

F

anciullo, l'attore esemplare e leggendario immaginato da Charles Baudelaire che trovate alla fine di questo Quaderno, cade al culmine della propria apoteosi, muore di troppa rappresentazione. Il Principe lo fa uccidere con un fischio a scena aperta, non tanto perché ha partecipato a una congiura, quanto perché la sua immagine è diventata troppo ingombrante, troppo sovrana. Heiner Müller pensava che la dittatura fosse la cornice di ogni dramma e che il potere, il teatro e il pubblico formassero una specie di triangolo di cui nessun lato poteva essere soppresso. «Ora – dichiarò in un'intervista rilasciata nel 1993 – il potere è venuto meno ed è rimasto solo il mercato». È un teorema affascinante e sordido da cui discendono due conseguenze opposte. La prima è che il teatro sia un'arte necessariamente servile in cui si agitano e si riassetano le relazioni tra chi domina e chi è dominato, una specie di strabico ammiccamento lanciato simultaneamente *côté cour* e *côté jardin*. La seconda è che esso sia invece la più sovversiva di tutte le arti perché, come suggerisce l'antico dispositivo racchiuso nel cuore dell'Amleto, il suo specchio è destinato a scattare come una trappola attorno alla coscienza del sovrano – un eccesso di rappresentazione finisce per rappresentare anche ciò che non dovrebbe esserlo. Gli artisti sono cortigiani, almeno finché, come Fanciullo, non

DI ATTILIO SCARPELLINI

li si scopre sovversivi (e talvolta anche il contrario è vero). Il drammaturgo tedesco aveva torto e ragione insieme.

Torto perché, nel suo cinismo brechtiano, considerava la democrazia soltanto un'illusione. Ragione perché, alla fine, è rimasto solo il mercato. Di nuovo torto, perché il mercato non è il contrario del potere e dell'ideologia, è a sua volta un altro potere e un'altra ideologia che, come ben si dimostra in questi giorni, può rivestire persino abiti sovrani, decidere del destino dei popoli, rivendicando per bocca dei suoi corifei una *ananké* non meno inesorabile e cieca di quella che ancora ci colpisce, e ci scandalizza, nell'arcaismo della tragedia. Ovunque ci voltiamo, non facciamo che contemplare le macerie bianche della politica, il suo fallimento colpevole, il suo vuoto. Respinti dal disgusto per una corruzione da cui è caduta la maschera della liberalità, ci rivolgiamo istintivamente al suo contrario: una crudeltà per lo meno onesta, senza neanche renderci conto della grottesca compatibilità proposta dalle sue equazioni (come può l'interesse pubblico coincidere con il gioco al massacro del capitalismo finanziario che soggioga l'Europa?). Tutto, pur di non guardare in faccia la realtà: la democrazia rappresentativa è giunta al termine del suo ciclo sovrano. Fino a qualche mese fa il potere italico era ancora in preda a una spettacolarità delirante e invasiva. Oggi, ritirato dietro l'iconostasi di una scienza triste e sobria, si vuole irrepresentabile. A fatica da questo costume afasico si distillano qualche lacrima e un mezzo sorriso un po' sprezzante – le lacrime di chi sa troppo e l'ironia di chi ha sempre saputo tutto. Come può l'arte passare indenne per questo finale di partita? La rottura della triangolazione tra potere, teatro e pubblico non mette a rischio proprio il teatro pubblico che con la democrazia rappresentativa ha stretto un matrimonio cattolico? «È un fatto ormai acclarato – diceva ancora lo sconsolato Müller degli anni Novanta – nessuno sa più a cosa serve il teatro». Sì, il teatro non serve più, da tempo ha smesso di servire e di mediare credibili relazioni di consenso. La sua unica cortigianeria è ormai rischiosamente rivolta verso il pubblico. La sua unica pedagogia, rispetto al potere, consiste nell'insegnare ogni sera a nuotare nel senso contrario alla corrente.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA
MARZO

Quaderno n.4 · marzo 2012

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

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

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 febbraio 2012 da L. G. Roma

AUTORI: IL CATALOGO

ALLA RICERCA DI UNA DRAMMATURGIA NAZIONALE

NEL TEATRO ITALIANO DI OGGI È DIFFICILE ISOLARE UNA SCRITTURA DI SCENA SALDAMENTE ANCORATA AL TESTO E ALLA PAROLA. UN SONDAGGIO INFORMALE E NON ESAUSTIVO CONDOTTO TRA CRITICI, OPERATORI E STUDIOSI DELLA SCENA DISEGNA UN PAESAGGIO ITALIANO RICCO MA ESTREMAMENTE FRASTAGLIATO

DI GRAZIANO GRAZIANI

 A cosa pensiamo quando parliamo di drammaturgia italiana? La domanda ce la siamo posti, all'interno della redazione dei Quaderni, per più di una ragione. Da un lato la scelta di questa rivista di dedicare uno spazio di approfondimento fisso alla "parola a teatro", che nei decenni scorsi sembrava essere rappresentata esclusivamente dalla tradizione sui palchi ufficiali e al contempo aver consumato un divorzio definitivo dalla scena cosiddetta di ricerca. Oggi invece si parla insistentemente di nuove drammaturgie. Solo a Roma negli ultimi mesi si registrano la nascita di un Centro Nazionale di Drammaturgia, il bando per le Drammaturgie Nascoste del Valle Occupato e Quaderni di Scena, incontri di lettura drammaturgica curati dalla nostra rivista. Qualcosa sta cambiando? Può darsi, ma di certo il ruolo del testo nel teatro contemporaneo è ancora tutto da reinventare, sia per l'autorevolezza perduta degli autori rispetto al grande pubblico (cosa vera in Italia, ma non ad esempio nel Regno Unito), sia perché oggi la drammaturgia di parola è qualcosa di più ampio della semplice idea di copione. Il Teatro di Roma, in occasione di questa stagione che attraversa il 150° anniversario dell'Unità d'Italia, ha scelto non a caso di puntare su Pirandello, con Gabriele Lavia che è andato a scovare e ha portato in scena un testo meno conosciuto come "Tutto per bene". Un'operazione di questo genere parla di per sé del valore che il teatro italiano attribuisce al suo più famoso drammaturgo: chi metterebbe mai in scena un testo minore di un autore sconosciuto? A cento anni di distanza quello del Premio Nobel per la letteratura è ancora l'unico nome (assieme forse a quello di Eduardo De Filippo che però è assai più connotato geograficamente) ad essere riconosciuto universalmente – e cioè anche da chi a teatro non ci va – come esponente di una drammaturgia nazionale. Ma un solo nome equivale a nessun nome. Il critico teatrale Franco Cordelli, da scettico della drammaturgia, ha affermato sul Corriere della Sera del 12 febbraio scorso che dopo Pirandello una drammaturgia nazionale in fondo c'è stata (ma quel «in fondo» sintetizza in maniera lampante la sua progressiva marginalità nel dibattito culturale). Secondo Cordelli l'hanno fatta i non professionisti, i *dilettanti della scena*, ovvero gli scrittori come Giovanni Testori e i poeti come Mario Luzi, almeno finché non è arrivata la sperimentazione a stabilire che il posto del poeta a teatro era – come preconizzava Jacques Copeau decenni prima – in fondo a destra, vicino all'uscita. Un giudizio tranciante, ma proprio per questo solo parzialmente vero, perché in seguito è dalle forme esplose della scena di ricerca che sono uscite alcune delle nuove *parole* del teatro che tornano a condensarsi in forme più o meno classiche, più o meno sperimentali di drammaturgia. Perché in questi anni di presunto divorzio scena e parola si sono sempre cercate, in realtà, proprio per reinventarsi.

Lo dimostra un aneddoto singolare: negli anni Novanta, il principale premio nazionale di drammaturgia, il Riccione per il Teatro, accettò di inserire un testo senza parole,

**Quaderni
di scena
Incontri
tra drammaturgia
e poesia**

Daniele Timpano/
Lidia Riviello

Lucia Calamaro/
Elisa Davoglio

Teatro Sotterraneo/
Azzurra D'Agostino

Enrico Castellani/
Marco Giovenale

Teatro Argentina
Sala Squarzina
7, 14, 21, 28
marzo 2012
ore 16.45



LOGO È QUESTO?



di soli *storyboard*, presentato da Rem&Cap, storico duo teatrale che ha lavorato principalmente su un teatro di gesto e visione.

Ma torniamo alla domanda iniziale: a cosa pensiamo quando parliamo di drammaturgia? A qualcosa pensiamo pure, perché forse oggi non esiste più una drammaturgia nazionale intesa come ai tempi di Pirandello (ma neppure il teatro, d'altronde, ricopre quella medesima centralità nel dibattito pubblico). Eppure un panorama drammaturgico in Italia esiste eccome, nonostante si sia sviluppato in una dimensione di relativa marginalità. Non solo, ma quando questa marginalità viene valicata da quegli autori che hanno una forza espressiva tale da proiettarli fuori dal circuito dei teatri, i loro lavori diventano immediatamente qualcos'altro: letteratura, cinema, poesia e in qualche caso arte visiva. La drammaturgia contemporanea dunque esiste, ma il suo contesto è così esplosivo e frammentato, a volte regionalizzato, che è impossibile coglierlo fidandosi di un unico punto di vista. Per questo abbiamo pensato di coinvolgere in un'indagine semiseria – che, sia ben chiaro, non ha alcuna pretesa di completezza né di valenza accademica – un gruppo di persone che il teatro lo vive e lo frequenta giornalmente. Critici, studiosi e operatori, sparsi in varie regioni d'Italia, ai quali è stato chiesto di rispondere di getto – quasi fosse un pensiero istintivo, “di pancia” – a chi pensano quando si parla di autori di teatro italiani. Quali sono, cioè, i drammaturghi più rappresentativi del nostro paese, a prescindere dal fatto che li si consideri tali per il valore complessivo di un lungo percorso artistico, per gli esordi luminosi e promettenti o per il motivo che hanno un solido riscontro di pubblico.

Ne esce un paesaggio molto variegato di 55 drammaturghi molto diversi tra loro. Nessuno dei quali è stato suggerito all'unanimità o da almeno la metà degli interpellati, a dimostrazione di quanto il panorama nazionale sia frastagliato e dunque di difficile decifrazione, ma anche ricco e plurale. Tra gli autori più ricorrenti, che almeno un terzo dei critici e operatori hanno citato, l'unico drammaturgo puro è Antonio Tarantino, al quale si aggiungono un drammaturgo di compagnia come Spiro Scimone, autori di monologhi come Ascanio Celestini e Saverio La Ruina, un'autrice-regista dalla scrittura debordante come Lucia Calamaro, le invettive di Babilonia Teatri e la scrittura per *strips teatrali* di Teatro Sotterraneo, sempre molto interlocutorie nei confronti del pubblico. Accanto a questa pluralità di approcci alla scrittura, spicca il fatto che nessuno degli interpellati abbia ritenuto di dover citare l'altro Nobel italiano per il teatro, Dario Fo.

Nel panorama che si è venuto a disegnare, poi, figurano maestri riconosciuti del teatro di parola come Ugo Chiti, Franco Scaldati, Enzo Moscato e Giuliano Scabia. Gli autori più giovani ma già consolidati come Fausto Paravidino, Letizia Russo, Michele

A cento anni di distanza, il nome di Pirandello è ancora l'unico ad essere riconosciuto universalmente – e cioè anche da chi a teatro non ci va – come esponente di una drammaturgia nazionale

Santeramo. E quelli dal percorso artistico di più lunga data come Vittorio Franceschi, Gianni Clementi, Edoardo Erba, Renata Molinari, Sonia Antinori, Luca Archibugi, Gigi Gherzi e lo scomparso Annibale Ruccello. Registi che scrivono i propri testi come Emma Dante, Marco Martinelli, Renato Sarti, Marco Baliani ai quali si aggiungono voci sole (o almeno il più delle volte tali) come Marco Paolini – di cui viene citata anche la collaborazione con Francesco Niccolini –, Davide Enia e Roberto Latini.

Come si può vedere la scrittura teatrale, anche quando torna alle forme classiche del copione o a quelle del racconto, scaturisce il più delle volte dalle assi del palcoscenico. È così per l'intera scena cosiddetta di ricerca, ricca di auto-attori come Mario Perrotta, Andrea Cosentino, Daniele Timpano, Giovanni Guerrieri (Sacchi di Sabbia), Sabrina Petyx (M'Arte), Paola Vannoni (Quotidiana.com), Gianfranco Berardi, Matteo Latino, e anche per le compagnie come Menoventi, Biancofango, Fibre Parallele, Ricci-Forte dove l'elaborazione della parola è spesso il frutto di un lavoro collettivo fatto sulla scena. Una pratica che queste generazioni hanno ereditato da quelle precedenti, come il teatro degli anni Ottanta e Novanta, che per quanto indirizzato verso un'idea di *arte totale* ha partorito la parola poetica di Mariangela Gualtieri (Teatro Valdoca) e gli elaborati drammaturgici di Chiara Lagani (Fanny&Alexander), Daniela Niccolò (Motus) e Claudia Castellucci (Societas Raffaello Sanzio). Ciò non toglie che ci sia tutta una schiera di drammaturghi che lavorano in modo meno organico alle compagnie, pur in continuo dialogo con esse. Autori che danno origine alla parola teatrale seguendo un percorso simile a quello della scrittura pura, partendo dalla solitudine del proprio scrittoio. Questa schiera di autori, che comprende esponenti di varie generazioni ma si sta affermando soprattutto nell'ultimo decennio, è composta da drammaturghi come Sergio Pierattini, Stefano Massini, Armando Pirozzi, Magdalena Barile, Renato Gabrielli, Tino Caspanello. A questi si aggiungono i nomi di scrittori in transito per il teatro, la cui attività principale rimane tuttavia nel romanzo: Antonio Moresco, Tiziano Scarpa, Vitaliano Trevisan. Infine nomi come Vincenzo Pirrotta, Pierpaolo Palladino e Mimmo Borrelli testimoniano quanto la lingua dialettale sia ancora una risorsa di vitalità linguistica a cui il teatro continua a guardare.

 A ben vedere dunque la parola a teatro vive una grande multiformità e la drammaturgia è tutt'altro che scomparsa. Certo, solo una parte di questo magma è in grado di attraversare le mura delle sale teatrali e imporsi con autorevolezza nel dibattito culturale e nell'immaginario delle persone. Ma questo, più che allo stato di salute della drammaturgia, è imputabile ad una generale perdita di centralità del teatro.

Nulla di strano in un mondo dove è spesso il main stream – regno di quella che il sociologo Pierre Bourdieu definiva «mentalità auditel» – a stabilire (apparentemente) questa centralità. Questo non toglie, però, che quando questi meccanismi saltano, il teatro torni ad essere il luogo dove una comunità si ritrova e si riconosce: è nei teatri che molti artisti, esiliati dalle televisioni, hanno portato i loro lavori con grande attenzione da parte del pubblico; è nei teatri che si svolgono i grandi appuntamenti collettivi, anche quelli mediatici; è il linguaggio teatrale a tornare centrale quando i contenuti tornano a alzare la testa oltre la cortina di fumo dello spettacolo (come nel caso dei monologhi di Saviano da Fazio, o come le pillole televisive di Celestini). Se questo è vero, lo è però anche il fatto che il teatro non riuscirà mai a competere coi i numeri della grande editoria, perché è fatto di altra natura: se il teatro è il luogo dove una comunità si riconosce, la comunità in questione è però tale solo se chi la compone ha modo di guardarsi in faccia.

E allora, alla luce di tutto questo e di un panorama così frastagliato, resta in piedi la domanda: esiste una drammaturgia nazionale oggi in Italia? E qual è il suo ruolo, se ancora ne possiede uno?

Hanno partecipato all'indagine: Antonio Audino, Fabio Biondi, Claudia Cannella, Tommaso Chimenti, Roberto Ciancarelli, Franco Cordelli, Lorenzo Donati, Roberta Ferraresi, Gerardo Guccini, Massimo Marino, Andrea Nanni, Massimo Paganelli, Lorenzo Pavolini, Debora Pietrobono, Andrea Porcheddu, Rodolfo Sacchettini, Dario Tomasello, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti e – con un voto singolo – la redazione dei Quaderni del Teatro di Roma.



UN POSTO IN CUI STO BENE

IL TEATRO SENZA CONFINI DI LUCA RONCONI

PERCORSI E RICORSI DI UN REGISTA CHE È STATO IL GRANDE RIFONDATORE DELLA LINGUA TEATRALE ITALIANA, L'INTERPRETE PER CUI TUTTO PUÒ ESSERE TRADOTTO SULLA SCENA.

MA CHE LA SUA VERA GIOIA LA VIVE SOPRATTUTTO IN PROVA, NEL LAVORO CON GLI ATTORI

DI OLIVIERO PONTE DI PINO

**Santa Giovanna
dei Macelli**

di Bertolt Brecht
regia di
Luca Ronconi

*Piccolo Teatro
Milano
dal 28 febbraio
al 5 aprile 2012*

Lo ha confessato lui stesso, in una confidenza autobiografica rara per un uomo tutto proiettato sul lavoro: «Fino al mese prima ero un adolescente musone, buio. Avevo grossi problemi che non conoscevo. Quasi da un giorno all'altro, entrando in Accademia sono diventato allegro, mi sono sentito veramente bene e ho cominciato ad avere memoria. All'improvviso è come se avessi trovato il mio posto». Da quel lontano 1951 il suo posto Luca Ronconi non lo ha più lasciato: il diploma all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico nel 1953, e da allora sempre in palcoscenico a lavorare con gli attori, prima anche lui come attore e poi, dal 1963, come regista di decine di spettacoli, nei teatri di prosa e nei teatri lirici.

A guardare la sua teatrografia, si incontrano tanti spettacoli-capolavoro, di quelli che reinventano il senso, il linguaggio e la funzione del teatro: la straordinaria festa dell'«Orlando Furioso» (1969) che invade le piazze; il rito ritrovato dell'«Oresteia» (1972); «Le Baccanti» (1978) per una sola attrice, una straordinaria Marisa Fabbri che guidava gli spettatori di stanza in stanza al Laboratorio di Prato... Poi le nove ore del dimenticato «Ignorabimus» di Arno Holz (1986), il kolossal tratto da un testo irrapresentabile come «Gli ultimi giorni dell'umanità» di Karl Kraus al Lingotto di Torino nel 1990, alla vigilia della prima guerra in Iraq. Ma non è il suo unico spettacolo «impossibile», basti pensare alle teatralizzazioni di testi non teatrali: un romanzo come «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda, a Roma nel 1996; una riflessione scientifica come «Infinities» di John David Barrow (2002); una storia dell'economia con il saggio di Giorgio Ruffolo «Lo specchio del diavolo» (2006). Sono quasi tutti spettacoli realizzati fuori dai teatri, in spazi molto diversi dalle sale all'italiana a cui ci ha abituato la tradizione. Ma va subito notato che Ronconi – a differenza di altri maestri della scena contemporanea – non ha mai abbandonato il teatro-teatro, con i suoi velluti e ori. Ha anzi continuato a frequentare assiduamente anche l'opera lirica, con le sue forme musealmente codificate. E ha sempre scelto di alternare le escursioni fuori dalle mura dell'edificio teatrale a produzioni più tradizionali, per allestimenti certamente arricchiti da queste esperienze liberatorie e rigeneratrici. Del resto, la dialettica tra il *dentro* e il *fuori* dai teatri (e quella tra scena e platea) è una delle molle creative più complesse, affascinanti e produttive della creatività ronconiana.

L'obiettivo del regista non è mai stato *superare il teatro*, e nemmeno *uscire dal teatro*, né come edificio né come genere. Ha piuttosto voluto allargare e ridefinire i confini dell'esperienza teatrale, liberandola da molti vincoli e tabù, passando a volte per fasi di destrutturazione e ristrutturazione della grammatica scenica e dei suoi elementi costitutivi (il momento chiave resta il Laboratorio di Prato, alla metà degli anni Settanta). Tenendo però sempre ferma un'idea forte di quello che il teatro è e deve continuare a essere: nella convinzione che solo restando fedeli a questa identità profonda, sedimentata nei secoli e tuttavia rinnovabile e rivivificabile, è possibile riscoprire la necessità del teatro: un teatro che all'inizio della sua carriera, negli anni Sessanta, aveva trovato irrigidito nella routine, invecchiato nel linguaggio (anche rispetto all'avvento di cinema e televisione), aggredito dall'invasione dei mass





media, e a rischio di spinte involutive, anche nelle punte all'epoca più innovatrici, quelle del teatro di regia. Quello che ha incontrato il giovane Ronconi è un teatro che si nutre degli stanchi cascami di una tradizione declinante. E però «è un posto in cui ci si trova bene». Un'arte in crisi perfetta per un'epoca di crisi. In parallelo è necessario ripartire anche dalle fonti originarie del teatro: la festa, il rito, la maschera e il travestimento, il gioco, e magari la riscoperta dello spazio e del tempo... Rompere equilibri, per crearne di nuovi. A patto, deve aver pensato Ronconi, di aggrapparsi ad alcuni punti fermi. Per cominciare, guardando all'indietro mezzo secolo di carriera, il suo è un teatro fatto – prima di tutto – di testi e di attori. Come regista ama senz'altro i grandi attori, ma con qualche avvertenza. L'attore-sciamano lo infastidisce, come lo irrita l'arroganza di un teatro che vuol trasmettere un messaggio, o qualunque insegnamento. E prova insofferenza per chi in scena porta il proprio *Io* (le star cinematografiche o televisive, ma anche i narratori): perché per lui il teatro è finzione e personaggio, e puntare su un altro tipo di autorevolezza o notorietà gli pare volgare e mistificatorio. Ad affascinarlo è proprio il meccanismo, banale e vertiginoso, del teatro, il mito esplorato in varie versioni ne “La vita è sogno”, ne “La Torre”, nel “Calderon” di Pasolini, e celebrato nelle “Due commedie in commedia” di Giovan Battista Andreini (1984). Spesso si è divertito a sottolineare, con un certo gusto del paradossale e della provocazione, la teatralità – o meglio, a ristabilire il confine tra realtà e finzione: donne in ruoli da uomo e viceversa, vecchi che fanno i giovani e viceversa.

Ama muoversi nella dialettica tra spazi reali e fittizi: l'affresco del Tiepolo dipinto in scala 1:1 sul soffitto del Fabbricone di Prato per “La Torre”, la serra in cui erano rinchiusi e accomunati gli attori e gli spettatori di “Spettri”, i muri e le colonne edificate sulla scena di “Ignorabimus”, i veri carri ferroviari e le vere rotaie che circondano la scena de “Gli ultimi giorni dell'umanità”, la strada di Ferrara davanti al Palazzo dei Diamanti ricoperta di una superficie riflettente in “Amor nello specchio” (2002)... Ha giocato con la platea, o meglio, le tre file di palchi del Teatro Carignano, raddoppiate nella scenografia di “Misura per misura” (1992).

Queste mirabolanti invenzioni – ma, all'estremo opposto, anche gli allestimenti minimalisti – sono un modo di mettere alla prova i limiti e le possibilità del teatro. Per ribadire, magari costruendo finzioni sempre più grandi e invadenti, che questa è solo finzione, non la vita vera. E magari per far dimenticare che dietro queste strutture spettacolari così complesse, raffinate e sottilmente ironiche nella loro grandiosità, non ci sia altro che una labile convenzione. I mega-budget di alcuni suoi spettacoli – che gli sono stati spesso rimproverati – al di là del piacere di giocare con macchine sceniche gigantesche, dal suo punto di vista sono anche un modo per ribadire il valore del teatro. La costruzione di spettacoli fuori norma, destinati a restare nella memoria per la loro ambizione e per qualche bizzarria (peraltro presentata dall'interessato come la soluzione più ovvia e necessaria), è un modo per ribadire l'irripetibilità dell'evento teatrale, la sua preziosa eccezionalità, e magari staccarsi aristocraticamente dalla routine degli “altri”. Quando Ronconi inizia la sua carrie-

Anche i suoi grandiosi allestimenti, che gli sono stati spesso rimproverati, sono un modo per rendere omaggio al teatro, per esaltarlo in un'epoca che lo vede minacciato

ra di regista, la tradizione del grande attore all’italiana sta vivendo gli estremi sprazzi. L’ultimo rappresentante della stirpe è Vittorio Gassman, che incontra nel 1968 in un “Riccardo III” dove gli attori sono imbozzolati in pesantissimi costumi. Ma per il resto, è quasi terra bruciata: l’Italia non ha una grande tradizione teatrale come la Francia o l’Inghilterra, manca persino una lingua che gli attori possano “dire” in maniera credibile.

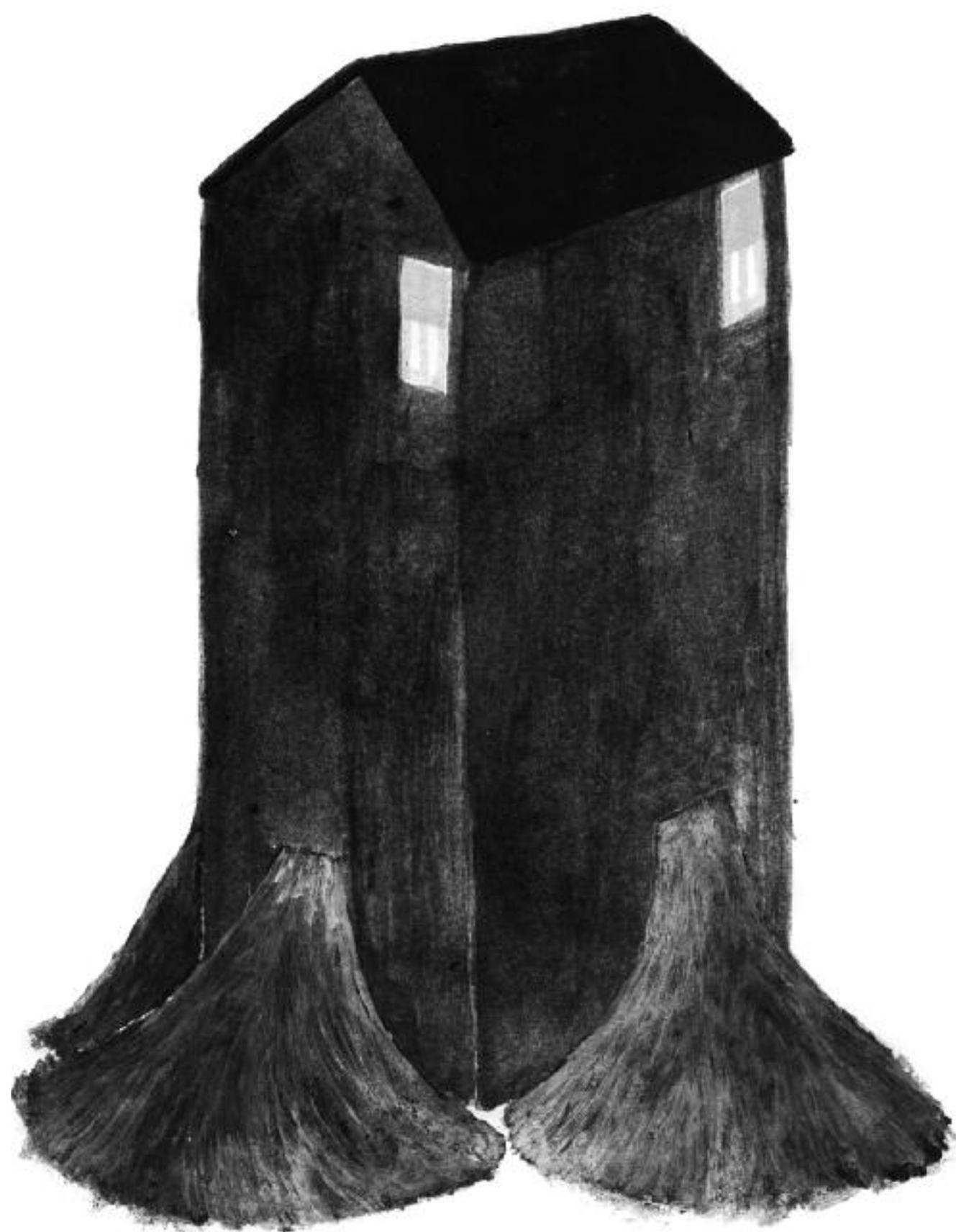
Le capitali del teatro all’italiana hanno perso peso con l’avvento della scolarizzazione e soprattutto dell’italiano della televisione. È necessario ripartire da zero, scavare nelle parole e nelle frasi, nel loro senso: siamo all’epoca della voga strutturalista, con la sua attenzione alle architetture profonde del linguaggio; della euforia psicanalitica, che scava oltre il testo, nell’inconscio di autore e personaggi; dell’analisi marxista, con l’accento sulla dicotomia struttura-sovrastuttura, e l’insistenza sull’alienazione e la «falsa coscienza». Insomma, l’attività della lettura sta profondamente cambiando. Da questo impegno di rifondazione della lingua teatrale italiana che nasce quello che i suoi detrattori definivano il “ronconese”: una recitazione spezzata, quasi disarticolata, spesso in controttempo, riempita di significato da cesure e pause, che accentua snodi logici del linguaggio e stratificazioni del senso. Non è certo il frutto di un capriccio, ma di una meticolosa, filologica analisi delle battute e dei dialoghi (inutile a questo proposito ribadire il nesso profondo tra filologia e democrazia, e quello altrettanto antico tra teatro e democrazia).

Nei confronti del testo, il lavoro dell’attore (e del regista) è dunque un lavoro ermeneutico, ovvero critico e insieme interpretativo. L’incontro con la parola è inevitabilmente incontro con l’altro, con il diverso da sé: il personaggio per l’attore, ma anche il testo e i suoi temi per il regista, per gli interpreti e per un pubblico che si vuole presente e responsabile. Questo teatro si offre come strumento di conoscenza. O meglio, come percorso di conoscenza, in un viaggio che vive la sua fase più incandescente proprio nel lavoro di prova, quando gli attori – con il loro corpo, la loro voce – entrano nel testo (o se ne fanno penetrare), esplorando i rapporti e le dinamiche che collegano i personaggi, e sperimentando la necessità del loro muoversi nello spazio e nel tempo. Non tanto una conoscenza astratta, ma una sorta di filologia fisica, calibrata nella carne e nel respiro. Ma se il teatro è strumento di conoscenza, lo si può applicare anche a scritture non teatrali: può offrire una chiave per interpretare qualunque tipo di testo. Emerge una venatura pedagogica, e un’ambizione politico-civile: perché si tratta di recuperare e riannettere al teatro, e quindi all’essere umano da un lato e alla polis dall’altro, esperienze e temi magari marginali, imporli alla dialettica pubblica. In un esteta come lui, può sembrare sorprendente la consapevolezza della funzione pubblica del teatro, l’attenzione alla sua capacità di provocazione politica, alla costruzione di un repertorio nazionale, alla formazione degli spettatori. Ma il vero piacere del lavoro non gli arriva da lì, dall’impatto che possono avere i suoi allestimenti dopo il debutto. La vera gioia la vive in prova, quando lavora con gli attori (o forse sugli attori): lì trasmette il piacere del fare, e un’assoluta fiducia nell’utilità di questo fare. È la necessità quasi morale di un lavoro comune, che procede per tentativi ed errori, per affinamenti progressivi e brusche invenzioni, per sfumature e ribaltamenti. C’è il rovescio della medaglia: quasi una febbre, un horror vacui, che lo spinge a pensare ai prossimi spettacoli mentre l’ultimo è ancora in prova...

In questi mesi Ronconi sta applicando la sua potente attrezzatura ermeneutica ai testi di un giovane e già consacrato drammaturgo argentino, Rafael Spregelburd (dopo “La modestia”, che ha debuttato nell’estate del 2011, sta per abordar “Il panico”), e a un monumento del teatro novecentesco che non ha mai amato come Bertolt Brecht, per “Santa Giovanna dei Macelli”, con un gruppo di giovani attori. Si tratta di non abbandonarsi passivamente alle suggestioni del testo e ai cliché drammaturgici, per andare oltre la superficie, per vedere se quelle parole, quelle frasi (e quella lingua) tengono sulla scena.

Per trovare dietro le inevitabili crepe che innervano ogni scrittura, le nostre fratture, le nostre contraddizioni, le nostre domande.





LE FAGLIE DELLA RAPPRESENTAZIONE

RAFAEL SPREGELBURD E IL TEATRO DI BUENOS AIRES

UNO DEI DRAMMATURGHICI PIÙ ATTIVI E PROLIFICI DEL MOMENTO, UNA GRANDE ATTEZIONE AI TIPI UMANI, SPREGELBURD RACCONTA IL PRESENTE COME FOSSE UNO STRANO SOGNO.

LA SUA SCRITTURA RESTA SEMPRE IN BILICO TRA IL REALISMO E UNA DICHIARATA FINZIONE

DI LORENZO DONATI

F Sulla scia della crisi economica vissuta dal paese sudamericano nel 2001, avvicinare l'Argentina all'Italia di oggi è tentazione forte. Per discutere dell'opera del drammaturgo, regista, attore e traduttore di Buenos Aires Rafael Spregelburd conviene in questa sede mettere l'accento su un'altra specialità che accomuna i due paesi: la tensione a fare della finzione l'orizzonte di un presente incerto, in cui il concetto stesso di realtà è minato alle fondamenta. Il teatro argentino di Buenos Aires è un universo a sé stante, che ha pochi paragoni nella restante parte di continente. Possiamo pensare alla scena della capitale in relazione alla storia del teatro argentino nel post-dittatura e come risposta a una presente richiesta di finzione degli abitanti della città; allo stesso tempo, però, il teatro rioplatense è stato in grado di uscire dai suoi confini geografici, per proporsi come un discorso sul presente che ha saputo fare breccia nel resto del continente americano e in Europa. Per rendercene conto, basterebbe scorrere l'elenco di artisti argentini ospitati negli ultimi dieci anni nei maggiori festival di arti sceniche del nostro continente.

La storia italiana di Spregelburd inizia qualche anno fa grazie alla regista Manuela Cherubini, che traduce e mette in scena alcuni dei suoi testi. Verranno poi un fondamentale numero del "Patalogo" (N. 31 2008, "Nueva Hispanidad"), la pubblicazione della "Eptalogia di Hieronymus Bosch" (Ubulibri, 2010), le repliche di alcuni spettacoli dello stesso Spregelburd nella penisola e infine le produzioni *italiane* (l'imponente teatronovela "Bizarra" firmata Cherubini / Napoli Teatro Festival / Angelo Mai (2010), "Lucido" di Costanzo/Rustioni e "La modestia" di Luca Ronconi, entrambi debutti del 2011).

Le vie per attraversare l'opera di Spregelburd sono molte, considerando la vastità della sua produzione (l'argentino ha scritto oltre trenta testi, la maggior parte dei quali messi in scena come regista e attore). C'è però una domanda forse non ancora abbastanza indagata, e che ruota attorno a tutto il suo lavoro: di cosa stiamo parlando quando parliamo di finzione?

Il teatro argentino di Buenos Aires che conosciamo in Europa ha una storia relativamente breve. Dopo la dittatura militare (1977-1983) si è assistito alla graduale rinascita di una cultura teatrale che era stata costretta a inventarsi forme di resistenza laterali, ma che solo con l'inizio degli anni Novanta farà emergere una nuova voce di autori e registi, anche non coetanei. È il caso di Ricardo Bartís con il suo Sportivo Teatral, che ha dato legittimità a un modo di pensare il teatro che sarebbe diventato una cifra argentina: ampliare il concetto di autore (che comprende regia, drammaturgia, lavoro d'attore), parlare del presente in maniera indiretta, conferire valore drammaturgico ai "vuoti" della rappresentazione, in opere in cui lo spettatore è chiamato a costruire una sua personale visione dei fatti.

Se Daniel Veronese, con la scrittura di scena del suo gruppo di teatro di figura perturbante El Periférico de Objetos – e come drammaturgo *tout court* – è divenuto maestro di molti in questo solco, il discorso per Spregelburd parte da queste premesse ma presto si sposta, mettendo al centro una diretta interrogazione



sullo statuto di concetti come verità, finzione, realtà, rappresentazione.

Nel suo teatro siamo trasportati in futuri distopici in cui gli elettrodomestici parlano e la televisione detta le regole della vita quotidiana (“Remanente de invierno”, 1992-1995), oppure poco prima dell’invasione nazista in Polonia in una cellula di resistenza, assistendo alla stessa vicenda da prospettive temporali sfalsate nel tentativo di comprendere chi sia il traditore (“Raspando la cruz”, 1997). Nella drammaturgia di Rafael Spregelburd non sono pochi i casi in cui è assente una prospettiva che conferisca un senso stabile alle vicende. Tale meccanismo, nel corso degli anni, sposterà sempre più il suo fuoco sulla società attuale, andando a fotografare personaggi ricorrenti: poliziotti corrotti e disperati, artisti millantatori e incompresi, matematici che avrebbero in tasca formule per salvare il mondo dalla distruzione, o almeno da un presente che non è mai all’altezza dei desideri.

Fra le tante, sono alcune delle situazioni drammatiche al centro della “Eptalogia” (sette opere scritte fra il 1996 e il 2008), ma anche delle opere che abbiamo visto in Italia, come “Buenos Aires” (2007) e “Todo” (2009). Si ride molto, durante gli spettacoli della sua compagnia El Patrón Vázquez: due uomini in divisa che sembrano usciti dai Chips entrano in una stanza d’albergo, assicurandosi di non essere visti. Parte una musica da telenovela, e i due si baciano appassionatamente (“La stupidità”).

Una coppia discute al risveglio mattutino, lei piange tristemente, sembra inconsolabile: il suo compagno non ricorda il nome del suo gatto (“La paranoia”). Non sembri questa una risata di superficie, determinata da semplici accostamenti antifrastici: nel corso di spettacoli che rasentano spesso le tre ore di durata, e con la stessa serietà, gli attori di Spregelburd attraverseranno scatti d’ira vicini alla follia o la disperazione di chi deve accudire una sorella storpiata.

Nelle opere dell’autore argentino molteplici intrecci convivono nella stessa pièce, con coppie di attori chiamati a interpretare una trentina di personaggi, entrando e uscendo senza sosta, in ogni caso impossibilitati a scendere nei meandri di psicologie che lo spettatore vede sfuggire nessuna pausa di riflessione. Cercano tutte qualcosa, queste schegge di biografie sudamericane: chiavi di cassette di sicurezza smarrite, capitoli di romanzi mai scritti, libri bruciati in performance concettuali. E noi con loro, attratti da trame impastate di intrattenimento massmediatico e non per questo poco divertenti (del tutto simili ai meccanismi a orologeria di certi intrighi pulp, o di serie tv Sci-Fi) ma anche gradualmente sospinti in un orizzonte di fallimento che aleggia sottotraccia e dal quale nessuno sembra in grado di salvarsi.

Il teatro di Rafael Spregelburd è una corsa verso qualcosa che non si vede, alla ricerca di chiavi e svolte che i personaggi non trovano, proiettando la loro mancanza nello spettatore. Il suo è un teatro sfrontatamente “finto”, che sfrutta espedienti teatralissimi: un personaggio dimentica un’audiocassetta che viene ritrovata da altri ma in una linea narrativa differente, dal momento che la scenografia è la stessa...

La finzione di Spregelburd è talmente inverosimile da risultare perfettamente credibile: alieni che soggiogano la specie umana perché l’unica nell’universo in grado di produrre intrattenimento (“La paranoia”), governi dediti al controllo chirurgico delle nascite per fabbricare una perfetta Miss Venezuela (“La cocciuttagine”) e così via.

Ma quella di Spregelburd è una finzione che non risolve e che non consola, su cui pesa l’assenza di una logica superiore pacificata, sorretta da una scena in cui l’attore recita e mostra di star recitando mentre lo spettatore gli crede rendendosi conto di volerlo fare. In altre parole, è una finzione che prende sul serio le contraddizioni di un quotidiano torbidamente massmediatico, che studia i suoi meccanismi senza dichiararsi moralisticamente assolta, li enfatizza svelandone il lato ridicolo. Forse è una finzione dell’attore, ancora prima che del teatro: quando stare al gioco e prendere le distanze stanno nella medesima incrinatura di una voce, di uno sguardo.

COME SPIEGARE IL TEATRO A UNA LEPRE MORTA

NELLO SCORSO NUMERO UN RAGIONAMENTO DI ANTONIO AUDINO SULLE DERIVE DELLA NUOVA SCENA DECRETAVA IL TRAMONTO DI UN TEATRO DELL'IMMAGINE. LA RIFLESSIONE CHE SEGUE NE AFFERMA INVECE L'URGENZA E LA PERSISTENZA

DI GIANNI MANZELLA

Nel 1965, alla galleria Schmela di Düsseldorf, l'artista tedesco Joseph Beuys realizzò una performance rimasta nelle cronache dell'arte contemporanea anche per il suo enigmatico titolo. Si aggirava l'artista davanti ai dipinti esposti con una lepre morta in braccio, a cui sussurrava parole non udibili da chi, tenuto più lontano, assisteva all'azione. "Come spiegare i quadri a una lepre morta".

È lo stesso titolo dello spettacolo che sta facendo conoscere fuori dai confini nazionali l'ensemble estone NO99 condotto da Tiit Ojasoo e Ene-Liss Semper. Che sia Beuys il destinatario dell'omaggio non c'è da dubitarne, lo dice la figura immobile sul fondo della sala con una maschera dorata sul viso, come si presentò l'uomo che sussurrava alle lepri durante l'happening. Il tema è dunque l'arte, o più precisamente quella zona grigia fra arte e vita, dove operano le avanguardie artistiche. Può semmai sorprendere che i nostri anni Sessanta del secolo scorso si affaccino da uno spettacolo che viene da un paese appartenente all'epoca dello stagnante impero sovietico – e viene ovviamente in mente un altro artista di un paese baltico, il lettone Alvis Hermanis, quando evoca l'inesistente concerto di Simon e Garfunkel a Riga nel 1968.

Però la cornice finzionale di un evento che non ci fu, dentro cui si cala lo spaccato vintage e forse nostalgico di una comune sessantottesca, nel bellissimo "The Sound of Silence" di Hermanis, è funzionale all'elaborazione di un mito condiviso, capace di dar forma a un tragico contemporaneo (il futuro di quei ragazzi ci è noto, no?). Mentre lo spettacolo estone pare rimettere in gioco questioni mai del tutto chiuse, e anzi particolarmente aperte in quegli anni così incandescenti, quali il compito dell'arte o il ruolo delle avanguardie artistiche.

Vecchie solfe, vien da dire. Davanti a cui si stagliano problemi attuali, che non ci sono sconosciuti – ecco infatti la vispa burocrate che discetta di bilanci del suo ministero, di tagli alla cultura e sovvenzioni europee. Se non fosse che il tutto assume sulla scena una invidiabile carica vitale che fa il verso al vecchio Living e umanizza le lepri del titolo. Mentre qui da noi, a proposito di vecchie solfe, ancora si dibatte sull'immagine e l'azione piuttosto che il testo e la narrazione, o sull'invalicabile frontiera fra realtà e finzione, magari equivocando su una irruzione del "vero" nella scena di Rodrigo García quando vi accade proprio il contrario, l'irruzione della metafora scenica nella realtà (occorre ripetere, con il filosofo, che la metafora è la grande invenzione dell'umanità? Ma la metafora è strumento e non fine).

E intanto non solo gli ultimissimi (Pathosformel, Dewey Dell, Anagoor, gruppo nanou), ma anche artisti di riconosciuta maturità, sembrano diventati sempre più prigionieri dello studio, dell'opera breve, del frammento, cioè di una preoccupante incapacità di dar vita a un'opera compiuta – il caso di Romeo Castellucci è esemplare.

Ciò che infatti appare innegabile è che oggi, a differenza di un tempo, la scena europea è molto più interessante di quella nazionale. Basta guardarsi intorno, a una generazione di artisti ancora giovane qual è quella di René Pollesch o Alain Platel, di Sasha Waltz o Rodrigo García appunto. Il primo gioca a estremizzare i luoghi comuni, quelli sociali non meno di quelli linguistici, con un teatro divertentissimo per partito preso ma capace di tirare in ballo sesso ed economia, e Marx e Freud, e il proletariato diven-





tato socialdemocrazia – non per un’istanza ideologica, ma perché sono passati vent’anni da che è caduto il sipario di ferro che divideva l’Europa e non tutti i conti tornano. Mentre Rodrigo García è autore certo di un teatro molesto, spesso sgradevole nell’apparente disordine della scena; e politicamente scorrettissimo, infatti può spiacere a destra e a manca, alla sensibilità degli animalisti come all’opportunismo degli amministratori pubblici. Ma chi ha visto “Versus” o il più recente “Golgota Picnic” sa quanto questo teatro miri a colpire il dizionario delle idee correnti, le ideologie pacificanti con se stesse.

O ancora si potrebbe ricordare il gusto con cui Constanza Macras, argentina (lei però preferisce definirsi soltanto *porteña*) ma berlinese d’adozione, sa mettere in danza la globalizzazione dell’immaginario e però anche la sua capacità di porre il problema del posizionamento dell’artista, e dello spettatore, nei confronti della realtà contemporanea, a partire da un quartiere di immigrati esplorato nel lontano “Scratch Neuköllne” rivisitato di recente come “Hell on Heart”, allargando lo sguardo a un “Berlin Elsewhere” visto non molto tempo fa anche a Udine.

Insomma, se l’equazione teatro uguale vita può apparire alla lunga banale, resta il problema di non tagliare fuori il teatro dalla vita, se per teatro non si intende il puro intrattenimento. Vuol dire la dimensione politica legata allo sguardo, all’atto della percezione. Rendere lo spettatore diversamente percettivo di fronte al reale, trovare un linguaggio per ciò che non si può immediatamente tradurre in parole. Se il teatro è uno specchio offerto alla natura (come voleva Amleto), quello specchio bisogna pur attraversarlo (come insegna Alice).

Certe cose si possono dire con le parole, altre con il corpo, qui è Pina Bausch che insegna. Nella (ingannevole) contrapposizione fra parola e immagine, in mezzo sta il gesto del performer – altro non fa il teatro se non rendere dicibile ciò che non è comunicabile. Si è fatto non a caso il nome dell’artista che più di altri è stata capace di gridare gioiosamente, con la leggerezza dei suoi attori.

Superata la soglia dell’emozione, di quello stadio pre-linguistico dell’emozione che immediatamente ci tocca davanti al gesto del performer. Perché c’è forse, nell’emozione che viene dalla scena, l’intuizione di qualcosa che solo dopo potremo rielaborare razionalmente. In realtà il gesto del performer ci sorprende. E ci confonde. E non è forse superfluo notare quanto di politico ci sia in un gesto capace di sovvertire troppo facili certezze.

Il resto è silenzio. E resta sospesa quell’implicita domanda: si può spiegare il teatro a una lepre morta? Alle tante lepri morte nostrane che si annidano negli assessorati, nei consigli di amministrazione degli stabili, nelle direzioni dei festival...

FRAMMENTI DI UN DISCORSO RIVOLUZIONARIO

DA UNA COLLABORAZIONE TRA TEATRO STABILE DI TORINO E VOLKSBÜHNE DI BERLINO NASCE IL PROGETTO DI UNA DOPPIA REGIA (E INTERPRETAZIONE) DEL FATZER DI BERTOLT BRECHT. FABRIZIO ARCURI E RENÉ POLLESCH SI MISURANO CON IL TESTO E CON LA SUA ATTUALITÀ

DI SIMONE NEBBIA

**Fatzer
Fragment/
Getting Lost
Faster**

di Bertolt Brecht
regia di
Fabrizio Arcuri

*Cavallerizza Reale
Torino
dal 6 all'8
febbraio 2012*

☐☐☐ Dappertutto è la neve. Questo s'immagina camminando per le vie di una Torino raggelata dalle temperature e di bianco vestita al punto tale che, a guardare distrattamente le sue aperture ariose, le regali magnificenze di un suo passato principesco e sovrano così ricoperte dall'uniformità del candore, si potrebbe quasi pensare di essere in un nord ancora più estremo di quello alpino e che, schiacciando di passi quel ghiaccio croccante, l'asfalto di sotto sia quello di Berlino.

No, non si tratta della sola neve. La suggestione coglie per un dato invece concreto e decisivo: quando il festival Prospettiva presentava la sua seconda edizione, che ne rilanciava e anzi ne raddoppiava i propositi, in una sala affollata al Goethe-Institut di Roma fu presentato anche il progetto di un lungo percorso in comunione fra due realtà produttive – la Fondazione Teatro Stabile di Torino e la Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz di Berlino, con il sostegno proprio del Goethe-Institut torinese e il finanziamento del Fonds Wanderlust della Fondazione Culturale Federale Tedesca – che affrontasse l'attraversamento artistico del "Fatzer Fragment" di Bertolt Brecht.

**Kill Your
Darlings!/
Streets of
Berladelphia**

scritto e diretto da
René Pollesch

*Cavallerizza Reale
Torino
dal 10 al 12
febbraio 2012*

Cinquecento pagine incompiute di appunti scritte tra il 1926 e il 1930, un'opera complessa e mai rappresentata – al punto da essere definita "irrappresentabile" dall'autore stesso – che nel 1978 il drammaturgo tedesco Heiner Müller compose in un montaggio di materiali, convinto della assoluta indispensabilità di questo mancato testo per le arti del Novecento. Diviso fra Torino e Berlino, il progetto avrebbe dovuto dunque costituire una doppia versione del testo: a firma una di Fabrizio Arcuri, regista che del festival Prospettiva è direttore artistico con Mario Martone e che con la sua Accademia degli Artefatti ha da poco lavorato su "Orazi e Curiazi" di Brecht, l'altra di René Pollesch, regista residente alla Volksbühne e tra i massimi esponenti della scena tedesca.

Che un progetto internazionale passi da una città come Torino, in questi anni, è tutt'altro che una sorpresa: il lavoro svolto dagli amministratori, soprattutto nella precedente gestione, ha fatto in modo che il capoluogo torinese diventasse un punto di riferimento indispensabile nel panorama nazionale e unico ponte con un'Europa culturalmente ed economicamente sempre più lontana.

In tutto ciò proprio lo Stabile ha assolto un compito coraggioso rilanciando con investimenti nella cultura (Prospettiva, festival autunnale lungo l'arco di un mese intero, ne è una dimostrazione evidente) e diventando a tutti gli effetti la città artisticamente più vitale d'Italia, come pochi anni fa – per intenderci – era la fertile Bologna, così presto inaridita. Tanto dunque il suo impatto sulla crescita della società civile italiana (vittorioso il festival anche agli ultimi Premi Ubu), tanto il disagio in questi giorni a scoprire che in forte rischio è l'edizione dell'anno in corso, vittima di un taglio ai finanziamenti del 60per cento che – proprio per i risultati raggiunti – lascia davvero stupefatti.



I due debutti, che hanno raggiunto la scena prima a Berlino e poi a Torino, hanno avuto libertà d'interpretazione e diversi ne sono stati i risultati. Fabrizio Arcuri per questo "Fatzer Fragment / Getting Lost Faster", ha scelto la versione integrale e si è avvalso di Magdalena Barile per la drammaturgia e della consulenza di Milena Massalongo, già traduttrice e curatrice della versione di Müller. Un dollaro mi resta, alla fine del suo spettacolo, unità di misura del capitalismo lanciata verso il pubblico, un gesto di rivolta che scaglia via il denaro come volersene privare e testimoniare l'assoluto carattere di non necessità ma che nel momento di raccoglierlo da terra e farlo proprio riesce ad essere insieme gesto capzioso che dello stesso capitalismo è prima rappresentazione.

La sua visione del Fatzer è, dunque, quella già preponderante nell'opera brechtiana, ossia quella profonda contraddizione che è tutta interamente umana tra volontà rivoluzionaria e sua estremizzazione, quel pensiero poi orwelliano in cui si fonda il circolo vizioso che, dalla liberazione dall'asfissia violenta del potere, conducendo l'uomo massa verso l'affermazione di sé e del diritto di uomo, finisce per generarne un altro di uguale violenta portata.

L'attualità di Brecht, che è la scelta principale di Arcuri, si misura ampiamente sulle epoche di maggiore disagio negli equilibri sociali, dapprima e come riferimento storico a quelle che portarono dal fuoco rivoluzionario ai regimi autoritari, ma poi inserendo l'intero testo negli ultimi vent'anni della storia mondiale, in cui quel disagio ha toccato punte di grande profondità e lasciato ampie ferite nella società civile. La cifra stilistica di Arcuri – che si arricchisce della vera e propria co-drammaturgia musicale di Luca Bergia e Davide Arneodo dei Marlene Kuntz e del senso del pericolo sempre presente nell'opera pirotecnica dei Portage – è ormai classica e, nonostante la scelta non sempre convincente di una dilatazione temporale che sfiora l'estenuazione sembri a volte eccessivamente paga del suo linguaggio, trova qui un territorio particolarmente fecondo in cui agire.

Due schermi sullo sfondo, una qualità prospettica che si staglia lungo l'arco orizzontale dello spazio non quintato, un gruppo di disertori attraversa le città in guerra, Fatzer è una figura uomo che passa dall'uno all'altro attore, è il capopopolo che via via si va a colorare di tinte sempre più oscure, responsabile di una macchina rovesciata violentemente, una struttura che smette la funzione svolta fin qui, ma che da lì in poi inizierà ad essere una struttura di per sé, identica pur se capovolta e fondata sul sovvertimento dell'ordine preposto. Bruceranno, infine, gli schermi di Arcuri: l'incendio colpirà proprio il segno del suo teatro, come voler dichiarare il proprio fallimento e con esso la sconfitta dell'uomo sociale.

René Pollesch invece prende per sé la libertà di soltanto riferirsi al Fatzer e scrivere un testo del tutto nuovo dal titolo "Kill your Darlings! Streets of Berladelphia". La sua idea è quella di rispettare la frammentarietà dell'opera portandone in scena un collage di azioni e parole scelte in maniera piuttosto casuale. Un solo attore e attorno un gruppo di quindici ginnasti che si danno da fare in mille evoluzioni. Ne nasce uno spettacolo verboso, irritante e davvero poco incline all'obiettivo espressivo cui senza dubbio dovrebbe volgere, in cui per propria scelta il capitalismo e tutte le altre parole sono svuotate di senso, incasellate dentro un disegno incapace di generare domande. Quindi, niente che sia teatro.

In questo freddo inverno del 2012, dunque, il progetto ha finalmente visto la luce, contornato da una serie di iniziative in omaggio proprio al drammaturgo tedesco fra teatro, cinema, fotografia e appuntamenti per approfondire il suo impatto su quest'epoca che pare – dalle tante rappresentazioni brechtiane nei teatri di ogni livello – essere particolarmente forte. «Dappertutto è l'uomo!», gridano con tanto d'esclamazione finale il teatro e assieme tutte le arti, sull'asse che lega due città che si specchiano e che sembrano volersi contagiare di quella dispersione d'umanità, fino a poter dire quanto in ogni cosa l'uomo esista, ma anche come nell'uomo esista già ogni cosa, pensiero illuminato e conflittuale che a Brecht appartiene quanto all'epoca nostra e che permette alle due città, nel bene e nel male, di svegliarsi ricoperte dallo stesso manto di neve. Dappertutto.

Puntando sull'attualità di Brecht, Arcuri fotografa attraverso il Fatzer la contraddizione tra la volontà rivoluzionaria e la sua estremizzazione. Pollesch porta invece in scena un collage di azioni, puntando a ricreare la frammentarietà

TRE ANNI AL QUARTICCIOLO

CRONACA DI UN'ESPERIENZA LONTANO DAL CENTRO

UNO DEGLI ELEMENTI CHE TROPPO SPESSO MANCANO È LA CHIARA CONSAPEVOLEZZA
DI QUANTO IL TEATRO RAPPRESENTI UN MOMENTO FONDAMENTALE DEL VIVERE COMUNE.
RESTITUIRE QUESTA PRATICA AI CITTADINI DIVENTA ALLORA UN VERO ATTO CIVICO

DI VERONICA CRUCIANI

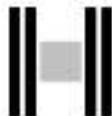
H Il Teatro Biblioteca Quarticciolo è uno dei cosiddetti Teatri di Cintura, situato in un quartiere che si trova tra la via Prenestina e viale Palmiro Togliatti, vicino a Centocelle. È la Roma in cui il fascismo ha segregato gli esclusi dalle ristrutturazioni del centro storico, le vittime dei bombardamenti: qui si è combattuta la Resistenza, qui sono entrati gli alleati, sono passate le grandi migrazioni di ieri e di oggi. Insomma è la Roma che alcuni conoscono attraverso gli studi dei sociologi e degli urbanisti e che altri riconoscono attraverso il cinema neo-realistista. Una sovrapposizione quasi leggendaria di origini e di storie che non sfugge neanche agli abitanti del quartiere che, come Rita, la paragonano al melting pot statunitense: «Immigrati e deportati, dissidenti... tutta la dissidenza, la delinquenza - l'America, tanto pe' capi».

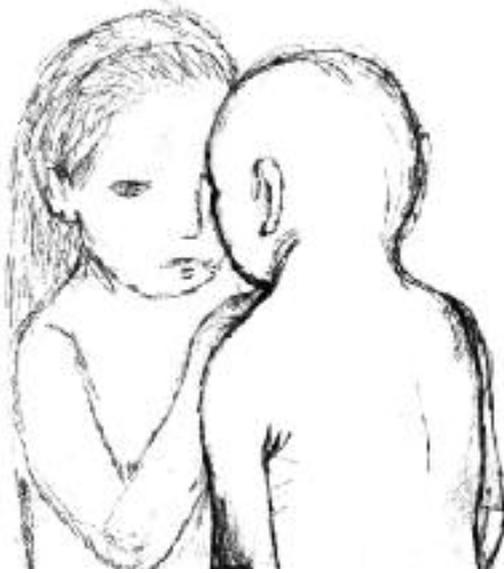
Al pari di altre zone della capitale, anche il Quarticciolo è cresciuto ma, assieme a un aumento dello sviluppo e del benessere, ha continuato a portarsi appresso la stimate dell'esclusione: «Sì - ammette Eugenio - questo è un quartiere in cui la malavita c'è, chiede il pizzo ai commercianti, presta i soldi a usura, questo è un quartiere in cui la droga è un problema serio e l'abbandono scolastico è molto forte...». E non di meno, se il tessuto sociale ancora regge, è grazie al lavoro di una pluralità di soggetti, diversi tra loro e spesso anche molto diversi dalle forze politiche tradizionali: servizi sociali, volontariato, centri anziani, scuole, spazi autogestiti, una galassia di associazioni che cerca di creare nuove forme di socialità su temi come l'immigrazione, l'ambiente, la cultura. È proprio nell'ambito di questo fermento che nel 2007, dal recupero e dalla trasformazione dell'ex mercato, è nato il Teatro Biblioteca Quarticciolo. Un teatro è insieme un luogo di riunione e un vettore di comunicazione: permette a una comunità di restare unita senza confinarsi nel suo orizzonte più ristretto e regressivo.

Un teatro-biblioteca raddoppia questa tendenza all'apertura. Perché la parete più spesso che separa una periferia come il Quarticciolo dal resto della città non è quella architettonica, ma quella rappresentata dal diffuso sentimento di solitudine che affligge i suoi abitanti, a cominciare dai più giovani, che proprio quelle barriere urbanistiche e sociali finiscono per introiettare. «I ragazzi che vivono in periferia come me - dice Ilenia - sono spesso tagliati fuori, non hanno possibilità economiche e molte volte le loro passioni sono costrette a viverle in solitudine».

Fin dall'inizio del lavoro che ho svolto al TBQ insieme al Teatro di Roma ho compreso di dover lavorare anzitutto sulla rottura di questo confine invisibile: dovevamo cercare di coinvolgere gli abitanti in una nuova forma civica che, attraverso la narrazione e la ricognizione dei vari territori, permettesse loro di fare un'esperienza etica e sociale, prima ancora che artistica.

Il primo anno è stato interamente dedicato a un'indagine conoscitiva e narrativa del quartiere che, unendo le voci dei giovani e i ricordi dei vecchi, ha fatto convergere nello stesso archivio la memoria del passato e l'esperienza del presente: abbiamo lavorato con non professionisti di tutte le età, dalla bambina peruviana di otto anni alla donna di ottanta, per ricostruire un racconto collettivo del Quarticciolo dalle origini agli anni Sessanta culminato nello spettacolo finale





“Nozze di borgata”. Solo nel secondo e nel terzo anno il laboratorio si è ampliato nelle collaborazioni come nei temi: al gruppo amatoriale si sono uniti gli attori professionisti e il Quarticciolo è diventato un prisma per parlare delle periferie in generale e per estendere lo sguardo oltre i confini metropolitani, nella provincia più limitrofa (Palestrina, Zagarolo), recuperando l'intreccio sovente rimosso tra città e campagna, tra cultura urbana e vita contadina. La drammaturgia elaborata nel terzo anno di laboratorio era tratta dal romanzo di Ascanio Celestini “Lotta di classe”. Si tratta insomma di un'esperienza in crescendo che da una parte potrebbe ricordare il lavoro ormai ultraquarantennale dei Poveri di Monticchiello, con i loro auto-drammi, mentre dall'altra sposta il teatro dal bisogno al desiderio, dall'auto-narrazione comunitaria all'espressione artistica.

Perché, finalmente, il teatro non si limita a ridestare memoria collettiva e a suscitare presa di coscienza della condizione delle periferie, ma traducendole in emozione riporta l'espressione e l'arte in territori dove la cultura è stata tradizionalmente percepita come il privilegio degli altri.

I laboratori e gli spettacoli del Teatro Quarticciolo hanno dimostrato che da un teatro partecipato, che inizialmente mette il legame sociale e il racconto di sé al centro della scena, può svilupparsi un'esigenza ulteriore che solo il *passaggio in arte* è in grado di soddisfare. Si tratta di un risultato importante, che caratterizza più in grande anche l'esperienza di Scampia a Napoli. La stragrande maggioranza delle persone che hanno partecipato ai laboratori ha ritrovato in questa esperienza qualcosa di davvero luminoso e ha espressamente chiesto che il lavoro venga proseguito: interromperlo significherebbe non solo deludere l'aspettativa di un territorio, ma frustrare le energie creative che ha appena scoperto in se stesso.

Ora è proprio questa crescita di desiderio e di complessità (di chi il teatro lo fa come attore e di chi lo guarda come spettatore) il patrimonio che non va disperso al Quarticciolo. È da questa constatazione che bisogna ripartire se si vuole rilanciare quest'esperienza come paradigma di quello che un teatro di cintura dovrebbe essere: il luogo di incontro tra la qualità artistica e il lavoro sul territorio.

Ma per uscire dalla logica sterile dei “grandi nomi” bisogna anzitutto rivolgersi a quegli artisti che sono interessati ad abitare il teatro giorno per giorno. Il Teatro del Quarticciolo si presenta come un'opportunità unica per Roma: l'opportunità di favorire l'incontro tra il desiderio di teatro della periferia e gli artisti legati al contemporaneo che da anni sono attivi sul territorio regionale e nazionale.

Nella collaborazione con il Teatro di Roma molto è stato fatto, ora si tratta di proseguire sulla strada intrapresa, consolidando quel circolo virtuoso tra l'arte e il territorio che è al centro dell'esperienza dei Teatri di Cintura e che si concretizza in passaggi già chiaramente individuati e che potrebbero prevedere inoltre: una formazione che includa la creazione di una compagnia teatrale composta da giovani attori professionisti e non; un programma di residenze artistiche per ospitare gruppi teatrali della scena contemporanea romana e nazionale; la programmazione di spettacoli in sintonia con un'idea di teatro popolare d'arte, di qualità e al contempo accessibili al pubblico.

Da un teatro partecipato che inizialmente ha messo il legame sociale e il racconto di sé al centro della scena si è sviluppata un'esigenza che solo il passaggio in arte è in grado di soddisfare

SIAMO FUOCO E CRISTALLO

A COLLOQUIO CON MARCO MARTINELLI

IL LAVORO DI MARCO MARTINELLI ED ERMANNA MONTANARI È COMINCIATO NEL 1983.

AL CONTEMPO CENTRO DI PRODUZIONE E RICERCA E FUOCO IN CUI ARDE L'ESPERIENZA DELLA PEDAGOGIA TEATRALE, IL TEATRO DELLE ALBE PROCEDE TRA ESTASI E RIGORE

DI KATIA IPPASO

**Rumore
di Acque**

di

Marco Martinelli

ideazione di

Marco Martinelli

e Ermanna

Montanari

Teatro delle Passioni

Modena

dal 22 al 24

marzo 2012

☐ Marco e Ermanna, Marco che è Ermanna e Ermanna che è Marco (tant'è vero che anche nell'indirizzo email sono fusi: ermannamarco@ecceteraeccetera). E poi ci sono Fabio, Lamine, Kingsley, Mariarca, Rita, Christopher, Rosario, Antonio, Salvatore, Natalino, tutti i figli elettivi nati altrove e diventati fratelli sorelle padri e bambini della famiglia più allargata del mondo.

A voler essere sincroni con la pedagogia teatrale di Marco e Ermanna, bisognerebbe scrivere un pezzo fatto di soli nomi inanellati uno dopo l'altro, come i corpi indiatolati e trasmutanti dei giovani attori incontrati in Senegal, a Chicago, a Scampia, a Venezia. Guardando all'Italia, non viene in mente nessun altro esempio così clamoroso e resistente di metodo teatrale basato sulla convinzione che bisogna celebrarsi in vita, e non da morti (quando è troppo tardi). Eccolo, il Teatro delle Albe di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Polittttttico con diecimila t. Strabordante e attento, imbastito con il combinarsi di quelle parole di disordine della *non-scuola*. Smisurato. Incessante.

Ma come fanno a non lamentarsi mai? Da quale pozzo senza fondo prendono questa gioia contagiosa e con quali attrezzi compiono ogni volta l'incantesimo? Lo chiediamo a Marco Martinelli.

☐ *La scuola l'avete scombinata mettendoci una negazione prima. Possiamo invece lasciare respirare la parola metodo così com'è.*

Respirare mi sembra la parola giusta: perché un metodo è valido solo se aiuta e sviluppa il giusto respiro. Il respiro è tutto, nella vita come a teatro: è l'essenza del nostro stare al mondo. Del nostro stare *con* gli altri, e non *contro* gli altri. Respirare bene vuol dire pensare bene, con allegria, nell'ebbrezza. E la parola *metodo*, se andiamo all'etimologia, significa non tanto «la strada da prendere» bensì «il cammino che ho fatto»: mi volto indietro, e guardo i passi che ho fatto per arrivare fin qui: questo è il metodo che respira, quello che è una cosa sola con il camminare. Non a caso, dopo dieci anni di *non-scuola* a Ravenna, Ermanna ed io abbiamo scritto il *Noboalfabeto*: volevamo rendere il respiro di quelle migliaia di adolescenti con cui avevamo camminato, insegnando e imparando a nostra volta.

☐ *A volte noi fatichiamo ad alzarci la mattina e voi riuscite a governare un esercito di enfants terribles. Dove è il confine tra libertà e caos? E come riuscite, come pedagoghi, a fermarvi sulla soglia della disciplina senza abusare della vostra posizione di adulti e maestri?*

Beh, ma anche noi fatichiamo talvolta ad alzarci la mattina! Ed è per vincere questa fatica che da tanti anni facciamo teatro, inventandoci *non-scuole*, girando il mondo e cercando sempre la bellezza e il suo mistero. E la partita della bellezza si gioca, ogni giorno, proprio sul confine tra libertà e caos, tra libertà e *cosmos*: nasce dal non poter fare a meno di questi poli opposti. Come guida della *non-scuola*, ti trovi sempre davanti a questa opposizione: come essere in grado di lasciar scatenare i ragazzi (quella «selvaggia» che va preservata, di cui scrisse già Benjamin nel suo «Manifesto per un teatro proletario dei bambini»), facendo però in modo che



quella turbolenza non diventi distruttiva, ma anzi produca forma, linguaggio, condivisione? Non ci sono risposte prefabbricate. Ci sei tu, disarmato, ogni giorno, con i tuoi compagni, piccoli o grandi che siano, a inventare ogni giorno una pratica della scena che non sia abuso e sopruso. E non parlo solo dell'adulto sul bambino, ma anche del regista sull'attore.

■ ■ ■ ■ ■ *Dopo aver lavorato in zone liminali, avete concluso che «il teatro nulla può contro gli orrori del mondo», eppure «se cammina eretto, può adempiere al suo ruolo di presidio, resistenza e piacere». A questo punto la domanda diventa: con quali attrezzi fisici e immaginifici il teatro si mantiene eretto?*

Prima di tutto il teatro sei tu: il tuo corpo-mente, la tua fantasia, la tua voglia di alzarti ogni mattina. È questo tempo che devi tenere pulito e aprire al mondo ogni mattina. Gli attrezzi per custodirlo sono tutti quelli che ti offre la tradizione, da Aristofane ai maestri del Novecento, ma anche quelli che la realtà ti offre oggi: studiare il passato e guardare al presente sono la stessa cosa.

E se non lo sono, c'è qualcosa che non va: quando invece li scruti nel profondo, tradizione e presente si parlano fitto fitto, come due complici. Leggere Molière o contemplare Goya ci aiuta a leggere la crisi che ci strangola; decifrare le nostre più oscure malinconie ci aiuta a leggere Saffo, Antonia Pozzi, Simone Weil: non importa da quale riva del fiume si parta, l'importante è arrivare all'altra riva.

■ ■ ■ ■ ■ *Dopo tutto questo viaggiare smontare abitare l'altro e ricreare il proprio, che idea di sei fatto della realtà? E che ricaduta ha sulla scena?*

Sono talmente intrecciate! Sono come il punto magico in cui due mari confluiscono. Poi accade che dopo cinque anni di lavoro a Scampia nasca un gruppo come Punta Corsara, formato da attori giovanissimi che solo cinque anni prima erano "in strada", come Totò e Eduardo alla loro età, in quelle strade e tra quei palazzi dove si sparava e dove si spara ancora. Oggi sono un gruppo di agguerriti professionisti che si fa valere ovunque per bravura e rigore, a cui spero possa davvero essere affidata la direzione di quell'Auditorium nel centro di Scampia che proprio grazie al nostro "Arrevuoto" è stato aperto).

Ecco, se guardo a tutto questo provo l'orgoglio di chi, per citare Voltaire, «ha coltivato bene il proprio giardino»: lì mi sembra abbastanza evidente che una sua piccola ricaduta, sulla realtà, il teatro ce l'ha avuta.

■ ■ ■ ■ ■ *Tecnico e baccante, come tu stesso ti definisci. Chi ti ha fornito il materiale per tenere insieme le due estremità, per non bruciarti vivo con tutti i tuoi «palotini»? I greci? Aristofane? Jarry?*

Alfred Jarry, interrogato al liceo su chi fosse il suo autore classico preferito rispose con grande sicurezza: Aristofane. Si vede che noi apparteniamo a quella spericolata famiglia lì, fatta di gente che ama l'estasi solo se accompagnata al rigore, al nitore della forma. Fuoco e cristallo.

■ ■ ■ ■ ■ *La compensazione tra principio maschile e femminile ha alimentato la singolarissima forma con cui il Teatro delle Albe si è affacciato sulla scena teatrale tra i due secoli, viaggiando dalla campagna romagnola fino ai confini del mondo per ritornare ogni volta a casa. Dove finisce (se finisce) l'operare di Marco, autore e regista, e dove comincia l'erranza su voce e corpo di Ermanna?*

Se ti dico che non lo so mi credi? So solo che mi ritrovo a guardare Ermanna recitare e a sorprendermi ancora. Mi commuove, mi diverte, mi incanto a contemplare quell'opera d'arte vivente! L'attore è autore e opera insieme, pittore e, insieme, un quadro che respira! Partitura vivente e marionetta di se stesso, geroglifico dietro cui si nasconde un'intera vita e segno tangibile del mondo che lo ha formato, psiche e materia, voce e voci che erompono da dentro. E attraverso quel piccolo io che man mano scompare tu vedi apparire il destino di tutta la nostra fragile, azzoppata, violentata, mai doma e sempre risorgente umanità. Non è meraviglioso?

UNA MILITANTE COOPERATIVA TEATRALE

NIGUARDA, PERIFERIA NORD DI MILANO. LONTANO DA BANCHE E PASSERELLE DELLA MODA SORGE UN LUOGO CHIAMATO TEATRO DELLA COOPERATIVA. IN QUESTO SPAZIO CONDIVISO RENATO SARTI CONDUCE UN'APPROFONDITA RICERCA SULLA MEMORIA E SULLA COSCIENZA

DI MARIATERESA SURIANELLO

Un legame forte con la città, con le persone, col tessuto sociale di un territorio, quello di Niguarda, periferia nord di Milano. Il Teatro della Cooperativa nasce lì dove il 25 aprile del 1945 è stato anticipato dalle barricate del giorno prima, quando un camion di nazisti in ritirata spara una raffica di mitra e uccide Gina Galeotti Bianchi, antifascista e resistente nel Gruppo di difesa della donna col nome di battaglia Lia. Nel 2000 un gruppo di partigiane ricordava quei fatti atroci della Liberazione, nel salone della cooperativa Abitare in via Hermada e Renato Sarti, uomo sensibile alla Memoria non fine a se stessa ma legata stretta alle problematiche del contemporaneo, vi partecipa con il suo vissuto di attore, drammaturgo e regista. È la scintilla dalla quale si svilupperà il teatro, in quella sala che tra gli anni Settanta e Ottanta segue il declino sociale e perde la sua funzione di luogo di aggregazione, ma resta comunque impregnata delle azioni morali realizzate dagli assegnatari di questa proprietà indivisa. Sul vento del socialismo, da oltre cent'anni, sono 8000 i soci che portano avanti un progetto di edilizia come diritto alla casa. Le loro attività collaterali di solidarietà assistono 400 anziani e hanno un centro per handicappati, un modello insomma di comportamento sociale virtuoso, concretizzato anche dalla scelta del fotovoltaico. Una piccola città nella città, che negli anni del dopoguerra ha accolto le migrazioni contadine e poi gli operai delle vicine fabbriche di Bresso e Sesto San Giovanni. Quello di Niguarda è un contesto estraneo alle logiche di indifferenza e profitto. Si lavora per il bene comune e si cerca, almeno nelle intenzioni della cooperativa, di soddisfare anche i bisogni dell'anima. Nella gestione della sala, che si chiamerà Teatro della Cooperativa, Sarti porta la sua esperienza di teatrante della Milano del Piccolo, «punto di forza del teatro milanese», dice. Allievo di Strehler, egli ricorda il valore emblematico della sua storica sede in via Rovello 2, un ex luogo di tortura del peggiore squadristico milanese, quello della Legione autonoma di polizia Ettore Muti, durante la Repubblica di Salò. Come a ribadire che «solo la cultura e l'arte possono bonificare un luogo di violenza e di morte». Con i camerini ancora segnati dal sangue di partigiani e di oppositori del fascismo, in quel pezzo di Palazzo Carmagnola Strehler e Grassi fondarono, nel 1947, quello che sarà il primo teatro stabile italiano. Ma Sarti porta alla Cooperativa anche la Milano dell'Elfo, esperienza che fin dall'inizio si intreccia e anzi essa stessa incarna nella sua autonomia produttiva e nei linguaggi la rivolta giovanile e sociale degli anni Settanta. Un riferimento per il movimento e «un'autentica palestra di talenti», la definisce Sarti, per la quale sono passati da Paolo Rossi a Moni Ovadia, da Bebo Storti a Renato Carpentieri, fino a Mario Martone, che con Falso Movimento lì andava in scena. E tutti gli altri *comedians* poi emersi con Gabriele Salvatores, fondatore insieme a Ferdinando Bruni della compagnia dell'Elfo, ai quali si è subito aggiunto Elio De Capitani. Da quelle relazioni e poi da Zelig Cabaret, Sarti prosegue e affina la vena comica spesso dirompente nei suoi lavori, del resto, si considera un amante della «sala che ride». Anzi, il feed-back col pubblico è alla base della programmazione a Niguarda e, quando pensa di mettere in scena la tragedia della «Nave fantasma», con i suoi 283 migranti morti, ne esce un cabaret tragico di battute spiazzanti che penetrano non solo la mente, ma il cuore degli spettatori, chiamati sul palcoscenico a muovere le macchine del naufragio.



Un colpo sull'attualità e uno sulla Storia, procede così la produzione di Sarti. Quando si stabilisce nel Teatro della Cooperativa, sono già cinque anni che ha messo in scena "I me ciamava per nome: 44 787 - Risiera di San Sabba". Triestino, ha sentito la necessità di ricordare, con le parole dei sopravvissuti, il campo di sterminio nazista della sua città d'origine. E lo spettacolo va in scena proprio lì, in quel monumento nazionale nel Cinquantesimo anniversario della Liberazione. In quel 1995, Renato sente crescere «la puzza di destra» nel nostro paese e decide di impegnarsi di più su tematiche immediatamente riconducibili a un teatro civile. Si apre per lui «l'era del testimone», come recita anche il titolo del libro di Annette Wiewiorka, e il primo spettacolo per il pubblico di Niguarda sarà "Nome di battaglia Lia". Attinge alla raccolta Parri e ne fa drammaturgie, ancora in repertorio. Scende in basso nel quotidiano degli antifascisti, dei resistenti, dei deportati, entra nei loro sentimenti, nel terrore di perdere, prima della vita, la propria identità. La testimonianza ha sconvolto la storiografia degli ultimi cinquant'anni e si aggancia alla cultura orale italiana, alla «coscienza e alla capacità di raccontare» e talvolta i pezzi, dice Sarti, «sono autentiche lezioni di drammaturgia». Una narrazione grottesca, raccapricciante per la veridicità dei fatti, è quella creata per "Mai morti", con un superbo Bebo Storti nei panni di un aguzzino fascista della X Mas che si reincarna continuamente, comparando nelle stragi impunte e nei rigurgiti di cui siamo noi stessi oggi testimoni. Uno spettacolo evidentemente scomodo, disturbante, e di quanto scuota gli animi abbiamo diretta memoria. Alla prima rappresentazione romana, nella primavera del 2002, un gruppo di fascisti guidato da una consigliera provinciale di AN si raccolse davanti al Teatro Vascello cercando lo scontro con gli spettatori, insultati con slogan e saluti romani. Intervenne la polizia, ma in barba alla Costituzione non arrestò quei fanatici nostalgici della peggiore cultura di morte sostenuta e alimentata da certa destra italiana. Evidentemente l'apologia di fascismo resta lettera morta. Ricordarlo oggi, mentre incalza la protesta fondamentalista di certi cattolici parigini e milanesi contro il Castellucci del volto di Cristo, riconduce fascisti e fondamentalisti in una categoria unica di non-pubblico. In una non-conoscenza che annulla le differenze tra gli iconici interrogativi della Raffaello Sanzio e la testimonianza perpetua contro il dileggio di corpo e spirito preparata da Sarti. Ed è una lunga testimonianza quella di Mariuccia, la protagonista di "Muri", creato da Sarti nel trentennale della Legge 180, cosiddetta Basaglia, che chiudeva - o meglio, apriva - i manicomi. Grande prova di Giulia Lazzarini - storica attrice strehleriana - che scende nella lingua della ex infermiera e accompagna gli spettatori lungo il corso della sua permanenza nell'ospedale psichiatrico di Trieste, "prima e dopo Basaglia": questo il sottotitolo dello spettacolo. Nelle mani di Sarti il materiale grezzo donato dalla testimone viene plasmato in una drammaturgia ritmata dai suoni stretti del triestino popolare, che poi si aprono verso un italiano, timidamente forbitto di un lessico alto, mentre passa il '68 e scorrono gli anni Settanta e l'infermiera si emancipa nella sua professione, ma principalmente nel suo essere donna, in una presa di coscienza soggettiva e collettiva. Con 16.000 euro all'anno che riceve dal Ministero, Sarti produce spettacoli in cui la denuncia va sottobraccio al divertimento, in una ricerca linguistica che dona all'atto teatrale un senso liberatorio, ma non catartico. È il caso di "Chicago Boys" - il titolo parla da sé - o, tra gli altri, di "Io santo, tu beato", con Pio XII e Padre Pio che si contendono su un canovaccio da Commedia dell'Arte l'unico posto al momento disponibile in Paradiso. Che sia utilizzo di una sapienza o recupero di una grande tradizione? È mestiere, è teatro che cerca di ingrossare il legame col pubblico. Per questo Sarti si duole per certa «intelligenza teatrale che si è persa in se stessa» e disprezza il teatro comico. Infatti, nelle scuole di teatro non si insegna il comico - lamenta - che invece è un'arte molto difficile. Gli attori scambiano il silenzio della sala per assorta attenzione, mentre spesso gli spettatori dormono. Con il comico questo non può accadere, la risposta della sala è immediata, è un meccanismo perfetto di tempi. Una verità assoluta e riconfermata ogni giorno dai nostri più grandi maestri da Dario Fo in giù. Ma ci sono voluti Pasolini e Fellini per sdoganare Totò e la coppia Franchi-Ingrassia. E che dire di Rossellini che per "Roma città aperta" nell'avanspettacolo va a pescare Aldo Fabrizi e Anna Magnani?

Quello di Niguarda è un contesto estraneo alle logiche di indifferenza e profitto. Qui si lavora per il bene comune e si cerca di soddisfare anche i bisogni dell'anima

Massimiliano Civica

ATTRAVERSO IL FURORE da Meister Eckhart, di Armando Pirozzi

Teatro India

DI ATTILIO SCARPELLINI

**Attraverso
il furore**
Teatro India
Roma
dal 27 febbraio al
3 marzo 2012

✚ Non appartengono allo stesso tempo, i personaggi e le parole di “Attraverso il furore” di Massimiliano Civica. Ma si ritrovano nella stessa immagine, disegnata da un lungo tavolo rettangolare ai cui estremi siedono rispettivamente due giovani (Diego Sepe e Valentina Curatoli) stretti sui due lati dell’angolo sinistro, con i corpi e i visi rivolti al pubblico, e al capo opposto un uomo (Marcello Sambati) di profilo davanti a un grande leggio. Un’immagine simmetrica e spostata: il suo punto di fuga prospettico è eluso in una zona nera dello sfondo, lo sguardo dello spettatore è costretto a sdoppiarsi tra la frontalità dei giovani e la sagoma dell’uomo quasi scolpita sul leggio. È la sua voce a traversare il campo visivo lungo la linea del tavolo, come se vi soffiasse un velo, un lieve ectoplasma che impania la scena, la avvolge e la sospende nel tempo. Mentre le parole dei due giovani quel velo lo incidono con il lancinante contrappunto di un dialogo al presente. Come possono convivere la predicazione e il dialogo, i sermoni di Meister Eckhart e il testo di un autore contemporaneo come Armando Pirozzi – un verbo temprato nell’amore intellettuale per l’impredicabile unità di Dio e una parola così puntualmente creaturale da risultare a tratti straziante? Possono farlo nell’intimità che elude il fragore del mondo, là solcandolo, come gli apostoli a cui il Gesù di Eckhart ordina di salire su una barca per traversare il furore del mare, qui lasciandosi attraversare da esso fino all’estenuazione e all’afasia di una lingua che affonda nel rumore e risale dal silenzio quale è quella che i quadri di Pirozzi distillano dal furore banale del linguaggio comune. Salire sull’arco ieratico della *parole soufflée* di Marcello Sambati – mai predicatore è apparso più credibile e fervidamente quieto di questo tenebrolucente poeta della scena – o scendere negli scambi verbali disperatamente vivi tra Diego Sepe e Valentina Curatoli (che pure, per altri versi, fanno parlare due morti) è, come si intuisce, la stessa cosa. Ma è un’evidenza misteriosa. La messinscena di Civica non rende infatti visibile una permeabilità, ma quell’incommensurabilità tra l’uomo e Dio che Kierkegaard voleva assoluta: è perché la distanza tra l’uno e il molteplice è incolmabile che la vita sulla scena può rappresentarne il paradosso, il cortocircuito, la commedia. In caso contrario, “Attraverso il furore” slitterebbe nella tragedia o nel dramma sacro. E invece un’ironia di raffreddate ceneri pervade il suo andirivieni tra due registri inconciliabili che solo l’immagine teatrale riesce a tenere insieme in quell’economia del gesto e del dettaglio che fa trasumanare le scene immobili di Civica in brusche e inaspettate tempeste emotive. È questa una leggenda animata su una vetrata medievale dove niente fuoriesce dai limiti del quadro ma dove, in compenso, ogni accensione del corpo e della voce folgora (e amplifica) una distanza abissale. Senza interrompere il suo discorso, Sambati rompe la fissità della sua postura liturgica e volge lo sguardo verso il pubblico che in quel momento – «Fate ora attenzione! San Paolo dice...» – si trasforma in uditorio. Dagli occhi sgranati di Valentina Curatoli, unico punto di colore (rosso fuoco) tra gli uomini in nero, dai suoi piedi nudi sotto il tavolo, trasale non si sa quale cinema muto, sospeso tra Dreyer e il Chaplin più struggente. Il pathos introverso di Diego Sepe ricorda a un tratto lo sfuggente Trintignant, con quel suo stare in scena a un tempo inquieto e rassegnato, come se volesse sempre uscirne con la vita alle spalle. Scandita e asciugata, la parola cade e si allarga in un cerchio di miraggi: l’illusione estrema prodotta da tanta lontananza è che l’immagine, a un certo punto, avanzi. Che, assediata dal silenzio, ogni voce reinventi un primo piano. Al terzo tempo, nessuno sa più dove si trovi. Quando Sambati, inflessibile e paterno, chiude gli occhi dei due giovani amanti, e gli attori si alzano ed escono in sequela, lo spettatore li riapre nell’aria smossa da una visione. Questa «apparizione unica di una lontananza» Walter Benjamin la chiamava aura.



Roberto Latini

UBU ROI di Alfred Jarry

Teatro Fabbricone

DI SERGIO LO GATTO

✚ C'è qualcosa di evidente nell'“Ubu Roi” di Roberto Latini. Eppure quella stessa evidenza si nasconde. Un paradosso. Un testo misterico e ancora oggi misterioso, che nasceva al tramonto di un secolo per predirne un altro. Nell'opera di Alfred Jarry se ne stavano tutte quelle mine di coscienza pronte a esplodere in faccia a chiunque si azzardasse a mettere in fila le scene, rivelando come una realtà ancora tutta da accadere contenesse già in sé la propria contraddizione.

È l'espressione totale di un diritto d'anarchia, bandiera bianca piantata nel mezzo perfetto di un discorso appena conquistato, assunto a divenire religione: la patafisica, la «scienza delle soluzioni immaginarie» che lo stesso Jarry aveva teorizzato. E proprio la teoria con un rantolo fatale smetteva di esistere, scoperciando di sé l'esatto opposto: ogni soluzione di linguaggio apriva le porte alla considerazione della sua stessa incomunicabilità. Latini scavalca l'episodio storico del teatro dell'assurdo, immergendosi in una vasca di nuova placenta.

Lattiginosa, abbacinante, incorniciata dalle musiche acide e dai suoni graffianti di Gianluca Misiti, la scena bianca ospita sette attori. Il numero di personaggi non si può ricavare, ché persino Padre Ubu e Madre Ubu, prestati interamente ai corpi degli straordinari Savino Paparella e Ciro Masella, si confondono in cambi d'abito e di trucco, nel viaggio verso lo sgretolamento generale. Fondale bianco attraversato ora da un pallido sole, ora annullato da un drappo rosso sangue che risucchia tutto il vivere cosciente. Nella prima scena si declinano i paradigmi di una drammaturgia della lontananza: algidi e meccanici, i personaggi scompaiono sotto abiti talari e dietro volti di lattice tutti uguali. Come scimmie glabre e macrocefale, labbra tirate indietro e orbite cave, espressione ferma di costernazione, i corpi non hanno tratti che li distinguano. Sono cadaveri sotto maschere mortuarie: quel simbolismo di cui Jarry era fratello maneggia giunchi come canne da pesca, con ganci che infilzano salsicce e pescano in un mare di legno. È lì che compare Latini: onnipresente e kantoriana figura; naso posticcio e abiti da scolarotto lo dichiarano Pinocchio ma anche quel Carmelo Bene che lo interpretò; una catena sempre al collo è rimando a quel suo “Ubu Incatenato” di qualche anno fa. Ma se allora «l'attore – scriveva qualcuno sulle pagine della webzine “My Word” – si espandeva, diventava centro propulsore, motore dell'immaginario, amplificatore vivente di voci evanescenti» stavolta, in un'esplosione, i suoi frantumi prendono vita propria e, mentre il bianco immacolato del pavimento via via si sporca del loro passaggio, si assiste alla messinscena di una contusione della visione, una totale e arresa aberrazione del linguaggio.

Gli inserti shakespeariani (da “Macbeth”, “Amleto”, “Romeo e Giulietta”, “Giulio Cesare” e “La Tempesta”) sarebbero stati forse sufficienti a definire quel vortice di rimandi che Jarry auspicava, anche facendo a meno della presenza di Bene e di Pinocchio, in fondo un po' ingombrante e scivolosa. E pure quell'inquietante ragionamento sul potere trova qui degna cittadinanza. Roberto Latini incontra in pieno un'intuizione: non c'è grammatica che rappresenti Ubu Roi. Occorre un balzo nella matematica, che contempla unità immaginarie e numeri complessi. In una lunga equazione irrazionale torna quel senso di sprofondamento già suggerito da “Noosfera Titanic”: il teatro di ricerca è materia che si lascia pornograficamente osservare nel momento esatto in cui si storicizza, afflosciandosi a terra in un collasso della spina dorsale. Si fugge in tondo come topi impazziti nell'atto delirante di abbandonare la nave, mentre affonda rapidamente nella *merdre*.

Ubu Roi*Teatro India**Roma**dal 21 al 25**marzo 2012*

Fischi

Quando si dice di un attore: «Ecco un bravo attore», ci si serve di una formula che implica che sotto il personaggio si lasci ancora indovinare l'attore, cioè l'arte, lo sforzo, la volontà. Ora, se un attore riuscisse ad essere, rispetto al personaggio che è incaricato di esprimere, quello che le migliori statue dell'antichità, miracolosamente animate, viventi, quasi fossero in grado di camminare e di vedere, sono rispetto all'idea generale e confusa di bellezza, ci troveremmo senza dubbio davanti a un caso raro e del tutto impreveduto. Fanciullo fu, quella sera, una perfetta idealizzazione, che era impossibile non supporre viva, possibile, reale. Questo buffone andava, veniva, rideva, piangeva, si contorceva, con un'indistruttibile aureola attorno alla testa, aureola invisibile per tutti, ma visibile per me, dove si confondevano in uno strano amalgama i raggi dell'Arte e la gloria del Martirio. Attraverso non so quale grazia speciale, Fanciullo introduceva il divino e il sovrannaturale fin nelle buffonerie più stravaganti. (...) Fanciullo mi provava, in modo perentorio, irrefutabile, che l'ebbrezza dell'arte è più di ogni altra adatta a velare i terrori dell'abisso; che il genio può giocare la commedia sul bordo della tomba con una gioia che gli impedisce di vedere la tomba, perduto com'è in un paradiso che esclude qualunque idea di tomba e di distruzione. Tutto il pubblico, per quanto disincantato e frivolo potesse essere, finì col subire l'onnipotente dominazione dell'artista. (...) Lo stesso Principe, inebriato, si unì agli applausi della sua corte. Tuttavia, per un occhio lungimirante, la sua ebbrezza non era senza macchie. Si sentiva vinto nel suo potere di despota?

Umiliato nella sua arte di terrorizzare i cuori e di sedare gli spiriti? Frustrato nelle sue speranze e beffato nelle sue previsioni? Tali supposizioni non esattamente giustificate, ma non del tutto ingiustificabili, traversarono il mio spirito mentre contemplavo il viso del Principe su cui un pallore nuovo si aggiungeva incessantemente al suo abituale, come la neve si aggiunge alla neve. Le sue labbra si stringevano sempre di più, e i suoi occhi si illuminavano di un fuoco interiore simile a quello dell'invidia o del rancore, proprio mentre applaudiva ostentatamente i talenti del suo vecchio amico, lo strano buffone che sbeffeggiava così bene la morte. A un certo punto vidi Sua Altezza voltarsi verso un piccolo paggio, piazzato dietro di lui, e parlargli all'orecchio. La fisionomia birichina del bel ragazzino si illuminò di un sorriso; e poi lasciò in fretta il palco come se dovesse sbrigare una commissione urgente.

Qualche minuto più tardi un fischio acuto, prolungato, interruppe Fanciullo in uno dei suoi momenti migliori, e nel contempo lacerò le orecchie e i cuori. E, dal punto della sala da cui era uscita quella disapprovazione inaspettata, un ragazzino si precipitò in un corridoio soffocando le risa. Fanciullo, scosso, risvegliato nel suo sogno, dapprima chiuse gli occhi, poi li riaprì quasi subito, smisuratamente dilatati, quindi aprì la bocca come per respirare convulsivamente, traballò un po' in avanti, un po' all'indietro, e cadde morto stecchito sulle assi del palcoscenico. Il fischio, rapido come una spada, aveva davvero frustrato il boia? Il Principe aveva davvero indovinato tutta l'omicida efficacia della sua astuzia?

È permesso dubitarne. Rimpianse il suo dolce e inimitabile Fanciullo? È dolce e legittimo crederlo. I gentiluomini colpevoli (della congiura *ndt*) avevano goduto per l'ultima volta dello spettacolo della commedia. Nella stessa notte furono cancellati dalla vita. Da allora, diversi mimi, giustamente apprezzati in vari paesi, sono venuti a recitare davanti alla corte di ***: ma nessuno di loro è riuscito a eguagliare il portentoso talento di Fanciullo, né a elevarsi fino allo stesso *favore*.

da
Charles
Baudelaire
**Une mort
héroïque**
in *Petits poèmes
en prose (le
spleen de Paris)*

traduzione italiana
A.S.