

DI ATTILIO SCARPELLINI

e un'opera entra nella dimensione di un realismo impossibile, rivendicando un «anarchico sdegno per le istituzioni letterarie», come scrive Emanuele Trevi nel saggio su “La serata a Colono” di Elsa Morante che apre questo numero dei Quaderni – il più delle volte questa dimensione inclassificabile (e anche un po' inqualificabile) sarà la scena. È qui che gli scrittori si sentono più liberi di sbagliare, è sulle assi del palcoscenico che le arti e il pensiero del Novecento hanno spesso immaginato il proprio rendiconto apocalittico, l'incontro impossibile con il mito, la profanazione delle forme e l'istituzione virtuale di un altro corpo, diverso dalla scrittura o dalla pittura, un segno deragliato nell'Aldilà dello spettacolo. Per questo, forse, il teatro occupa nella letteratura italiana del Dopoguerra un posto frugale che, nello stesso piacere di farlo (perché il teatro “si fa”, è una degradazione sensibile della parola, «poesia per i sensi» come voleva Artaud) nasconde e annuncia una giubilante marginalità, una “letteratura minore”. Di questa minorità abbiamo talmente parlato in queste pagine che sarebbe venuta a noia anche a noi, se qualcuno, nel frattempo, non avesse pensato bene di renderla equivoca, riducendola a un mero problema di quantità o, per usare un vecchio linguaggio amministrativo, di *quote di pubblico*.

Ora, chi si propone, anche generosamente, di recuperare alla scena (che oltre a essere una visione è un ascolto) il pubblico della società di massa – il Pubblico Maiuscolo, come lo chiama Piergiorgio Giacchè – si dispone con lo stesso gesto a sacrificare la sua autonomia poetica, la peculiarità espressiva di un linguaggio che può parlare a tutti ma in spazi dove pochi sono convocati e soltanto a condizione che ciascuno di essi accetti quelle convenzioni rituali in cui il teatro accade. Si va a teatro insieme, ma non *en masse*. Le masse hanno altri luoghi di riconoscimento, altri teatri. L'audience televisiva e la drammaturgia pubblicitaria hanno bisogno delle masse e dei numeri. Il teatro ha bisogno della società e dei singoli. Certo, società può sembrare una parola grossa e obsoleta, l'ennesimo santuario di una trascendenza svuotata in cui inscenare i fasti di una rappresentanza al declino. Ma la domanda di rappresentazione va oltre la sfiducia nella rappresentanza. E intercetta la scena proprio su quella linea di confine, tra i generi e le forme, tra la massima verità e il massimo artificio, descritta da Trevi: il suo patto di credenza, lo spettatore, non lo stringe con il passato del testo, ma con il presente dell'attore (a nulla valgono, diceva Marina Cvetaeva, Shakespeare e Racine se in scena c'è una voce che suona falsa o chioccia). Per quanto utopico possa apparire, l'annosa questione del pubblico – su cui anche Roberto Castello torna nell'intervista rilasciata a Graziano Graziani – andrebbe allora rilanciata a partire dagli artisti e dall'arte. Può il teatro d'arte diventare, senza abdicare a se stesso, un laboratorio di (lenta, paziente) ricostruzione sociale? E in quale altro luogo questa ricostruzione di relazioni e di sensi sarebbe possibile se non, ancora e malgrado tutto, nel bistrattato “teatro pubblico”?

(Ps. Se qualcuno crede che quest'ultima domanda sia stata posta perché in questo mese ci saranno le elezioni politiche e amministrative, ha perfettamente ragione. Cari futuri ministri e voi, futuri assessori...)

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA
FEBBRAIO

Quaderno n.11 · gennaio/febbraio 2013

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

www.teatrodiroma.net/quaderni – quaderniteatrodiroma@gmail.com

Direttore editoriale Sandro Piccioni - Direttore Attilio Scarpellini

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

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

LA MODERNITÀ

IL MITO RILETTO NELLA «SERATA A COLONO»

IL TESTO DI ELSA MORANTE AGGIUNGE UN TASSELLO ALLA RIFLESSIONE DI MARIO MARTONE SUL CICLO TEBANO. STAVOLTA LA VICENDA SI SPOSTA NELL'ATTUALITÀ GIÀ DAL TESTO, UNICA OPERA TEATRALE DELLA SCRITTRICE. NELL'ULTIMO DELIRIO DI EDIPO C'È LA RINASCITA DI UN NUOVO LINGUAGGIO

La serata a Colono

di Elsa Morante
regia Mario Martone

con
Carlo Cecchi
Angelica Ippolito
Antonia Truppo

Teatro Carignano
Torino
15-27 gennaio 2013

Teatro Argentina
Roma
30 gennaio –
17 febbraio 2013

Piccolo Teatro
Milano
19 febbraio –
3 marzo 2013

 Lo studio di Mario Martone sul personaggio di Edipo ha una lunga storia. Nel 1996 il suo celebre “I sette contro Tebe” faceva da sponda teatrale a un progetto cinematografico (“Teatri di guerra”) che avrebbe portato sul grande schermo la vicenda di una compagnia napoletana alle prese con la lavorazione della tragedia di Eschilo da portare poi a Sarajevo. Erano gli anni delle guerre fratricide nella Ex-Jugoslavia e portare prima gli spettatori a teatro e poi il dietro le quinte del mondo del teatro nel cinema era per Martone un’operazione di vasta coscienza popolare. Nel 2000 debuttava all’Argentina “Edipo re” di Sofocle, dove la platea era tirata via per lasciar spazio a un popolo tebano composto da profughi e dai reietti della società, posto sotto lo sguardo degli spettatori che occupavano i palchi. Se nel passaggio da “Edipo re” a “Edipo a Colono” il cambiamento e l’invecchiare del protagonista rifletteva quello dell’autore, nella versione di Martone (2004) del vagabondaggio di Edipo, della sua poetica morte, l’eroe era egli stesso il profugo, il coro dei cittadini recuperava con larghe scene di massa la dimensione rituale del teatro. “La serata a Colono”, unica opera teatrale di Elsa Morante, vede per la prima volta la luce rivelando tutta la grande attualità del testo, che del ciclo tebano rende una summa e vede la comparsa del vecchio e cieco Edipo ambientata in una corsia d’ospedale psichiatrico. Abbiamo chiesto allo scrittore Emanuele Trevi di proporre una lettura di questo testo, che il regista napoletano porterà in giro per le principali piazze italiane all’inizio del 2013.

EDIPO FINISCE IN CORSIA

DI EMANUELE TREVI

 Come la “Venezia salva” di Simone Weil, “La serata a Colono” di Elsa Morante, incastonata nella seconda sezione del “Mondo salvato dai ragazzini”, è un esercizio supremo di manierismo, un colpo di dadi, una deliberata incursione nell’impossibile. Testimoniano, entrambi i testi, di un anarchico sdegno per le istituzioni letterarie, le loro classificazioni, i loro meccanismi psicologici di identificazione ed eventuale ripulsione. Poesia? Teatro? Teatro di poesia? Piuttosto, quel limbo senza nome che si scava il suo spazio, la sua quarta dimensione, proprio nel punto peggiore, tra un genere e l’altro, e dove ogni opera è l’unica testimonianza possibile del genere al quale appartiene. Per conto suo Simone Weil, serissima e intensa in ogni cosa che fa, definisce «tragedia» la “Venezia salva”. Altrettanto seria, altrettanto intensa, Elsa Morante dà alla “Serata a Colono” un sottotitolo di tutt’altra natura – «parodia». Ma entrambe, sia Simone che Elsa, con le loro opere si aggirano in un spazio vuoto, nel vuoto linguistico del teatro, che non è un problema della lingua francese o italiana in particolare, e forse non è nemmeno un problema in sé, è semplicemente il carattere assolutamente e irreversibilmente *artificiale* che la lingua del teatro inizia ad assumere a un certo punto del secolo scorso. Tutte le lingue sono degli artifici, certamente. Ma in un romanzo, o in una poesia, noi percepiamo spesso l’eco, l’ombra, il timbro sotterraneo della voce



DI EDIPO

umana. Le frasi, i metri si sporgono facilmente sull'orlo della loro pronunciabilità. Imitano le fasi del respiro, l'articolazione materiale dei suoni. Ne proviamo un piacere che spesso agisce come un laccio, ci affratella a ciò che stiamo leggendo – un patto cementato da un fantasma di oralità, da quella che Roland Barthes definiva «la grana della voce». E invece... tutto al contrario... come per una specie di ironico contrappasso, proprio il teatro, che è fatto di voci e di dialoghi, non può che produrre artificio e straniamento, tutti i suoi mezzi d'espressione solidali nella creazione di un «impossibile», di una specie di grande iceberg linguistico alla deriva nei gelidi mari del silenzio, del «finale di partita». Tutto ciò che viene detto a teatro, si potrebbe sostenere, non significa nulla. O meglio: è una metafora, una «condensazione» come la chiamava Freud. Un'anomalia, che è frutto di un salto ontologico, insieme gratuito e pericoloso, in una terra di nessuno.

 Ed ecco Elsa Morante, questa impareggiabile artista, questo frutto squisito del suo secolo, che alla fine degli anni Sessanta prende in mano (chissà perché) una delle più ermetiche e sconcertanti tragedie greche, l'«Edipo a Colono» di Sofocle, e decide di inventarla a modo suo. Per una grande romanziera come Elsa, una che ha scritto «Menzogna e sortilegio» e «L'isola di Arturo», ed ha ancora da scrivere «La storia» e «Araceli», non deve essere stato trascurabile il fatto di prendersi carico di una materia di cui tutti, bene o male, sanno come andrà a finire. Il grande Kerényi, in un suo saggio su Hermes, insiste molto su questa prerogativa dello spettatore della tragedia greca. Hermes, nella tartaruga ancora viva, vede perfettamente lo strumento musicale che se ne potrà ricavare. Lo spettatore della tragedia, come il dio messaggero, vede attraverso la carne dei personaggi lo scheletro del loro destino. Un pizzico di natura ermetica orienta la sua visione. Ma siamo in un terreno abitato da immani forze psicologiche (solo Nietzsche è riuscito davvero a immaginarle), e anche un pizzico di qualcosa che appartiene a un dio può avere conseguenze rivelatrici, e in ogni rivelazione si annida una catastrofe e infine una catarsi. Considerata alla luce di ciò che ne sappiamo, che è poco ma basta a scoraggiare chiunque, la cosa più incredibile di tutte è che ancora qualcuno si azzardi a «rifare» queste tragedie, queste Dolomiti inalterabili, impassibili. Eppure, con tutto lo sprezzo del senso del ridicolo al quale è possibile attingere, non c'è generazione che non ci avventi sopra, a queste Medee, a queste Antigoni, a questi reietti Edipi e a questi maleodoranti Filotteti. Per non parlare poi di «loro» – nulla che assomigli di meno a uno scrittore, per come lo intendiamo da secoli – di questi drammaturghi imbozzolati nella loro indefinibile aura sacerdotale. Per rimanere in tema, chi era Sofocle, il figlio del ricco armaiolo, l'amico di Pericle ed Erodoto, il forgiatore di tempre eroiche e scalognate? L'«Edipo a Colono», poi, è una specie di mistero, in senso tecnico. Vi spira un'aria eleusina, di segreto iniziatico. Vecchio e cieco, ridotto a un'esistenza di accattone ramingo, sostenuto solo dall'amore di sua figlia Antigone, Edipo è arrivato ai confini di Atene per confidare a Teseo dei segreti relativi alla salvezza della città, prima di morire. Ma la comunicazione di questi segreti rimane estranea al dramma, nemmeno Antigone e Ismene potranno assistere all'ultimo colloquio fra i due re. Sembra proprio che sull'osso da spolare, per noi moderni, sia rimasta ben poca carne.

 Come dicevamo, Elsa Morante trasporta tutta questa sconcertante materia sofoclea sul terreno della «parodia». Secondo Giorgio Agamben, amico intimo e interprete sottilissimo della scrittrice, la parodia è «la chiave stilistica dell'universo morantiano». Alla fine de «L'Isola di Arturo», il verdetto ascoltato dal protagonista («tuo padre è una Parodia!») equivale all'insegnamento supremo, alla fine dell'infanzia. Ma più in

Proprio il teatro, fatto di voci e di dialoghi, non può che produrre artificio e straniamento, tutti i suoi mezzi d'espressione solidali nella creazione di un impossibile, un iceberg linguistico alla deriva nei gelidi mari del silenzio

generale, come spiega Agamben in un saggio del 2005 poi raccolto in “Categorie italiane”, il principio parodico illumina come meglio non si potrebbe la visione del mondo di una scrittrice convinta che «in letteratura la vita possa presentarsi solo in termini di mistero». Ma del mistero, conclude il filosofo, «non può darsi che parodia: ogni altro tentativo di evocarlo cade nel cattivo gusto e nell'enfasi». Parole che dovrebbero essere incise in caratteri d'oro all'ingresso di ogni scuola di scrittura o di teatro, di ogni tipo di accademia. Il bello della parodia è che prende atto di una perdita irrimediabile di innocenza, o meglio del fatto che la «vita innocente» è inenarrabile. Ma se proprio vuole narrare l'inenarrabile, sotto forma di stereotipo e convenzione, lo scrittore parodico è costretto a ricorrere a dei «mezzi puerili». Sperando che il lettore capisca la virtù che scaturisce dalla necessità. L'opzione parodica è così vincolante, così impegnativa, da creare singolari analogie tra artisti difficilmente comparabili tra loro. Mi colpisce il fatto che nel 1968, l'anno in cui viene pubblicato “Il mondo salvato dai ragazzini”, esca anche la prima traduzione italiana del capolavoro giovanile di Thomas Pynchon, “L'incanto del lotto 49” (l'originale è del 1966). I livelli di «puerilità» raggiunti dal parodista Pynchon sono addirittura imbarazzanti, ma efficacissimi. Basti pensare che la protagonista del romanzo si chiama Oedipa, e che la città californiana dove si svolgono gli intricati avvenimenti si chiama San Narciso.



Non meno puerile, non meno irriverente di Pynchon, Elsa Morante ha dislocato tutta l'ingombrante eredità edipica nel «reparto Neuro-deliri» situato al piano-terra di un policlinico. Ridotta all'osso tutta la questione, Edipo è un povero pazzo che si è cavato gli occhi in un accesso di furia, immobilizzato da cinghie che gli impediscono di farsi ulteriormente del male. Antigone, la fedele Antigone, è «una povera guaglioncella malcresciuta», che porta sul suo stesso viso i segni inequivocabili delle creature «di mente un poco tardiva». Il sentenzioso e partecipe coro di Sofocle si è trasformato in un insensato assemblaggio di voci di mentecatti. Degradando così implacabilmente la sua materia, come in un procedimento alchimistico, Elsa Morante finisce per estrarne delle riserve di senso insospettabili. La sottrae, in modo magistrale, a tutto il «cattivo gusto» e a tutta l'«enfasi» che l'apparato tragico si porta dietro come un'ombra, nel momento in cui si limita a riproporsi come spettacolo, rappresentazione di un'esperienza psicologica irrecuperabile. Scarso e febbricitante, è l'individuo che emerge da questa profanazione del teatro. All'apice del suo delirio, Edipo non sa più se la «scena identica» del suo male sia la memoria di qualcosa che ha già visto o il «presagio» di qualcosa che gli toccherà ancora vedere. Perché l'ultima illusione che deve crollare è quella di essere protagonisti di una storia che faccia ordinatamente seguire gli effetti alle loro cause, i dopo ai prima. La stessa colpa, assorbita nel risucchio di una folle girandola, è dovunque e in nessun luogo. «Forse, io sono il corpo d'ogni antenato e d'ogni progenitura/il luogo cieco e fisso di tutte le rotazioni temporali/e lo sciamme infesto di tutte le contaminazioni». E però, come l'inferno di Montale, «il dolore è certo». È la presenza di Edipo, la sua ultima proprietà da rivendicare. Non è, il povero matto ricoverato nel reparto psichiatrico del policlinico, qualcuno che per caso assista al dolore di un certo Edipo. È lui Edipo, è lui questo dolore. Meglio sarebbe non essere mai nati, come recita il più classico degli adagi. La memoria è un peccato uguale e contrario alla «veggenza», e se c'è nell'universo un «luogo della grazia», esso coincide con «l'assenza di ogni notizia». Rievocando Edipo per l'ennesima volta, Elsa Morante ha lavorato come uno scultore, puntando al nocciolo, tirando via tutto l'inutile. Difficile immaginare qualcosa di più essenziale, di più libero da orpelli e da significati inerti, buoni per tutte le stagioni. “La serata a Colono”, prima ancora che un eccelso frammento di poesia, è una sfida della quale solo un grande spirito poteva venire a capo con tanta fremente intelligenza dell'umano, con tanta sensibilità filosofica. Residuo e parodia di una pienezza perduta per sempre, l'Edipo in corsia di Elsa Morante non è né un'allegoria dell'inconscio, né un esercizio archeologico. Sta lì, legato alla sua barella, come l'ultima incarnazione possibile di un senso, di una consapevolezza. Proprio quando è sul punto di spegnersi per sempre, la sua stella triste ancora ci investe della sua luce.



L'ESPERIENZA CIVILE

FANNY & ALEXANDER E IL LINGUAGGIO POLITICO

DAL 2007 A OGGI LA COMPAGNIA RAVENNATE HA PORTATO IN SCENA LA DISTORSIONE DELLA COMUNICAZIONE, LA SUA IMPOSSIBILITÀ, COSTRUIENDO TOTEM DI VACUITÀ DENTRO SPETTACOLI ULTIMI E RIVELATORI. COME NEL RECENTE «DISCORSO GRIGIO»

DI MASSIMO MARINO

Si leva dalle nostre case continuo implacabile indistinto un ronzio che accompagna le opere e i giorni senza mai mollare la presa, trascinandoci, facendoci appassionare, disgustare. È fatto delle voci degli uomini politici che argomentano, ammoniscono, polemizzano, seducono, urlano. E di quelle dei conduttori televisivi che li interrogano, eccitano, ossequiano, provocano per scatenarli. E di quelle dei comici che i politici li imitano, li parodizzano, li mettono alla berlina.

Discorso Grigio

di Fanny &
Alexander
con
Marco Cavalcoti
regia
Luigi De Angelis
drammaturgia
di Chiara Lagani

*Teatro delle
Briciole
Parma
25 gennaio 2013*

*Teatro Rosaspina
Montescudo (RN)
17 marzo 2013*

Il discorso politico sembra prevalente (e pervasivo) in una nazione, come la nostra, immobile, rassegnata, guardinga, rabbiosa, in cui l'interesse privato diventa sempre più dominate e quello pubblico (della pòlis, politico) è variante per raggiungere migliori obiettivi privati. Siamo campioni nel ridurre l'azione a discorso, e perciò sfumarla, smaterializzarla, enfatizzarla retoricamente, renderla inefficace. Lo stesso teatro politico, con le sue derivazioni di teatro di narrazione e di teatro civile, troppo spesso è caduto nell'equivoco che della società si potesse parlare, discettare, portando informazioni capaci di smascherare il Discorso Ingiusto per propugnare il Discorso Giusto (direbbe Aristofane), per fare controinformazione, senza accorgersi di cadere nella stessa trappola, che traduce l'esperienza necessaria, l'esplorazione radicale dell'altro e delle possibilità di mutazione in parola didattica, in artificio argomentativo, inefficace perché distante dalla realtà.

La compagnia ravennate Fanny & Alexander alle infide seduzioni della politica dedica "Discorso grigio", prima tappa di un viaggio che attraverserà altri tipi di retorica. Affronterà le parole della pedagogia, il discorso giallo, come il cartellino degli arbitri di calcio, con Chiara Lagani; il discorso celeste e celestiale della religione, dove il cielo è un po' meno che blu, con Lorenzo Gleijeses; il discorso rosa (rosso stinto) del sindacato con Francesca Mazza; quello viola, quaresimale, della giustizia, con Fabrizio Gifuni; quello rosso sangue della guerra con Sonia Bergamasco. Grigio, mescolanza di bianco e nero che elimina i contrasti, è la retorica politica, affidata a Marco Cavalcoti, che già con "Him", nel progetto dedicato al Mago di Oz, aveva interpretato magnificamente l'idea di attore medium della compagnia.

Cavalcoti sembra un pugile prima di salire sul ring. Sembra un atleta che si riscalda, un divo che si carica prima di affrontare le telecamere o il pubblico delirante di un concerto. Agisce in un set scenico neutro, popolato solo di aste di microfoni, lasciandosi andare a movimenti frenetici, a parole in libertà, a compulsive scariche di adrenalina, a gesti che paiono mossi da una misteriosa forza estranea, mentre un'annunciatrice, a ripetizione, chiede all'uditorio di spegnere i telefoni cellulari e di prepararsi al discorso del presidente, sotto il pulsare di un efficace continuo tappeto sonoro dei The Mad Stork.

La faccia dell'attore per un momento è simile a quella di Berlusconi e subito dopo a quella di Matteo Renzi, mentre la sua voce passa dai timbri profondi di Obama all'inflessione caratteristica dell'ex Presidente del Consiglio o a quella cantilenante del Presidente della Repubblica, dallo svagato metaforeggiare di Bersani alla esse soffiata del sindaco di Firenze, dalla zeppola rivoluzionaria dell'eloquio tardo-emozionaltogliattiano di Vendola al grigiore grifagno di Monti agli eccessi di Grillo, incrociando la raucedine di Bossi, l'abbaiare di La Russa, le cadenze di Prodi, gli effettismi di Veltroni, le pause di D'Alema. Eccetera eccetera.



La trasformazione continua si dipana tra fuori onda, arrivi mirabolanti in elicottero, pulsazioni amplificate del cuore prima di andare in scena, irrompere di tic gestuali che sembrano dominarlo, trascinarlo, come un metafisico vento della necessità di imporsi. I backstage si alternano ai discorsi diretti, davanti ai microfoni, con l'interprete sempre (s)collegato a un altrove tramite cuffie. Il viaggio nella parola carpita ai telegiornali, agli interventi televisivi e ai talk show si innerva di richiami a pulizia, bellezza, governo, ottimismo, coesione, rinnovamento, parole ridotte a etichette senza materia, senza dimostrazione, che diventano apocalisse del senso, trasformando l'azione politica in comizio postmoderno affidato ai colpi a effetto escogitati dalle teste d'uovo della comunicazione. O alle infinite varianti del discorso del Capo, quello che da vent'anni ritorna, che ha infettato con la sua arte del parlare per rapinare e per controllare l'intera nazione.

Con questo lavoro con la drammaturgia di Chiara Lagani e la regia di Luigi de Angelis, Fanny & Alexander continua una riflessione sulla retorica del dominio, sulle correnti che muovono l'arte di persuadere più o meno occultamente. In "Him" (2007) Marco Cavalcoli riproduceva da solo come un ventriloquo la colonna sonora del "Mago di Oz" di Victor Fleming (1939), in una gara impari e virtuosistica, da vero incantatore, con il film. Qui è una specie di Crozza o Guzzanti che non lascia tempo alla satira di depositarsi in risata per diventare un tritattutto, una vera e propria tragedia della parola staccata dalle cose, indossata come gesto verbale, come maschera intercambiabile, per conquistare consensi. Gli attori della scena politica si equivalgono tutti e anzi scivolano l'uno nell'altro in un unico "discorso alla nazione" al quale l'oratore si prepara come in un training atletico per conquistare il record del consenso. Siamo precipitati nella materialità dei meccanismi, non nella spiegazione o nell'interpretazione.

Tra "Him" e "Discorso grigio" c'è "West" (2010), un'altra tappa del lungo progetto dedicato dalla compagnia ravennate al romanzo di Frank Baum tra il 2007 e il 2010: là era Francesca Mazza a essere letteralmente agita, eterodiretta nei movimenti e nelle parole da voci esterne che le arrivavano in cuffia e ne determinavano mosse spesso frenate o spezzate da ordini contraddittori. E in fondo quello dei crepacci tra parola, pensiero e azione, tra essere e ideologia, tra desiderio e realtà del corpo è sempre stata una delle cifre e delle ossessioni di questo gruppo di storia ormai ventennale, da quando trasformava favole e miti adolescenziali, Pinocchio e Alice, in dispositivi mortuari o in trappole asfissianti.

Qui i diversi tipi politici sembrano animati da un unico, consequenziale discorso, una lunga promessa di azione che rimane parola, orazione, intrattenimento che mira a blandire, indignare, polemizzare, galvanizzare, moraleggiare, riscaldare, coniando parole d'ordine sempre più svuotate di significato e di efficacia.

La politica diventa, ferocemente, prova di un copione che deve scatenare il pubblico, offerta del corpo dell'oratore in cui possono convivere sobrietà, istrionismo, schizofrenia, in una fuga dalla realtà nel marketing che sembra costruire una seconda vita, una virtualità infinita di voci che rimandano solo ad altre voci, come un mantra, con parole che diventano suono, formule magiche. Puro vento mediatico. Medianico. Come un agitarsi di morti in simulacri intercambiabili, per vampirizzare.

Fino alla trasformazione del volto dell'Oratore in mascherone incombente, Grande Padre, Supremo Capo, sintesi di tutti i politici, che esaurisce la sua performance in un affannato silenzio finale, in un (apparente) spogliarsi della maschera per mostrarsi simile a noi, affaticato da questo governare concitato in turbine di suoni, di gesti inutili. Vieni voglia di non applaudire la pur fenomenale prova d'attore: per non confondersi con quei cori registrati di approvazione. Il teatro qui chiede distanza, controllo: domanda di ripensare le regole di un'allucinazione collettiva che ha bisogno di ritornare dialogo e esperienza civile.

Un unico consequenziale discorso, una lunga promessa di azione che rimane parola, orazione, intrattenimento che mira a blandire, indignare, polemizzare, galvanizzare, moraleggiare, coniando parole d'ordine sempre più svuotate di significato e di efficacia

IN CERCA DELL'EPICA TEATRALE

LA COMPAGNIA KRYPTON A 30 ANNI DALL'ENEIDE

AI BORDI DI FIRENZE, IN UNA SCANDICCI ACCOGLIENTE E APERTA ALL'ARTE SI È INNESTATO NEGLI ANNI IL PROGETTO DI GIANCARLO CAUTERUCCIO. UNA DELLE ESPERIENZE TEATRALI PIÙ DURATURE IN ITALIA. IL LAVORO SU REALTÀ E ILLUSIONE PASSA DAL CORPO E SI FA EPICA

DI SIMONE NEBBIA

Finale di partita

di Samuel Beckett

regia di
Giancarlo
Cauteruccio

compagnia
Krypton

Teatro Studio
Scandicci (FI)

5-10 febbraio 2013

Le ricorrenze hanno in genere come compito immanente al loro utilizzo la puntualità con cui seguono, riaffermando e mettendo a fuoco, l'accadere degli eventi e al contempo ne misurano la distanza nello scorrere di tempo. Si tratta allora non di semplici e cabalistiche occorrenze da calendario, ma di vere e proprie determinazioni di presenza in un contesto spaziale e temporale. L'esperienza di Giancarlo Cauteruccio con la Compagnia Krypton è una delle più durature dell'intero panorama teatrale nazionale, non solo per la solidità del gruppo di lavoro (con lui Pina Izzi, Regina Martino e più avanti Fulvio Cauteruccio) che dal 1982 ha attraversato trent'anni interi di creazione, ma anche per la crescente relazione che la compagnia ha saputo prima cercare e poi mantenere attraverso la gestione del Teatro Studio comunale con il territorio di una cittadina periferica alle porte di Firenze, quella Scandicci liminare dove defluisce il fascino del centro storico e si concretizza il vero incontro/scontro con la socialità e l'urbanistica (quindi con la popolazione e con i luoghi dove essa matura la propria evoluzione civile).

L'impegno nella ricerca artistica di Krypton interviene in un periodo di fervente dibattito, in cui si vanno concretizzando gli sforzi della sperimentazione che dalle Avanguardie storiche in poi aveva cercato di definire e affrontare il problema sistemico di immaginare il futuro sia in termini di rapporto fra realtà e illusione, che è poi il nodo filosofico del Novecento, sia in termini di riflessione sull'uso di tecnologie nascenti in relazione con quella che proprio Cauteruccio definisce «l'unica arte irriproducibile nell'epoca della riproducibilità totale»: il teatro. Sono gli anni Settanta in cui si va spegnendo la forza dirompente di una frantumazione della tradizione artistica che ha prodotto da un lato un fermento germinale e dall'altro l'opposto ma inevitabile rischio di recalcitrare in una sterile frammentazione. In questo punto di snodo della storia dei movimenti artistici si installa quella che un critico demiurgo come Giuseppe Bartolucci ha definito "Nuova Spettacolarità" e che risponde all'esperienza contemporanea ma opportunamente disomogenea di gruppi come Magazzini Criminali, La Gaia Scienza, Falso Movimento, Simone Carella e il Beat '72 ancor prima. Tra di essi Krypton – che nel 1982 si fonda sul precedente Il Marchingegno – è forse una delle più particolari perché nata da un architetto come Cauteruccio con l'intento – a quel tempo di stretta attualità – di sfruttare le potenzialità della commistione fra diversi linguaggi a comporne uno rispondente a quello spunto di novità e all'esigenza di complessità di quegli anni.

In questa direzione sono allora da leggere certe scelte di nomadismo culturale – con esso quindi la prima necessità di uno spazio non centralizzato all'interno dell'opera – e di conseguenza la volontà di ricreare spazi teatrali in luoghi non convenzionali, distintamente da un'idea performativa che sviluppava ed espletava già nel processo concettuale molto dell'intenzione poetica. Fin dagli esordi la scelta di Krypton è quella di cercare una sponda con le arti visive e la tecnologia, che siano però intenzione e metodo proprio per quella volontà di stabilire un rapporto di concretezza con il contesto ambientale, al fine non di rinchiudere banalmente in uno spazio teatrale ogni suggestione, ma fare invece in modo che la stessa suggestione suggerisca l'esplosione di quella linea di confine tra reale e virtuale, per dirla con Gillo Dorfles tra «artificio



e natura» e che di questo proprio il teatro abbia piena responsabilità. Esattamente in questo momento dell'evoluzione teatrale acquista allora grande rilevanza l'esperienza forse più sorprendente e quindi storicizzata, quella che portò l'anno appena successivo la fondazione, il 1983, alla messa in scena dell'Eneide, epico classico virgiliano, secondo le influenze che l'avvento del postmodernismo aveva evidenziato: il movimento, che proprio dall'architettura iniziò il suo cammino con le intuizioni dell'americano Robert Venturi, intendeva recuperare l'archetipo della classicità che la nostra mediazione moderna, fatta di rappresentazione del reperto, aveva snaturato. Il progetto di Krypton fu allora quello di riannodare la propria personale percezione di superficie con la percezione più intima dell'opera, dichiarando come il recupero di una tradizione cristallizzata non possa prescindere dal passaggio attraverso di sé e la propria modernità: dalla copertina della sua edizione liceale dell'Eneide l'immagine manifesto dello spettacolo, una fotocopia trattata con il pennarello da Alfredo Pirri, compagno di scuola che diverrà un grande artista contemporaneo. Ma la vicenda di Enea e Didone sulle coste della Libia che Virgilio ha così mirabilmente narrato con la parola poetica, per Cauteruccio deve necessariamente passare attraverso una «partitura per immagini e suono» che dunque ponga sullo stesso piano i diversi linguaggi a farsi ognuno essenziale veicolo della creazione. Per ottenere questa vertigine di attraversare un universo di parole escludendo come elemento drammaturgico la parola stessa, Cauteruccio innesca un processo sensoriale che raccoglie la qualità enunciativa dei mezzi tecnici affinché ogni narrazione si faccia azione e quindi, tornando agli intenti originari, sappia ricreare il corpo fisico superando il racconto del corpo. Se il suo Teatro di luce che definiva la potenzialità estetica e compositiva della tecnica era dunque ideale per la concretizzazione spaziale, della stessa natura è la scelta di chiedere ad un gruppo di musica elettronica una composizione originale che non fosse commento dell'opera ma ne fosse anima integrata e determinazione o meglio, per dirla proprio con parole di Cauteruccio tratte da un'intervista che apre il bel volume "Krypton Teatri di Luce" edito da Titivillus: «La musica è un respiro della struttura, è come se desse fiato a una condizione di esasperazione che scaturisce dalla messa in relazione di più elementi. Come se andasse in qualche modo ad aprire dei varchi, ad accarezzare delle tensioni, quasi a massaggiare il muscolo irrigidito della struttura teatrale».

Ecco dunque che un gruppo come i giovani e teatralmente inesperti Litfiba di allora, prima di diventare un punto di riferimento del rock italiano, sapeva fornire quella sostanza di azione necessaria a un simile progetto postmoderno. I primi esperimenti elettronici furono, racconta Cauteruccio incontrato per l'occasione, ancora con mezzi rudimentali come i «sintetizzatori a 'spinottini', finché uscì il Synthex Elka che fu la prima tastiera digitale e ci permise di realizzare le musiche dello spettacolo». Ne nacque un disco molto venduto in Francia e che oggi nella discografia del gruppo rock fiorentino è una vera rarità. Per Didone scelse Regina Martino della compagnia, un ballerino classico per Enea e la Sibilla fu Bianca Cherici (una curiosità: l'attrice proprio in quel periodo rimase incinta di una bambina che oggi è nota come Martina Stella, giovane ma già affermata star del cinema che Giancarlo Cauteruccio coltiva il sogno di coinvolgere in una riedizione trentennale, di nuovo con i Litfiba e con la giovane attrice nelle vesti di una nuova eterea Sibilla), ma la rinnovata corporeità scenica aveva proprio bisogno di tanti corpi per realizzarsi, così è forse il particolare tipo di "casting" che meglio di ogni cosa puntualizza questa ricerca: «io non avevo la possibilità di scritturare attori e danzatori e per i guerrieri non sapevo come fare. Allora andavo la notte con un amico alla discoteca Tenax di Firenze dove c'è una balconata alta che guarda sulla pista, da dove potevo vedere quelli che ballavano; io dicevo 'guarda lui si muove benissimo, vallo a chiamare', e allora gli spiegavamo la vicenda. Li prendevo lì perché non dovevano danzare, ma muoversi bene, avere fisico e le discoteche che all'epoca avevano anche un forte senso culturale erano il posto perfetto. Sarà per questo che alla prima, al Teatro Variety di Firenze, sfondarono come a un concerto rock». Se non è per questo che l'hanno fatto, è proprio questo che ci rende indietro l'immagine puntuale di un intento postmoderno: aver reso l'epico racconto dell'Eneide, un grande esempio di epica teatrale.

PERDERE L'OGGETTO D'AMORE

LA DRAMMATURGIA DI MARCO ANDREOLI

DOPO AVER ANNUNCIATO DIVERSE VOLTE L'ADDIO ALLA LETTERATURA TEATRALE
IL GIOVANE AUTORE ROMANO DEBUTTA AL PICCOLO ELISEO CON «SIAMOSOLONOI»
CHE RINNOVA UN VECCHIO SODALIZIO ARTISTICO CON MICHELE RIONDINO

DI KATIA IPPASO

Siamosolonoï

di Marco Andreoli

con
Maria Sole
Mansutti,
Michele Riondino

regia
Circo Bordeaux

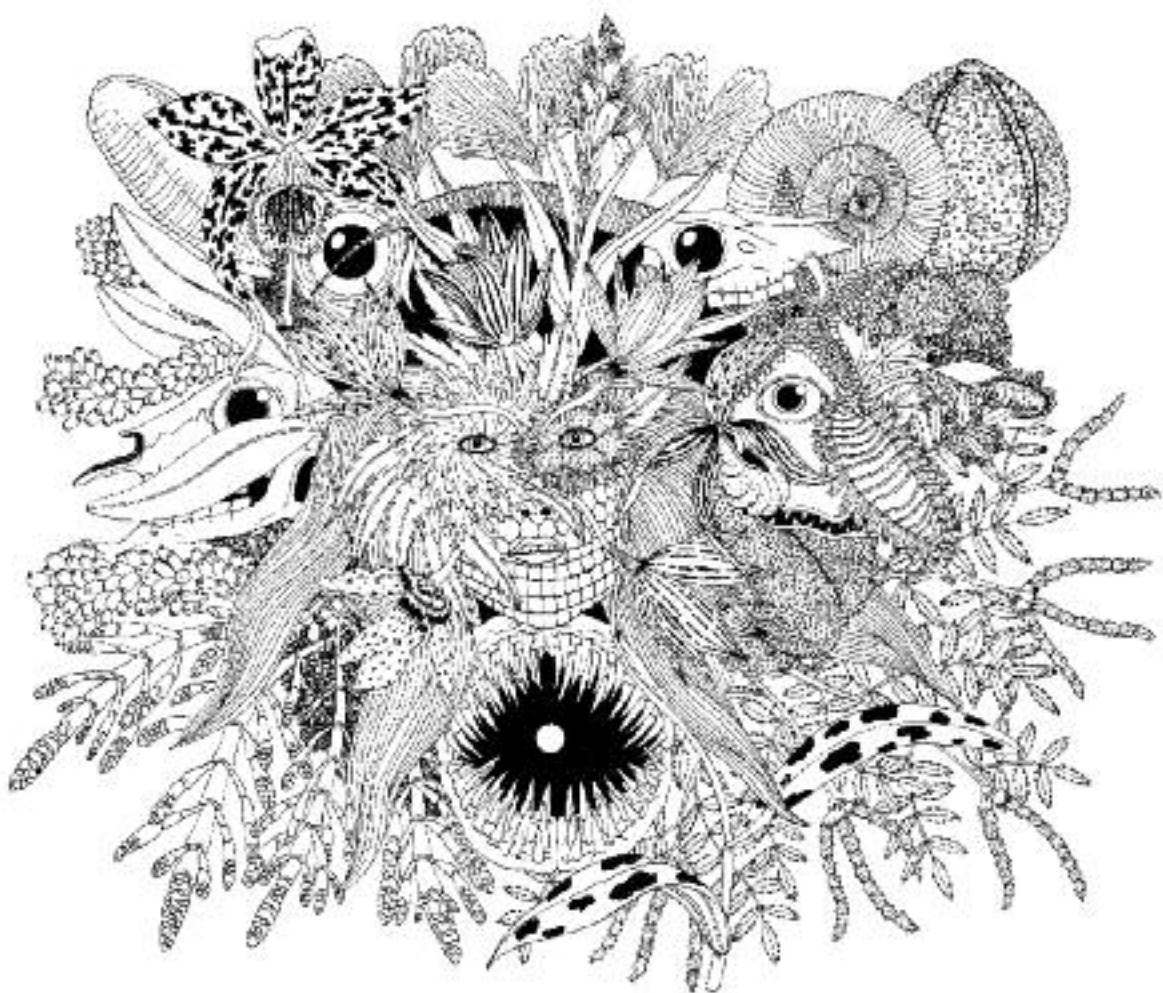
Piccolo Eliseo
Roma
6-20 gennaio 2013

“Siamosolonoï”. Scritto tutto attaccato. Titolo esatto per un dramma che indaga a un doppio livello – uno traducibile in una sinossi, l’altro assimilabile alla poesia ermetica – la solitudine del numero due, numero della tragedia primaria e in quanto tale numero primo: è l’impossibilità di starsene veramente soli, l’anelito a una unione fusionale con l’altro, il raggiungimento di questa fusione e poi l’inevitabile caduta, il grande silenzio che segue al fragore della separazione; finché tutto ricomincia e la macchina allucinata dell’amore riprende il suo corso poggiandosi su un altro fantasma ancora, fino alla sparizione del fantasma e all’ennesimo tentativo, angosciato, di tenerlo in vita. L’ultima opera di Marco Andreoli immerge nella dismisura di una cucina bianca i simulacri della passione amorosa, fino a trovare un correlativo oggettivo di natura inorganica alla nostra follia del numero due. La donna è la bambola, l’uomo una specie di vegetale animato dalla bambola. Parlano di cose solo apparentemente dicibili, immaginando una salvazione reciproca. Ma un delitto è stato compiuto dentro la casa, mentre fuori «ammazzano i cani e impiccano le persone sole». Straniante, magnetica opera che potrebbe dare del filo da torcere agli esegeti futuri, perché noi ci auguriamo che ci saranno ancora a lungo i lettori (e gli interpreti) della drammaturgia di Marco Andreoli, un autore difficile da tenere sotto chiave e dentro una misura narrabile. Questa però è anche la sua forza. Andreoli ha annunciato diverse volte l’addio alla drammaturgia, non per esaurimento di creatività, ma per il malessere provocato dalle condizioni apocalittiche, e se ci pensiamo persino umoristiche, in cui versa il sistema teatrale, dove la parte più deficitaria e malata è proprio quella che dovrebbe dare accoglienza agli scrittori che parlano italiano costruendo composizioni drammaturgiche originali e in sé compiute, cristallizzate, come queste, dentro una gabbia sapientemente costruita. Rileggendo le opere di Marco Andreoli si capisce definitivamente quello che Nietzsche intendeva quando proponeva all’essere umano di «danzare in catene». In catene danzano, per esempio, il servo e il padrone (ma chi è il servo e chi è il padrone?), il professor emerito Sebezio Zanussi e il suo assistente Fefè in “Compendio generale”, un’opera breve che nel 2003 sembrava resuscitare Achille Campanile tra le macerie di questo nuovo Millennio.

Andreoli ama far viaggiare parallele la scienza e l’estetica: molti i riferimenti a sperimentazioni scientifiche che cercano di rivelare per errori e approssimazioni – ma situandosi in una zona di massima contiguità fisica con l’oggetto – il funzionamento della macchina-uomo, nei suoi organi più delicati e imprevedibili, cervello e cuore. Questo è vero non solo nei temi, ma anche nella forma che questa scrittura teatrale porta con sé. E la diagnosi delle complesse, sofisticate didascalie di cui l’autore/regista romano dissemina i suoi testi sarebbe in sé sintomatica di una mente che funziona non solo per immagini ma per matematiche proiezioni della forma/tempo nello spazio scenico.

La casa di “Hopper Mode” (2005) è disegnata in maniera millimetrica fin dalla prima pagina del copione, perché la dialettica dentro/fuori, il ribaltamento continuo tra l’atto del vedere e l’atto dell’essere visti coincide con il discorso che si sta facendo e dentro il quale prendono vita alcuni personaggi dell’alta borghesia americana che l’autore ha immaginato fiorire direttamente da alcuni quadri di Hopper, anch’essi concepiti come materia organica all’atto teatrale. In qualsiasi altro paese del mondo, qualsiasi paese tranne l’Italia, “Hopper Mode” sarebbe considerato un testo di repertorio, per





via di una sua interna classicità, e ci riferiamo alla perfetta geometria della costruzione drammaturgica ma anche al modo con cui il crimine e la tragedia vengono trattati in termini di suspense, là dove la lingua allusiva dei personaggi trova il modo per essere “tollerata” dentro il linguaggio fermo, di scrupolosa esattezza, del suo autore.

Un autore che, di certo inconsciamente, dà il migliore ritratto di se stesso in un altro suo testo, “I mille pezzi” (2011): «un uomo che aveva vita e rabbia e gioia e gusto e violenza e follia e intelligenza». Se escludiamo la violenza (ma a che serve il teatro se non a farla esplodere e decantare?), tutti gli altri stati ci sembrano appartenere alla persona che abbiamo conosciuto: senza dire neanche una parola in prima persona, Marco Andreoli tratta se stesso come principale oggetto di studio.

E se c'è una costante poetica nella sua opera, questa si avvinghia attorno al tema della perdita della persona amata. In “Singapore” (2009) l'avvocato protagonista della pièce porta a termine un esperimento spettrale, alla fine del quale Adele, la moglie morta 17 anni prima, ritorna in vita attraverso la materializzazione di alcuni dettagli di un preciso quadro mnemonico – a partire dal bicchiere con l'aspirina dentro, non un bicchiere qualsiasi ma «il bicchiere che alle 4.27 del 15 ottobre 1973 Adele posò sul tavolo della cucina, a 24.01 centimetri dal lato più lungo a nord e a 35,63 da quello corto a est» – per poterle dare quei 9.876 baci che erano stati perduti. Sono 1000 invece i pezzi in cui letteralmente si frantuma il signor Cantera (“I mille pezzi”), non uno di più non uno di meno, mille puntualissime parti di un individuo che la felicità del matrimonio aveva tenuto in piedi, uguale fuori e uguale dentro, fino al momento in cui l'abbandono non provoca in lui l'allentamento di quella corda. Una corda evidentemente fragile, smozzicata in partenza, che teneva insieme tutti quei frammenti dell'io che a ciascuno di noi tocca portare a spasso stipati dentro un'unica persona, come se fosse una cosa normale. Ecco, è proprio la “normalità” che Andreoli disgrega, attraverso la sua drammaturgia poetica/matematica che si poggia su un lavoro di paziente costruzione e smontaggio e ricostruzione di quella terrificante illusione del potere essere due, e che solo quando si resta soli arriviamo a sentire come ossessione e fantasma, senza che questo lavoro di comprensione ci garantisca che non ci faremo ancora una volta male.

È proprio la “normalità” che Andreoli disgrega, attraverso la sua drammaturgia poetica/matematica fatta di infiniti dettagli

IL PUBBLICO TROPPO EMANCIPATO

OGGI IL PUBBLICO CON LA “P” MAIUSCOLA È QUELLO DEGLI ASSESSORI E DEGLI OPERATORI CHE GESTISCONO I CONTENITORI ARTISTICI A PRESCINDERE DA QUALUNQUE CONTENUTO APRENDO LA STRADA, COSCIENTI O MENO, ALLE LOGICHE DEL MERCATO E DELL’AUDIENCE

DI PIERGIORGIO GIACCHÈ

Il pubblico troppo emancipato
è il testo
di una relazione
che l'antropologo
Piero Giacché
ha tenuto
(in francese)
al convegno
«Il Teatro
e i suoi pubblici:
la creazione
condivisa»,
2° appuntamento
del progetto
internazionale
“Prospero”
(Università
di Liegi,
26-29 settembre
2012)

Di questo testo, al
momento inedito,
pubblichiamo
alcuni stralci nella
nostra traduzione
(a cura di Sergio
Lo Gatto e Ylenia
Rosso).

Il titolo è una parafrasi del famoso saggio di Jacques Rancière (“Le Spectateur émanicipé”, La Fabrique, 2008) per parlare dell’emancipazione di un Pubblico con la P maiuscola, che oggi domina e assimila i piccoli pubblici teatrali: il Pubblico della politica democratica, ma anche della cultura democratizzata, che rappresenta il pavimento e il tetto di un “teatro” vasto come la nostra società. Questo “Pubblico” comprende e rappresenta tutti (in democrazia), ma nella realtà e soprattutto a teatro non è né una totalità né un’astrazione: a teatro – in tutti i piccoli teatri – le prime file sono occupate da personaggi che esercitano ruoli specifici nella gestione della cultura e dell’arte. Non sono semplici spettatori, ma sono i veri spettatori: coloro che possono davvero giudicare l’intera proposta artistica dopo e soprattutto prima della sua realizzazione. L’emancipazione di questo Pubblico dalle intenzioni poetiche e politiche dell’arte scenica può essere pericolosa, per lui e per noi tutti: se tale emancipazione è totale o smisurata si rischia “l’abuso di potere”, che si manifesta quando l’autorità perde il senso e la dimensione della propria responsabilità. La responsabilità di questo Pubblico con la maiuscola diventa sempre più grande man mano che il teatro si fa sempre più piccolo, rischia dunque di essere mischiato (unito) o cancellato da una politica culturale generalista e oggi inevitabilmente commerciale: una politica che preferisce “naturalmente” promuovere un vasto pubblico di utenti piuttosto che proteggere le élite di spettatori emancipati (questa volta nel senso di Rancière). Per scongiurare questo pericolo, bisogna dunque che l’arte e la cultura – e il piccolo teatro soprattutto – conservino un’autonomia reale e un’autorità sufficienti a garantire loro una propria libertà e una propria distanza. D’altra parte, bisogna anche che questo Pubblico Maiuscolo smetta di inghiottire e riassumere nella propria “grandezza” gli altri piccoli pubblici teatrali; perché il teatro – nonostante i suoi sforzi – è sempre lontano dal partecipare a buon diritto all’ipermercato culturale attuale, non riuscendo a liberarsi né delle sue dimensioni né soprattutto delle sue qualità: ovvero l’organicità, la gratuità, l’alterità della relazione diretta tra attore e spettatore. Quella che pongo è una questione politica, ma più che della politica voglio trattare della sua cultura: più precisamente, dell’atteggiamento di questo Pubblico Maiuscolo nei confronti del teatro, da sempre protettore e detrattore, ma oggi allo stesso tempo ipocrita e debordante. Non si tratta di parlare dei “tagli” o delle “ferite” in materia di denaro (la cultura e il teatro sono sempre i primi a essere sacrificati, e non solamente quando c’è crisi); si tratta piuttosto di fare il punto sul ruolo invadente e perverso giocato dall’amministrazione e dall’istituzione pubblica, che è diventata oggi la più potente e totalizzante mediazione tra il teatro e il suo vero e piccolo pubblico. Di conseguenza non ci sono più critici, esperti o studiosi in grado di giudicare o di discutere con autorità ed efficacia. Non esiste più una “élite sociale” o un “centro artistico” che siano i veri gestori del dibattito sulla vita e sul senso dell’arte scenica. No, il Pubblico Maiuscolo si è troppo emancipato da tutti i propri specialisti e “specialismi”: ben inteso, li interroga e li utilizza, ma come “dei mezzi che giustificano i suoi fini” [...]. Oggi all’antica centralità degli attori o dei registi si è sovrapposta la direzione e la responsabilità degli organizzatori. L’ufficio ha spesso preso il posto della scena, divenendo così il luogo di lavoro davvero indispensabile: a una straordinaria creazione artistica si preferisce un’organizzazione efficace e ordinaria. Occorre dunque porsi una domanda: fino a che punto i direttori, gli organizzatori e gli stessi impiegati di un teatro rappresentano le esigenze artistiche presso gli assessori alla cultura di questo o quel Comune? In che misura – senza rendersene conto – hanno preso la forma e la sostanza



dei “funzionari politici” che dirigono le aspirazioni artistiche del loro teatro d’arte verso la nuova “poetica della politica”? Ma in fondo in che cosa consiste questa “poetica”? Quali sono i cambiamenti o gli orientamenti che influenzano la nuova politica culturale dei teatri e per i teatri? Sottolineo le tre cose che mi sembrano più evidenti ed efficaci: non si tratta ancora di regole, ma di tendenze già maggioritarie, e tuttavia “al limite”.

A. La proposizione culturale passa dal contenuto al “contenitore”.

Non solo la quantità degli avvenimenti rende insignificante la qualità delle opere, ma l’insieme del calendario delle manifestazioni artistiche rende secondaria e a volte inutile tanto la validità quanto l’efficacia di uno spettacolo. Il “recipiente” trasforma tutte le opere in “ingredienti” intercambiabili, e lo chef che redige il menu diviene più importante del creatore del piatto; la superficie e la copertura sopprimono ogni ricerca e il relativo valore di approfondimento; infine il logo del Comune e la firma dell’Assessore alla Cultura – come la griffe di uno stilista – arrivano a nascondere gli stessi nomi degli artisti – se questi non sono ancora famosi e in grado di offuscare la fama dell’assessore.

B. La mediazione è passata dal critico all’organizzatore.

La liberazione degli spettatori-consumatori (l’emancipazione?) ha reso liquida la critica autorizzata e allo stesso tempo ha liquidato il senso critico della collettività. Lentamente e progressivamente i mediatori intellettuali – malgrado i premi, i festival, i convegni – hanno perso la propria autorità. Di contro, la mediazione politica ed economica si è resa via via necessaria fino a restare l’unica rispettata dagli attori e dagli spettatori. Oggi in Italia non sono più di due o tre i critici di teatro che scrivono sui giornali. Non sono più di tre o quattro i giornali che dedicano qualche riga al teatro. Se è vero che su internet è in corso un dibattito enorme, questo resta tuttavia legato alla semplice informazione o alla promozione: la discussione diviene sempre più “catacombale”, allorché la promozione si traduce automaticamente in pubblicità. Infine, la pubblicità non è più l’anima del commercio, ma il commercio stesso: si fa della pubblicità intorno e soprattutto prima dello spettacolo.

C. La valutazione dei risultati artistici passa dal “successo” al “consenso”.

Successo e consenso possono sembrare la stessa cosa, ma sono divenuti evidentemente il contrario l’uno dell’altro. Il successo è ancora una parola e un fenomeno artistico: in francese il verbo “succedere” corrisponde al verbo “avvenire” o “arrivare”, il participio passato “successo” riguarda dunque qualcosa che si è già prodotto. La parola consenso appartiene, di contro, alla politica e – soprattutto oggi – è qualcosa che occorre crearsi in anticipo. E che occorre alimentare con promesse e annunci...

La pubblicità non è certo sufficiente, perché a teatro auspicabilmente la pubblicità non ha ancora eliminato il commercio reale: il regista e l’attore devono vincere sul campo qualche battaglia prima di passare dal successo al consenso, ma è ugualmente vero che – una volta “arrivati” – la moda si sostituisce al merito. Ci sono sempre stati artisti che hanno vissuto tutta la vita di rendita per un unico successo; ma oggi l’automatismo del consenso preliminare è un imperativo del mercato e una regola della politica. La domanda può dunque apparire eterna, ma nell’epoca attuale, non è più frustrante ma deviante, tanto per i nuovi artisti che per gli ultimi spettatori. Nonostante tutto, un Assessore alla Cultura è realmente responsabile di questa situazione o egli è solamente inconsciamente imputabile, come gli eroi delle tragedie antiche?

Si muove in fin dei conti – come noi tutti – in un paesaggio marcato da una “mutazione culturale”: in effetti, sia la terra (la situazione) sia il cielo (la direzione) dell’impegno artistico e culturale sono cambiati. Sul terreno domina l’economia: non solo l’economia della cultura con cui bisogna necessariamente confrontarsi, ma la più banale cultura dell’economia, quella che privilegia i numeri e detesta le lettere, che celebra la quantità e ignora la qualità, che incorona la maggioranza e ignora la minoranza.

Anche il cielo è cambiato: oggi il nostro cielo di riferimento è la cultura di massa! [...] Ciò non significa che il teatro o le altre arti debbano conformarsi necessariamente al livello della massa, ma che sono politicamente sottomesse a questo “cielo”, da dove viene la nuova unità, o meglio, la totalità di misura della odierna politica culturale.

Il Pubblico Maiuscolo si è troppo emancipato da tutti i propri specialisti e specialismi: li interroga e li utilizza, certo, ma come mezzi che giustificano i suoi fini

IL PUBBLICO NON È LA MASSA

CONVERSAZIONE CON ROBERTO CASTELLO

ALDES, TRA LE PIÙ INTERESSANTI REALTÀ DELLA DANZA CONTEMPORANEA, COMPIE 20 ANNI. IL LAVORO IN PROVINCIA DI LUCCA HA STIMOLATO LA COMPAGNIA A DOMANDARSI SEMPRE CHI SIA DAVVERO IL PUBBLICO. E A ELABORARE LE PROPRIE ESTETICHE A PARTIRE DA QUESTO

DI GRAZIANO GRAZIANI

Aldes, la compagnia diretta da Roberto Castello, è una delle realtà più solide della danza contemporanea italiana, alla continua ricerca di un dialogo con la scena teatrale, oltre gli schemi e le discipline. Quest'anno l'associazione compie vent'anni, e da un po' di tempo cura la programmazione dello spazio dove risiede e lavora, a Porcari, in provincia di Lucca. Un'esperienza che stimola Castello – che abbiamo incontrato – e i suoi danzatori a domandarsi costantemente a chi si rivolge il loro lavoro artistico.

■ ■ ■ *Molta ricerca è approdata in provincia, segno – tra le altre cose – della disorganicità del sistema produttivo italiano. Per voi cosa significa lavorare lì?*

Noi – come Sosta Palmizi, Virgilio Sieni, Enzo Cosimi – siamo i sopravvissuti di una generazione molto più estesa, che si è in parte persa per strada. C'è stata una selezione naturale soprattutto in base alla caparbietà. La danza contemporanea italiana è frutto di una casualità fortuita, legata a delle persone specifiche. È stato Beppe Bartolucci, una delle poche teste pensanti che non tentasse di reiterare vecchi ragionamenti, ad avere questa folgorazione dicendo a metà degli anni Ottanta: “E se il nuovo – dopo l'indigestione di Barba, Grotowski e il teatro postmoderno – venisse da un altro ambito?”. È stato lui a sdoganare le nostre realtà in una dimensione nazionale. Questa operazione aprì le scene a un settore che fino a un attimo prima non esisteva. Tutti questi fattori hanno creato un contesto in cui i nostri compagni di strada sono diventati non danzatori, ma Martone, Corsetti, Giardini Pensili. Poi scelte assolutamente reazionarie e di carattere organizzativo provenienti dall'Agis hanno ritenuto che questa invasione di campo da parte della danza andasse a intaccare le prerogative della prosa. Nel 1987 arrivò dunque una norma che, ad esempio, mise il Festival di Polverigi nell'impossibilità di pagarci un cachet già concordato, perché non poteva essere rendicontato (i dirigenti lo pagarono di tasca loro). Questo ha aperto una spaccatura, costringendoci in aree residuali. Alcuni di noi si sono spostati nei festival. Io ho preferito combattere per ritrovare un rapporto con il pubblico vero. I festival sono belli, ma hanno senso se c'è un sistema intorno; se i festival sono il sistema non hanno più senso. Oggi ho l'occasione di programmare uno spazio in provincia e mi accorgo della necessità di portare la gente a teatro in un posto che non è un aggregato urbano, dove ci sono persone con le nostre urgenze, le nostre inquietudini culturali... lì mi devo confrontare con persone “normali” che fanno il panettiere, l'elettricista, l'idraulico. Gente anche curiosa, ma che non ha passato la vita muovendosi tra il MoMa e il Beaubourg come la maggior parte di noi, che siamo una élite di privilegiati. In questo paese manca una fascia di produzioni che sia in grado di dialogare con l'idraulico di Porcari, senza essere “La vedova allegra”. E questo è grave perché diventa la misura della nostra irrilevanza anche politica.

■ ■ ■ *Come hai declinato questo nel tuo lavoro?*

■ ■ ■ Cercando risposte. Con “Siamo qui solo per i soldi”, del 1995, eravamo mossi dalla disperazione: abbiamo montato uno spettacolo che non aveva niente, giocato solo su ritmo ed energia. Lo abbiamo replicato tantissime volte ovunque, dalle spiagge ai gretti del fiume. Ci abbiamo mangiato in otto per due anni, con una regolarità di lavoro che non saremmo più riusciti ad avere. Ci programmavano ovunque perché non avevamo costi strutturali. Con “Biosculture” (1998) abbiamo cercato un modo per dire



«non vogliamo far prigionieri gli spettatori in luoghi chiusi e 'sacri', sottoponendoli in modo punitivo alle nostre visioni». Facciamo veramente quello che vogliamo, ma gli spettatori sono liberi di restare cinque minuti o tre ore. Il problema è metterli in condizione di essere liberi, è una questione di rispetto del pubblico popolare. Dopo “Biosculture” c'è stato “Il duca delle prugne”. Volevamo sperimentare dinamiche non teatrali di relazione con il pubblico, trovare altre modalità più immersive.

■■■ ■ *E quindi qual è la soluzione? Andare incontro ai gusti del pubblico?*

Dare al pubblico ciò che si aspetta non ha nessun senso. Come non ha senso affermare che l'arte è per pochi e che se la capiscono in tanti è una schifezza. È un concetto profondamente fascista. Io non credo nell'opera d'arte come un'icona che esiste al di fuori del tempo, un'idea platonica che ogni essere umano di ogni epoca sarà in grado di riconoscere come tale. Credo nell'arte come forma di comunicazione fatta di codici, legata al vissuto delle persone che l'hanno generata. Ho sempre pensato che i grandi fossero quelli che riuscivano a esprimere concetti complessi in modo accessibile.

■■■ ■ *Una soluzione adottata spesso dal teatro contemporaneo è il registro dell'ironia.*

■■■ ■ *Secondo te non rischia di replicare codici massificati come quelli della tv?*

Non essere “seriosi” non vuol dire necessariamente essere “seri”. Io a Porcari parlo a persone non abituate a confrontarsi con la dimensione dell'arte, ma magari con quella del consumo culturale e dell'intrattenimento sì. In Italia il 60% della popolazione vive al di fuori delle aree urbane, cosa che Berlusconi ha capito e gli altri no. Prima le opinioni si formavano dal confronto in piazza, oggi l'unico modo per arrivare nelle aree non urbane sono i media, che hanno interrotto ogni dinamica di comunicazione orizzontale tra le persone. Bisogna confrontarsi con questo presente, ma le strizzate d'occhio, le soluzioni facili adottate per “sedurre”, mi irritano profondamente: in realtà sono dei modi per marcare una distanza tra “noi” e “il panettiere”, e io non credo che noi siamo migliori del panettiere. Siamo tutti fondamentalmente vittime della condizione umana, e di questo cerchiamo di parlare. Non c'è nulla di più ridicolo di chi non è in grado di vedere il risvolto ridicolo del proprio essere.

■■■ ■ *La vostra è stata una generazione senza padri. Secondo te perché?*

■■■ ■ Più passa il tempo e più si rafforza il mio rispetto per modelli che in passato rifiutavo. Il problema generazionale sembra finito negli anni Settanta. Ci siamo portati un vecchio pregiudizio secondo cui si doveva “essere generazionali”, ma fin dagli anni Ottanta era palese che quel problema non aveva sostanza. Chi ha dieci anni più di me si è dovuto scontrare con una società bigotta, bacchettona, retrograda, mentre noi abbiamo trovato una strada già spianata, non avevamo niente di simile contro cui opporci; l'antagonismo generazionale proveniva dall'incapacità di comprendere che la situazione intanto era completamente mutata. Non aveva più senso marcare le differenze rispetto a chi ci aveva preceduto, aveva molto più senso dialogare con loro.

■■■ ■ *Anche la critica ha questo vizio, di etichettare per generazioni e generi. Voi, che lavorate in una zona di confini tra estetiche, come vivete questo aspetto?*

In Italia la danza è sempre e solo danza. Certe volte invitavamo i giornalisti di prosa e ci rispondevano “grazie, verrà la mia collega che si occupa di danza”. Era un problema serio, che pian piano ci ha staccati in modo chirurgico dal corpo dove eravamo nati, la scena contemporanea. L'unico segmento di mercato rimanevano i festival. È stato traumatico, eravamo diventati completamente fuori formato. Anche nel percorso delle estetiche questo ha obbligato a ripensare proprio la domanda “a chi stiamo parlando?”.

Le categorizzazioni sminuiscono il valore dell'individualità del lavoro: creano un meccanismo, uno schema, a cui devi necessariamente aderire. C'è stato il periodo in cui se non usavi il fumo e non mettevi la musica che faceva tremare i pavimenti non eri nessuno. Questo in me scatena la volontà di andare nel senso del tutto opposto. E buona parte delle mie scelte estetiche è stata determinata proprio da questo istinto. Credo che gli umani siano belli perché sono diversi, perché non si somigliano. Qualsiasi tentativo di aggregarli dentro gruppi, aggregati simbolici, offende la dignità degli individui.

LA FEBBRE DI PETROLIO

L'ATTUALITÀ DEL LIBRO DI PASOLINI

LO SCORSO ANNO, IL 2012, RICORREVA I NOVANTA ANNI DALLA NASCITA DI PASOLINI. DALLE LETTURE DELLA SUA OPERA INCOMPIUTA, «PETROLIO», AI TENTATIVI IMPOSSIBILI DI RIFLETTERNE L'INTERO PENSIERO, IL SUO LASCITO CONTINUA A ISPIRARE IL TEATRO

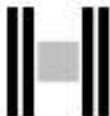
DI ANDREA POCOSGNICH

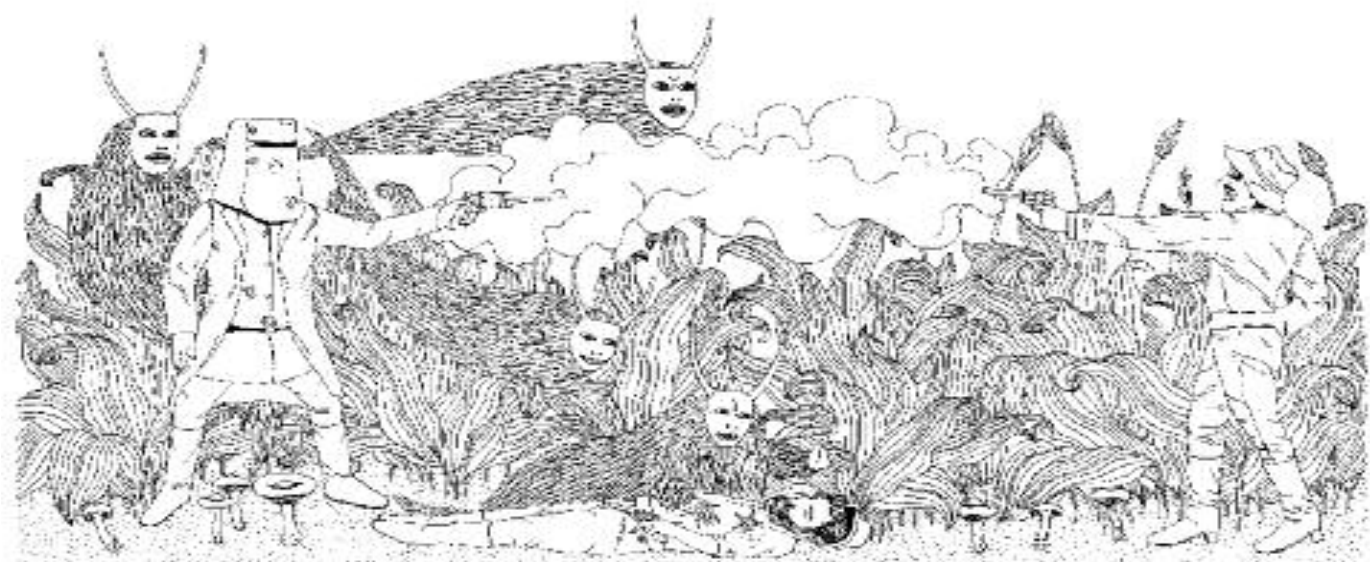
■ ■ ■ Sembra esserci un Pasolini per ogni momento: c'è il Pasolini buono per tutta la famiglia del "Vangelo Secondo Matteo" e di "Mamma Roma", dalla parte opposta il cattivo esempio delle ultime pellicole (da "Il Decameron" a "Salò o le 120 giornate di Sodoma") film improgrammabili in televisione neanche in tarda serata. Immane poi il Pasolini politico, a ogni bandiera il suo: comunque e sempre un anticipatore, filosofo dell'omologazione sociale e fustigatore dei comportamenti di massa. È diventata un classico degli ultimi tempi la citazione dell'articolo apparso il 14 novembre del 1974 sul Corriere della Sera con il titolo "Cos'è questo golpe? Io so": tra gli esempi più recenti troviamo il volume del magistrato e neo candidato politico Antonio Ingroia chiamato proprio "Io so", testo dedicato alla trattativa tra Stato e mafia. Ma la più comune delle strumentalizzazioni ai danni di Pasolini rimane probabilmente la poesia "Il Pci ai giovani", scritta all'indomani degli scontri del '68 a Valle Giulia, nei quali il poeta ammette «io simpatizzavo coi poliziotti!», riproposta senza pudore dai telegiornali come commento alla prima occasione di scontri tra giovani manifestanti e poliziotti. L'altro Pasolini inflazionatissimo è quello legato ai misteri d'Italia, tema centrale proprio del testo "Io so", e filo rosso che passa per l'incompiuto "Petrolio" fino ad arrivare all'assassinio sul piazzale dell'Idroscalo. Un thriller del quale si stanno tuttora scrivendo ulteriori capitoli a seguito delle dichiarazioni di Pino Pelosi.

Il fascino è proprio nell'incompiuto, capace di essere materiale grezzo e pronto da modellare, a teatro lo sanno bene quei registi che si sono trovati di fronte alla pagina bianca de "I Giganti della Montagna" di Pirandello o al Büchner del "Woyzeck". In "Petrolio" c'è proprio questa forza, come se nel testo più magmatico, complesso, rischioso e sperimentale di Pasolini fosse condensata l'essenza di un lascito che va oltre la letteratura. In questo ultimo anno il romanzo, cominciato nella primavera del 1972 e mai portato a termine, ha rappresentato la lente attraverso la quale rileggere il pensiero del prolifico intellettuale. L'evento con maggiore risonanza mediatica è stata la pubblicazione del libro di Emanuele Trevi "Qualcosa di scritto", volume a metà strada tra romanzo, discorso saggistico e testo critico che mette al centro proprio "Petrolio": evento importante perché ha spostato l'attenzione della comunicazione mainstream dai misteri della cronaca su quelli della letteratura. Va da sé che i due poli sono strettamente collegati ma è il punto di vista a contare e per una volta è stato ribaltato.

Le vicende dell'ingegner Carlo Valletti nell'ultimo anno sono però state protagoniste di numerosi eventi anche nel mondo del teatro, solo a Roma si contano diversi spunti spettacolari e di riflessione scenica legati al complesso e incompiuto scritto o più genericamente alla figura dello scrittore.

Dal punto di vista del linguaggio teatrale la scelta più coraggiosa e organica è stata quella di Fabio Morgan e Leonardo Ferrari Carissimi, ovvero Colossal Kitsch Teatro, compagnia follemente fedele al proprio nome anche quando si tratta di affrontare un pilastro della cultura come Pier Paolo Pasolini. In "Pasolini Superstar", messo in scena al Teatro dell'Orologio e al Teatro Biblioteca Quarticciolo, senza timore per le quasi seicento pagine di cui il romanzo si compone, sfidando una forma dinamica non cristallizzata – gli editori si trovarono di fronte a quello che Silvia de Laude nell'edizione Mondadori del 2005 definisce come «uno scartafaccio di fogli solo parzialmente nume-





rati, in parte dattiloscritti e in parte manoscritti, con cassature, aggiunte e correzioni inserite in momenti diversi, e a volte in contrasto fra di loro» – Fabio Morgan incatena sulla stessa linea di svolgimento drammaturgico il Pasolini dei misteri e quello della finzione. CkTeatro aveva compreso che l'unica possibilità per non rimanere schiacciati dall'opera era quella di continuare questo processo di creazione che, nel caso di Morgan, si raccordava con una sfrontatezza anche formale. Sulla stessa onda, ma su un piano linguistico differente si pone il lavoro ancora in itinere di Olivieri Ravelli_Teatro, "XXX Pasolini", definito dall'autore Fabio Massimo Franceschelli come «un omaggio a Pasolini, ma anche un "furto"» perché qui Franceschelli (finalista al Premio Dante Cappelletti 2011 con questo studio) prende le mosse sì da Pasolini e da Petrolio, ma come nel caso di Morgan va oltre l'interpretazione per attingere a materiali originali nei quali si rifrange la mitologia pasoliniana.

Sembra insomma che nell'arco di queste ultime stagioni "Petrolio" sia stata un'opera teatralmente più evocativa e germinatrice rispetto alla produzione prettamente teatrale dell'autore di "Teorema". Numerose anche le letture: da quella quotidiana nella quale gli attori della compagnia Bluemotion residenti all'Angelo Mai hanno letto pubblicamente in trentasei giorni tutta l'opera, mettendola poi in connessione con eventi musicali e performativi. In primis proprio l'adattamento di "Safari", progetto diretto da Giorgina Pillozzi per il suo collettivo Bluemotion nel quale gli interpreti si lasciavano attraversare dalla parola di Pasolini mescolandola con una drammaturgia nata dalle improvvisazioni laboratoriali.

Tamara Bartolini e Michele Baronio, protagonisti di una maratona letteraria lungo tutta la stagione del Teatro Argot, hanno dedicato una tappa proprio a Pasolini leggendo frammenti sparsi per lasciare poi spazio proprio al dibattito nel quale Attilio Scarpellini incontrava Emanuele Trevi. Ma la stagione deve ancora terminare e, come uno strascico fortunato della ricorrenza dei novanta anni dalla nascita dello scrittore bolognese il Vascello, dal dicembre scorso, gli sta dedicando un'intera rassegna che si concluderà a marzo. Maddalena Crippa, Caterina Venturini, Antonello Fassari, Fabrizio Gifuni e Maurizio Donadoni daranno corpo e voce ai romanzi, le poesie, i racconti e la vita di Pasolini.

Ma cosa cercano artisti, interpreti e semplici cittadini nella sua figura divenuta ormai maieutica? Una risposta possiamo individuarla nell'intervista rilasciata da Mario Martone a Graziano Graziani per Carta nel 2005, quando il regista era impegnato proprio in un progetto su "Petrolio" «Ciò che manca oggi non è la sua posizione, ma il suo coraggio, la sua capacità di mettersi in gioco completamente, col corpo, con l'anima e con la mente, rischiando tutto. Pasolini veniva sempre accusato di essere un dilettante: glielo dicevano i letterati per la sua poesia, glielo dicevano i critici di cinema per i suoi film, e così via. Perché non corrispondeva all'accademia. E invece lui sbaragliava tutto».

In quanto espressione di impareggiabile eclettismo, il pensiero di Pasolini è stato riutilizzato da molti e da alcuni strumentalizzato, quasi in un'opera di divinazione

LA QUERELLE DEI DISPOSITIVI

CHE RAPPORTO C'È OGGI TRA ARTE E SCENA?

DOPO AVER ASSISTITO NEGLI ANNI SETTANTA A UN'IMMAGINE CHE SI TEATRALIZZAVA

QUELLO ODIERNO SEMBRA ESSERE IL MOMENTO PER UN TEATRO CHE SI VISUALIZZA.

RIDISEGNANDO SPAZI E TEMPI, I LINGUAGGI SUPERANO I PROPRI STESSI CONTESTI

DI VALENTINA VALENTINI

 Una premessa: alla Tate Modern di Londra, la mostra “A Bigger Splash” indaga sui rapporti fra performance art e pittura a partire dagli anni Cinquanta, da David Hockney, passando per Andy Warhol, a Niki de Saint Phalle. Una rivista storica dedicata alle performing arts, come PAJ (diretta da Bonnie Marranca) da alcuni anni ha esteso il proprio campo di intervento alle arti visive, trasformando il proprio acronimo da Performing Arts Journal a Journal of Performance and Art. Questi due esempi servono solo per evidenziare come le arti visive, rispetto al teatro certamente più strutturate e solide economicamente, manifestino una tendenza a inglobare i territori liminali, di frontiera, come quello della performance, del cinema espositivo, della sound art. C'è anche da sottolineare che la dimensione performativa – complici le tecnologie digitali e informatiche – è diventata dominante sul piano estetico, il che non significa che vada a vantaggio del formato spettacolo e del dispositivo teatro, ma che nelle diverse espressioni artistiche predomina la dimensione del *qui e ora*, la *liveness*, che è un tratto peculiare del teatro. Vorremo provare a esaminare le interferenze fra teatro e arti visive, evitando di considerare ciascuna pratica artistica di per sé e prendendo in considerazione un al di là dei formati (spettacolo, mostra, film, concerto) e dei dispositivi (teatro, cinema).

In mostra

Vertical Thinking

di William Kentridge

MaXXI
Roma

fino al 3 marzo
2013

Torniamo indietro ai primi anni Settanta del secolo scorso. La magnificazione della dimensione percettiva, materica, cromatica e luminosa, la rottura della concatenazione drammatica, la composizione dello spazio scenico come spazio plastico-visuale sono i tratti più rilevanti del teatro immagine, tendenza diffusa in Europa e negli USA. Drammaturgia visuale ha significato portare il teatro fuori dal territorio del racconto letterario e del mimetico e comporre lo spettacolo mediante il procedimento del montaggio. Inoltre, moltiplicando i luoghi e le azioni sceniche in simultaneità, sezionando lo spazio in verticale e in orizzontale e incorniciando quei pochi elementi che vanno visti, si è destrutturata l'idea di totalità per ridare vitalità e energia alla visione. Negli spettacoli di Robert Wilson, Richard Foreman, Carmelo Bene, Memé Perlini e tanti altri, esemplarmente si ritrovano i tratti di una scena in cui il racconto drammatico si declina come sequenza visuale. Questo processo non si è concluso con il teatro immagine, è tuttora in atto e assume forme diverse.

Se consideriamo le interferenze fra spazio scenico e arti visive a partire dagli anni Novanta del Novecento ci rendiamo conto che si è arrivati a incidere sulla natura stessa del dispositivo teatrale, mettendo in crisi la forma spettacolo.

Nell'“Inferno” di Romeo Castellucci, un autore il cui immaginario è fortemente alimentato dalle arti visive, si dispiega un repertorio di immagini che rimandano all'arte contemporanea: il pianoforte che brucia di matrice “Fluxus”, “Going Forth By Day” e “Tristan's Ascension” di Bill Viola, Andy Warhol con i suoi “Disaster” e via dicendo. Ma non sono tanto i riferimenti espliciti a denunciare come le arti visive modellino lo spettacolo teatrale, è piuttosto il formato spettacolo a trasformarsi, diventando altro da sé, assumendo il formato installazione, che è la dimensione in cui oggi precipitano tutte le singolari pratiche artistiche, quale che sia la loro specifica origine: arti visive, cinema, teatro, danza o musica.



Tale formato è ancor più evidente nel successivo spettacolo di Romeo Castellucci, “Il velo nero del pastore” (ispirato a un racconto di Nathaniel Hawthorne), collocato in una sala teatrale ma per il quale altrettanto pertinente sarebbe lo spazio di un museo, configurandosi l’opera come una successione di quadri visivi/sonori che condividono una interrogazione sul meccanismo della visione.

“Anticamera”, spettacolo di gruppo nanou, si ambienta preferibilmente fuori dal palcoscenico, in una galleria, a sottolineare coerentemente il formato installativo. Una figura umana di cui non vediamo il volto avanza in slow motion fino ad arrivare a un cubo di legno con una apertura sul davanti, che fa pensare a un televisore a tubo catodico. Grazie all’uso della luce che mette a fuoco dettagli del corpo, il dispositivo drammaturgico è fotografico, compone delle inquadrature, scompone oggetto e figura umana, crea dissolvenze: una serie di scatti fotografici che, come in una fotocamera digitale, costruiscono una sequenza.

Il formato installazione assunto oggi dallo spettacolo teatrale risale a una pratica artistica affermatasi a partire dagli anni Sessanta come espressione della tendenza dell’arte visiva a oltrepassare il proprio specifico spaziale per assumere dimensioni temporali e così «teatralizzarsi». Questi spettacoli sarebbero espressione, viceversa, della tendenza del teatro a «visualizzarsi»?

Consideriamo le due opere di William Kentridge, sul tema del tempo: lo spettacolo teatrale “Refuse the Hour” e l’installazione “The Refusal of Time”, due opere che rispettano in due contesti diversi (Teatro Argentina uno, la galleria MAXXI l’altro) la diversità dei formati.

Nel primo visualità, musica, vocalità, danza, testo verbale scritto e proferito da William Kentridge, le macchine celibi, Schlemmer, il costruttivismo, Duchamp, le proiezioni sui fondali, l’orchestra dal vivo, tutto va a comporre uno spazio-tempo dello spettacolo stratificato in tre campi di visione/ascolto: lungo (i sipari e le proiezioni), medio (le vocalisti e i cantanti) e primo piano (la danzatrice e il lettore/autore), sovra-determinati dall’esposizione verbale dell’autore: memorie autobiografiche, storia, geografia, scienza, fotografia. Anche nell’installazione trovano dimora le forme di espressione artistica di Kentridge (il disegno, la pittura, la scultura, il teatro, il cinema d’animazione, le ombre, l’immaginario scientifico, la storia politica), in uno spazio però avvolgente, che circonda lo spettatore e lo obbliga a essere mobile e vigile con lo sguardo – a differenza dello schermo monodirezionale del cinema e della frontalità del teatro. L’installazione crea un suo spazio che fa pensare alle piazze dei paesi, ai luoghi dove le persone sono solite ritrovarsi e dove si soffermano a gruppi sparpagliati e posizionati in diverse direzioni. Qua il tema del tempo viene restituito non tanto da discorsi enunciati e non solo dai metronomi che scandiscono a diverse velocità il tempo, dagli orologi o dai pendoli, quanto dalla spazializzazione del tempo e dalla temporalizzazione dello spazio. La circolarità produce una mancanza di direzione prefissata di scorrimento delle immagini e l’imprevedibilità di immagini proiettate a volte in simultanea sulle tre pareti, a volte diverse su ciascuna parete.

Il formato installazione è più attraente rispetto al formato spettacolo. E questo dato potrebbe essere la verifica della tesi enunciata: viviamo in una condizione estetica caratterizzata da quello che Raymond Bellour (nel volume omonimo edito da Pol, 2012) chiama *La Querelle des dispositifs*, ovvero il trasbordare non solo del linguaggio, ma dell’intero apparato disciplinare fuori dai contesti in cui e con cui fino a oggi sono stati identificati. E questo produce per lo spettatore un godimento. Nel cinema, i cui apparati critici sono più pronti a recepire e a discutere i fenomeni in atto, si è chiamato il passaggio delle immagini in movimento dallo schermo e dal buio della sala cinematografica, alla luce o penombra della galleria e del museo, “altro cinema”, “cinema espositivo”, “terzo cinema”, “post-cinema”. Per quanto riguarda il teatro, la distanza fra pratica artistica e riflessione teorico-critica è da colmare.



RACCONTO DI UN MITO E DELLA SUA CADUTA

Teatro delle Albe

PANTANI di Marco Martinelli

Teatro Rasi, Ravenna

DI GRAZIANO GRAZIANI

 Inchiesta, racconto, elementi della tragedia classica. C'è tutto questo e altro ancora in "Pantani", lo spettacolo che il Teatro delle Albe ha dedicato al grande ciclista scomparso. Marco Pantani era di Cesenatico e la sua vicenda umana e sportiva – conosciuta a livello mondiale – qui, in terra di Romagna, dove lo spettacolo ha debuttato, assume una sfumatura particolare e particolarmente sentita. Ci si accorge di questo anche solo dando un'occhiata rapida al pubblico del Teatro Rasi di Ravenna, affollato di gente di ogni tipo, persone che magari a teatro non ci vanno tanto spesso (come una gruppi di ciclisti appassionati di Pantani). E Marco Martinelli, autore del testo oltre che della regia, non si lascia sfuggire questa potenzialità, che anzi accarezza nel corso dello spettacolo con affondi dialettali – soprattutto da parte di una splendida Ermanna Montanari, nel ruolo della madre/narratrice di Pantani – e anzi questo aspetto è presumibilmente uno dei motori che hanno innescato in Martinelli l'idea di un'operazione Pantani. Ovvero di uno spettacolo autenticamente popolare su una vicenda che è allo stesso tempo arcinota e legata in maniera profondissima alla Romagna. Obiettivo centrato con maestria e leggerezza: nonostante i temi e la quantità di informazioni sulla complicata vicenda della squalifica, le due ore e mezzo di spettacolo scorrono piacevolmente e senza intoppo alcuno. Le informazioni servono per tratteggiare una storia che ha ancora molti punti oscuri, che ha visto uno dei più grandi ciclisti italiani del Novecento venire squalificato a un passo dalla vittoria per un esame poco indicativo, che dopo soli sei mesi venne ritenuto inattendibile e dunque non più utilizzato dalla giustizia sportiva. Eppure, nonostante ciò, la fama di "tossico" rimase attaccata alla sua figura – a causa forse delle ultime vicende umane di Pantani, che ormai deluso e non più in gara finì per abusare di sostanze. Martinelli sintetizza la persistenza di questo (pre)giudizio attraverso un breve siparietto, in cui l'allora ministro delle comunicazioni Gasparri (interpretato da un impettito Alessandro Argnani), all'indomani della morte del ciclista, lo apostrofa come "tossico". È solo uno degli inserti tra il comico e il grottesco che il regista ha scelto di incastonare lungo la narrazione – il più divertente dei quali è forse quello di Laura Readelli che interpreta la siringa sporca di insulina ritrovata nella camera d'albergo di Pantani al Giro d'Italia, che prende direttamente la parola come in un incubo surreale e diavolesco alla Bulgakov, a sottolineare l'assurdità della situazione. Non c'era infatti prova che la siringa fosse di Pantani o anche solo del fatto che fosse stata o meno usata, eppure contribuì ad alimentare la macchina del fango che portò Pantani alla rovina. Ma oltre alla ricostruzione della "caduta", lo spettacolo affresca con toni quasi epici quella che fu l'ascesa del campione e la sua vicenda umana: quella di un giovane di una famiglia non agiata che divenne tra i fuori classe del ciclismo mondiale del secolo scorso. Un senso di riscossa, quasi di epica attraversa il racconto, e non è un caso, perché lo sport – e soprattutto uno sport faticoso e popolare come il ciclismo – riesce ad incarnare alla perfezione le tappe del racconto epico: la fatica dell'eroe, le prove da superare, la sua condizione umile o difficoltosa, la sua ascesa inarrestabile, il trionfo e infine la caduta. Una struttura in cui Martinelli si destreggia con sapienza, dosando a dovere le emozioni di una storia che anche a lui, romagnolo, appartiene e parla profondamente.



Giancarlo Bloise

CUCINARRAMINGO

Premio Tuttoteatro, Teatro Quarticciolo, Roma

 Quest'anno la giuria del Premio Tuttoteatro.com Dante Cappelletti 2012, stanca di produzioni sterili e poco concrete trovate in giro per l'Italia teatrale, ha pensato bene di produrre qualcosa di tangibile e – per chi abbia avuto modo con estremo gusto – addirittura commestibile. Il premio produttivo è dunque andato allo studio presentato da Giancarlo Bloise, dal titolo abbastanza esplicativo: “CucinarRamingo – In capo al mondo”, dall’omonimo testo di Giuliano Scabia. Il narra-attore-cucinante Bloise (come si definisce), formatosi con Mimmo Cuticchio e nella Danimarca di Tage Larsen, si dimostra formato anche come provetto cuoco: costruisce la sua cucina componibile che farebbe impallidire Ikea per l’ingegnosità, solo in scena agisce gli elementi in relazione al testo che va narrando, producendo una pietanza che darà in assaggio agli spettatori. Recuperando dalla Grecia Antica la relazione rituale tra cibo e musica – e quindi racconto – nel suo studio di venti minuti Bloise forse non riesce cogliere sempre le sensibilità del testo con puntualità, appiattendolo parola e azione ancora lontani da una coesione poetica, ma chi scrive assicura che la sua cucina... un assaggio lo merita. Parola di palato.

[S.N.]

Tony Clifton Circus

LOSERS

Perdutamente, Teatro India, Roma

 Una definitiva lezione di istantaneità, il “Losers” di Tony Clifton Circus, con i due clown trasformati da oggetto spettacolare che si prende gioco di tutto e tutti in carne battuta, macello della rappresentazione. C’è il loro ormai proverbiale Babbo Natale gonfiabile, convocato sul palco in tutta la sua mole e poi ucciso dal pesopiuma di un bambino; in mezzo un video che riprende Nicola Danesi De Luca e Jacopo Fulgi nell’allenamento da boxeur in una palestra popolare romana, infine il *coup de théâtre* che annulla i vertici del teatro stesso, l’incontro vero e proprio su un ring dove volano cazzotti e si sente puzza di sudore. Ritrovando ogni dettaglio, dalla ragazza che sbandiera la numerazione dei round all’arbitro ben piazzato, il pubblico recita la parte di se

stesso in un tifo che l’imbarazzo ora stempera e ora esagera, fin quando irrompe la voce registrata di un critico che legge la sua recensione dello spettacolo, mentre le luci si abbassano facendo brillare di mille piccole perle (cit.) i corpi lucidi dei pugili. Sulle sillabe scandite con passione scende un silenzio tetro e nella penombra tutti sperimentiamo la distanza, l’evidenza insopportabile di quella realtà che batte carne contro carne si scontra con il paradosso della “recensione in diretta”, che frantumata a terra il tempo convenzionale e disperde l’azione che rappresenta nella nebbia del momento finito, nudo, genuino, nella versione biecamente imbellettata di un atto sociale. Forse in questa fragilità suprema e grottescamente fallimentare – la stessa in cui risiede il sorriso storto del clown o, nel caso dei Tony Clifton, l’occhio che salta via sanguinante dal coniglio di pezza – si sublima l’unico possibile senso dell’operazione Perdutamente, un (tentato) sgambetto al contemporaneo.

[S.L.G.]

Ivan Franek

EHI!

Fandango Incontro, Roma

 Nell’artigianato, nella poesia, nell’aperta dimensione di gioco e nello spazio ristretto di una baracca di teli neri sta il risultato felice di “Ehi!”, spettacolo ideato e diretto da Ivan Franek alla libreria Fandango Incontro. Nato da un laboratorio prodotto da Fattore K, questo elogio della fantasia dal ritmo squisitamente caotico mescola burattini a guanto, giocoleria e marionette da tavolo animate in stile *bunraku*, dove il manovratore, ben visibile, fa da specchio con il suo corpo all’anima degli oggetti. Un team di attori/animatori agguerriti e appassionati lascia perdonare anche qualche indulgenza nelle durate e nell’unità drammaturgica. Un sipario in miniatura fatto di quattro pannelli incrociati inquadra i particolari chiudendosi e aprendosi come il diaframma di una macchina fotografica. Dal cinema (Franek, formatosi come artista di figura a Praga e divenuto poi attore sul grande schermo italiano e francese oltre che nelle produzioni teatrali di Barberio Corsetti) questo piccolo spettacolo prende in prestito il gusto per il montaggio e per i giochi di prospettiva, deformando tempo e spazio in un allegro invito a immaginare.

[S.L.G.]





Fedra

DI MARCEL PROUST

Il personaggio di Fedra non comparve in quell'inizio del secondo atto; eppure, appena fu alzato il sipario e un secondo sipario si fu schiuso, di velluto rosso, che divideva in due la profondità della scena in tutte le commedie in cui recitava la diva, entrò dal fondo un'attrice, che alla figura e alla voce era la Berma quale mi era stata descritta. Evidentemente avevano mutato la distribuzione delle parti, tutta la cura con cui mi ero studiato quella della moglie di Tèseo diventava inutile. Ma un'altra attrice replicò alla prima. Dovevo essermi ingannato prendendo questa per la Berma, perché l'altra le rassomigliava ancora di più, e ne aveva ancor più la dizione. Tutte e due, d'altronde, accompagnavano la loro recitazione con nobili gesti, – che distinguevo chiaramente e di cui comprendevo la relazione con il testo, mentre esse sollevavano i loro bei pepli, – e anche con intonazioni ingegnose, ora appassionate ora ironiche, le quali mi facevano intendere il significato di un verso che avevo letto a casa senza prestare grande attenzione a quel che voleva dire. Ma d'improvviso, nel vano del sipario rosso del santuario, come in una cornice, una donna apparve e subito, dalla paura che ebbi, molto più ansiosa di quella che poteva provare la Berma, che la disturbassero aprendo una finestra, che alterassero il suono d'una delle sue parole spiegazzando un programma, che la indisponessero applaudendo i suoi compagni e non applaudendo lei abbastanza, – dalla mia maniera, anche più assoluta di quella della Berma, di considerare da quell'istante sala, pubblico, attori, commedia ed il mio stesso corpo solo come un mezzo acustico importante solo nella misura in cui era favorevole alle inflessioni di quella voce, – capii che le due attrici che ammiravo da qualche minuto non avevano più la lontana somiglianza con quella che ero venuto a sentire. Ma, nello stesso tempo, tutto il mio godimento era cessato; avevo un bel tendere verso la Berma gli occhi, gli orecchi, l'animo, per non lasciarmi sfuggire una briciola delle ragioni ch'ella mi avrebbe dato per ammirarla, non riuscivo a raccoglierne una sola. Non potevo neppure, come per i suoi compagni, distinguere nella sua dizione e nella sua mimica delle intuizioni intelligenti, dei bei gesti. La ascoltavo come avrei letto *Phèdre*, o come se Fedra stessa dicesse in quel momento le cose che udivo, senza che il talento della Berma sembrasse aggiungere loro alcunché.

da
**All'ombra delle
fanciulle in fiore**
di
Marcel Proust

*secondo volume
dell'opera*

**Alla ricerca del
tempo perduto**

traduzione italiana
Franco Calamandrei
e Nicolatta Neri

EINAUDI,
TORINO, 1963