HISTORY BOYS di Alan Bennett

*Teatro India*

DI SIMONE NEBBIA

**The History  
Boys**

da Alan Bennett

di Emanuele Trevi  
e Sonia Bergamasco

regia di  
Ferdinando Bruni  
e Elio De Capitani

*Teatro India*  
Roma  
dal 2 al 13  
maggio 2012

Come si forma un intellettuale? Opinione corrente è che la formazione non sia in stretto rapporto con il mestiere che fa del pensiero – e quindi dell’immaterialità dell’intuizione – un efficace e concreto strumento interpretativo, ma è davvero così? L’aspirazione alla conoscenza è innata e istintiva, ma se ne scopre effetto tangibile quando il percorso è disseminato di tracce, spunti significanti, maglie di raccordo che da un punto conducano ad un altro.

Hermann Broch, nel delineare il Richard Hieck matematico intellettuale del suo romanzo “L’incognita” (1933, tradotto in Italia solo nel 1962), individua come il processo conoscitivo abbia un carattere scientifico, definendo come «la matematica stessa rivesta valore simbolico nella meccanica degli avvenimenti spirituali» e determinando così, dunque, che quelle tracce siano indispensabili all’edificio della struttura di conoscenza. Ancora Broch puntualizza come, «caduto l’universale sostegno della teologia, l’intellettuale è stato respinto nei campi particolari» e dunque la sua conoscenza non è stata liberata al respiro universale. Di questa dicotomia, ma non solo, si occupa uno degli spettacoli migliori della stagione (a dire il vero della scorsa, ma giunto a Roma soltanto adesso, dopo il debutto milanese all’Elfo Puccini di ottobre 2010): “The History Boys”, scritto nel 2004 dal drammaturgo britannico Alan Bennett e da poco in scena al Teatro India di Roma, tradotto da Salvatore Cabras e Maggie Rose, per la regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani, non nuovi a successi corali di simile portata.

Inghilterra, anni Ottanta: un interno scuola nel periodo più difficile, quando cioè i neodiplomati tornano a lezione per preparare l’esame d’ammissione alle migliori università del paese: “Oxbridge”, in una sola parola a riunirle entrambe. L’affresco di gruppo, gaudente e di sapore antico che mette in scena giochi divertenti e intriganti momenti di musical, si dispone secondo tutte le dinamiche di relazione possibili, i ragazzi (tutti abili giovani: Giuseppe Amato, Marco Bonadei, Angelo Di Genio, Loris Fabiani, Andrea Germani, Andrea Macchi, Alessandro Rugnone, Vincenzo Zampa – premiati da un Ubu collettivo) vivono la loro educazione esteriore contemporaneamente alla maturazione fisica e morale dell’età. È in quel momento che la scuola – e per lei il preside Felix, un vivace Gabriele Calindri – si interroga sul modo di superare la selezione, evento mai accaduto prima; proprio da questo rilievo nasce il tema fondante: stante il lavoro preparatorio di Miss Lintott (Ida Marinelli sferzante e materna insieme), si dovrà puntare sulla “cultura generale” del vecchio professor Hector (maestoso De Capitani), ossia sulla conoscenza per diffusione gassosa che dal volo liberato della semenza s’installa nelle menti più fertili, o si dovrà ricorrere all’induzione finalizzata del giovane Irwin (intenso è Marco Cacciola), che aggira la storia per potersene servire e che fa del colpo a effetto il suo vessillo?

Tema scottante che apre notevoli spiragli di riflessione: la classe ama la poesia di Hector, la sua esplosiva vitalità, ma pian piano s’affascina anche delle opportunità che offre al loro futuro il “Sistema Irwin”, che manipola nozioni per generarne convinzioni sorprendenti, anche se non rispondenti a una sola verità (che egli ama definire “punto di vista”), adeguandosi ai tempi e formando così non intellettuali ma leader del pensiero o, volendo riconoscere in questo testo una ancor più stretta contemporaneità, la classe politica dirigente.



---

## Teatro delle Apparizioni

---

MOBY DICK DI ROCKWELL KENT

---

*Ztl\_pro, Teatro Palladium, Roma*

---

 Maglione di lana, scarponi, barba incolta e sguardo consapevole, Dario Garofalo ci attende sul palco, al centro di un circolo di panche di legno, nel religioso silenzio di chi attende l'affiorare di un ricordo. Cime di corda salgono al soffitto a disegnare le linee di un veliero, il Pequod, la baleniera per antonomasia. Ancor più che a Melville questo Moby Dick appartiene a Rockwell Kent, che nel 1926 illustrò uno dei romanzi simbolo del Novecento, dando forma a un immaginario allegorico di lotta all'ignoto. Un videoproiettore a pioggia illumina e anima lo spazio con i disegni di Kent, contorni onirici di un mare nero che contiene in sé le ombre della balena bianca e i tratti stilizzati dei protagonisti: gli ufficiali, i ramponieri e il capitano Achab, il demone dalla gamba d'avorio. Evocativi e semplici, effetti sonori e immagini sono tracce sepolte di una memoria visiva, i cui tratti Garofalo ricalca con un gesso e poi emblematicamente cancella a colpi di straccio, al timone di una narrazione appassionata e febbrile che parla per bocca del giovane mozzo Ishmael. Questo è in tutto e per tutto un Teatro delle Apparizioni, in cui brilla il fuoco della storia raccontata, storia che è ambiente, pausa e incendio ancor prima che trama.

[S.L.G.]

---

## Biancofango

---

PORCO MONDO

---

*Teatri di Vetro, Teatro Palladium, Roma*

---

 Una donna che riflette sulle rovine del suo presente, sulle sue ossessioni e i sogni infranti. Un uomo incattivito dalla gabbia dove ha cacciato se stesso, fatta di desideri frustrati a cui cerca rimedio navigando su internet e allacciando relazioni pedofile con smaliziate tredicenni. Il tutto sullo sfondo di una insostenibile notte di Natale. Porcomondo ci offre senza fronzoli un panorama desolante e asfittico, dove però questo maelstrom di sentimenti e dolore affoga anziché nel nero, nel bianco. Bianchi sono i vestiti degli interpreti, bianche le sottovesti, bianca è la luce di scene ridotte all'osso, che fanno pensare a un mondo aperto, arioso, e stridono di conseguenza con il pozzo aperto dalle paro-

le, dalle vicende umane. Bianco, insomma, è il fango, per parafrasare il nome di questa giovane compagnia – ed è un nome-manifesto, come è evidente anche dai loro precedenti lavori – composta dalla regista milanese Francesca Macrì e dall'attore fiorentino Andrea Trapani, al quale si affianca in scena Aida Talliente. Grande la forza scenica e l'energia di questi due attori straordinari, in grado di tenere viva questa materia rovente che, altrimenti, potrebbe facilmente risultare patetica. Ecco, il pathos. E il dramma. “Porco Mondo” li recupera entrambi senza mai scivolare (ed era davvero difficile) in facili retoriche. Dimostrando come è soprattutto il lavoro dell'attore a traghettare i fantasmi delle storie nel mondo vivo degli spettatori, a dargli corpo, e con il corpo, anima.

[G.G.]

---

## Danilo Nigrelli

---

UNA CENA ARMENA di Paola Ponti

---

*Teatro India, Roma*

---

 Un maestro e una allieva che non si sono scelti. Sono armeni e stanno consumando una “cena armena”. Lui usa il coltello per ritagliare cibi immaginari, per scolpire il tempo. Lei saltella per fingersi bambina ma da tempo ha perso il sonno. La cosa che non si può dire non si dice se non per numeri. 1.500.000. Volteggiano vuoti di sangue, i morti. Non si riesce neanche a pensare una cosa così: un milione e cinquecentomila morti ammazzati. 1915. Lo sterminio degli armeni per mano dei turchi. Genocidio. Il termine giusto è genocidio. Ma nessuna parola organizzata può avvicinarsi allo strepito, al martirio, al chiasso allucinante dei corpi che cadono un milione e cinquecentomila volte. Al posto degli odori, le stoffe che Danilo Nigrelli ha voluto disseminare per la scena. L'uomo e la giovane donna, due estranei convocati nello stesso momento del tempo dentro una stessa casa, cercando di sciogliere l'enigma della specie. Come è potuto accadere? Nessuno li ha fermati? L'inferno si raddoppia: il fatto e la sua barbarica cancellazione. Qualcuno deve pure aver visto. Le rondini, sì le rondini, hanno visto tutto. Dentro i loro occhi infuocati, nei loro suoni striduli, di animali terrorizzati dagli uomini, si cela quello che non si può dire né ricordare.

[K.I.]



# Oklahoma

DI FRANZ KAFKA

All'angolo di una strada Karl vide un manifesto con questa scritta:

“Oggi dalle sei di mattina a mezzanotte, all'ippodromo di Clayton, viene assunto personale per il Teatro dell'Oklahoma! Il grande Teatro dell'Oklahoma vi chiama! Vi chiama solamente oggi, per una volta sola! Chi perde questa occasione la perde per sempre! Chi pensa al proprio avvenire, è dei nostri! Tutti sono i benvenuti! Chi vuol divenire artista, si presenti!

Noi siamo il Teatro che serve a ciascuno, ognuno al proprio posto!

Diamo senz'altro il benvenuto a chi si decide di seguirci! Ma affrettatevi, per poter essere assunti prima di mezzanotte! A mezzanotte tutto verrà chiuso e non sarà più riaperto! Guai a chi non ci crede! Partite tutti per Clayton!”.

C'era molta gente ferma davanti al manifesto, ma pareva che questo non trovasse molte approvazioni. C'erano tanti manifesti, e ai manifesti non crede più nessuno. E questo manifesto era ancora più inverosimile degli altri. Soprattutto c'era in esso un grave sbaglio, non si accennava affatto alla paga. Se questa fosse stata appena rispettabile, il manifesto ne avrebbe certamente parlato; non avrebbe trascurato la cosa più invitante. Non c'era nessuno che volesse diventare artista, ma tutti volevano essere pagati per il loro lavoro.

Per Karl, tuttavia c'era nel manifesto qualcosa che lo attirava fortemente.

“Tutti sono i benvenuti”, era scritto. Tutti, dunque anche Karl. Tutto quello che egli aveva fatto fino allora era dimenticato, nessuno glielo avrebbe più rinfacciato. Egli aveva la possibilità di presentarsi per un lavoro che non faceva vergogna, al quale anzi si poteva essere invitati pubblicamente. Ed anche pubblicamente veniva data la promessa che egli sarebbe stato accettato. Non chiedeva di meglio, voleva incominciare finalmente una carriera per bene, e qui forse la poteva trovare.

Se anche i paroloni che erano sul manifesto erano una bugia, se anche il grande Teatro dell'Oklahoma era un piccolo circo ambulante, per lui bastava. Non rilesse il manifesto per la seconda volta, ma cercò la frase: “Tutti sono i benvenuti”.

da

**America**

trad. italiana  
di Alberto Spaini

MERIDIANI  
MONDADORI  
MILANO, 1969